

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Estudos Comparatistas



Manuel Rojas y la narración vívida
La tetralogía de Aniceto Hevia

Silvia Donoso Hiriart

Doutoramento em Estudos de Literatura e Cultura
Estudos Comparatistas

2014

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Estudos Comparatistas



Manuel Rojas y la narración vívida

La tetralogía de Aniceto Hevia

Silvia Donoso Hiriart

Tese orientada pela Professora Doutora Clara Rowland e
pela Professora Doutora Cristina Almeida Ribeiro,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de
doutor em Estudos Comparatistas.

2014

*Me parecía valioso dejar
constancia de todo*

Manuel Rojas

Resumen

Hijo de ladrón, Mejor que el vino, Sombras contra el muro y La oscura vida radiante son cuatro novelas sobre el personaje de Aniceto Hevia, publicadas entre 1951 y 1971 por el escritor chileno Manuel Rojas. El presente estudio se introduce en la escritura que da vida a esas novelas, con el fin de desentrañar en ellas el modo de dar cuenta de la realidad cotidiana y efectiva del sujeto común a través del tejido verbal, apreciando un sentido de la vivencia y un tono escénico muy particulares. Narrando los lances de un individuo errante, Rojas hace del acto narrativo un trasunto del funcionamiento material de la vida del sujeto corriente en su ‘ir pasando’, mediante variadas estrategias de vivificación de lo narrado. Esta investigación lleva a cabo una vasta descripción de las formas de construcción del relato en esta tetralogía, presentando cuatro modos concretos en que dicha construcción se realiza. La idea de ‘narración vívida’ navega a lo largo de todo el análisis aquí ofrecido.

Las formas específicas de informar en estas novelas, a través de la escritura, sobre la vida del hombre concreto son abordadas, en primer lugar, a partir de consideraciones teóricas sobre la instancia del narrador, para luego repasar los modos particulares en que esta figura se incorpora al conjunto narrativo. La construcción por yuxtaposición del texto que se evidencia en estas obras es también un asunto relevante, como asimismo lo es la noción del tiempo en fuerte ligazón con el sentido del presente y una visión integral sobre la temporalidad. Y, enlazándose al problema de la temporalidad, son fundamentales los recursos de Rojas para elaborar descripciones dinamizadas a lo largo de su tetralogía, en perfecta compenetración con la narración, presentando un permanente recorrido ligado al imparable correr del tiempo.

Palabras clave: narración, vivacidad, dinamización, sujeto errante, Manuel Rojas.

Resumo

Hijo de ladrón, Mejor que el vino, Sombras contra el muro e La oscura vida radiante são quatro romances sobre a personagem Aniceto Hevia, publicados entre 1951 e 1971 pelo escritor chileno Manuel Rojas. O presente estudo debruça-se sobre a escrita que dá vida a esses romances, com o objectivo de desvendar neles a forma de dar conta da realidade quotidiana e efectiva do sujeito comum através do tecido verbal, apreciando um sentido da vivência e um tom cénico muito peculiares. Narrando os lances de um indivíduo errante, Rojas faz do acto narrativo um traslado do funcionamento material da vida do sujeito corrente no seu 'ir passando', mediante diversas estratégias de vivificação do narrado. Esta pesquisa leva a cabo uma vasta descrição das formas de construção da narrativa nesta tetralogia, apresentando quatro maneiras concretas de tal construção ser realizada. A ideia de 'narração vívida' navega ao longo de toda a análise aqui apresentada.

As formas específicas de nestes romances informar, pela escrita, sobre a vida do homem concreto são abordadas, em primeiro lugar, a partir de considerações teóricas sobre a instância do narrador, para em seguida se passar em revista os modos particulares através dos quais esta figura se integra no todo narrativo. A construção do texto por justaposição, em evidência nestas obras, é também um assunto relevante, tal como o é a noção do tempo em estreita ligação com o sentido do presente e uma visão integral da temporalidade. E, enlaçados com o problema da temporalidade, são fundamentais os recursos de Rojas para elaborar ao longo da sua tetralogia descrições insufladas de dinamismo, em perfeita simbiose com a narração, dando a ver um percurso permanente ligado ao imparável correr do tempo.

Palavras-chave: narração, vivacidade, dinamização, sujeito errante, Manuel Rojas.

Abstract

Hijo de ladrón, Mejor que el vino, Sombras contra el muro and *La oscura vida radiante* are four novels about Aniceto Hevia, the character by Chilean writer Manuel Rojas, published between 1951 and 1971. The following research delves into the writings that give life to these novels in order to unravel the way in which daily life and the subject's effectiveness are portrayed through the verbal weave, appreciating one aspect of the experience and the stage-like quality in them. Narrating the adventures of a wandering individual, Rojas turns the narrative into a copy of the common subject life's material existence in his "happening", via several strategies that give life to the tale.

This research includes a vast description of the tale construction forms in this tetralogy, presenting four concrete ways in which such construction takes place. The idea of a "vivid narrative" is maintained throughout the analysis hereby offered. The specific forms to convey information via the writings about the man's life are herein addressed, in the first place, stemming from the theoretical considerations regarding the narrator's instance, to later review the particular ways in which this figure becomes part of the narrative cluster. The construction by (the) text juxtaposition in evidence in these works is also a relevant matter, just like the notion of time strongly linked to the present and an integral vision about temporality. Connected to temporality, Rojas resources are fundamental in elaborating dynamic descriptions throughout the tetralogy, perfectly blended into the narrative, conveying a permanent journey linked to the relentless passing of time.

Keywords: narrative, vivid, dynamic, wandering subject, Manuel Rojas.

Agradecimientos

Nunca es fácil agradecer siendo totalmente justa, sin embargo, en el intento de serlo, debo partir agradeciendo a mis padres, no simplemente por el hecho de dar gracias a los padres, sino porque desde niña fomentaron mi gusto por la lectura y me impulsaron a seguir un camino en esa dirección. El placer por la literatura siempre fue un gusto compartido con ellos –y fuertemente con mi madre, que ya no está–, lo que se tradujo en el hecho de crecer en medio de un ambiente de libros y rico léxico que hasta el día de hoy repercute positivamente en mi vida. A mis padres y a mis hermanos agradezco en primera instancia.

Mis agradecimientos también van dirigidos al doctor Rodrigo Browne, profesor orientador de mi tesis de magíster, *El modo cinematográfico en el relato de Hijo de ladrón (Manuel Rojas)*, defendida en la Universidad Austral de Chile en 2010. El profesor Browne me brindó un significativo apoyo tanto durante el desarrollo de la investigación que dio inicio a mis estudios sobre Manuel Rojas como después, ya realizando el doctorado.

Naturalmente, estoy sumamente agradecida de las dos profesoras orientadoras que guiaron mi trabajo durante estos años, la profesora doctora Clara Rowland y la profesora doctora Cristina Almeida Ribeiro. Desde enfoques diferentes y poniendo énfasis en variados aspectos relativos a lo que debía reforzar para hacer coherente mi argumento, ambas identificaron cuál era el rumbo que quería seguir en mi razonamiento y me dieron luces para conseguir darle cuerpo a mi investigación. Además de los aspectos académicos, mis dos profesoras se mostraron siempre disponibles desde el lado humano, siendo afectuosas y atentas, manifestando interés por mi trabajo y entregando estímulo constante para que este arribase a buen puerto.

Mis agradecimientos deben ir también dirigidos a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT, de Chile, organismo estatal que en su línea de fomento de la formación de capital humano me hizo ser beneficiaria de una beca para desarrollar estudios en el extranjero. Es una gran oportunidad la que CONICYT nos da a los y las profesionales chilenos/as que hemos demostrado responsabilidad con la investigación tanto en ciencias como en humanidades, y en retribución a ello hoy me siento responsable por ser un agente frente a los cambios que urgen en Chile. Mi compromiso, entonces, con el desarrollo humano de mi país, queda aquí afirmado.

Dedico especiales palabras a la Fundación Manuel Rojas, representada por Jorge Guerra y Daniel Muñoz Rojas. La colaboración que me prestaron y el evidente entusiasmo por mi tesis que ambos demostraron tener fueron un motor para concretar mi trabajo. Mi investigación queda a disposición de la Fundación para todo aquello en que pueda ser útil.

Asimismo, doy un especial agradecimiento a las contribuciones del profesor cubano Emmanuel Tornés Reyes y del realizador chileno Patricio Muñoz G., quienes compartieron conmigo sus trabajos e ideas sobre la narrativa de Manuel Rojas sin más fines que apoyarme en mis deseos de perfeccionar mi tesis. Los documentos del profesor Tornés Reyes y los filmes realizados por Muñoz G. han sido un gran aporte.

Finalmente, siento una fuerte gratitud hacia la ciudad de Lisboa, que me acogió por más de cuatro años, y hacia todo lo que dentro de ella viví y aprendí. Además de amigos, amigas, publicaciones, interesantes congresos y coloquios y grandes experiencias, me llevo de Lisboa la lengua portuguesa. Con ella desarrollé una gran afinidad, lo que me impulsa a fomentar el conocimiento de este idioma en mi país. Mis lazos con Portugal y su lengua quedaron ya establecidos y se han vuelto irrompibles.

Índice

Introducción.....	10
Capítulo I. El ‘mostrador’ literario	24
Capítulo II. Las múltiples voces y la dinamización de la narración.....	65
Capítulo III. La escritura por yuxtaposición.....	115
Capítulo IV. El sentido del ‘aquí y ahora’ y la noción continua y global del tiempo ..	147
Capítulo V. La ‘descripción viva’ y la construcción de una mirada concreta y situada	196
Conclusiones.....	248
Referencias bibliográficas	260

Introducción

En 2010, al defender mi tesis de magíster titulada *El modo cinematográfico en el relato de Hijo de ladrón (Manuel Rojas)* en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, noté la necesidad que surgía luego de mi investigación de seguir el rumbo del personaje Aniceto Hevia a lo largo de toda la tetralogía que Rojas le dedicó. *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971) abarcan la vida de este errante personaje que ha quedado repentinamente sin familia y decide ir en busca de un rumbo; y es importante afirmar que su fin es un rumbo, por decirlo de alguna manera, ya que Aniceto no persigue un objetivo en su vida más que la supervivencia, especialmente en la primera novela. Por esta razón es que las cuatro obras no responden a un claro esquema de inicio-nudo-desenlace, sino que más bien acompañan el permanente ‘ir andando’ del personaje. Ello invita a centrar el análisis en el proceso de la narración, la cual corre en paralelo con la trashumancia del sujeto y todas sus concomitantes.

Manuel Rojas Sepúlveda nació en Buenos Aires en 1896 y murió en Santiago de Chile en 1973. Probablemente el hecho más contundente de su vida haya sido su aventura de atravesar la cordillera de los Andes a pie en 1912, llegando a Santiago de Chile a trabajar. A partir de ese momento, y a su corta edad, le sobrevinieron una serie de acaecimientos que finalmente se constituyeron en material para su tetralogía. La primera parte de *Hijo de ladrón*, cuando Aniceto niño se encuentra aún en Argentina y se queda sin familia, es lo más fuertemente ficticio que compone la serie, según cuenta su hija Paz en la serie documental *Las cuatro vidas de Aniceto*, de Patricio Muñoz G. (producida por dereejo comunicaciones y estrenada en Chile por ARTV, 2014). El nombre de ‘Aniceto Hevia’ Rojas lo tomó de un conocido, relata Paz. El vaivén entre lo

ficticio y lo real es constante en la serie literaria dedicada a este personaje, y por eso a lo largo de esta tesis el lector se encontrará con un permanente diálogo entre la cuestión autobiográfica, lo vivido, y la cuestión escénica, lo vívido. Esta última es enriquecida recurriendo a diferentes formas de operar propias de la cinematografía que nutren un análisis centrado en las estrategias de dinamización de una narrativa literaria.

El permanente andar del personaje de Aniceto se corresponde, entonces, con una constante de la vida de Manuel Rojas. En el prólogo de la última edición de *Antología autobiográfica*, José Miguel Varas se refiere a él y su vida con las siguientes palabras: “Era un caminante fenomenal, profundo conocedor del territorio, sobre todo de la Cordillera” (1995:7). De hecho, el autor publicó en 1967, justo en medio del trabajo de producción de la tetralogía, un libro llamado *A pie por Chile*, que trata sobre sus numerosos paseos y excursiones a lo largo del país. La pluralidad de actividades que realiza y de personas que conoce el personaje de Aniceto durante el desarrollo de su vida en las cuatro novelas también encuentra consonancia con la vida del escritor. Este no terminó la escuela y ejerció en Chile una serie de oficios: pintor (en el sentido más doméstico como él mismo se encarga de aclarar), electricista, peón del Ferrocarril Trasandino, estibador, talabartero, cuidador de faluchos en Valparaíso, colaborador en compañías teatrales que recorrían el país, entre otros. Trabajando en compañías teatrales conoció el país sudamericano en toda su longitud, de lo que deja constancia en *Mejor que el vino*.

Tras una espontánea carrera como escritor que se inició en los años veinte, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1957, tras *Hijo de ladrón*, consagrándose como un escritor fundamental en la historia de la literatura chilena. El hecho de haber comenzado su carrera antes de la eclosión de los escritores del *boom* –cuya figura en Chile es José Donoso– implicó que Rojas no haya tenido toda la fama que merece. Sin

embargo, esta algo injusta situación en los últimos años ha encontrado una suerte de reivindicación. La creación de la Fundación Manuel Rojas y del Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas, patrocinado por la Fundación y entregado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile desde 2012, son pruebas de ello. Asimismo lo son las recientes realizaciones audiovisuales en torno a la obra del escritor, destacando la ya mencionada *Las cuatro vidas de Aniceto*, luego *Cuando se Espera el Sueño* de Pablo Vial (2013), basada en pasajes de la vida de Rojas junto a sus hijos y en una versión libre de su cuento “Pancho Rojas”, y *Un Ladrón y su Mujer* de Rodrigo Sepúlveda (2001), basada en su cuento homónimo. Además, es destacable la próxima publicación de la novela gráfica sobre *Hijo de ladrón*, de Christian Morales, en 2015. He participado en asesorías para este proyecto.

Por otra parte, en términos de las aproximaciones críticas a la obra de Manuel Rojas, se continúan editando libros que compilan estudios en torno a ella. Igualmente se han publicado textos sobre ideas políticas que él manifestaba desde una visión anarquista y se han vuelto a publicar otros de carácter reflexivo que editó en relación con la actividad literaria. De todo lo indicado, destacan *La prosa nunca está terminada*, una compilación editada por Andrés Florit C., en 2013, que recoge antiguos ensayos del escritor que habían sido publicados en su libro *El árbol siempre verde* en 1960, sin reediciones; *Manuel Rojas—Estudios críticos*, compilación de Naín Nómez y Emmanuel Tornés Reyes, en 2005, que reúne ampliamente diversos artículos sobre su obra. En relación a la postura anarquista de Rojas es relevante la publicación *Un joven en la batalla* de Jorge Guerra C., de 2012, libro que recoge el pensamiento libertario del escritor a partir sobre todo de textos suyos que aparecieron en el periódico anarquista chileno *La Batalla* entre 1912 y 1915. Guerra preside la Fundación. También hay que mencionar *Letras anarquistas* de Carmen Soria (2005), que contiene artículos

periodísticos y otros escritos inéditos de Rojas y su amigo y compañero José Santos González Vera.

Este escritor autodidacta, marcado por una vida trabajada e itinerante, con las idas y vueltas entre Chile y Argentina que sellaron su primera infancia –lo cual relata en su artículo “Algo sobre mi experiencia literaria” de *El árbol siempre verde*–, luego de pasear por distintos quehaceres, se vinculó también con el periodismo. Dentro de esta actividad sobresale su labor como articulista en los periódicos *Los Tiempos* y *Las Últimas Noticias* y su desempeño como docente de la escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, labor que ejerció sin haber obtenido diplomas para hacerlo; o sea, Rojas obtuvo importantes logros profesionales sólo a partir de sus méritos.

Dentro de lo netamente literario, que está ligado a sus previos trabajos como periodista, primero se dedicó a la poesía. Frente a sus capacidades como poeta es bastante autocrítico, pues se considera derechamente malo. Destaca en su actividad lírica *Deshecha rosa*, en 1940. Al mundo de las letras entró de lleno como narrador, asumiendo desde siempre la influencia de su vida en sus historias. De hecho, reconoce abiertamente que “El bonete maulino” (1943) es un relato que le narró su madre en la infancia.

La visión del mundo y, por consiguiente, en su caso, de la literatura que manifiesta Rojas se puede conocer bastante bien a partir de sus escritos ensayísticos, los cuales vieron la luz con la publicación del ya bastante mencionado libro *El árbol siempre verde*, y que luego de muchos años han vuelto a verla, como he indicado, en *La prosa nunca está terminada*. En el también ya referido ensayo “Algo sobre mi experiencia literaria”, presente en los dos libros, el escritor enuncia ideas que dejan en claro su visión vital sobre la literatura. Por ejemplo, afirma que “el novelista debe expresar (...) la sensibilidad que emana de los hechos, las cosas y los seres. Para ello

debe conocer los seres, los hechos y las cosas” (1960:61), también asegura que su “curriculum como escritor” es equivalente a su “curriculum como hombre” (44). En este mismo ensayo da a conocer los que para él son los recursos de la narrativa que le dan valor a un narrador: el pensamiento reflexivo, narrativo o expositivo; la gracia en el diálogo; la capacidad de reproducir un instante de la vida de su pueblo y su talento para meterse dentro de un problema o de un tipo humano (50). Es explícito en referir a la necesidad de que las obras narrativas tengan “un carácter vital específico que puede llegar a superar el meramente literario” (*ibíd.*).

También me interesa llamar la atención sobre lo que este escritor plantea acerca del lenguaje en ese ensayo de sencillo título: “Evité siempre el uso de palabras grandilocuentes o altisonantes, arcaicas o retorcidas, exquisitas o exóticas, falsamente filosóficas o pretendidamente originales” (51). Y lo interesante es su aspiración a la universalidad justamente a partir de la penetración a través de un modo simple en la vida corriente del pueblo que lo rodea, convirtiendo a la literatura en un trasunto de esta. Aburrido del ‘localismo’, ve la necesidad de un cambio de paradigma, el cual no pasa por dejar de hablar del pueblo, sino por el modo de abordar el contenido que versa sobre la vida de este: “Los escritores latinoamericanos deben interesarse por que la novela que escriben alcance el lugar que debe alcanzar en la literatura universal. No podrá alcanzarlo en tanto sus escritores creen que lo más interesante de una literatura es la descripción física del paisaje y del hombre” (69). El autor de la tetralogía de Aniceto Hevia opina que lo más valioso que la novela tiene es “el estudio y la descripción de la vida sensible del hombre, no sólo del hombre latinoamericano, sino del hombre universal” (*ibíd.*). El cómo Rojas efectúa esta “descripción de la vida sensible del hombre” es lo que esta investigación busca abordar y, valga la redundancia, describir. La sumersión en su modo escritural es la forma de hacerlo, procurando con lupa en cada

párrafo de las cuatro novelas los elementos y construcciones que las dotan de ese carácter vívido que permite que cualquier lectura, en cualquier parte del mundo, sea capaz de reactualizar su contenido. Un fundamento de mi propuesta es que en la forma de construir la narración de la tetralogía reside la universalidad a la que aspira Rojas.

Dándoles a la lengua y la forma un tono vívido es como logra el escritor chileno construir una narrativa siempre actualizable a partir de lecturas hechas en cualquier latitud y tiempo. Parece él tener plena conciencia acerca de lo que plantea Eco, para quien “un texto é emitido para que alguém o actualize” (1979:56)¹. Estos motivos me invitan a dedicar mi tesis doctoral justamente a ese tratamiento de la lengua y la forma en Rojas, particularmente en su tetralogía, muestra de su máximo alcance como escritor.

La conducta que se observa en la escritura rojasiana ha significado que se le vincule con la ruptura del criollismo en Chile. Sobre aquel movimiento ahondo en el último capítulo de esta tesis, en donde profundizo en el tratamiento de la descripción en la narración rojasiana, pues lo que más interesa a los objetivos de esta investigación respecto al cambio de paradigma de Rojas en relación al criollismo es la actitud frente al entorno, frente al paisaje y al espacio. Esta corriente literaria en Chile ha sido definida como “lo artística y definitivamente propio del hombre de América en su rincón, con todas sus costumbres, idiosincrasia y vitalidad, dentro del límite providencial en que le ha tocado estar y existir” (Castillo *apud* Muñoz y Oelker 1962:86). El sujeto queda circunscrito al paisaje y al entorno en esta poética; pues Rojas, a partir de una literatura a su manera realista, da un giro en este sentido, otorgando fuerza al entorno del hombre pero de un modo renovado, ya que la actuación de este dentro del espacio y su proceso humano en el correr de esa actuación se vuelven primordiales. De esta manera, el

¹ Las citas se encuentran en el idioma de la edición revisada.

espacio contribuye a la vivacidad de la narración, y lo que el personaje experimenta podría estar sucediendo tanto en ese como en cualquier otro escenario.

Desde la crítica se afirma y reconoce que el escritor chileno rompió un modelo y se erigió en una formidable figura literaria. Para el académico Grinor Rojo “hubo en su quehacer narrativo, desde los comienzos mismos, una percepción de la realidad que no era habitual en esa época y, por ende, un tipo de estética realista que se alejaba, que empezaba a alejarse de hecho, debido a la naturaleza de sus componentes, de las prácticas del naturalismo, el modelo hegemónico en América Latina (...) el proceso de su alejamiento de la novela decimonónica concluye, de una manera definitiva, sólo con la publicación de *Hijo de ladrón*” (2009:3). Jaime Valdivieso, por su parte, afirma que *Hijo de ladrón* “cambia definitivamente el estatus decimonónico y lineal de la narrativa chilena” (2006:s.p.). Por último, Darío Cortés opina que esa obra de 1951 “es un firme punto de partida para la nueva novela latinoamericana” (1986:121). Y en relación con el hecho de no haber sido Rojas parte del *boom* latinoamericano y por tal razón no haber gozado de la fama que merecía fuera de Chile, el también escritor Poli Délano afirma que él fue el precursor. Además de sumarse a las opiniones anteriores sobre lo novedoso de la narrativa rojasiana, defiende la idea de que el escritor “con *Hijo de ladrón* se les había adelantado en varios años” a los del *boom*, y agrega: “Lamentablemente, en estos días aún no se desarrollaba el concepto de mercadotecnia y debido a eso no entró en el *boom*. Pero Rojas fue el primero” (2010:s.p.). Remata diciendo: “es, a mi juicio, nuestro mayor novelista del siglo XX” (*ibíd.*). Desde Estados Unidos, Armand F. Baker calificará a *Hijo de ladrón* como “obra clave en la evolución de la novela hispanoamericana” (2006:12).

En sus ensayos contenidos en *El árbol siempre verde* podemos interiorizarnos de la postura de Rojas ante el acto de la escritura. A lo largo de los capítulos de esta tesis,

especialmente en el último, son recogidas ideas del escritor expresadas en ese libro que sostienen su postura vital por detrás de la creación literaria. Él efectivamente tiene una visión crítica sobre la literatura que lo antecede, o sea, la de corte criollista. Afirma que “los escritores de por acá” no han dado a la obra literaria “el sello de una íntima personalidad” (1960:34). Salir de una visión localista no implica dejar de hablar de lo local, sino que significa hablar de lo que nos rodea vivamente, con convicción, con propiedad, logrando hacer sentir en el proceso de lectura la autenticidad de aquello que está siendo relatado. Por eso Rojas afirma que al hombre latinoamericano “describirlo exteriormente no cuesta nada y es lo menos valioso. Lo valioso es sentirlo y hacerlo sentir a los demás. Para ello debemos hacer lo posible por colocarnos en los diferentes medios en que suele vivir” (138). Se debe, desde esta postura, ir “desentrañando” al hombre latinoamericano (*ibíd.*). Por tal motivo es que el escritor ‘deja hablar’ a sus personajes del modo en que veremos que lo hace.

En el prólogo de *La prosa nunca está terminada*, se recogen las palabras del poeta chileno Enrique Lihn, quien al hablar de la literatura rojasiana es de la idea de que el escritor trata los temas “en conformidad con su temperamento y su personal experiencia de la vida, rechazando el pintoresquismo criollista y la impersonalidad del narrador de anécdotas” (2013:10). Y esta conducta de Rojas frente a su quehacer literario –apreciada por Lihn de la misma forma en que la concibe el escritor– tiene relación con la espontaneidad con que produce: “Escribí por una necesidad natural, sin proponerme nada. Me son ajenas las reflexiones de los escritores más cultos y refinados”, afirma en uno de los ensayos rescatados por el libro recién aludido (12). Todo esto se relaciona fuertemente con el hecho de él ser un autodidacta, no implicando ello que produzca de un modo visceral o netamente emocional, pero sí extrayendo el contenido de su obra desde la directa fuente de sus experiencias, a las cuales siempre

prestó mucha atención: “A los veintidós años tenía una experiencia vital (...) conocía un mundo de individuos, había estado preso varias veces y atravesado a pie la cordillera y nadie podía venir a contarme algo que me sorprendiera (...) a los veinte o veintidós años y aun antes tenía un amplio repertorio de historias que podía contar” (1960:41,45-46).

Es justamente a partir de estas experiencias y postura de Rojas que se hace posible plantear que su narrativa es trasunto de su vida y que Aniceto Hevia es su *alter ego* (García 2012). No es tarea simple establecer fácilmente la distinción entre autor y narrador a lo largo del análisis trabajado en esta investigación, o entre autor empírico y autor textual. La presencia del propio Rojas, o su marca, se hace perceptible en la lectura de estas novelas. Su amigo José Santos González Vera, citado por el propio escritor, afirma que en *Hijo de ladrón* “se percibe su aliento lo mismo que en la conversación de dos” (1960:66).

Lo vívido de su narración es resultado de que el contenido de su narrativa sea a su vez un producto derivado de lo vivido por él. Por lo tanto los parónimos vívido y vivido se ligan en el abordaje de la obra del escritor chileno. Este hecho no da pie para hablar de autobiografía. Son ficciones construidas en cuanto tal, que presentan ricas y abundantes interferencias y superposiciones con lo biográfico, lo cual repercute en un fuerte sentido de la vivencia perceptible durante el proceso de lectura. Cedomil Goic al hablar de “vivacidad escénica” en *Hijo de ladrón*; Leonidas Morales al aludir a la “ilusión de lo vivido” en los cuentos del chileno, publicados antes de la tetralogía, y Norman Cortés Larrieu al referirse a la “locución vivida” también en *Hijo de ladrón*, ofrecen desde la crítica sustento para mi postura acerca de que en Rojas asistimos a una ‘narración vívida’.

Es debido al permanente tono y ritmo vívido que presenta la narrativa rojasiana que en esta tesis hago constantes alusiones y establezco diálogos con el arte cinematográfico. Observo que el cine es un arte fuertemente realista, lo que le debe a su carácter audiovisual. Desde la teoría, la investigadora Valeria de los Ríos plantea que en sus inicios “en Latinoamérica, como en otras partes del mundo, el cine llama la atención por su ‘efecto de realidad’” (2011:208). También tomo en cuenta las ideas de McLuhan al respecto, cuando cuenta que “em Inglaterra, a sala de cinema começou por se chamar ‘O Bioscópio’, pelo facto de apresentar visualmente movimentos reais das formas de vida” (1964:289). Estos movimientos reales de formas de vida presentados visualmente se traducen en una enorme contribución al perfeccionamiento del análisis que en esta tesis desarrollo, pues son algunos componentes técnicos específicos que dan vida al cine los que ayudan a fortalecer la perspectiva con que procuro tratar la forma de narrar en la tetralogía fabricada (tipo mano de obra) por Manuel Rojas. La reflexión sobre el cine, el estarle extendiendo permanentemente la mano desde los cuatro libros trabajados, es un instrumento importante para analizar la experimentación narrativa del escritor. Diversos elementos y prácticas que dotan al cine de sus rasgos inherentes me permiten trabajar de una manera mucho más fructífera el enfoque que me motiva. Específicamente la cuestión de la mirada situada, subjetiva, en medio del tránsito; el tratamiento material de la perspectiva; el modo de operar del *travelling*, de las estructuras de yuxtaposición; el vigor que aporta a la acción cinematográfica la percepción constante de un tempo presente; en definitiva, la materialidad del cine, lo que lo moviliza y lo hace ser tal, se traduce, a los ojos de esta tesis, en una rica fuente de herramientas de análisis para comprender y hacer comprender el mecanismo general al que Rojas echa mano para dar cuenta de un mundo vivo a través de un modo vivaz, vívido. Mi trabajo se estructura en su globalidad en torno a estos elementos.

Afirmo enfáticamente que la perspectiva que manejo en ningún caso responde a un propósito de atribuirle al escritor intenciones relacionadas con darle un carácter cinematográfico a su narrativa.

Sería coherente que se me preguntase por qué si Rojas se involucró con el mundo del teatro² he decidido hacer dialogar su narrativa con la narrativa del cine. ¿Por qué no la teatral?³ Siendo el cine y el teatro artes escénicas, hay rasgos de la cinematografía que el espectáculo teatral no puede ofrecer que son de sumo interés para mi perspectiva. Algunos de estos rasgos los he mencionado recientemente, y sumo otro: además del desplazamiento (en vínculo inmediato con el *travelling*), la visión panorámica y la mostración de una mirada subjetiva y situada, la presentación de la masa en su dinámica concreta resulta esencial en mi abordaje. Siendo la vida del individuo inmerso en la colectividad un rasgo tan importante en el desarrollo de la personalidad de Aniceto Hevia, cabe mencionar, por significativa, la opinión de Étienne Souriau cuando reflexiona sobre el cine y el teatro: “o teatro é esencialmente microcósmico, enquanto o cinema é macrocósmico” (1954:19). También resultan relevantes las ideas de André Antoine, para quien “the stage image remains fixed while in the cinema it is perpetually in motion” (1999:191). Francisco Javier Rodríguez de

² Incluso escribió junto a Isidora Aguirre una obra teatral, *Población Esperanza*, que hasta ahora había permanecido inédita y que acaba de ser publicada por Nadar Ediciones en Santiago de Chile, y lanzada en la “Furia del Libro”.

³ Resulta interesante dar a conocer brevemente el poco sonado paso por el cine que el escritor tuvo. En 1961, trabajó en el guión del documental *Un país llamado Chile*, de Boris Hardy, un “recuento, de norte a sur de Chile, de las bellezas naturales y logros de producción nacional: pesca, minería, agricultura, ganadería, artesanía y espectáculos”, según consta en la página web Cine Chile, Enciclopedia del cine chileno. Mucho antes, en ficción, había participado como actor en el filme *La calle del ensueño* (1929), dirigido por Jorge Délano “Coke”. El cine, vemos, no le es ajeno. De hecho, tuve la oportunidad de preguntarle por los intereses de Rojas frente al séptimo arte a su hijo en el año 2012. En enero de ese año, me comuniqué –gracias al doctor Rodrigo Browne, profesor titular de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile– con Patricio Rojas, hijo mayor del escritor, porque tenía intenciones de que me contara sobre su padre, especialmente sobre los intereses que este pudiera haber tenido respecto al cine. Esa conversación, en la que participó también la mujer de Patricio, Verónica Grelet, no fue grabada. Sólo hay registro de ella a partir de un par de fotografías. Allí Patricio me comentó que su padre los llevaba al cine y efectivamente disfrutaba de este arte.

Fonseca es tajante al afirmar que “la sensación de realidad que produce el cine es, a todas luces, mayor [que la que produce el teatro]” (2009:120).

También en la discusión respecto al porqué de mis referencias constantes al cine y no al teatro, me parece interesante incluir la idea del crítico y escritor Pere Gimferrer, recogida por el mismo Rodríguez de Fonseca, sobre que el teatro posee la mayor fuerza de la realidad escénica, pues “se desarrolla ante el espectador verdaderamente en el mismo momento en que es percibida” (*ibíd.*). Los parentescos del modo narrativo rojasiano con el cine van por la dirección que he delineado, mientras que sus lazos con el teatro fortalecen el sentido del ‘aquí y ahora’.

Son asimismo concernientes a mi propuesta las formas de expresión tanto del teatro y del cine cuando se trata del narrador, pues la construcción del relato a partir de múltiples voces les es común a ambos y la polifonía es un aspecto al que dedico espacio en mi investigación. Lo escénico es una propiedad compartida por lo cinematográfico y lo teatral, pero lo cinematográfico presenta un carácter mucho más dialogante con el que desentraña en la narrativa que moviliza la tetralogía de Aniceto Hevia. Y justamente esa es una importante razón: la movilización, sin límites espaciales.

Se comprende que mi postura ante el abordaje de esta tetralogía desde el modo, el tejido narrativo, la escritura misma, valida el hecho de no detenerme mayormente en los temas representados. En su *Antología autobiográfica*, Rojas expresa con firmeza lo siguiente: “Creo que el equilibrio entre el tratamiento de un asunto y el asunto mismo es lo que el escritor, el novelista sobre todo, debe buscar” (1995:86). Para grandes artistas del cine esta concepción también es tal; así vemos a Tarkovski sosteniendo la idea de que “una obra de arte (...) supone la ligazón orgánica de idea y forma” (1999:46). Pues bien, a través justamente de la forma en que Rojas elige contar la vida de Aniceto y así la suya propia, doy lugar a que los diferentes y heterogéneos temas tratados a lo largo de

la tetralogía sean presentados directamente al lector sin que haya mayor necesidad de explicitarlos.

Aniceto Hevia es un personaje cuya característica esencial es la de ser un errante cuya conciencia “se mueve en el tiempo, tal como su cuerpo en el espacio, sin objeto, sin dirección fija”, según afirma de modo brillante Armand F. Baker (2006). A lo largo de los cinco capítulos de esta tesis, realizo una revisión completa del modo de darle vida a este personaje a través de la escritura. A partir de mis reflexiones hechas con base en la lectura que vengo realizando hace años de esta tetralogía, he ido buscando de un modo bastante intuitivo sustento teórico y crítico que entre en diálogo con mis ideas; y ha sido grato constatar que el enfoque que he adoptado cobra total coherencia recurriendo a la teoría literaria y a aquella que analiza la narrativa cinematográfica, así como también a la crítica sobre la obra rojasiana que se centra en la estructura y en el modo de relatar que ostentan sus cuentos y novelas.

Los cinco capítulos que componen esta tesis abordan desde distintos puntos la construcción de esta narración que crea un relato vívido abocado a reflejar las vivencias concretas de un sujeto errante. Y en esta construcción la figura del narrador precisa de ser configurada de una forma muy apegada a lo material de la vida del hombre, con conductas de carácter humano, con personalidad incluso vacilante. Al análisis de los modos de aparecer del narrador están dedicados los dos primeros capítulos. El primero gira en torno a las reflexiones teóricas sobre esta entidad narrativa, mientras que el segundo revisa los modos concretos y particulares en que se suma al conjunto narrativo en la tetralogía, funcionando tanto en primera persona, en *Hijo de ladrón*, como en cuanto figura externa en las siguientes tres novelas. El tercer capítulo de esta tesis se centra en la construcción por yuxtaposición del texto que se hace patente en las cuatro novelas, incorporándose esto a las estrategias de vitalización que reviso a lo largo y

ancho de ellas. El cuarto repasa la noción del tiempo y su abordaje en las mismas obras, observando cómo este abordaje se apega a un fuerte sentido del presente y, a la vez, pone el foco en una idea global y amplia sobre la temporalidad. Y, finalmente, en conexión con el problema del tiempo, cierra esta tesis un quinto capítulo que analiza los modos de producir descripciones dinamizadas en las páginas de esta tetralogía, en estrecho vínculo con la narración y con las formas de evidenciar el desplazamiento de un personaje en permanente recorrido, integrándose la vivificación del espacio al sentido del imparable pasar del tiempo.

Hay en toda la narrativa de Rojas aquella “épica de la cotidianidad” (Darío Villanueva *apud* Peña-Ardid 2009:200), que cobra fuerza en su tetralogía. Esta grande hechura de cuatro novelas da vida al devenir de un sujeto trashumante cuyo único tiempo-espacio realmente es el cotidiano, desplegándose este tiempo-espacio sobre todo en zonas urbanas y en el ‘ahora’. Es importante subrayar la elección del término ‘hechura’ para referir a la elaboración del trabajo literario de Rojas, frente al cual se comporta como un artesano. Esta actitud suya frente al acto escritural reside en unas breves palabras que él emitió espontáneamente en una entrevista ofrecida en 1968 a Antonio Avaria, en la cual, hablando sobre *Hijo de ladrón*, cuenta que le “costó hacer ese libro”. Lo ‘hizo’, no lo escribió. En el decir está el hacer.

Veamos, entonces, los variados modos de dar vida a ese carácter performativo que navega por las cuatro novelas que relatan la ajetreada vida de Aniceto Hevia.

Capítulo I. El ‘mostrador’ literario

Los juegos con la figura del narrador y entre esta figura y los personajes en las novelas que componen la tetralogía de Aniceto Hevia son potentes y evidentes. A continuación revisaré desde diferentes consideraciones teóricas la situación del narrador en la narrativa actual, y en el capítulo que sigue analizaré esta situación en las novelas aludidas, siempre desde la perspectiva del afán de este escritor por dinamizar el relato y abrir espacio en él a diversos modos de dar cuenta de la conducta humana.

André Gaudreault en su libro *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* se detiene largamente en la cuestión del narrador y su posición ante la narración, poniendo en discusión el problema de la diégesis no mimética y la diégesis mimética. En el primer caso, “the poet always remains the NARRATOR”; mientras que en el segundo, “the poet takes on the voice of CHARACTERS” (2009:51). El segundo caso es el que me interesa tratar.

Gaudreault explica que cuando la voz de los personajes tiene preponderancia y es a través de ella que nos informamos del acontecer de la historia, nos encontramos frente a un narrador

dissimulating its presence behind the presence of its fictional characters, leaving as few traces of its narrative activity as possible. In other words, by attempting to make us believe that, like the theatre, the story has been emancipated from any ‘narrative voice’, that the story has come to us directly without an intermediary such as the narrator. (54)

El teórico canadiense es claro en expresar que en toda esta estrategia narrativa hay una situación ilusoria, en el sentido de que una verdadera ‘imitación’ en literatura no es posible, debido a que esta es “language, and language signifies without imitating” (53). Justamente este carácter ilusorio es lo que hace que el narrador “acts as if it isn’t able to

enter into the inner world of its characters” (55). Los personajes en este tipo de tratamiento narrativo estarán sumamente cargados de voz propia; serán narraciones exentas o de muy poco uso de estilo indirecto: los diálogos y los parlamentos primarán.

En relación a lo “ilusorio” de la imitación en la narrativa verbal, resulta fundamental destacar este punto a la luz de lo que se persigue en esta investigación, pues en ningún caso pretendo decir que la narración literaria puede comportarse del modo en que opera el relato cinematográfico, para el cual el narrador en cuanto figura hablante es normalmente prescindible. Lo que me interesa es entrar en este juego del narrador literario que se comporta de un modo que estoy procurando caracterizar, presentando oscilaciones y matices de personalidad humana. Consciente de que estamos ante una estrategia es que me arrojé a este análisis, proponiendo analogías entre la literatura y el cine. En ningún caso afirmo que el escritor Manuel Rojas haya tenido intenciones conscientes de narrar de un modo análogo al cine. El hecho de observar estos trazos de lo escénico y particularmente de lo cinematográfico en su narrativa es una propuesta motivada por la idea de que la reflexión sobre los modos de narrar en el cine es un instrumento útil para captar el funcionamiento de la narración en este escritor.

Respecto a la figura del narrador, el narrador omnisciente será la perfecta oposición a aquel que intenta ausentarse o camuflarse, pues este sí que será totalmente un mediador, “the absolute master of time and space” (Ludwig *apud* Gaudreault 2009:55). Aquel narrador que busca encubrirse intentará ser lo más objetivo posible, apegándose a la historia contada, a su discurso en cuanto *storyteller*; sin embargo, Gaudreault será enfático en señalar a este respecto que “the poet can camouflage his presence – through *showing* – but not his identity – through *quoting*” (59). Para no dejar de manifiesto su incuestionable presencia, este narrador se hace a un lado a través de

esta estrategia de dar autonomía a los personajes y de dejar que la historia sea aprehendida mediante lo que estos dicen; pero lo que realmente sucede es que, al hablar, estos personajes están siendo citados. Ese narrador escurridizo decide cuándo deja hablar y a quién.

Es cierto que existen novelas en que la construcción del relato a partir exclusivamente de la voz de los personajes opera prácticamente en un ciento por ciento. Pienso en el caso de, por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig. En esta novela nos hallamos ante dos personajes presos, un homosexual que ha cometido actos de pedofilia y un prisionero político, de cuyas vidas e impresiones nos enteramos exclusivamente por ellos. El relato está estructurado en forma semejante a un guión; y también la voz de los gendarmes y de los agentes que quieren obtener, a través del personaje homosexual, informaciones sobre el preso político, aparece en el relato bajo esa estructura. No existe en esta novela lo que podríamos llamar ‘narración pura’ o ‘pura narración’; tampoco hay presencia de estilo indirecto. No existe el elemento que Mieke Bal llama “narrador básico” (1985:153)⁴. La carga narrativa la portan los personajes:

- Tendrías que haber almorzado, algo.
- Es que no tenía nada de ganas.
- ¿Por qué no pedís ir a la enfermería? Puede que algo te den, y te mejores.
- Ya me voy a mejorar.

⁴ Considero la noción de ‘narración pura’ o ‘pura narración’ según la entiende Todorov: “Existen dos modos principales: la representación y la narración. Estos dos modos corresponden en un nivel más concreto, a dos nociones (...): el discurso y la historia. Podemos suponer que estos dos modos del relato contemporáneo provienen de dos orígenes diferentes: la crónica y el drama. La crónica o la historia es, creemos, una pura narración, el autor es un simple testigo que relata los hechos; los personajes no hablan; las reglas son la del género histórico. En cambio, en el drama, la historia no es narrada sino que se desarrolla ante nuestros ojos (...); no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes” (1970:181). Como se observa, la ‘narración pura’, como prefiero llamarla, tiene que ver con las instancias o los momentos en que lo contado está a cargo de aquel narrador que no es un personaje y que se ciñe a relatar los hechos. Mieke Bal hará referencia a la naturaleza dramática de los diálogos, como ya veremos; y en la misma dirección de lo dicho hasta ahora considera que el narrador básico es aquel que, en los mismos términos de Todorov, habla desde afuera, en tercera persona, siendo el que se encarga de manejar los *verba dicendi* (1985:153).

- Pero no me mirés así, Molina, como si yo tuviera la culpa.
- ¿Cómo decís que te miro?
- Me mirás fijo.
- Vos sos loco, porque te miro no te echo la culpa de nada. ¿Culpa de qué?, ¿estás loco vos?
- Bueno, si peleás es que ya estás mejor. (Puig 2004:81)

Sin embargo, hay momentos en que asistimos a los diálogos de los dos personajes encarcelados, siempre hablando entre sí, y vemos, en medio de los extensos parlamentos que estamos leyendo, segmentos escritos en letra cursiva; estos segmentos representan los pensamientos de los personajes, que no se quiere que sean expresados frente al otro. Veamos un ejemplo. El prisionero homosexual se dedica a entretenerse a sí mismo y a su compañero de celda contando filmes de principio a fin. Y en un determinado momento en que esto está sucediendo observamos lo siguiente:

- ¿Te sigo contando?
- Sí, por favor.
- Bueno, ¿en qué estábamos?
- En que la estaban vistiendo a la chica.
- Ah, sí, y le hace un peinado.
- Alto, ya sé, ¿y a mí qué?, no me detalles cosas que no tienen importancia realmente. *maskarón pintarrajeado, una trompada seca, de vidrio en el maskarón, se astilla, el puño no se lastima, el puño es de hombre.*
- *La sonámbula traidora y la enfermera blanca, en la oscuridad las mira fijo el enfermo contagioso. ¡Cómo que no! Vos callate y dejame a mí que sé lo que te digo. Empezando porque el peinado alto, que –escuchame bien– tiene su importancia, porque las mujeres se lo hacen nada más, o se lo hacían, en esa época, cuando querían realmente dar la impresión de que ése era un momento importante para ellas, una cita importante, porque el peinado alto, que descubría la nuca y llevaba todo el pelo para arriba daba una nobleza a la cara de la mujer. (136-137)*

Resulta claro que, independientemente de la coherencia que tengan los pensamientos intercalados y en cursiva, lo último que un personaje dice en ‘letra normal’ antes de la

aparición de la cursiva es en términos lógicos lo que antecede a lo que el otro personaje continuará diciendo en ‘letra normal’ tras el término de la cursiva. Y en cuanto a la coherencia de estos pensamientos, “mascarón pintarrajeado” puede entenderse como una alusión despectiva a la condición homosexual del prisionero que relata los filmes por parte del prisionero político. Esto ya pertenece al plano de la pura interpretación, sin embargo, tiene sentido. Y tiene sentido además porque al leer *El beso de la mujer araña* somos testigos de las fricciones entre estos dos presos, que finalmente establecen lazos de amistad.

Los pensamientos en cursiva que destaco son manejados por un narrador omnisciente que no se expresa, pero que está. No existe un modo de enterarnos de lo que un personaje piensa si no es a través de lo que este mismo dice o de lo que el narrador omnisciente nos cuenta. Si bien estos fragmentos en cursiva se hallan en medio de los parlamentos de los personajes, lo que se interpreta aquí es que el narrador, a pesar de aún mantenerse camuflado, se asoma, deja ver la nariz al dar cuenta ahí de la conciencia de los personajes sin que ellos expongan el contenido de esta. Es el narrador el que se encarga en ese caso de dar a conocer esos pensamientos. Y esta es una huella suya, que nos permite estar conscientes de su presencia, que no queda del todo oculta.

Adquieren sentido frente a esta situación descrita del narrador y los personajes en *El beso de la mujer araña* las palabras de Gaudreault respecto a que el “poeta”, como él lo designa, puede ocultar su presencia pero no su identidad, la cual se verifica a través del “*quoting*”. Su presencia tendría que ver con lo explícito del narrador estar ahí, realizando el acto propio de narrar, mientras que su identidad se relacionaría con el indicio, con la huella del narrador como soportador de la narración, que por alguna clara razón es tal y no un guión. Es así como, ante estas cursivas, la novela de Puig rasura toda posibilidad de ser captada como un guión y cobra el carácter de novela, porque es a

través del contenido encerrado en esa tipografía que accedemos a la identidad del narrador, ya que, al advertir el manejo de este sobre los pensamientos de los personajes, finalmente queda claro que está “citando” (siguiendo la línea de razonamiento de Guadreault) a los dos prisioneros en sus charlas.

Los pensamientos en cursiva son un recurso que ya en los escritores norteamericanos de entreguerras se observa muchos años antes, pero con diferencias claras respecto al modo de utilización en Puig. Observemos el caso de la novela *Las palmeras salvajes* (*The wild palms*, 1939), de William Faulkner. En ella, los pensamientos –acerca de los cuales nos enteramos explícitamente a través del narrador– también surgen en letra cursiva, pero mayoritariamente acompañados de un verbo que de un modo expreso refiere a lo que cruza por la mente de los personajes:

- Ya lo encontré – dijo ella.

- ¿Encontraste qué?

- Un departamento. Un *atelier*. Donde yo también podré trabajar.

- ¿También?

Ella le sacudió otra vez la cabeza con distracción frenética, hasta hacerle oler un poco. Volvió a pensar: *Hay algo en ella que no quiere a nadie ni a nada*, y después de un hondo y silencioso relámpago, una claridad blanca, raciocinio, instinto, quien sabe qué, *ella está sola. No solitaria, sola. Tenía un padre y luego cuatro hermanos idénticos al padre y luego se casó con un hombre idéntico a los cuatro hermanos y es posible que no haya tenido un cuarto propio en toda su vida y así ha vivido toda su vida en una soledad completa y ni siquiera lo sabe, como el niño no ha probado nunca un bizcochuelo no sabe lo que es un bizcochuelo.*

- Sí, también. ¿Piensas que mil doscientos dólares durarán para siempre? Uno vive en el pecado; pero no puede vivir sin él. (2006:108-109)

La conducta del narrador en este fragmento permite hacer varias observaciones: los personajes dialogan en una estructura bastante convencional, en donde el narrador es claramente quien controla la dinámica, manifestando su presencia a través de los *verba*

dicendi, que sólo utiliza en este extracto en lo que dice ella al inicio; luego prescinde de estos verbos, pero ya ha hecho expresa su presencia.

Posteriormente habrá una interrupción del diálogo, en donde encontraremos lo más interesante de esta selección, y de esta novela en general, aquello por lo cual estoy recurriendo a ella ahora. El párrafo que encontramos aquí deja ver aquella narración pura, a cargo de aquel narrador básico indicado por Bal. Esta figura controladora utiliza dos modos de ‘contar’: la letra normal para describir acciones: “le sacudió otra vez la cabeza con distracción frenética”, y la letra cursiva para referir a los pensamientos, en este caso, los del sujeto masculino que compone la escena: “*ella está sola. No solitaria, sola*”. Sin embargo, a la luz de lo que me interesa acerca de la configuración narrativa en esta novela argentina, el verbo “pensar” en el caso de Faulkner antecederá esos pensamientos en cursiva en gran parte de los pasajes en que aparece, que no son pocos. En otras oportunidades, de hecho dentro de este mismo ejemplo, ya no será nuevamente escrito este verbo, u otras estructuras equivalentes, como por ejemplo: “*pero ella no está tan segura, se dijo*” (113) o “no durmiendo ahora ni leyendo, costumbre que había perdido junto con la costumbre del sueño y decirse íntimamente: *Estoy aburrido. Estoy aburrido hasta la muerte*”; esto sucederá no porque haya una intención del narrador de esconder su presencia, sostengo, sino porque como ya ha quedado tan claro el hecho de que estas cursivas corresponden a pensamientos, escribir un verbo para esa función una y otra vez resultaría simplemente redundante.

Observamos, así, que el uso de cursivas para referir a pensamientos de los personajes por parte del narrador es una práctica consolidada; sin embargo, no opera del mismo modo en los dos casos que he seleccionado. Puig deja asomar la presencia del narrador a través de esas cursivas que están al servicio de los pensamientos, confirmando así el carácter de *quoting* que los diálogos sustentan; Faulkner, muchos

años antes, se sirve también de las cursivas para esos fines, pero dejando viva la presencia del narrador, evidenciando que se encarga tanto de los pensamientos como de los diálogos, estructurados mayoritariamente del modo convencional, con el guión inicial y el verbo de acompañamiento, y como es lo más tradicional, en tiempo pasado: “dijo”.

Me interesa mostrar cómo a veces el narrador se camufla, incluso cuando, como en el caso de *Hijo de ladrón*, no es omnisciente sino homodiegético. En esta novela, esta acción de ocultamiento opera por momentos, específicamente cuando otros personajes están a cargo de contar sus propias historias y Aniceto, el protagonista, parece ausentarse. No se puede afirmar que de hecho lo hace. Puede perfectamente considerarse que está ahí como oyente mientras aquellos otros personajes realizan el acto de contar. Al tratamiento del narrador en nuestro escritor se abocará el siguiente capítulo, tras las aproximaciones teóricas que el actual expone.

Gaudreault continúa con su razonamiento. Respecto al narrador, dentro de los parámetros que hasta aquí han sido delineados, sostiene que este representa y no presenta, como lo hace el mostrador de la narrativa escenificada; y que por más que se incline hacia una mostración, no puede nunca verdaderamente tener éxito en el *showing* respecto a sus personajes (2009:76). El teórico complementa su punto de vista con algunas ideas expresadas por Barthes, quien señala que la “polifonía de información” que se halla en la “verdadera narrativa mostrativa” nunca será realmente alcanzada por la narrativa textual, la cual es siempre “monódica”. Es así como Gaudreault insiste en la idea de que “the textual narrator’s ‘monstration’ is only an illusion” (*ibíd.*).

En este punto, resulta interesante volver a las ideas de Mieke Bal, quien propone que “los diálogos intercalados en un texto narrativo son de naturaleza dramática” (1985:153). O sea, la narrativa, para otorgar más vivacidad al relato, toma prestado un

modo propio del drama, en el cual los personajes son los encargados de dar a conocer la historia, siendo el narrador un elemento opcional e incluso accesorio.

Esta condición “monódica” de la narrativa textual que observa Barthes se intenta quebrantar por parte de algunos autores como Manuel Puig en un alto grado y también Manuel Rojas, al ‘purificar’ los diálogos de los personajes, desplazando al narrador, intentando borrar las huellas de su insoslayable presencia, enfatizando, así, en aquella naturaleza dramática que resulta en el relato cuando surgen estos diálogos intercalados. Bal da nuevamente luces sobre este punto:

La afirmación: a más diálogo, más drama, es (...) una simplificación, puesto que lo importante no es sólo la cantidad. La “pureza” de los diálogos influye también en el grado en que se puede experimentar como dramático un texto. Cuando entre cada emisión de un actor interviene el narrador básico con acotaciones como “dijo Isabel”, o incluso comentarios más elaborados, la relación jerárquica (...) se mantiene claramente visible. (*ibíd.*)

Mediante la eliminación de los *verba dicendi* los diálogos cobran una naturalidad análoga a la vida real. Es un estilo directo absoluto el que presenciamos cuando esto sucede. Así está construida toda la novela de Puig que hemos revisado. Y muy importante es atender a aquello que Bal menciona sobre la jerarquía, puesto que, en la eliminación de aquellos verbos que evidencian el control del narrador, nos hallamos ante una ‘desjerarquización’ respecto a las ‘responsabilidades’ narrativas.

El problema del control que tienen el narrador y el mostrador respecto a lo que es accesible o no para el receptor (lector o espectador) es discutido también por Gaudreault. Según él, “the world shown by the monstrator will thus often be more ambiguous, as a general rule, than the world narrated by the narrator’s voice”, y aquí es donde específicamente entra el asunto del control: “because the narrator controls our *vision* in a more decisive manner than the monstrator” (2009:79).

Ese control del narrador, al cual Gaudreault atribuye mucho más poder en el caso de la literatura, intentó ser rehuido por aquellos famosos escritores estadounidenses entre la primera y la segunda Guerra Mundial, los cuales –según señala Genette, en ideas recogidas por el propio Gaudreault– querían liberar a la narrativa de ese “narrative patronage” (*ibíd.*).

Los dos escritores estadounidenses que pertenecen al periodo referido –que buscan huir de aquel *patronage* para liberarse de esa suerte de yugo que implica la omnipresencia del narrador–, a los cuales haré referencia a continuación, son, nuevamente, William Faulkner y también Ernest Hemingway. Observemos algunas características de algunas de sus obras.

Faulkner, en la ya citada novela *Las palmeras salvajes*, juega con la omisión de los *verba dicendi*, pero no de un modo continuo ni permanente. Nos encontramos también con estructuras más convencionales de diálogos en proximidad con este modo que prescinde de dichos verbos. Observemos un ejemplo de todo esto:

- Ni se movió, ni siquiera indicó con un movimiento de cabeza el cuarto detrás de ellos.
- No algo para hacerle cosquillas un segundo en el paladar y tragarlo y ni siquiera pegarse a las entrañas, sino evacuarlo íntegro y hacerlo correr por la maldita cloaca. ¿Quiere venir a cenar mañana?
 - No puedo. Mañana estoy de guardia.
 - ¿Pasado mañana entonces? ¿O cuándo?
 - ¿Y usted no tiene compromisos?
 - Pasado mañana tengo algunas personas, pero no lo molestarán. –Lo miró-. Bueno, si no quiere un montón de gente, les avisaré que no vengan. ¿Pasado mañana a la noche? ¿A las siete? ¿Quiere que vaya a buscarlo al hospital, en el coche?
 - No, no haga eso.
 - Puedo, ¿sabe?
 - Ya sé -dijo él-. Ya sé. Escuche.
 - Vámonos -dijo ella-. Me voy a casa. Y no use eso. Póngase su propia ropa. Quiero verla. (2006:64)

En este extracto apreciamos la mixtura referida. En la primera parte de la selección aparecen los parlamentos de uno y otro personaje sin los verbos que normalmente van no interrumpiendo pero sí direccionando de alguna manera lo que cada personaje dice, o acotándolo, en el sentido de a quién va dirigido lo dicho o con qué tono. Pero ya luego observaremos el otro caso, el modo narrativo más convencional, en que evidentemente el narrador se halla de cierto modo coordinando la aparición de la voz de cada personaje, y tal como en el género dramático y sus acotaciones, también va señalando lo que cada uno de estos hace: “Lo miró”.

Hay una coordinación por parte del narrador, que es análoga al ejercicio que realiza quien maneja una marioneta, al decidir qué hilos mover y cuándo. Los mecanismos de ocultamiento del control de este narrador se observan a partir de la eliminación de estos verbos, dando la apariencia de que los personajes hablan entre ellos sin mediador.

Un ejercicio semejante se observa en *Fiesta* (*The sun also rises*, 1926) de Hemingway, en donde los diálogos se estructuran también de un modo en que vemos esta suerte de alternancia entre la dirección del narrador a través de estos verbos y, en una relación contigua, la presentación de estos diálogos en aquel modo de “naturaleza dramática” indicado por Bal:

Le dije adiós a Brett en la barra. El conde estaba invitando a champán.

- ¿Quiere tomar una copa de vino con nosotros, caballero? - me preguntó.

- No, muchas gracias. Tengo que irme.

- ¿Te vas de verdad? - quiso saber Brett.

- Sí, me duele mucho la cabeza.

- ¿Te veré mañana?

- Ven a mi oficina.

- Será difícil

- Bueno, ¿dónde podré verte entonces?

- Donde quieras a eso de las cinco de la tarde.

- Quedemos en la otra orilla, ¿de acuerdo?
- Bueno. Te espero a las cinco en el Crillon. Intenta estar allí.
- No te preocupes –dijo Brett- . ¿Te he dado plantón alguna vez?
- ¿Sabes algo de Mike?
- Hoy he tenido carta.
- Buenas noches, caballero - me despidió el conde. (2011:54)

En este caso, se observa, como he dicho, un ejercicio semejante, pero no igual al del ejemplo tomado de *Las palmeras salvajes*, pues en esa novela de Faulkner el juego entre identidad y presencia que se advierte está a cargo de un narrador omnisciente (entendiendo presencia en cuanto acto explícito de estar por parte del narrador e identidad como acto implícito, descansando en las huellas del narrador, alojadas en aquel *quoting*). Aquí, en *Fiesta*, estamos frente al caso de un narrador homodiegético, que a lo largo de la narración va optando con frecuencia por los diálogos como modo de comunicación con el lector, pero prefiere, asimismo, no mantener la voz dominante en la estructuración de estos diálogos. Sólo considera acertado de un modo esporádico ir introduciendo aquellos verbos explicativos con el fin, se infiere, de dar pequeñas orientaciones a un lector que podría perderse entre tantos ‘ires y venires’ de frases y oraciones que constituyen parlamentos. Pero vemos una preponderancia de esta suerte de autonomía de los personajes en los diálogos. Este personaje creado por Hemingway parece querer aproximarse, en estas instancias de reproducción de la conversación, más a su condición de personaje que a la de narrador. Se desplaza mucho hacia ese rol.

Cabe destacar que me ha parecido importante tomar como referencia el caso de Hemingway, pero lo que se está refiriendo y describiendo en relación a la situación del ocultamiento del narrador en función de fortalecer el *showing* de Gaudreault es más fuerte en Faulkner.

En otra novela de este último escritor, *El ruido y la furia* (*The sound and the fury*, 1929), anterior a la que ya he citado de él, este trabajo de anulación de las marcas

del narrador y su coordinación controladora se aprecia de un modo aun mayor a través de la mixtura absoluta de la narración propiamente dicha y los diálogos, que aparecen ante los ojos del lector sin indicaciones gráficas como en el caso anterior, en que los guiones también resultan ser orientadores con respecto a quién dice qué. Veamos:

Caddy recuerdas cómo se enfadó Dilsey contigo porque tenías los calzones manchados
de barro
no llores
no estoy llorando Caddy
clávamela ya o es que no vas
quieres que lo haga
sí clávamela
pon la mano encima
no llores pobre Quentin
(...)
qué pasa qué estás haciendo
sus músculos se pusieron tensos me senté
es la navaja se me cayó
se sentó
qué hora es
no lo sé
se levantó tanteeé por el suelo
me voy déjalo
la notaba allí de pie olía sus ropas empapadas notando que estaba allí
está por aquí en alguna parte
déjala ya la encontrarás mañana vámonos
espera un minuto la encontraré
tengo miedo
aquí está aquí todo el tiempo
de verdad vámonos (2011:160-161)

En el ejemplo seleccionado el afán por anular la presencia de un narrador controlador llega a niveles mucho más altos que aquel de simplemente eliminar los *verba dicendi*. Acá se nos nombra a los personajes de Caddy y Quentin implicados en el diálogo, pero

el lector debe ejercer un rol sumamente activo en la construcción de la narración, al verse obligado a realizar permanentes deducciones: quién dice qué cosa y en qué momento estamos frente a algo dicho y en qué otro momento nos hallamos frente a la referencia a alguna acción. Prepondera absolutamente el diálogo; tenemos pocas líneas en que lo que leemos pertenece al ámbito de la acción: “sus músculos se pusieron tensos me senté”, “se sentó”, “se levantó tanteé por el suelo” y “la notaba allí de pie olía sus ropas empapadas notando que estaba allí”. No hay ningún elemento gráfico en este fragmento; las palabras nos dan la información por sí solas, obviamente sin guiones para ordenar las secciones y además sin puntos, comas y ni siquiera las mayúsculas con que normalmente comienza cada frase. Las mayúsculas que vemos aquí aparecen únicamente en función de los nombres propios.

Esta transgresión tan grande de las convenciones en el modo de narrar textualmente obedece a esa suerte de ‘desobediencia’ indicada por Gaudreault atendiendo a las ideas de Genette (en relación al *narrative patronage* de la figura muchas veces omnipresente del narrador). La ausencia de todos los elementos gráficos naturalmente esperables en la redacción literaria implica una participación mucho mayor del lector, que tiene que hacer ejercicios mentales de deducción y construcción de la fábula. Hay una transferencia del control: se le quita el control al narrador, al ente coordinador, para otorgarle más poder al lector. La deconstrucción que significa todo esto conlleva una posterior construcción, más allá del relato acabado en el libro impreso, que es de exclusiva responsabilidad de quien recibe este objeto libro y lo constituye a través de la lectura en una historia. El ejercicio de coordinación y construcción coherente de la historia envuelta en el relato escapa del control total del narrador a través de estos mecanismos.

El problema del control continúa siendo discutido por Gaudreault, pero ahora ya encontrando similitudes u observando puntos de aproximación entre el ‘controlador’ literario y fílmico:

film is closer to novels than to plays, precisely because of the existence and presence throughout the narrative of an underlying agent that presides over the narrative’s organization and structure. Generally speaking, there is also agreement that this agent is an approximate equivalent of the narrator of textual narrative. (2009:81-82)

A pesar de la existencia de este agente en ambos tipos de relato, al cine le resulta muchísimo más simple no dejarlo ver. Este agente en el cine resulta más rápidamente vinculable al autor, porque la figura del narrador en una película la asociamos más a aquel personaje que cuenta a la vez que se envuelve en eventos, como en el caso de *Le petit soldat* (1963), de Jean-Luc Godard, o en el de *Life of Pi* (2012), de Ang Lee, filme este en que el protagonista recuerda su historia y la relata a un escritor, en cuanto vemos aquellos acontecimientos narrados desarrollarse. Esto en literatura se puede hacer equivaler a un narrador protagonista. También este agente se puede relacionar con aquella figura que aparece y nos cuenta la historia de otros personajes, sin estar envuelto en ella, como sucede en el filme *La femme d'à côté* (1981), de François Truffaut. Se observa en este último caso una equivalencia entre este narrador y un narrador heterodiegético literario que, dependiendo de la información que nos dé aquel cinematográfico, podría ser omnisciente o sólo de conocimiento relativo. Sin embargo, hay una diferencia esencial que ha de ser destacada: en el cine es habitual que este narrador que no es un personaje hable muy por separado de los personajes. Puede hacerlo para dar una introducción a lo que va a suceder, muchas veces funcionando de tal modo que opera como los intertítulos del cine mudo; también puede comentar lo que está sucediendo o ha sucedido. En la narrativa literaria, cuando nos hallamos ante un narrador heterodiegético la combinación entre lo que él narra y lo que los personajes

tienen a su cargo para decir o contar es normalmente mucho más fluida que en el cine; funciona de un modo más orgánico, y pocas veces en segmentos. La imbricación entre lo que el narrador dice y lo que los personajes expresan será aun más fuerte en el caso de haber estilo indirecto, al transferir el narrador la voz de los personajes hacia el lector. También esto acontecerá cuando accedemos a los pensamientos de los personajes a través de estilo indirecto libre. En estos casos el narrador resultará un completo mediador. Estaremos en el caso del estilo indirecto libre frente a lo que Bal denomina como “interferencia textual” (1985:143).

Para ilustrar lo que he sostenido, veamos el siguiente ejemplo, tomado ya de Manuel Rojas, en su clásico y famoso cuento “El vaso de leche”, contenido en el libro de cuentos *El delincuente* (1929). Aquí nos encontramos con un narrador omnisciente que cuenta el suplicio que vive un joven marinero hambriento en algún puerto, que espera ser remunerado por un trabajo que se halla realizando y, en la espera, por orgullo y vergüenza no se atreve a pedir ni aceptar comida:

Terminó la jornada completamente agotado, cubierto de sudor, reducido ya a lo último. Mientras los trabajadores se retiraban, se sentó en unas bolsas acechando al capataz, y cuando se hubo marchado el último, acercóse a él y confuso y titubeante, aunque sin contarle lo que sucedía, le preguntó si podían pagarle inmediatamente o si era posible conseguir un adelanto a cuenta de lo ganado.

Contestóle el capataz que la costumbre era pagar al final del trabajo y que todavía sería necesario trabajar al día siguiente para concluir de cargar el vapor. ¡Un día más! Por otro lado, no adelantaban un centavo. (2010:40-41)

En este segmento nos encontramos tanto con el estilo indirecto convencional, en que el narrador asume la voz de los personajes, como con el estilo indirecto libre, en que el narrador, necesariamente omnisciente, habla desde el pensamiento o desde las sensaciones de los personajes sin explicitar que lo son, pero siendo esto naturalmente entendido por el lector. En ambos tipos de estilo indirecto, la presencia del narrador se

combina con lo que los personajes del capataz y el joven marinero dicen y con el pensamiento angustioso del personaje central que asimila que aún tendrá que esperar un día completo para poder comer, cuando leemos “¡Un día más!”. La combinación entre la presencia del narrador y la de los personajes se presenta en los dos sentidos.

Es así como en ambos casos el narrador será un completo mediador, que hasta ocupa de alguna manera el espacio de los personajes. Les da voz y les deja expresar su interioridad, pero asumiendo fuertemente el poder que le da su condición de ‘patrón’ de la narración. La expresión de los personajes pasa por el narrador cuando estamos frente al estilo indirecto en cualquiera de sus formas. Obviamente, el adjetivo ‘indirecto’ alude a esta situación. Ello en el cine no tiene modo fácilmente identificable de materializarse. La técnica y la creatividad abren muchas posibilidades, pero lo normal es que de haber un narrador en un filme, este sea un personaje o un sujeto externo hablando en voz en off o frente a la pantalla.

El estilo indirecto, entonces, en ambas formas, convencional o libre, implica naturalmente la supremacía del narrador. Bal, teorizando exclusivamente sobre la narrativa textual, reflexiona sobre esto de un modo que resulta útil para este análisis. Atendiendo a la relación entre el agente que ella designa como “actor” y el narrador, observa que “la dependencia del texto del actor con respecto al del narrador debería considerarse la de una proposición subordinada a una principal” (1985:147). La elección, entonces, del estilo directo, y más aun de aquella “pureza de los diálogos” referida por esta misma teórica, obedece a una intención de permitir una independencia de los agentes actores de la narración respecto al narrador, que en un sentido estricto ejerce aquella función asociada al *narrative patronage*. Esa “naturaleza dramática” también señalada por Bal que adquieren los textos narrativos en el momento de

intercalar estructuras dialógicas en medio de la madeja textual, apela también a esta intención ‘desubordinante’, si se me permite el neologismo.

Es importante dentro de esta discusión el hecho de que aquel *narrative patronage* es también puesto en causa en la narrativa literaria a través o de la omisión o de los modos de darle carácter humano a la instancia del narrador. Existen estrategias que tienden a teñir con matices de comportamiento humano al narrador, y esa suerte de ‘humanización’ de esta figura redundante en que los personajes queden más próximos respecto a ella. Hay una suerte de ‘nivelación’ entre los roles narrativos al construir un narrador titubeante, que hesita, que comenta, etc.

Ese agente subyacente que preside la organización de la narrativa referido por Gaudreault es más fácil de determinar, según sostengo, en la literatura que en el cine, pues en la primera se asocia al narrador, mientras que en el segundo, puede vincularse fácilmente al director-autor del filme, por el hecho de existir aquella figura más escasa u ocasional del narrador hablante, que además es más débil, pues no es ella la que determina qué va a ser contado y qué no, sino que nos va aclarando o comentando algunos aspectos de la historia. Hay una presencia subyacente más profunda en el cine, que también por el hecho de la materialidad que lo compone nos resulta más simplemente aproximable al realizador, figura más concreta que el guionista, a los ojos del espectador. En la narrativa textual realmente nos olvidamos bastante del autor y atribuimos la responsabilidad de lo contado y de las decisiones narrativas al narrador, aunque este intente camuflarse. Sin embargo, en esta investigación sí interesa hacer constante alusión a la figura de carne y hueso de Manuel Rojas, por sentirse tan presente en cuanto tal a lo largo y ancho de sus cuentos y novelas, especialmente en la tetralogía sobre Aniceto Hevia.

Juan A. Hernández Les se refiere a la diferencia entre el narrador literario y el narrador fílmico del siguiente modo: “Si en el relato literario se usa mucho el recurso de un narrador que narra sin ser propiamente el autor, en cine el narrador es menos localizable, porque es propiamente el autor. El relato literario gusta de servirse de un narrador que utilice distintas formas” (2005:78). No concuerdo con ser tan taxativos en afirmar que “en cine el narrador (...) es propiamente el autor”, pues ya he explicado que existe a veces una instancia más concreta y verificable de narrador en el filme. Sin embargo, lo que es importante tener en cuenta es que en la literatura el narrador es una figura que en condiciones normales no es “propiamente el autor”. Si hay voluntad del autor en hacerse ver, en presentarse ante el lector, esto es viable. Así lo hizo Miguel de Unamuno en *Niebla* (1914), cuando él propio decide desafiar a su personaje principal.

En el cine, la diferenciación entre el narrador y ese agente supervisor que no vemos es clara cuando el narrador-comentador fílmico de hecho existe, tanto ese que no es un personaje y que aparece en distintos momentos a lo largo del filme, como aquel que es un personaje al mismo tiempo envuelto en los eventos y oficiando de narrador de, habitualmente, su propia historia. Sin embargo, ¿qué sucede cuando no hay ninguno de estos dos tipos de narrador concreto en el cine? ¿Ese agente referido puede ser denominado como ‘narrador’ en ese caso, debido a la no existencia de figuras concretas que puedan ser llamadas así?

Gaudreault advierte semejanzas entre lo textual y lo fílmico a la luz de la figura de aquel agente, supervisor y subyacente. Dirá, por ejemplo: “like the textual narrator, the film narrator imposes (can impose) a gaze upon the viewer” (2009:85). Observo que en este caso efectivamente el narrador fílmico está siendo considerado como aquel agente invisible, no como ese sujeto que habla de vez en cuando en algunos filmes, que puede oficiar de narrador siempre y cuando haga alusión a la diégesis. Aquí,

considerando esto así como él lo define, el narrador literario heterodiegético en toda situación resultará más fácil de determinar que el fílmico, pues el literario está contando de hecho, y aunque intente camuflarse se deja ver, siendo siempre sin lugar a dudas una invención del autor empírico.

Ya Gaudreault terminará por hacer equivaler completamente estas dos figuras cuando indica que “in textual and film narrative, the story told (...) is the work of an *intermediary gaze*” (*ibíd.*). Viendo esto así, tanto el cine como la literatura tendrían intermediarios entre lo narrado y el narratario. Sin embargo, en la narrativa textual si aquel agente se intenta esconder se le percibe de todas maneras, pues el narrador textual deja deslizar si no su presencia sí su identidad en medio de la madeja verbal. La presencia de aquel narrador fílmico del modo en que lo entiende el autor citado es más vaga.

Lo que sucede en la construcción del relato fílmico es explicado por Gaudreault de un modo brillante. Él refiere a un mega-narrador, a un gran creador de imagen y sonido, el cual implica al narrador y al mostrador juntos. Hay dos niveles destacados por él que me parecen esenciales para comprender el problema del intermediario.

El primer agente en la construcción del relato fílmico es el mostrador, que es quien pone la cámara frente a un determinado espacio y filma, realiza una toma. Esta sería una “narrative substance” (89), la que luego será trabajada por el narrador fílmico, que correspondería al agente que edita.

Haciendo un traslado desde la lógica de la narración fílmica a la de la narración literaria o textual, me aboco ahora a la novela capital de Manuel Rojas, *Hijo de ladrón*, en donde hallamos procesos que observo como análogos al descrito en el universo cinematográfico. Para introducir esta idea, es importante considerar la propuesta del crítico chileno Norman Cortés Larrieu en su ensayo *Tres formas de inconexión del*

relato, el cual acuña aquel término fundamental para referir a lo que sucede con la narración en la novela referida: “locución vivida”, en donde el narrador “‘está y no está presente’, ya que se proyecta al interior de los personajes, hablando desde su perspectiva” (1995:175).⁵

Es preciso describir la situación del modo narrativo en *Hijo de ladrón* para dar real sentido a las palabras de Cortés Larrieu. La novela posee un narrador protagonista, pero su carácter de alguna manera resulta relativo por las siguientes razones: él va narrando sus experiencias desde la infancia hasta el momento actual, en que es adolescente; su vida ha estado llena de vicisitudes y en estas ha conocido muchas personas que, a su vez, han tenido vidas también muy acontecidas. Cuando estos personajes que se le van cruzando cuentan sus historias, Aniceto, el joven protagonista, se aparta y los deja hablar; los personajes se encuentran entonces “hablando desde su perspectiva”. Ellos hablan, ellos narran, y el narrador protagonista traspasa esa información hacia al lector, prácticamente sin realizar interpretaciones ni comentarios que pudiesen eventualmente influir en la percepción de quien lee sobre lo relatado por aquellos personajes secundarios e incidentales. Lo más normal de hecho es que Aniceto ni siquiera se aproxime a insinuar apreciaciones. Sólo lo hará cuando hay una situación muy concreta que lo choca sobremanera, como por ejemplo sucede en el pasaje en que un prisionero que ha sido llevado a la cárcel por causa de una violación a una menor de edad le cuenta su historia, dramatizando. Aniceto ni quiere saber del asunto, le molesta y no ahorra sus comentarios al lector:

⁵ Este aspecto de la narrativa de Manuel Rojas, especialmente reconocible en *Hijo de ladrón*, encuentra nuevas formas de destaque en estudios recientes. Con otras palabras, autores actuales refieren a esta forma narrativa en Rojas como un elemento sobresaliente en el modo de contar sus historias. Annette Paatz, por ejemplo, habla de la “pluralidad de voces bajtiniana” (2013:100) para describir la dinámica del relato de las historias personales de cada uno de los sujetos con los que se cruza Aniceto en la novela de 1951, que da vida a este personaje ‘tetralógico’.

- Hablo de mi mujer. Tengo dos hijos con ella. Y no se ha quejado, no ha llorado, no me ha dicho una sola palabra de reproche o de pena. ¡Qué papelito el mío! A veces me dan ganas de tirarme contra la reja y sacarme no sé qué a cabezazos.

No tenía ninguna experiencia amorosa y la historia del solitario me parecía aburrida; no alcanzaba a comprender por qué un hombre casado, que quiere a su mujer, se mete en enredos como aquél.

- Y no hay modo de arreglar el asunto –continuó... (2006:181)

En este relato que le es contado en la cárcel, el joven protagonista sólo introduce al lector en el contexto de la historia que luego será realmente contada por quien la vivió. Será una introducción muy somera, de tres líneas: “Su delito era amoroso: había violado a una chica, pero no a una desconocida y en un camino solitario o en un bosque, sino a una conocida, de dieciséis años y en su propia casa” (*ibíd.*). El contenido de la historia, respecto a la cual Aniceto nos da prácticamente sólo el título, será de responsabilidad del protagonista de ella. Sin embargo, a pesar de que la intermediación de Aniceto será exigua, como hemos visto, no puede evitar emitir un juicio de valor, lo cual se comprende perfectamente en el sentido del mensaje de esta novela, el que no nos atañe en esta investigación pero que merece ser dicho: la salvaguarda de la dignidad del sujeto hasta en las condiciones más denigrantes.

Me interesa la referencia más o menos detallada al pasaje mencionado y la alusión al mensaje de la novela, porque es uno de los pocos ejemplos en ella en que Aniceto –siempre dentro de la técnica de la “locución vivida”, dándole todo el espacio a otro para que relate una experiencia que él vivió, prescindiendo del estilo indirecto, de esa “interferencia textual” que señala Bal– entrega una opinión, influye en el lector. Pero esto cobra absoluto sentido si se toma en consideración el sustrato valórico de *Hijo de ladrón*.

Obviamente, como ya se aprecia, el uso del estilo directo será preponderante en la estructura de esta novela. Y ello, retomando la idea que les ha dado origen a los

últimos párrafos, se liga íntimamente con la propuesta de que el narrador en ella intenta, en relación a las historias que le toca escuchar a lo largo de sus vivencias, operar de un modo análogo al del mostrador cinematográfico. Una serie de ejemplos y de construcciones de la descripción y de la narración en esta novela de 1951 sustentan esta idea. Me interesa ver un buen ejemplo en ella, que le da razonabilidad a este planteamiento:

Los pescadores eran, en general, hombres sombríos, silenciosos, de extraña estampa, vestidos con restos de ropas; suéteres en cantidades innumerables y chalecos, muchos chalecos, todos grandes, ajenos a sus cuerpos, y bufandas destrozadas. Pasaban toda la noche en el mar, durmiendo a ratos breves, sin hablar en medio de la oscuridad o hablando lo indispensable. En el bote, a proa y a popa, se amontonaban trozos de peludos cueros, pedazos de tela, viejas mantas o frazadas, sacos, tiras de arpillera, chaquetas destrozadas y más chalecos y más suéteres que parecían pertenecer a todos, indistintamente. Aquí hay un caldero redondo, en forma de tubo: sirve para calentar la comida o el agua; mira: tiene adentro una tetera; ahí hay un plato de metal, un jarro, dos jarros, 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 junto 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 dentro algo reconfortante: vino o aguardiente. A veces la pesca es buena; otra, regular, y otras, mala. El mar no es siempre generoso y a veces cobra su parte. Siempre hay alguien que cobra una cuota. (279-280)

Aniceto, el narrador, nos introduce en la vida de los pescadores de alguna caleta del puerto de Valparaíso, en Chile; nos los caracteriza y describe la vida que llevan. Luego, sin ningún tipo de aviso, da manera totalmente yuxtapuesta y sorpresiva, da la voz a un pescador x, quien, a partir de la frase “Aquí hay un caldero redondo”, comienza a hablar por su cuenta. Parece no haber huellas de Aniceto en cuanto narrador

a partir de ese momento. Y el tono del pescador resulta inclusivo, apelando a la idea de colectividad que atraviesa estas novelas.⁶

Desde este ejemplo, resulta muy interesante analizar el problema de la analogía señalada entre los agentes cinematográficos llamados mostrador y narrador y lo que acontece en la narración de esta novela. Aquella aspiración que identifico a una condición de mostrador por parte del narrador, se deja ver con bastante claridad en este pasaje, aunque se trate siempre de un narrador protagonista, o relativamente protagonista, en *Hijo de ladrón*.

Sabemos que en esta novela Aniceto nos introduce a los personajes que va conociendo, los contextualiza en diferentes grados, habiendo pasajes en que prácticamente los deja a ellos introducirse del todo, y nos deja conocerlos más directamente. El caso del ejemplo extraído del violador es excepcional, debido a que su actuar es, justificadamente, juzgado por el joven muchacho. Lo que observo es que en el momento en que este narrador-personaje lleva a cabo este procedimiento –la “locución vivida” indicada por Cortés Larrieu–, cuando nos pone de alguna manera frente a aquel personaje al que está dejando hablar, se comporta de un modo equivalente al de un mostrador cinematográfico (siempre hablando desde la lógica de la metáfora, pues ‘mostrar’ en el cine se entiende literalmente, como es obvio). Esta instancia es comparable al momento de la toma cinematográfica, ya que este narrador literario se aparta, o al menos lo procura, y nos ‘muestra’ lo que otro cuenta, la vida y pensamientos de ese otro. Él en ese momento no interpreta. Si, extraordinariamente, lo llega a hacer, será en un párrafo aparte. Esto opera a un nivel micro; cada una de estas ‘tomas’ literarias son sustancias narrativas que luego el narrador se encargará de organizar, en términos de disposición. Él determinará dónde y cuándo ubicar cada uno de los relatos

⁶ A partir de la frase “parecían pertenecer a todos, indistintamente” hay una potente alusión a la polifonía, relacionada con la “locución vivida”.

que le son contados. En el último extracto citado, él establece el momento en que deja al pescador hablar. Este proceso dialoga con aquel de ‘citación’ verificable en *El beso de la mujer araña* de Puig que revelé.

Este fragmento de los pescadores nos invita a percibir que estamos frente a un momento en que Aniceto está captando in situ, traspasándolo al lector tal como él lo ve y no tal como se lo han contado. A partir de la frase “Aquí hay un caldero redondo”, el protagonista le da la palabra al pescador, que habla de alguna situación cotidiana, y no se observa filtro entre el modo en que este pescador relata y el modo en que esto nos llega. Hay señales que evidencian que esto es así. Se aprecia que el pescador está hablando fluidamente en su relato, por el hecho de que, por ejemplo, se equivoca: “una botella vacía; tendría agua; bah: a esta hora tiene que estar vacía, pero al partir, ayer en la tarde, seguramente había dentro algo reconfortante: vino o aguardiente”. Él hace una afirmación e inmediatamente se rectifica, lo que verificamos a través de la interjección “bah”, típicamente referida a equivocación en Chile. Esta carencia de filtro nos hace ser partícipes directos como lectores de lo que está contando. Hasta estamos siendo invitados junto a Aniceto a mirar: “mira: tiene adentro una tetera”. Esos dos puntos después del verbo mirar en modo imperativo aluden a una acción de dirigir la mirada (sobre la importancia de los dos puntos en este sentido, volveré).

Diferente es el caso de la otra categoría de “locución vivida” que se halla en esta novela, el más habitual, aquel en que Aniceto traspasa al lector un relato así como se lo han contado, dejando a otros hablar y convertirse a su vez en narradores. En este caso, Aniceto no tiene control sobre el contenido de lo que está traspasándonos, porque él no ha sido testigo de estos hechos. Cada uno de los personajes que habla a lo largo de la novela es responsable de lo que cuenta y deja de contar, de cómo lo cuenta y de la impresión que quiere dejar. Aquí hay una situación en que el lector es una suerte de

testigo del cómo Aniceto escucha lo que le cuentan, habiendo filtros respecto al mensaje recibido que corresponden a un momento anterior a la instancia en que él asume la responsabilidad narrativa.

Observemos cómo funciona este modo de “locución vivida” indicado. Cuando Aniceto está en la cárcel por primera vez, en Buenos Aires y siendo aún un niño, se dedica a escuchar las historias de los prisioneros, las cuales son relatadas entre ellos:

Con el tiempo, y sobre asuntos de su especialidad y profesión, oiría hablar así, aburrida y continuamente, a decenas de personas que parecían no tener más preocupaciones que las de su profesión o especialidad: carpinteros y albañiles, médicos y abogados, zapateros y cómicos. El hombre bajo y calvo, derrotado de ropas, de barba crecida y cara como sucia, se detuvo en el centro del calabozo.

6

- Ya no paso más que preso y creo que moriré dentro de esta leonera. Gracias a la nueva ley, los agentes me toman donde esté, aunque sea en una peluquería, afeitándome. L.C., ladrón conocido; conocido, sí, pero inútil. Hace meses que no robo nada. Estoy acobardado y viejo. (34)

Lo que vemos acá es que Aniceto, sin anuncios explícitos, le pasará la palabra a un prisionero y en cuanto narrador le cederá a este todo el capítulo 6 de la primera parte, en el cual este preso contará la historia de Victoriano Ruiz, una de las más ricas de la novela. Cuando el reo acaba de hablar de su vida y trayectoria en el oficio de robar (de lo que hemos leído la primera parte), da inicio a los eventos de la vida de aquel otro personaje. Los párrafos de este capítulo se abrirán con comillas, para dar cuenta gráficamente de que el ladrón está hablando, contando su historia y luego la de aquel Victoriano, que no le pertenece a él en cuanto vivencia. Es decir, Aniceto nos da a conocer a los lectores una historia que ha sido vista y escuchada por otro personaje, al cual él, a su vez, ha oído hablar, lo que difiere de la tónica de la novela, en que el sujeto, haciendo uso de la “locución vivida”, nos presenta acontecimientos que le han contado

personas que él ha conocido, en los cuales estas personas han estado directamente envueltas. En el caso del fragmento seleccionado, accedemos a las aventuras de Victoriano de un modo mucho más indirecto. Y, de hecho, por esto mismo es que en el relato del reo a quien Aniceto escucha hay un abundante uso del estilo indirecto por parte de este para reproducir las palabras de aquel sujeto Ruiz. Encontraremos también el uso del estilo directo, tan característico de la novela toda, pero el indirecto será un recurso importante. Victoriano, un policía que se ha volcado a favor de los ladrones con el paso del tiempo, se defiende cuando es delatado:

Victoriano no negó y explicó su caso: tenía veintitrés años de servicio (...) Había perseguido y detenido a los ladrones tal como el perro persigue y caza perdices y conejos, sin saber que son, como él, animales que viven y necesitan vivir, y nunca, hasta el día en que El Manco Arturo cayó bajo las ruedas de la locomotora al huir de él, pensó o sospechó que un ladrón era también un hombre. (45)

A partir de lo anterior podemos observar con claridad –desde el ángulo que confronta la figura del narrador literario con la noción de mostrador– que, a diferencia de la situación con el pescador, Aniceto no controla aquellos relatos que le son contados, menos aun si estos relatos le han sido a su vez referidos a la persona que se encarga de narrarlos.

En el caso del pasaje descrito, hacia el final de este capítulo, prácticamente a cargo del prisionero, el narrador cerrará aquellas comillas con que se había iniciado la historia de Victoriano para decir: “Al atardecer me junté con mi madre en la puerta de Investigaciones y regresamos a casa. Había pagado la primera cuota” (46). Obviamente este último breve párrafo no llevará comillas ni ninguna señal gráfica especial, porque es la narración primera la que leemos ahí, la de Aniceto. Pero es fundamental este cierre de capítulo, ya que por el hecho de como lectores habernos imbuido en las andanzas de Victoriano, se hace necesario refrescarnos la memoria en cuanto a que este ha sido un

relato contado a Aniceto. La novela se encarga muy bien de manejar las diferentes instancias narrativas de tal modo que el lector las controle también y no se confunda. Esto le suma autonomía a las historias de los otros personajes, porque el narrador no quiere generar ambigüedades en relación a que él pudiera estar manipulando estos relatos. Él sólo se encarga de transferirlos. Y este tipo de cierre de capítulos así lo confirma.

Según los investigadores Aumont, Bergala, Marie y Vernet, en el cine clásico “el universo diegético parece ofrecerse sin intermediarios, sin que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve” (1996:120). Es de suponer que estos investigadores se refieren al cine clásico sonoro, pues creo que es bastante evidente en el cine mudo la presencia del narrador o del intermediario alojada en los intertítulos. Pero efectivamente ya luego en el cine sonoro se vuelve poco común encontrar una figura de esta naturaleza. El espectador quedará muy de frente al universo diegético, como señalan estos teóricos.

En el ámbito de la literatura, en la escritura ya más contemporánea probablemente esta independencia respecto del narrador –lo que es, ya lo he indicado según los criterios de Gaudreault, algo ilusorio– se hace más necesaria para los escritores, que parecen querer darle mayor autonomía a los sujetos de sus relatos e historias, en relación directa con el rol participativo del lector, quien se verá más involucrado intelectualmente en el desciframiento y la inferencia de diversos aspectos de una novela (o relato) que no está arbitrada por un narrador-patrón. Sin embargo, esta relación más directa del lector con los acontecimientos y sus agentes no implicará que se anulen las marcas del proceso de la narración.

Retomando el análisis de la obra rojasiana, se observa que el concepto de “vivacidad escénica” va cobrando sentido. El querer ignorar la presencia del narrador o

disimularla o camuflarla tiene que ver con darle más vigor a la acción en sí y a lo que los personajes dan a conocer por sí mismos. Finalmente, todo esto se vincula con sumarle fuerza a la acción de tal modo que el lector entre realmente en una dinámica que le permita sentir que ‘está ahí’, que está ‘viendo y oyendo’.

Rojas era un gran observador. Leyendo su obra se hace evidente con cuánta atención este hombre miraba y oía a su alrededor. Aquella “vivacidad escénica” en su narrativa será coherente con esa incuestionable condición suya.

Leonidas Morales dirá de Rojas algo que cobra mucho sentido a la luz de este análisis. En su libro *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna* leemos las siguientes palabras:

Rojas promueve en el lector la ilusión de “lo vivido” haciendo que el narrador (“Laguna”, “Una carabina y una cotorra”, “Pancho Rojas” y “El bonete maulino”) abandone la posición neutral, distanciada, del narrador en tercera persona, y asuma el punto de vista de un personaje testigo de lo que narra, pero no el de un testigo de lo que narra, sino el de un testigo que además forma parte de la estructura sentimental o material de la anécdota, y es por lo tanto un elemento de su composición: el relato adquiere así la intimidad de la crónica (2008:117-118).

Es preciso contextualizar. En la introducción de esta disertación he dado a conocer el porqué de Rojas ser considerado un rupturista en relación con el criollismo. Es bajo esta discusión que Morales plantea como algo novedoso el hecho de que en estos cuentos rojasianos el narrador abandone la tercera persona y “asuma el punto de vista de un personaje testigo de lo que narra”. Me interesan mucho en función de este análisis sus ideas que apuntan a lo mismo que aquella “vivacidad escénica”, al hablar él de la existencia en los cuentos de Rojas de “un marco narrativo cuya función consiste en evitar que el lector se sienta leyendo “literatura” y en invitarlo a que viva la experiencia del relato como una experiencia real” (118).

Me propongo revisar los cuentos mencionados como ejemplos de esta promoción en el lector de “la ilusión de ‘lo vivido’”, en el sentido de que abandonan la posición neutral del narrador. En ellos esta figura vive lo que relata, adquiriendo así el relato “la intimidad de la crónica”.

Hombres del sur reúne cinco cuentos y es publicado en el año 1926. Esos relatos son: “Laguna”, “Un espíritu inquieto”, “El cachorro”, “El bonete maulino” y “Leyendas de la Patagonia” (este último en las siguientes ediciones aparecerá con el título de “El hombre de los ojos azules”). La edición aquí manejada es la décima, de 1990.

“Laguna” nos presenta inmediatamente la primera persona, comenzando así: “DE aquella época de mi vida, ningún recuerdo se destaca tan nítidamente en mi memoria...” (1990:9). Este personaje que nos habla desde su experiencia, se dedicará a narrarnos la historia de un desventurado hombre chileno de origen araucano que se hace llamar “Laguna”, a quien conoce durante algunos trabajos que realiza en la cordillera. Es, entonces, de cierta manera, un narrador testigo. Digo “de cierta manera” porque este se halla siempre muy presente en la acción, aunque totalmente volcado a contar las desgracias de su compañero. No tiene la condición de un narrador testigo convencional, que ha sido, valga la redundancia, testigo de lo que narra pero no ha tenido mucho que ver en ello.

Aquella “intimidad de la crónica” que indica Leonidas Morales como algo propio de los cuentos que nombra, tiene que ver naturalmente con el hecho de que ya en los años '20 del siglo pasado Rojas decida en Chile escribir cuentos donde hay una perspectiva identificada en un personaje. Así quedan atrás estas descripciones de postal propias del criollismo, sobre la cuales volveré. La descripción ahora es desde una perspectiva humana, y no desde esta visión de una entidad anónima, ubicua, atemporal.

Las descripciones tienden a cambiar de carácter cuando se trata de una mirada puntual y concreta que les da vida. Si bien esto no es así todo el tiempo, y en muchos momentos simplemente corre la descripción de un modo no muy diferente al propio de un narrador heterodiegético, neutral, hay pasajes en los que la presencia del descriptor como testigo de lo que nos dice que ve se hace evidente, tornando aquello como una “experiencia real”, tal como señala Morales. Veamos un ejemplo:

Hablando con él, observé esta rara manía o costumbre: Laguna no tenía nunca quietas sus piernas. Las movía constantemente. Ya jugaba con los pies cambiando de sitio o posición una maderita o un trocito de papel que hubiera en el suelo; ya las movía como marcando el paso con los talones; ya las juntaba, la separaba, las cruzaba o las descruzaba con una continuidad que mareaba. Yo supuse que esto provendría de sus costumbres de vagabundo, suposición un tanto antojadiza, pero yo necesitaba clasificar este rasgo de mi nuevo amigo. (12)

Ese carácter “más íntimo” indicado por el crítico chileno se relaciona estrechamente con que al haber un narrador que está viviendo los hechos que refiere y el cual describe aquello que realmente ve, el involucramiento con lo narrado y descrito es mayor, abandonando naturalmente la imparcialidad. El involucramiento de un lector atento probablemente también será mayor, también porque el narrador que ha vivido la acción hace comentarios en medio, compartiéndole al lector sus impresiones, tal como sucede en el extracto anterior. Allí sabemos que el narrador considera raras aquellas costumbres que describe en Laguna, y que las razones de esas conductas corporales son desconocidas, pero que hay una suposición del personaje que narra que es considerada por él mismo como antojadiza.

En “El bonete maulino” nuevamente nos encontramos con la primera persona. En este cuento, además, hay una fuerte tendencia al estilo directo –que ya se observa en otros de aquellos de la primera etapa de Rojas–, y en muchas ocasiones estos parlamentos se encuentran exentos de *verba dicendi*, lo que indica que ya desde muy

temprano este escritor comienza a marcar su tendencia escritural, inclinada a esa suerte de disminución de los poderes de un omnipotente narrador omnisciente en función de otorgar mayor soberanía a los personajes. Un ejemplo concreto y breve de ello es el momento en que un personaje les está contando al protagonista y su amigo la historia del dueño del bonete maulino, mientras estos dos sujetos comen; entonces surge en nuevo párrafo con guión y por supuesto sin *verba dicendi*: “Por favor, Segundo, no se coma todo el pan...” (83). Queda entendido que el protagonista se ve obligado a interrumpir al hombre que relata el origen del bonete con el fin de llamar la atención a su amigo, quien se devora el pan. El verbo ‘interrumpir’ no está, así como tampoco la indicación explícita sobre quién dice esto. Todo se entiende por la estructuración del párrafo, por dónde está ubicado y cómo surge. El verbo ‘interrumpir’, conjugado en la tercera persona singular del pretérito perfecto simple del modo indicativo: ‘interrumpió’, tiene una presencia tácita. Esto rige para todos los casos de *verba dicendi* omitidos.

Es así como se observa que, desde los inicios de su narrativa, Manuel Rojas busca modos de estrechar el contacto entre los personajes y el lector, contribuyendo naturalmente a fortalecer aquella “vivacidad escénica” y esa “ilusión de lo vivido”.

En “El bonete maulino” habrá innovaciones en relación a “Laguna”. A Rojas no le importa dejar de manifiesto que estamos ante la ficción. La no-preocupación por hacer del relato un constructo ‘perfecto’, un resultado impecable en que no haya rastros del proceso de construcción llega a tal nivel en este escritor, que incluso en un momento nos hallamos ante una suerte de metalepsis. Cuando ha terminado de relatar la historia que le han contado sobre el bonete maulino, el narrador protagonista dice:

Y esta narración, que todavía no es tal, quedaría terminada aquí, con el consiguiente descontento de todos, si al día siguiente mi madre, al servirme el desayuno, no me hubiera preguntado, sorprendida:

- ¿Y ese bonete, hijo?
- Lo compré en un viaje de Talca a Constitución, mamá...
- Lo miró durante algún rato, diciéndome luego:
- Pero, mira, si es igualito al bonete que usaba Don Leiva. (87)

A partir de ese momento comenzaremos a leer otra historia, la de Don Leiva, contada bajo narración omnisciente, encontrándonos así con un caso de narración enmarcada.

Estas innovaciones que lleva a cabo Manuel Rojas en este cuento me parecen fundamentales. Esa suerte de metalepsis indicada deja de manifiesto absolutamente la conciencia del narrador protagonista sobre el acto que lleva a cabo. La presencia del narrador cuando estamos frente a una narración en primera persona es obvia, porque este es un personaje. Pero aquí nos encontramos ante una situación donde el narrador expresa la conciencia de estar frente a una ficción que él puede acabar si desea o continuar si le parece mejor. Manifiesta una clara noción de que si deja el relato tal como está hasta ese momento, este le parecerá insuficiente al lector, que estará ávido de algo más potente. Y es aquí donde entra la madre, que le cuenta otra historia.

Es posible preguntarse por qué esta otra historia que conoce la madre es relatada desde una narración omnisciente, tal como se verifica en numerosos momentos, como por ejemplo este: “Pero Don Jecho⁷ eligió ese para sí y distribuyó los demás rápidamente. A Don Leiva tocóle el más pequeño. “Nadie sabe para quién trabaja”, dijo para sí” (117). Claramente este ha de ser un narrador fuera de la diégesis, porque ni el personaje protagónico del relato ‘enmarcante’ ni su madre han participado presencialmente en los hechos que atañen a Don Leiva, y tampoco hay señales de que sea otro personaje concreto el que lo haya hecho. Asimismo, no hay indicios que permitan inferir que este relato la madre lo está contando tal como lo ha oído, por ser la narración construida desde una perspectiva impersonal, y por un ente que penetra en los

⁷ Jesucristo, en la forma coloquial y campesina en que es denominado en Chile.

pensamientos del sujeto involucrado en la acción, tal como se aprecia en el ejemplo citado.

Es peculiar que haya una narración heterodiegética enmarcada en una de naturaleza homodiegética. Se establece de alguna manera una subordinación. El narrador que está contando su propia historia decide el momento en que dará lugar a esta otra historia de la cual él ya no se hace responsable. Esta segunda historia en sí misma es autónoma en relación a este sujeto. Los acontecimientos allí narrados y su organización son los que poseen independencia frente al narrador principal. Esta independencia sólo es tal en ese sentido, en términos de los acontecimientos, su contenido y el modo en que se distribuyen. El momento en que se le deja hablar a esta otra voz es decisión del primer narrador, encargado de ‘enmarcar’ este relato sobre Don Leiva.

Llama la atención en este caso el hecho de que la situación narrativa opera al revés de lo que parece ser más común, como en el caso de la citada novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, donde el narrador omnisciente es el que, de un modo bastante subrepticio, maneja la voz de los personajes que, a primera vista, pareciera poseer una autonomía inmensa y estar casi libre del condicionamiento de aquel agente. Pero ya hemos visto que este condicionamiento existe. En “El bonete maulino” el momento de la aparición de este narrador omnisciente depende de la decisión de un narrador-personaje. Se aminora, así, aquel carácter cuasi divino tan propio de la omnisciencia. Este narrador aquí ya no es un mega-controlador.

Los otros dos cuentos mencionados por Leonidas Morales para ejemplificar ese afán de Rojas por invitar al lector a, de alguna manera, ‘vivenciar’ lo que lee, ir más allá del rol de lector al percibir lo que lee como una ‘experiencia real’, son “Una carabina y una cotorra” y “Pancho Rojas”, ambos contenidos en *El hombre de la rosa y otros*

cuentos (1963), pero que aparecieron por primera vez publicados en el año 1951: “Una carabina y una cotorra” en el periódico nacional *El Mercurio*, y “Pancho Rojas” en *Revista Occidente*. Este es, recordemos, el mismo año en que se publica *Hijo de ladrón*.

En estos cuentos naturalmente también nos vamos a hallar ante la primera persona, rasgo que parece ser fundamental en un relato que adquiere toques de crónica, tal como también señala el profesor Morales. Lo que se lee en ellos, así como en la mayor parte de la narrativa rojasiana, son anécdotas, las cuales normalmente han sido vividas o presenciadas por los sujetos narradores. Y en estos relatos vemos diferentes modos, a veces muy simples, de dar vida a estas historias, de que realmente parezcan anécdotas que han acontecido.

En “Una carabina y una cotorra” el protagonista recuerda hechos de su niñez, que un poco presenció y un poco también vivió. Asimismo recuerda historias que le relataron. Son hechos muy cotidianos, que dan cuenta de la vida campesina, popular, marginal; del modo de existencia proletaria en general. Lo interesante en términos narrativos es cómo Rojas construye los relatos.

En este cuento nos hallamos ante estructuras narrativas más o menos sencillas, en donde se van asomando poco a poco los rasgos del estilo que catapultará a la fama a este escritor, aquel estilo vivaz transversal a sus relatos, calificados de “sobrios, vigorosos y fluidos” por José Santos González Vera (1967). Mi apreciación de la narrativa del escritor chileno se condice plenamente con la de este intelectual anarquista. Creo que esos tres adjetivos son plenamente certeros.

Centrándome, entonces, en el cuento “Una carabina y una cotorra”, mencionaré los rasgos que hacen de este uno de los relatos que Morales ha tomado como ejemplo para indicar que el lector percibe que se halla ante una “experiencia real”. El narrador homodiegético no se deja ver inmediatamente, sino sólo después de varios párrafos. Los

primeros pertenecen a reflexiones sobre variados aspectos de la vida de los individuos de la clase trabajadora. En el momento de entrar en la anécdota, aquel narrador optará porque esta pase por algo que le han contado o que ha visto. Ya hemos observado que en Rojas la tendencia es a que las historias, las anécdotas, los acontecimientos no estén relatados por una voz ubicua, atemporal, inidentificable; en definitiva, por una voz que represente una perspectiva cenital. Por eso es que aunque los acontecimientos no hayan sido vividos por el sujeto que narra, al menos este cuenta lo que le relataron. Y es así como en “Una carabina y una cotorra” el narrador, antes de comenzar a hablar de la primera historia que quiere referir, dirá: “Siempre recuerdo lo que alguien contaba sobre el indio que allá en Tierra del Fuego venía periódicamente a pedirle la carabina” (2010:126). De un modo parecido a como sucede en “El bonete maulino”, estos hechos que envuelven a la carabina ahora son contados desde una voz que recurre a la tercera persona. No hay eso sí señales de omnisciencia, y por el tono de la narración se infiere que hay una tendencia al estilo indirecto, dando el narrador a entender que él mismo está contando la historia como se la han dado a conocer. Esto se entiende a partir de esa suerte de encabezado citado arriba, en que leemos: “alguien contaba...”.

En la segunda historia, en que se refieren los hechos que vinculan a la cotorra, el mismo narrador tomará otra conducta en cuanto tal, pues dará cuenta de su presencia en el acontecer de lo que relata: “Yo tenía, por esos tiempos, una estatura que sobrepasaba sólo por escasos centímetros la altura de la mesa, diferencia a mi favor que me permitía mirar de pie lo que ocurría sobre aquel mueble” (129). Y así el relato continuará a cargo del narrador en cuanto personaje hasta el final.

En este cuento, del mismo modo en que acontece en “El bonete maulino”, es el narrador que recuerda estos hechos el que decide cuándo dar lugar a estas historias y cómo hacerlo. Pero aquí su control sobre ellas no es sólo a nivel de la organización del

relato; también maneja el contenido de estas, al indicar que una se la han contado (o ha oído cómo la cuentan) y otra la ha presenciado.

Ya vemos que a lo largo de sus primeras narrativas Rojas matiza los niveles de control de sus narradores sobre lo que cuentan. En algunos relatos, como en “Una carabina y una cotorra”, somos testigos prácticamente un control total si no sobre los hechos sí sobre el acto mismo de contarlos, al estar siempre la información transferida hacia el lector por, finalmente, un único narrador, que cuenta lo que le ha sido referido o lo que ha presenciado; es decir, naturalmente estableciendo un filtro. Pero también el escritor chileno desde sus inicios en cuanto tal procurará que haya relatos independientes del narrador principal, a cargo de la narración ‘enmarcante’, como bien vimos que sucede en “El bonete maulino”. Estos relatos de alguna manera emancipados del narrador de primer nivel, en la narrativa rojasiana tenderán a estar a cargo de una voz concreta y verificable, no siendo normal lo que acontece en este cuento con la situación del narrador omnisciente “enmarcado”, como ya mencioné antes.


Lo interesante que se desprende del análisis hecho en estos últimos párrafos, finalmente, es cómo, además de buscar estrategias que permitan al lector apreciar estos relatos de un modo más ‘en vivo’, vemos en Rojas una tendencia, leve por momentos, a la pluralidad de voces.

En “Una carabina y una cotorra” se observa que los diálogos, aunque son pocos, están mayoritariamente exentos de *verba dicendi*. Asimismo, aquel asintactismo que se impondrá tan fuertemente en las novelas de Rojas a partir de la primera de la tetralogía de Aniceto Hevia se verá apareciendo esporádicamente en estos cuentos, siempre en una estructura de fuerte yuxtaposición: “El indio se fue casi corriendo. Volvió, dos o tres días después, con dos cueros de guanaco, un cuarto de animal, la carabina y la bala sobrante. - Toma tu carabina. Guanacos gordos, cueros macanudos. Chao, patrón. Sabía

también un poco de italiano” (127). Es evidente aquel fuerte asintactismo en la última parte de este extracto: habla el patrón, habla el indio y también comenta el narrador, quien antes –aunque no lo leemos en este fragmento– había señalado que el indio sabía hablar algo de inglés, y de ello se deduce entonces que es el narrador quien está diciendo que también el indio habla un poco de italiano. La ausencia de *verba dicendi* será un rasgo relativamente frecuente en este cuento, pero el gran momento de asintactismo, de absoluta yuxtaposición, será este.

Otra característica relevante aquí en relación a lo que Leonidas Morales considera propio de los relatos de Rojas, es el copioso uso de onomatopeyas: “Cesaba el repiqueteo, callaba el bombo, enmudecía el timbal y un diluvio de proyectiles empezaba a zumar en el espacio. - ¡Pum! ¡Pim! ¡Pam! ¡Rac! ¡Trun! ¡Cataplún! ¡Chin! ¡Chin! Silbidos, explosiones, golpes, desgarramientos del aire...” (132). Antes y después de esta secuencia de onomatopeyas, el narrador señala a qué tipo de ruidos aluden. En estricto rigor, esta secuencia es prescindible, pues sin ella el lector entendería la idea y hasta captaría el ambiente. Pero, ¿qué faltaría? ¿Por qué Rojas opta por incluirla? Me parece que, nuevamente y en coherencia con la línea que sigo, a este escritor le interesa dotar sus relatos de la mayor carga de “vivacidad escénica” posible. Incluir estas onomatopeyas es claramente algo lúdico, pero esta inclusión dinamiza el relato. Además, las onomatopeyas cumplen un rol ilustrativo. Son usadas normalmente en relatos gráficos, en cómics. Esta es una pequeña estrategia también de la que Rojas se sirve para suplir la falta de imágenes como asimismo de sonidos concretos en la literatura.

En otros escritores que Rojas conocía y leía se observan estrategias que introducen la imagen en el texto escrito. Pienso en Faulkner, quien en su ya citada novela *El ruido y la furia* incluye un ojo dibujado en medio de la madeja de palabras:

“la hierba crecía rígidamente en un cuadrado bordeado de flores rígidas y con un cartel luminoso: Eche un  a Mottson; la palabra reemplazada por un ojo humano con la pupila eléctrica” (2011:324). Claramente, la aparición del lenguaje icónico en este pasaje se justifica, y el narrador explica el sentido de este signo en el contexto de lo que está diciendo: que hay un cartel luminoso en que se ve un ojo humano dibujado, con la pupila eléctrica. Esta estrategia de sustituir las palabras por imágenes es experimental; lo que hace Rojas con las onomatopeyas, no. Pero lo que me interesa es la actitud de ambos ante el acto de narrar, pues tanto en el caso de las onomatopeyas de Rojas como del ojo de Faulkner, el o los signos pueden ser prescindibles, ya que la idea se entendería de igual modo sin ellos, sólo que, probablemente, sin tanta fuerza. Es un modo de vigorizar el lenguaje escrito, de apelar a la inmediatez, aproximando al lector a la idea de visualización y auricularización, dos acciones no propias de la literatura, y en el caso de lo auditivo, una acción completamente ajena. Un escritor inquieto acudirá a modos de entrar en un juego de complicidad con el receptor que genere un efecto de estar viendo y oyendo, claramente dentro de los parámetros ficticios que el lector subentiende. Estos juegos contribuyen enormemente a generar efectos de vivacidad.

Por último, el otro cuento aludido por Morales, “Pancho Rojas”, también está escrito en primera persona. En él, el narrador-personaje está contando la historia de un ave que acaba en sus manos, pero que es un ave silvestre de América del Sur que se niega a convertirse en un pájaro doméstico. Y este simple asunto es el contenido del cuento. El foco de atención reside en el ave y en los sentimientos que esta despierta en el protagonista, debido a su desprecio y su negativa, según la interpretación del sujeto, a doblegarse como si fuese de naturaleza doméstica.

En este relato, de los cuatro mencionados por el académico chileno, es en el que más fuertemente hallamos aquel rasgo señalado que refiere a “un testigo que además

forma parte de la estructura sentimental o material de la anécdota”, pues al mismo tiempo que la narración se centra en referir las emociones que la dignidad del ave rehusándose a la mansedumbre despierta en el narrador, hay una poderosa personificación del plumífero. Esa figura le da un carácter a “Pancho Rojas” (cuyo nombre ya de hecho lo humaniza) tan fuerte que de ese modo el escritor consigue la compenetración del lector, lo que parece buscar mediante estas estrategias narrativas.

El cómo el narrador describe al ave es un buen ejemplo de lo que estoy explicando: “Al mirarlo y ver su fina estampa, su cuerpo esbelto, su andar elegante, su vestimenta impecable, sentía una gran ternura” (2010:50). La descripción del ave es totalmente sentimental, subjetiva. El narrador genera tal imagen de ella, que logra que el lector sienta con él la misma admiración por esta y al mismo tiempo su tristeza frente a aquel desprecio. Nos resulta muy difícil visualizar al pájaro sin un alma y un carácter. Esto es así porque en general, en palabras del mismo Leonidas Morales, Rojas “prefiere (...) instalarse en la perspectiva del personaje y renunciar al descriptivismo” (2008:116).

En dos ocasiones el narrador pone en boca del ave hipotéticas palabras, para hacernos así comprender más aun su sentimiento hacia la indiferencia de “Pancho Rojas”. Buscando complacerlo y ganar su simpatía, le busca bichos y gusanos por el patio:

Después de procurarle esos atracones, pensaba que tendría o sentiría algún agradecimiento hacia mí y que, en consecuencia, me dejaría acercarme a él y quizá me permitiría tomarlo y acariciarlo. No, señor. Se retiraba como siempre, levantaba una pata y me miraba con su ojo rojo, alzando al mismo tiempo su copete.

“No –parecía decir–. Me has dado de comer y te lo agradezco, pero no quieras aprovecharte de ello para convertirme en lo que no quiero ser. Si quieres algo doméstico, búscate un perro.” (2010:55)

La dignidad es un asunto tratado a lo largo y ancho de las obras de Manuel Rojas, pero muchas veces esta dignidad de sus personajes, humanos o no, no es simplemente referida. Aquella promoción en el lector de “la ilusión de ‘lo vivido’” se cumple cabalmente no sólo en el sentido de que el narrador lo invita a vivenciar con él los acontecimientos, sino que también, tal como sucede en “Pancho Rojas”, comparte sus sentimientos con el lector de un modo activo: no sólo los explicita, sino que también los vivifica con estrategias como la descripción subjetiva y la personificación. Es así como la dignidad es un rasgo vivo, que se desprende de las actitudes concretas de los personajes, a las cuales accedemos en cuanto lectores de un modo análogo al rol del espectador. Las estrategias que utiliza Rojas en su narrativa hacen prescindible el uso del vocablo ‘dignidad’. La construcción de las conductas de sus personajes es tan dinámica, tan cargada de vitalidad, que la explicitación de los sustantivos que comportan esas conductas no se hace necesaria. Como señala su amigo González Vera, los relatos de este escritor se caracterizan por la sobriedad.

En estos cuatro cuentos del prosista chileno vemos ya claros asomos de aquellas técnicas narrativas que él trabaja y que encuentran su apogeo en la tetralogía de Aniceto Hevia, donde su talento como prosista se luce del todo. Vamos ahora, entonces, a revisarla en detalle, en relación especialmente al problema del narrador.

Capítulo II. Las múltiples voces y la dinamización de la narración

Esta tetralogía parte con la novela ya tan mencionada a lo largo del capítulo anterior *Hijo de ladrón*, publicada en 1951 y tras la cual Rojas obtendrá el Premio Nacional de Literatura en Chile, en 1957. Traducida a muchas lenguas, esta novela primeramente fue concebida bajo el título de “Tiempo irremediable” por el autor, quien lo cambió tras recibir algunas sugerencias sobre el modo de designar la obra que lo consagraría.

Me interesa el ensayo de Goic en que es abordado el carácter de *Hijo de ladrón*; en específico para los fines de este capítulo sus reflexiones en torno a la figura del narrador. En los años '60, el crítico chileno ya destaca la construcción de la voz narrativa en dicha novela, observando varios aspectos de interés. Primero que todo, define el modo narrativo general de esta novela como “forma autobiográfica en primera persona” (1971:128). Eso ya lo sabemos. Y considera su inconexión y falta de coherencia como un logro de la narrativa contemporánea, pues lo que refleja esta actitud narrativa es la incertidumbre, una característica inherente a la contemporaneidad o a la posmodernidad. La novela rompe, así, con la “fe” del narrador moderno y su extrema seguridad (129). Estas reflexiones de Goic nos remiten inmediatamente a aquella actitud que referí en páginas anteriores propia de los escritores norteamericanos de entreguerras, los que escapaban con ahínco a ese *narrative patronage* de la omnisciencia, habitualmente existente en la literatura clásica.

Por otra parte, ya atendiendo a la novela en su configuración interna, Goic observa que este narrador autobiográfico en primera persona no tiene siempre el mismo comportamiento cuando es él quien habla. Digo ‘cuando es él quien habla’ porque ya hemos visto, y lo haremos más en detalle, que constantemente pasa la voz a otros,

transfiriendo el rol de narrador y la responsabilidad de lo narrado. Pero cuando es él quien habla y refiere a su propia historia de vida, entonces se observan dos modos y perspectivas en el acto narrativo: los del joven Aniceto, que cuenta experiencias inmediatas, desde la visión de mundo de un adolescente; y los del viejo Aniceto, que ya es un intérprete de aquellos acontecimientos de su pasado. Goic destaca que estos dos narradores se encuentran en permanente yuxtaposición en la construcción narrativa. El fundamental rasgo de la yuxtaposición tanto en esta novela como en general en toda la obra de Rojas será revisado en otro capítulo.

En *Hijo de ladrón* el titubeo y la incertidumbre del narrador frente al acto de contar su vida se revelan de modo explícito desde el inicio de la novela:

nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro a centímetro, hasta llegar a ciento o mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces 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. (1951:7)

Esta actitud que presenta el protagonista –quien inmediatamente da a conocer su condición de narrador en primera persona a partir de la pregunta con que se inicia la novela, unas líneas antes de la aparición del fragmento recién citado: “¿CÓMO y por qué llegué hasta allí?”– da un golpe en la conducta lectora de quien abre el libro para comenzar con él, porque predispone a esta persona hacia una manera más próxima de acercarse a la historia. El narrador presenta una inseguridad –“mi memoria no es mucho mejor”– y esto hará que el lector lo mire con mayor horizontalidad. Esta situación puede inmediatamente generar más complicidad, más empatía y más sentido de la participación por parte de quien lee respecto a lo que va a ser relatado (y leído), obviamente dependiendo de las características personales de este receptor.

Ya ha sido referida la constante preocupación del narrador por dar la voz a los otros personajes que componen la fábula. A veces esta estrategia de dinamización de lo relatado no estará solamente en función de dar a conocer de modo más apegado al funcionamiento de la realidad concreta lo que otros personajes tienen para decir – personajes puntuales e identificables–, sino que también será utilizada para acelerar el ritmo de su propio relato. El mismo Aniceto se interrumpirá en la voz en primera persona para introducir súbitamente unas secuencias donde hay diálogos y voces que complementan lo que está contando, quedando su presencia suspendida sin que el motivo de esto sea que está otro sujeto hablando. Veamos un ejemplo concreto e ilustrativo de este recurso, en donde está haciendo referencia a su padre, quien lleva el mismo nombre:

Aniceto Hevia no era, como ellos legalmente opinaban, un malhechor sino que, como aseguraba, también legalmente, el abogado, un bienhechor de la sociedad, puesto que era comerciante: su visita al departamento que ocupaba la Patti en el hotel se debió al deseo de mostrar a la actriz algunas joyas que deseaba venderle. ¿Joyas? Sí, señor juez, joyas. Un joyero alemán, cliente de los ladrones de Río, facilitó, tras repetido inventario, un cofre repleto de anillos, prendedores y otras barajitas. ¿Por qué eligió esa hora? ¿Y a qué hora es posible ver a las artistas del teatro? ¿Cómo entró? La puerta estaba abierta: “El señor juez sabe que la gente de teatro es desordenada; todos los artistas lo son; mi defendido, después de llamar varias veces...” (16)

Este ejemplo corresponde a un momento en que Aniceto está recordando su pasado reflexivamente. De ello inmediatamente se infiere que quien habla es aquel Aniceto viejo que interpreta su pasado, identificado por Goic. En medio de su recuerdo da espacio a este fragmento que realmente se constituye en una ‘escena literaria’.

Las estrategias de dinamización del relato a las que recurre Rojas son desplegadas en diferentes direcciones y sentidos. Y asimismo son un recurso utilizado por los dos tipos de Aniceto narrador reconocidos por el crítico chileno. Las innúmeras

narraciones enmarcadas a lo largo de la novela naturalmente responden a esas estrategias. Ya vimos ejemplos esenciales de este procedimiento narrativo en el capítulo anterior.

Habiendo ya referido desde el capítulo anterior a *Hijo de ladrón*, me interesa ver estas estrategias de dinamización en relación a los juegos de ocultamiento y al tratamiento general de la figura del narrador en las tres próximas novelas de la tetralogía, hasta llegar a *La oscura vida radiante*, última de Rojas antes de morir.

La novela que sigue a *Hijo de ladrón* es *Mejor que el vino*, de 1958, en la que ya vemos a Aniceto en la etapa adulta y conociendo de cerca los avatares de la vida amorosa, los que en la anterior novela desconocía por completo. En esta continuación de la vida de este personaje chileno-argentino (al igual que el autor que lo concibe), nos encontramos con una construcción narrativa diferente. Hay un abandono del narrador protagonista, pero no del todo, porque sí surge la primera persona, pero esta vez de otro modo. En un procedimiento que también tiene que ver con la enmarcación, acá veremos que cuando Aniceto relata desde el ‘yo’ lo hace dentro del marco puesto por un narrador omnisciente. Este procedimiento, si bien es cierto que no es realmente opuesto a aquel relacionado con la “locución vivida” en *Hijo de ladrón*, en que el narrador protagonista enmarca los relatos de otros, apartándose, sí implica una posición contraria de Aniceto en cuanto narrador, ya que ahora debe ser él el ‘autorizado’ para hablar como un ‘yo’. En *Mejor que el vino* la voz mandante del narrador omnisciente introduce la novela:

Aniceto ignora cómo principian los días para los demás seres humanos e ignora también cómo principian para él. Sabe apenas cómo terminan: divagaciones, recuerdos, un instante en blanco, y viene el sueño, reposado a veces, detenida la máquina mental, y agitado otras, como una máquina que, no contenta con trabajar mientras el hombre está despierto, trabaja también mientras está dormido. (1963:9)

Es claro que el comienzo de *Mejor que el vino*, desde la estructura de la tercera persona, no difiere mucho en contenido en relación a la introducción de *Hijo de ladrón*. En ambas se nos aclara que Aniceto es poseedor de una mente ‘divagadora’.

Lo que interesa ahora es ver cómo en esta novela hay un cambio en la elección del narrador, y pasamos desde la intención de Rojas en la inicial obra de esta tetralogía por limitar, no anular, la condición reguladora de esta figura, restringiendo su potestad, a entregarle el mando en esta, la segunda, a través de la configuración de un narrador aparentemente omnisciente, pues ya en la partida nos hace ver cuánto sabe de lo que el protagonista piensa y siente. Pero a lo largo del transcurso de la novela, esto será relativizado.

Observando el asunto de cómo este narrador enmarca lo que Aniceto dice, vemos que ya en el capítulo 2 la voz le será dada por completo a este personaje, quien contará a alguien, no sabemos a quién, en un tono de tipo apostrofado, lo que ha pasado con su vida y lo que él piensa del mundo. El capítulo comienza así, apelando a lo que es detalladamente contado en *Hijo de ladrón*: “USTED se acuerda: yo era muy joven, mi madre había muerto y mi padre estaba en alguna parte, tal vez en Ushuaia, condenado a muchos años de presidio; mis tres hermanos habían desaparecido” (13). No sería extraño imaginar o suponer que esto correspondiera a una carta, pero por el cierre del capítulo reparamos en que no es así en absoluto, por la oralidad que ostenta el tono de la escritura, oralidad que de hecho el “Usted se acuerda...” ya manifiesta. El cierre es así: “Con permiso, voy a bajar a Corral”.

El hecho de que todo este texto del capítulo 2 esté enmarcado por otro narrador, que al momento de llegar a la lectura del mismo ya pensamos que es omnisciente, se hace patente porque a partir del segundo párrafo hay comillas en la introducción. Comillas para introducir lo que Aniceto dice. Es evidente que el personaje está siendo

citado. Sucede lo mismo que se observa con mayor claridad en la novela de Puig revisada en el capítulo anterior. Por mucho que se les permita hablar a los personajes, estos están siendo citados. Nuevamente nos encontramos ante aquel juego entre presencia e identidad que fue atendido en el capítulo anterior.

El narrador de *Mejor que el vino* parece no querer hacer afirmaciones sobre un personaje sin que estas tengan un respaldo fehaciente en lo dicho por el propio sujeto envuelto en ellas. Atendamos por ejemplo a la siguiente construcción que liga el final del capítulo 2 con el que le sucede. En el 2 Aniceto acaba reflexionando así: “Ya he dicho que estoy haciéndome, haciéndome de a poco, y no crea usted que tengo la seguridad de que alguna vez estaré totalmente hecho” (17). Luego dice lo que ha sido antes citado, en que pide permiso porque bajará a Corral. En el capítulo que sigue, donde el narrador heterodiegético retoma la palabra, esta figura abstracta comienza con la siguiente afirmación: “A PESAR de todo, y como no era un hombre ya terminado de hacer, Aniceto no habría podido asegurar que estaba dotado de una sensibilidad especial” (*ibíd.*).

Ya a partir de los ejemplos dados, se observa cómo a pesar de la opción por un narrador externo, Rojas busca modos de restarle poder a esta figura, no dejándolo asumir del todo el dominio del ámbito mental del personaje protagónico, relativizando así su aparente condición omnisciente. He referido mucho a la mostración y al juego de alternancia entre esta y la narración; pues ahora nos encontramos prácticamente con un caso de demostración por parte del narrador, que recurre a las propias palabras del personaje central para llevar a cabo afirmaciones con asidero en lo expresado por este.

A pesar de la evidente preponderancia que da Manuel Rojas a lo largo de toda su narrativa a lo que los personajes dicen por sí mismos, a partir de *Mejor que el vino* se aprecia un giro en relación a ello respecto a *Hijo de ladrón*, lo que nos remite a las ideas

de Roland Barthes, destacadas por Gaudreault cuando señala que la narrativa textual es siempre “monodic”, que no puede realmente haber en ella esa “polyphony of information” (2009:76), la cual sería propia de la narrativa verdaderamente mostrativa.

A partir de la elección de un narrador heterodiegético –en un modo de operar que da lugar a cuestionar su omnisciencia– Rojas evidencia algún tipo de noción sobre aquella ‘ilusión’ de poder mostrar en lugar de contar, indicada por Gaudreault. Pero recordemos cómo el profesor Leonidas Morales destaca en este escritor chileno el brillante modo de trabajar aquella estrategia que se traduce justamente en esa “ilusión de lo vivido”, en sus palabras. Aquella estrategia se relaciona con el lector, generando entre este y los personajes una proximidad. Entonces, es así: a pesar de ser imposible que el acto mostrativo sea tal en literatura, sí es posible que en la narrativa textual se creen potentes modos de generar intermediación entre el lector y los personajes, que se genere un acceso más o menos directo a lo que estos dicen, piensan y hacen, incluso si estamos ante una novela construida en base a un narrador externo, como *Mejor que el vino*, en donde las palabras de los personajes cobran importancia para dar fe a lo que el narrador expresa.

Es curioso y obviamente surge la pregunta acerca de por qué Rojas, luego de tener un éxito indiscutible con *Hijo de ladrón*, vuelve a trabajar a partir de un narrador externo. ¿Se arrepintió? ¿Le significó mucho trabajo?⁸ Me parece que el espíritu inquieto de este escritor le hace buscar todas las posibilidades que la narrativa textual brinda, y en *Mejor que el vino* observamos cómo realmente no nos hallamos ante una narración que responda al estándar de aquella de naturaleza omnisciente, en que la voz narrativa lleva la batuta.

⁸ En *Punta de Rieles* -una novela de 1960 que no pertenece a la tetralogía de Aniceto Hevia- el escritor vuelve a prescindir de la figura del narrador heterodiegético, construyendo un relato que le ha valido comparaciones con la forma en que Faulkner estructuró *The wild palms*.

A lo largo de esta novela vamos viendo que el hibridismo narrativo se acrecienta hasta llegar al punto de haber tercera, primera y segunda persona en una misma página, exactamente en ese orden. El narrador externo hace uso del estilo indirecto libre para dar a conocer los pensamientos de Aniceto: “– ¿Qué has hecho, en tantos años?– insiste el director. ¿Qué ha hecho? Tiene, por un instante, la intención de abandonar su discurso y decir al director qué es lo que ha hecho, pero desiste. ¡Qué ha hecho!...” (1963:46-47). Los puntos suspensivos que hay luego de esta frase exclamativa, que un poco antes había sido interrogativa, son la traducción del hecho de Aniceto estar pensando en el contenido de lo que responderá al director, que luego comenzará a ser expuesto. Unas líneas más abajo, el hibridismo se hará más evidente al comenzarse ya a mezclar absolutamente, a través de la recurrente técnica de la yuxtaposición en Rojas, la voz del narrador, en modo omnisciente, introducido en la conciencia del personaje, con la voz de la propia conciencia del personaje: “... y en cuanto trabajo fue y es necesario hacer para salvarse de la inanición, para no morir de hambre, ¿entiende?, para no morir de hambre” (*ibíd.*). Comprendemos que el “¿entiende?” está emitido desde la mente de Aniceto al director que le ha preguntado qué ha hecho. Está emitido, sí, pero ¿es recibido por el destinatario a quien debería llegar? La posterior divagación del sujeto, que el propio narrador define en este mismo párrafo como “manía discursiva interna” (*ibíd.*), en que obtenemos informaciones sobre su vida y las condiciones en que ha trabajado, acabará por adoptar la voz en primera persona. Entonces nos encontraremos derechamente, ya sin las anteriores combinaciones, con la voz de la conciencia de Aniceto que llega a nosotros sin intermediarios: “tengo derecho, ¿no es cierto? En una ocasión supe que en un balneario había trabajo de pintura; reuní los centavos que un obrero puede reunir, lo justo para el pasaje, y allá fui: resultó que los trabajos no empezaban hasta un mes después” (*ibíd.*). Finalmente, la construcción del

párrafo dará un nuevo vuelco y hará un viraje hacia la segunda persona: “¿Te has levantado alguna vez a las seis de la mañana de un día de invierno...” (*ibíd.*). Continuará extensamente en este modo.

¿Cómo el lector llega a saber que Aniceto en realidad no está hablando al director? Antes del final de este capítulo número 6, esa suerte de ambigüedad se mantiene, y el lector hasta podría pensar que este sujeto está siendo bastante osado en hablarle así al director de teatro, potencial empleador de un obrero pobre. Sin embargo, la introducción del último párrafo del capítulo esclarece todo a este respecto: “Pero Aniceto no tuvo necesidad de decir nada de eso al director” (48). Hemos asistido directamente a la conciencia del personaje, que una vez más da origen a una escena. El modo de darnos a conocer el contenido de esta busca eliminar todo tipo de intermediaciones, pero no lo hace de una vez; hay una evidente gradación o progresión que puede tener como objetivo que el lector perciba este ‘traspaso de mando’, que pasa desde el narrador externo haciéndose cargo, desde una posición omnisciente esta vez, del contenido de la conciencia de Aniceto Hevia a la exhibición directa de esta, a manos de quien la porta.

Vamos observando una horizontalidad en las relaciones entre la figura omnipresente del narrador externo, de omnisciencia cuestionable, y el personaje, proceso en el que la que la participación del lector, en términos de su atención y actividad, está siendo considerada.

Se siguen observando actitudes curiosas por parte del narrador, que justamente son las que dan pie a poner en tela de juicio su naturaleza omnisciente, y por las cuales he apuntado varias veces a aquella apariencia de omnisciencia. Es una figura que a veces más que indicar lo que realmente sucede –lo cual debería supuestamente ser su rol inapelable, en caso de que ‘lo supiera todo’–, parece interpretar: “Aniceto, que acababa

de atravesar la cordillera, giró el cuerpo y señaló las altas montañas, como para que no cupiese duda” (69). Una figura narrativa de naturaleza omnisciente estaría por excelencia llamada a saber exactamente los motivos por los cuales los personajes que están ‘a su cargo’ hacen lo que hacen. Pues aquí nos hallamos ante un caso en el que el “como para” es una expresión que responde a un sentido interpretativo. No hay un conocimiento pleno de las motivaciones del actuar ahí descrito. De este modo, vamos apreciando la particular construcción de un narrador que titubea, y que permite, a partir de esos trazos de ‘humildad’, relativizar su condición, sólo pudiendo, como lectores, afirmar que es heterodiegético. Pareciera que para asistir más directamente a los acontecimientos y a la humanidad de los personajes, para Manuel Rojas es positivo, útil y posible sacudir la convención del narrador omnisciente, humanizándolo, quitándole aquella condición ‘patronal’. En definitiva, restarle verticalidad, sumarle horizontalidad.

Esta horizontalidad se manifiesta también en un estilo interactivo entre el narrador y el personaje. Lo siguiente se ubica en el contexto de estar Aniceto analizando el modo de hablar de los argentinos y los chilenos: “No es un filólogo. Es sólo un hombre de veintisiete años, que va en busca de trabajo y que tiene un problema; ah, sí, un problema, es cierto, y el problema aparece (¿qué sucederá, habrá sucedido?) y lo perturba mientras él se incorpora a la multitud, sintiéndose uno entre tantos” (84). Es evidente la confusión de roles que hay acá. Es un tipo de estilo indirecto libre sumamente dinamizado y vivificado. A través de la expresión “ah, sí”, con la interjección incluida no por azar, el lector percibe que Aniceto le está dando la razón al relato del narrador básico, más aun considerando el cierre de esta frase intercalada: “es cierto”. La voz del personaje se asoma, acota, constata en medio del relato (relativamente) a cargo del narrador heterodiegético.

La hibridez indicada en *Mejor que el vino* no se verificará solamente a partir del narrador básico y el personaje principal, sino también en la relación de este narrador con otros personajes importantes, como lo es María Luisa, mujer que se relaciona amorosamente con Aniceto:

María Luisa, que tenía también su imaginación, había empezado, en cuanto Elvira le contó que era Aniceto quien le escribía las cartas, a idealizarlo y lo veía, en su mente, caminar por las calles más allá de la medianoche, pobrecito, y acercarse como a escondidas a la casa, echar una carta por debajo de la puerta e irse después, como un fantasma, hasta desaparecer en las calles. (157)

Posteriormente, en el mismo extenso párrafo dentro del cual está ubicado este fragmento, veremos aparecer sin anuncio ni indicaciones la propia voz interior de la mujer ya expresándose, al encontrarnos con la siguiente construcción:

un hombre que ha vivido mucho, que parece conocerlo todo y que puede contar las más inverosímiles historias, que ha trabajado en los más extraordinarios trabajos, esos trabajos que una no se imagina que pudiera hacer papá, que nunca ha sido más que agricultor, un mucho menos Santiago, el marido de mi hermana, que tiene una fábrica de escobas, de escobillas y de escobillones y que durante toda su vida no ha hecho más que eso. Sí. (157-158)

Inmediatamente después, así como ya había sido inmediatamente antes, el narrador continuará refiriendo convencionalmente a la vida de Aniceto.

A partir del segundo extracto aquí destacado vemos cómo se verifica que la palabra, en diminutivo de connotación afectiva, “pobrecito”, ubicada en el primer extracto de los dos recientemente citados, pertenece a la voz de la mujer. Esa afectividad que carga la expresión en diminutivo difícilmente sería de responsabilidad del narrador; sin embargo, sólo será a partir del tono del segundo extracto, inmediatamente posterior al primero, y sobre todo a la manera de referirse a sí misma

del personaje femenino, “una”, que el hecho de atribuirle el “pobrecito” a ella escapa del plano de la suposición y se verifica. El lector debe estar bastante atento para reparar en que este, al fin y al cabo, resulta ser un particular modo de estilo indirecto libre, articulado de una forma tan vivaz, que el narrador, esta vez comportándose en cuanto omnisciente, se funde con aquel personaje femenino de forma tal que realmente parece que estuviéramos frente a un modo de estilo directo absoluto. Pero debido al marco de lo que leemos cuando leemos la voz de María Luisa, entendemos que nos encontramos ante el surgimiento repentino de una forma especial de estilo indirecto libre, siendo testigos de una absoluta “interferencia textual”, como indicaba Bal.

El narrador apela a nuestra atención para reparar en este tipo de detalles, y mientras fomenta una potente interacción entre el plano del narrador y el de los personajes, construye una suerte de equidad de roles entre sí mismo, los personajes y el lector, pues todos permanecen activos. La omnisciencia del narrador vacila; a veces se refuerza y otras veces se debilita. Asimismo, parece fingir que no es tal –un narrador omnisciente– cuando sí lo es, como en el caso de la cita sobre María Luisa. Lo que me interesa es destacar el dinamismo de este narrador, esa permanente actitud, finalmente del escritor, de mostrar a través de la técnica el funcionamiento de un mundo complejo, vacilante, relativo. La figura inamovible de un narrador omnisciente no es coherente con esta cosmovisión.

Es así como el narrador de esta novela será tan dinámico y vivo, poseyendo incluso una conducta de personaje, que llegará al nivel de hacer comentarios y dar cuenta de sus apreciaciones en medio del acto narrativo, lo cual dentro del estándar es poco usual. Normalmente un narrador omnisciente relata las emociones y delega la expresión pura de estas a los personajes, lo mismo con los juicios de valor. Pero aquí nos encontramos con construcciones de este género:

Aniceto, además, no está seguro de que esta mujer sea o no parienta de Flor, a pesar de que ellas parecen considerarse así. Bueno, esto no tiene importancia. Por lo demás, en aquella casa, en la que no ocurren sino vulgares acontecimientos, suceden pequeños hechos, curiosos y dignos de consideración. (209)

A juzgar por la tendencia escritural de Rojas en esta novela y por los ejemplos hasta ahora dados, es posible suponer que ese comentario fuera de los acontecimientos que están siendo referidos – “bueno, esto no tiene importancia” – podría pertenecer a la voz, no sabemos si interior o exterior, de Aniceto una vez más introduciéndose en el discurso del narrador básico de un modo ambiguo. Esto no sale del campo de la interpretación. Pero, repito, lo interesante es poner el foco en el juego de ambigüedades de voces, reflejo de la inestabilidad del mundo de la segunda mitad del siglo XX, a lo cual adhiere Rojas demostrando su contemporaneidad como escritor en relación a los tiempos que vive. Tomemos brevemente en consideración las palabras del escritor y cineasta Robbe-Grillet, para quien “la nueva novela” rompe con aquella imposición de la idea de un mundo estable, coherente, continuo, unívoco y completamente descifrable; un mundo enteramente inteligible (1965:37). Me interesa resaltar este aspecto parcialmente por ahora. Sobre él volveré más profundamente en un capítulo posterior; pero es importante tenerlo en cuenta.

Y, así, a lo largo de *Mejor que el vino* las voces del narrador y de Aniceto seguirán combinándose en armonía, fusionándose, hibridándose; continuarán asimismo los comentarios del narrador del tipo “bueno...”, expresión totalmente asociada a la comunicación oral, lo que manifiesta una humanización de esta figura convencionalmente abstracta cuando, como en este caso, no participa de la diégesis. Esa ‘no participación’ es susceptible de ser puesta en tela de juicio, a veces.

Así como en *Hijo de ladrón* el narrador protagonista, el propio Aniceto Hevia, está permanentemente pasando la voz a otros personajes que se cruzan en su vida, con el fin de que ellos mismos cuenten sus anécdotas y testimonien, en *Mejor que el vino* esta estrategia designada como “locución vivida” es en otro sentido materializada. Al inicio de la novela ya hemos visto cómo el personaje principal habla sin esta suerte de autorización explícita del narrador omnisciente, sino que le es dado directamente un capítulo completo en que su voz llega al lector en primera persona. Hacia el final de la novela esto volverá a suceder con la voz de un personaje femenino que se ha envuelto sentimentalmente con el protagonista. Sin embargo, el narrador a través de signos gráficos busca recordarnos que estos monólogos se encuentran en una condición enmarcada, es decir, que se hallan dentro de un campo de su dominio. En el primer caso, el monólogo de Aniceto abre y cierra con comillas; en el segundo, el del personaje femenino llamado Flor, con paréntesis. Están siendo citados. Es, como había ya señalado, algo no tan diferente a lo que acontece en la novela anteriormente atendida de Manuel Puig. Sucede aquí, entonces, vuelvo a señalar, lo que Gaudreault plantea en relación a la presencia y la identidad del narrador.

Obviamente, dentro de esta misma línea, es esperable que cuando el narrador dé la palabra a los personajes a través de los parlamentos, lo haga sin un encabezado explícito y que haya frecuente ausencia de *verba dicendi*. Esta es una tendencia que perpetúa la disposición de la novela inmediatamente anterior.

Continuando con la tetralogía, en 1964 es publicada *Sombras contra el muro*. Curiosamente, esta serie no respeta con rigor el orden cronológico de la vida del protagonista –que se sabe que tiene correspondencia con la vida del propio Rojas–, sino que da un salto desde la infancia y adolescencia de Hevia a su adultez primera, situada en la novela que hemos recientemente revisado, y luego en la tercera novela de la

tetralogía, es decir, la que revisaremos a continuación, vuelve a un momento anterior a aquellos años de conocimiento del amor femenino que son relatados en *Mejor que el vino*. *Sombras contra el muro* se dedica a contarnos sobre la formación de Aniceto en cuanto adulto, ya consolidándose en su vida en Chile luego de haber pasado por todo tipo de precariedades y situaciones incómodas, hasta incluso haber caído preso, las que son brillantemente relatadas en *Hijo de ladrón*.

En *Sombras contra el muro* la conexión con *Hijo de ladrón* será directa, pues lo que se comienza a relatar apenas parte la novela dice relación con los hechos con que finaliza la otra, o más específicamente aun, con los personajes con que cierra la otra, en un final más o menos optimista: Aniceto Hevia, luego de haber pasado por las más atroces situaciones tanto en Chile como en Argentina, pero siempre con una actitud absolutamente opuesta a la de un sujeto lastimero, ha logrado encontrar cierto camino: junto a dos inestables seres humanos, al igual que él, se dirige a la costa de la región de Valparaíso a pintar casas. Cuando entramos en *Sombras contra el muro*, nos enteramos inmediatamente del fatal destino que ha caído sobre uno de estos amigos de Aniceto: ha sido asesinado. Pero ahora esto lo sabemos desde otra voz, que no la de Aniceto: al igual que en la novela que precede a esta en términos de publicación, o sea, *Mejor que el vino*, lo que nos es contado está a cargo de un narrador externo (a estas alturas se entiende que es algo osado llamarlo derechamente ‘omnisciente’).

Nuevamente, a pesar de que el narrador de esta tercera novela da señales inequívocas en muchas ocasiones sobre una condición omnisciente, hay otros momentos en que esta se relativiza, y estamos frente a una figura que nos relata lo que ve desde una postura que implica que ello es ‘tal como lo ve’ y no ‘tal como es’, y en lugar de dar cuenta de cómo son las cosas ‘sin lugar a dudas’, nos muestra hesitación. Así sucede por ejemplo en el siguiente pasaje:

Todos ríen. Una mujer rubia, un poco gorda, entra al cuarto secándose las manos con el delantal y va hacia donde se ve algo que puede ser una cuna. Levanta un trapo que hace de velo y mira. El niño, si es un niño el que hay ahí, duerme aún. La mujer se va. El cuarto entra en penumbra y Aniceto sabe que dos o más personas han llegado y están de pie en la puerta o asomadas a la estrecha ventanita que da al patio del conventillo. (1964:14)

Es curioso lo que aquí sucede, porque el grado de conocimiento del narrador en este pequeño pasaje sufre variaciones. Desde “Todos ríen” hasta “La mujer se va” hay una descripción ciento por ciento apegada a lo que la mirada del ente narrativo capta, en que no es capaz de describir más allá de lo aparente, mostrándonos una visión parcial de lo que hay en esta escena: “algo que puede ser una cuna...”, “el niño, si es un niño el que hay ahí...”. Un narrador omnisciente convencional habría de tener absoluto conocimiento sobre la naturaleza del objeto aquel y no dudaría acerca de si es una cuna o no, y por otra parte debería saber qué o quién está dentro de ese objeto. No sabe si lo que hay dentro de aquello que “puede ser una cuna” es un niño. Nuevamente nos hallamos ante una hibridez. En ciertos ejemplos de *Mejor que el vino* hemos observado que la voz del narrador y la del personaje se fusionan, que por momentos los personajes entran en la línea narrativa de la figura externa, en su corriente discursiva, a través de particulares modos de surgir del estilo indirecto libre, en que el pensamiento de Aniceto es vivamente transferido hasta nosotros; y en otros momentos de esa novela el narrador cobra unos tintes más concretos a través de expresiones propias de la oralidad, pareciéndose a un personaje. En la cita reciente extraída de *Sombras contra el muro*, la fusión entre ambas figuras actúa en otro nivel: el de la perspectiva; el narrador duda sobre la cuna y su ‘contenido’ porque está hablando, momentáneamente, desde la mirada de Aniceto. Nuevamente se propone aquí un desafío al lector, invitándolo a pensar mientras lee, porque inmediatamente después de estas breves líneas sobre la

cuna, el narrador se volverá –de nuevo, porque a veces lo es y otras veces ‘suelta’ aquello– omnisciente, al dar cuenta de lo que el personaje ‘sabe’.

Podría pensarse a partir de aquellas líneas en que el narrador hesita que estamos momentáneamente ante la presencia de un narrador de conocimiento relativo, pero me inclino a ver que esta entidad entra en la cabeza de Aniceto en aquel momento hasta el punto de ‘ver con él’: un modo especial de manifestarse aquella clásica “visión con”. En ese sentido, no deja de ser omnisciente. Lo importante, insisto, es prestar atención a esta dinámica de la vacilación.

Y así, desde esa dinámica, inmediatamente después, y dentro del mismo párrafo, este narrador se hará cargo ya de modo total de los pensamientos del protagonista. El cuarto está en penumbra y Aniceto tiene una sensación o una intuición con respecto a la llegada de dos personas al lugar en el que se encuentra. El narrador nos da cuenta de esto sin que Aniceto diga nada. Y esto confirma la posición privilegiada que tiene respecto al personaje. Es un narrador omnisciente, sí, pero de características peculiares; relativizado, por momentos.

Ya habíamos visto que el narrador omnisciente de *Mejor que el vino* manifiesta una tendencia a un tono coloquial, realizando a veces algunos comentarios o incluyendo en su acto narrativo expresiones sin contenido que sólo devienen en muletillas, como son aquellos “bueno...”. Ahora vemos en la tercera novela de la tetralogía una tendencia ya a humanizar la mirada y actitud del narrador. Rojas está dispuesto a darle al narrador omnisciente lugar en su obra, pero condicionará la existencia de esta entidad en su narrativa, restándole la supremacía de la mirada; es decir, bajándolo, esporádicamente, de la posición cenital. Ahora a este narrador le tocará sentir como los personajes, comentar lo que dice relación con estos personajes y además situarse desde una

horizontalidad para referir lo visto y oído, percibiendo como el protagonista, como en el caso de la cuna.

Los efectos de este tipo de estrategias rojasianas en el lector se traducen, como ya señalé, en un ‘ver con’, que sucede con frecuencia cuando el relato está a cargo de la voz de Aniceto en *Hijo de ladrón*, con quien vivenciamos lo que le acontece, tal como funciona la lógica de una cámara subjetiva en el lenguaje cinematográfico, lo que veremos en un capítulo posterior; pero también se procura que esto ocurra, aunque sea mínima o sutilmente, cuando la voz narrativa es de dominio de esa figura que tradicionalmente maneja el conocimiento total de los hechos y pensamientos que atraviesan una novela, ese ‘narrador patrón’. Es esa potestad que aquel posee lo que Rojas pone en cuestión.

Esta actitud de ‘poner en cuestión’ aquella tradicional hegemonía del narrador omnisciente seguirá verificándose a lo largo de *Sombras contra el muro*: expresiones como “puede verse” o “que se ve como” utilizadas por esa figura así lo demuestran. Es un narrador que a veces parece no estar seguro de aquello que afirma: “... muchos eran tipógrafos o profesores o carpinteros, ¿por qué no?, sí, ¿por qué no?...” (27).

En algunas ocasiones, en esta novela nos encontramos con aquella técnica ya bastante utilizada por Rojas en *Hijo de ladrón*, en donde las voces de los personajes se yuxtaponen en un grado tal que el lector consigue sentir incluso cómo estos se atropellan al hablar, logrando así dar vida a la dinámica real de las conversaciones apasionadas, intensas, propias de un bar o de una discusión política:

hay que recurrir a la acción directa; no, compañero, eso es peligroso, nos confundirían con otra gente; yo no le digo a usted que recurra a ella, pero deje que otros lo hagan, no se meta; no, cuidado, camaradas; cálese, no sea retrógrado; ¿qué vamos a hacer?, necesitamos dinero para todo, para fundar diarios, pagar los viajes de algunos compañeros, ayudar a los huelguistas; no, compañero, no; oh, déjenos tranquilos.

Entonces conoció a Alberto. La pistola es pesada, pero es una pistola, ocho balas, dos cargadores más, repletos. No tenga cuidado. (1964:28)

Es importante recordar que la intensidad y el ritmo que cobran estos diálogos acá tienen estrecha relación con la realidad empírica, porque Rojas era de hecho anarquista y este tipo de situaciones que él reproduce en sus novelas son eso, realmente reproducciones, casi transcripciones de diálogos y acaloradas discusiones que él escuchaba y luego inmortalizaba en sus narrativas. Este aspecto le otorga aun más fuerza a la vitalidad que apreciamos en estos diálogos. Y en el caso del que ha sido seleccionado, se observa un detalle sumamente interesante a la luz del análisis de la condición que adquiere el narrador en las tres últimas novelas de la tetralogía de Aniceto Hevia: esta figura supuestamente omnisciente apenas asoma la nariz, funciona como un componente más en esta vorágine dialogal; “entonces conoció a Alberto” es el único dato con que contribuye al contenido de este pasaje.

La estructura en una novela que utiliza el narrador omnisciente de modo convencional es a la inversa, o sea, este ‘da la palabra’ a los personajes. En este caso la situación se percibe de modo opuesto, o sea, los personajes en su imparable parloteo le ceden un pequeño espacio a esta figura, que se vuelve, sin duda, al menos momentáneamente, secundaria.

Esta dinamización que implica humanización del ente narrativo irá adquiriendo matices cada vez más interesantes a lo largo de *Sombras contra el muro*. Ahora nos encontraremos con que efectivamente ve, es una suerte de narrador ‘en vivo’:

- ¿Sabe usted pintar? – preguntó el español.

- Sí, algo.

- ¿Ha trabajado en carruajes? De todos modos, preguntaré.

Preguntó y Aniceto tiene un trabajo. Aquí está, debajo de un coche, apomazándolo. (49)

A partir del “aquí está”, observamos que ahora el narrador ya no sólo ha sido bajado de aquel pedestal desde el cual convencionalmente mira, sino que hasta llega a funcionar tal y como si fuese un espectador que está viendo a Aniceto en el desempeño de su trabajo. Por supuesto que para que esto funcione de esta manera, será fundamental el uso del tiempo presente, al cual recurre Rojas aquí –y en muchas ocasiones a lo largo de la tetralogía, como veremos más adelante–, complementándolo de excelente modo con el gerundio del verbo ‘apomazar’. Ese presente continuo ‘escenifica’ esta descripción. “Aquí está, debajo de un coche, apomazándolo” no se podría entender sino como una acción vista e inmediatamente referida, o referida al mismo tiempo que es vista. El narrador no sólo se sitúa en un plano horizontal respecto a los personajes, sino que además hay momentos en que se somete a una condición de receptor de la acción que estos le presentan ‘en vivo’.

En la misma línea de la dinamización que le imprime el autor a la figura narrativa que construye y a su particular relación con los personajes, se observa también que a este narrador no le parece suficiente el hibridismo que soporta el estilo indirecto. Un narrador tradicional utiliza tanto el estilo indirecto como el directo para dar a conocer lo que los personajes dicen, pero lo hace de forma diferenciada y sin ambigüedades. Acá veremos un fuerte roce textual entre la voz de estos y la del narrador:

Invitado a correr y a saltar, Fortunato se excusó: los zapatos no estaban muy buenos y, además, los pies, juanetes, ojos de gallo, de un cuanto hay, no estoy hecho para estos trotes. A los diez metros, calculó, o antes, después del pique, se habría ido de punta y enterrado la nariz en el suelo, no, compañero. (84)

Dentro de la lógica narrativa de esta novela no es suficiente que sea sólo a través de la voz del narrador que nos enteremos de lo que el personaje de Fortunato opina sobre la

posibilidad de realizar actividades deportivas; resulta imprescindible el surgimiento súbito de la voz propia de este sujeto. El estilo indirecto y el directo juegan a intercalarse, y el lector debe percibir esta dinámica sin facilitaciones. Las voces también siguen esta estrategia de ‘emparejamiento’. Y lo que el narrador ‘dice que dicen’ precisa de la verificación por parte de los personajes; por eso ellos interceptan la narración. Si esto no fuera así, no adquiriría el relato la vivacidad que resulta fundamental para Rojas, incluso cuando se trata de un narrador (singularmente) omnisciente.

En general en esta novela el narrador necesitará no sólo verificar sino también ilustrar lo que va relatando. Es así como ocurre cuando, entre muchos otros especímenes humanos con los que se cruza Aniceto, en *Sombras contra el muro* se topa con un borracho en una situación de cárcel⁹. Observemos el comportamiento del narrador cuando describe la conducta de este borracho y sobre todo el modo en que refiere a lo que dice:

El borracho llegó como a las diez de la noche y tal vez fue el último en llegar, el cogollo, la flor. Pareció conocer a todo el mundo y no temer a nada ni a nadie; habló alto y con todos, detuvo a los que paseaban, increpó a los que estaban sentados o acostados e interrumpió a los que hablaban, qué hubo, putas que estoy curado y estos pacos maricones no me dejaron tomarme ni una cervecita, la ultimita, era el borracho aguantador, aquel a quien la bebida embriaga pero no aturde ni adormece sino que yergue, despabila. (97)

Es evidente el momento en que el personaje del borracho comienza a hablar y aquel en que termina de hacerlo. El vocabulario que es propio de un sujeto ebrio chileno se consigue diferenciar de modo claro de aquel lenguaje en que se comunica el narrador. Si Rojas hubiese optado por omitir este breve extracto de las palabras del borracho

⁹ Recordemos que la novela que está siendo abordada en estos últimos párrafos corresponde cronológicamente respecto a la vida del protagonista a la segunda etapa. Y Aniceto en su primera juventud cae varias veces preso, por diferentes razones, y todas absurdas.

increpador al llegar a la cárcel, el contenido propiamente tal de este pasaje no se vería alterado, pero el tono del mismo sería radicalmente diferente, e incluso el ritmo. El ejercicio que hace el narrador es que nosotros, lectores, oigamos lo que oyó, de la misma forma en que él lo hizo. Es un ejercicio que podemos interpretar como próximo al de auricularización en el cine (Gaudreault y Jost 1995). El narrador una vez más hace participar de modo activo al lector, compartiéndole en lo que relata un contenido empírico respecto a lo que presencié, ilustrando este relato para darle veracidad, vivacidad y mayor sentido. Queda, así, demostrado una vez más que su tradicional condición de 'ente' abstracto no es tal, porque lo que él relata, lo que ve y oye, asume un tono de 'real', y por eso es que las palabras del borracho son tan propiamente típicas de un ebrio chileno, con diminutivos y palabrotas incluidos. El narrador consiente que lo que dice que ve y oye sea constatado por el lector.

Recordemos que *Sombras contra el muro* aborda la juventud post-adolescencia de Aniceto Hevia, en que este, tal como el autor que le dio vida, entra en los círculos de jóvenes e intelectuales anarquistas. Siempre perseguidos, los anarquistas tienen que lidiar con innumerables situaciones desagradables y con un contexto de vida en general adverso. Es así como Aniceto tiene que aprender a vivir como tal, y en su formación como tal soportar vicisitudes que lo alteran y lo hacen salirse de sus cabales, lo cual es extraño en él, un personaje de carácter templado.

Dentro de una situación que se enmarca en lo descrito, se sitúa el siguiente fragmento:

Tiene razón Voltaire: nada se ha arreglado. Pero ni él ni Voltaire pueden, solos o aun con las bombas o con el revólver, arreglar nada, ni lo puede nadie; es trabajo de muchos. Hijo de puta. Si tuviera... No tiene sino una oreja que le zumba y un oído que le duele; quizá el bárbaro le hizo estallar el tímpano. (1964:218)

Sabemos que estas estrategias rojasianas son una constante a lo largo de *Sombras contra el muro*. Permanentemente aquella narración pura del narrador básico será interrumpida por la voz de los personajes, o lo que este narrador ha contado será sellado por un comentario de estos e incluso será el propio narrador quien comentará. Es así como vemos que el autor textual no dejará nunca en una situación de total autonomía a esta entidad. Los personajes corren en una situación bastante pareja con ella.

La cuarta novela de la tetralogía de Aniceto Hevia, y la última de Manuel Rojas, *La oscura vida radiante*, de 1971, se constituye ya con una complejidad mayor que las anteriores. Emmanuel Tornés Reyes se refiere a esta obra de Rojas con elocuentes palabras, al describirla como “una novela transgresora, bien compleja, de enorme densidad compositiva y lingüística y de un tempo otro, marcado por la dimensión de la memoria y, por tanto, por una especie de discurso cinematográfico pero en cámara lenta, como de imágenes chinescas que se desenvuelven en un cuarto de revelado” (2012)¹⁰. Reconoce que en *Hijo de ladrón* se consolida el fecundo estilo rojasiano que atrae tan fuertemente al lector hacia la acción, al decir que en *La oscura vida radiante* se aloja un “magma rítmico y discursivo que venía fraguándose poco a poco desde sus primeros relatos y que se siente ya a plenitud en *Hijo de ladrón*”.

La oscura vida radiante, que lleva este sugerente título recogido por Rojas de sus lecturas de *Ismaelillo* (1882) de José Martí, es definitivamente una novela en que, tal como señala Tornés Reyes, el escritor chileno no se ocupa por complacer a nadie. Si bien es cierto que no podemos afirmar que sí lo haya querido hacer con las tres

¹⁰ Con fecha 8 de septiembre de 2012, el académico Tornés Reyes me respondió un correo electrónico que le había dirigido unos días antes, en donde le manifestaba mi interés por conocer sus apreciaciones sobre la última novela de Manuel Rojas. En una actitud notablemente amable y manifestando alegría por el hecho de que esta novela continúe siendo estudiada, me envió un texto adjunto en que elabora un profundo y espontáneo análisis de *La oscura vida radiante*. Gran parte de las ideas que el investigador expone en ese escrito significan un enorme aporte al abordaje que realizo sobre esta obra. Posteriormente, tomando en cuenta las sugerencias de mis profesoras, volví a escribirle con el fin de pedirle autorización para utilizar y citar su texto en mi tesis, solicitud a la que él respondió con estimulante regocijo, dándome todas las licencias para servirme de sus ideas en mi análisis y deseándome el mayor de los éxitos en este proyecto.

anteriores, la lectura de la última nos hace percibir una fluidez mayor, dando realmente la sensación en el lector de que el autor ‘se deja llevar por completo’ en su proceso escritural. Esa conducta que se aprecia en el modo de contar en esta novela ha significado que desde la crítica se diga que posee un “estilo fluvial” (Valente 2008) o que derechamente se le califique como “novela-río de aguas inquietas” (Guerrero 2008). Esta idea de lo fluvial en su narración me parece fundamental, por lo perfectamente gráfica que resulta.

La oscura vida radiante fue editada por primera vez en Chile en 1996 por Zig-Zag. Más tarde, en 2007, LOM presenta una nueva edición. La complejidad narrativa de esta novela está fuera de cuestión. Y es poco recomendable que ella sea el primer encuentro de un lector con Manuel Rojas. Una vez más Tornés Reyes da luces a esta investigación, señalando que “para los que ignoran la trayectoria creativa del autor chileno, *La oscura vida* resultará extraña y un reto fuera de lo común” (2012).

Las construcciones que ya se identifican como constantes en las dos novelas anteriores de la tetralogía se vuelven a observar aquí. Y en esta es común que se haga prevalecer la voz de los personajes al discurso del narrador, comenzando los capítulos con algún parlamento o expresión breve de ellos con bastante frecuencia. De hecho, así parte la novela: “– Y ahora, ¿qué hacemos?” (2007:7). Sólo después de poner al lector de cara a los personajes es que se permite la entrada del narrador. Y Rojas continuará con aquella dinámica que tanto observamos en *Sombras contra el muro*, en que, por decirlo de un modo coloquial, ‘no deja en paz’ a este ente narrativo, demostrándonos una y otra vez que no es autónomo, y que el ritmo que obtiene en su narrar sólo se tonifica con la colaboración permanente de la voz de los personajes, que vienen no a complementar, sino a completar el sentido de lo narrado; digo completar y no complementar porque a Rojas el cuerpo de lo narrado parece resultarle manco o

atrofiado sin la participación de los personajes en el decurso del proceso narrativo todo, y no sólo en aquellas instancias típicamente destinadas a la voz de estos.

Veamos un ejemplo de lo que afirmo, en el cual podemos observar una vez más aquella dinámica que refiero:

¿quién será ese muchacho? , parece que anda en la pelea, reflaco y con una cara de hambriento que da miedo; esas galletas le caerán a la guata como esas tortas de barro que hacen las niñas; debe ser el pintor; el león anda rugiendo en estos días, pobre cabro, y pensar que está empezando; él, en cambio, parece que está por terminar, años, decenas de años, cuarenta o cincuenta, pegándoles a las tablas y al serrucho, a los clavos y al martillo; sí, pero no todavía, todavía me queda chanco, compañero. (15-16)

La idea de Tornés Reyes sobre la presencia de un “complejísimo híbrido narrativo” (2012) en *La oscura vida radiante* encuentra un perfecto ejemplo en esta selección. Luego de la pregunta inicial -que por causa de la ambigüedad general no nos es permitido afirmar con certeza si pertenece a un estilo directo o indirecto libre- nos introducimos en este torbellino narrativo de una polifonía sorprendente, donde la voz del narrador está sin duda presente, verificándose ello en el uso de la tercera persona singular, “él”. El fragmento cerrará, coincidiendo con el párrafo, con la voz de un personaje, en un tono absolutamente coloquial, en el modo en que habla comúnmente el pueblo chileno, lo que se sella con el uso de la palabra “chanco” (cerdo), utilizada para innúmeros fines en el país sudamericano. ¿En cuáles segmentos, cada uno aislado por punto y coma, hablan diferentes personajes, y cuáles pertenecen al ámbito de dominio del narrador? Es un trabajo infructuoso intentar dilucidar esto todo el tiempo, porque justamente la idea de Rojas es que esta amalgama se aprecie como un todo, que funcione tal como la vida misma, condicionada por el tiempo, que nos permite paralelismos y simultaneidades. Este aspecto de la obra narrativa de Rojas también será advertido por Tornés Reyes.

Para el cine estos paralelismos y simultaneidades son un campo de dominio absoluto y un recurso inherente. Así lo afirma el realizador ruso Andrei Tarkovski: “La idea fundamental del cine como arte es el tiempo recogido en sus formas y fenómenos fácticos” (1999:84). En el filme chileno *Palomita blanca* (1973), perteneciente a los inicios de Raúl Ruiz, se observa un tratamiento de los personajes en relación a la polifonía y las simultaneidades y paralelismos sumamente interesante, el cual destacó en un artículo publicado en 2012 abocado a este filme:

la descentralización (...) se manifiesta en la forma de abordar momentos en que hay un grupo de gente en el campo visual: no hay en absoluto un acento en la pareja protagonista o en uno de los dos según sea el caso. Sus voces se funden con las de las otras personas: no hay un diálogo específico que acapare la atención del audio. Esto apunta obviamente tanto al efecto descentralizador como a dar una sensación de lo colectivo (...). La cámara funciona como si estuviera captando un momento real y de un modo tal que se asimila a un individuo más que forma parte de aquel grupo. La cámara nos pone a nosotros frente al acontecimiento y no el acontecimiento frente a nosotros. (Donoso Hiriart 2012:297)

Lo que sucede en *La oscura vida radiante*, y puntualmente en el ejemplo antes recogido, encuentra analogías en esta situación fílmica de la película de Raúl Ruiz. Primero que todo, es clara la intención de descentralización que también acontece en la novela; sólo que si en el filme este mecanismo recae específicamente en los protagonistas, en la novela lo hace tanto en el narrador como en el personaje de Aniceto, lo que ya venía siendo así desde *Hijo de ladrón*, a partir de la “locución vivida”. La idea de que la cámara nos sitúa frente al acontecimiento y no al revés es una situación que se puede comparar con lo que acontece tanto en la última novela de Rojas como en la tetralogía en general. El narrador se ubica frente a los acontecimientos y se subordina a ellos. Y Rojas genera esta dinámica de tal modo que, a pesar de ello, el narrador no deja de ser poseedor de altos grados de omnisciencia, en constante fluctuación. Esta

relativización también supone una descentralización. Y la descentralización implica multiplicidad de voces, pluralidad. La técnica de Raúl Ruiz en su último filme chileno supone e implica lo mismo.

La cámara en el filme *Palomita blanca* funciona de un modo tal que da la sensación de no querer ‘entrometerse’ en el modo de acontecer de la realidad en su dinámica natural. Es un filme absolutamente realista, al nivel de tornarse ‘documentalizable’. Ese fuerte realismo que consigue se relaciona con esta conducta de la cámara y con el hecho de que los personajes gozan del tiempo que precisan para desplegar sus acciones y pensamientos. Observo especialmente en *La oscura vida radiante* elementos análogos a los que he descrito en la película de Ruiz.

En esta novela se procura que aquel narrador mixto sobre quien caen restricciones, tal como sobre la cámara de Ruiz, no afecte el funcionamiento interno y externo de los personajes que parece estarnos simplemente presentando, mostrando (actuando como un mostrador y no tan sólo como un narrador). Este narrador se convierte en varias ocasiones, tal como nosotros, en un espectador y auditor de los hechos. Parece no querer influir en la apreciación del lector, insisto, a veces. Y también a veces desaparece su voz, aunque no por eso su presencia, ya que lo vemos aparecer nuevamente sin que demore mucho. Cuando no lo advertimos, sigue ahí, pero está también, como nosotros, presenciando el actuar de los personajes.

En la referida película de Raúl Ruiz, hay una relación del ‘efecto descentralizador’ con el hecho de “dar una sensación de lo colectivo”. Pues bien, lo que sucede en las novelas de la tetralogía de Aniceto Hevia, incluida *Hijo de ladrón*, a pesar de tener un (particular tipo de) narrador homodiegético, no está lejos de eso. El narrador, sea Aniceto en la primera novela o esta figura híbrida de narrador en las tres siguientes, se comporta de un modo tal que responde a un sentido de la colectividad. La

perspectiva no está a cargo de un personaje o de una mirada ni está regida por un narrador que la regula: esta es multifocal, y en esa multiplicidad entra sin duda la polifonía. El hecho de que haya múltiples focos en estas novelas, pronunciándose esto en la última, se verifica o más bien dicho toma cuerpo en aquella polifonía, porque esas variadas perspectivas no son simplemente referidas por un narrador, sino que son cristalizadas a través de la construcción misma de la narración. Es así como la dinámica rojasiana que esta investigación busca caracterizar incluye fuertemente el aspecto de la multiplicidad, rasgo que forma parte de la textualidad de la tetralogía, con fuerte acento –repito– en *La oscura vida radiante*.

Y claro que esa multiplicidad no surge fragmentariamente, sino que en una combinación orgánica, en una mixtura armónica. Si se toma en consideración el hecho de que Tornés Reyes observa una “enjundiosa red heteroglósica” (2012) en esta novela, resulta pertinente recordar que para Bakhtin tanto la diversidad como la hibridez son rasgos inherentes a la novela como género: “The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized” (1981:262), “every novel, taken as the totality of all the languages and consciousness of language embodied in it, is a hybrid” (366). En este sentido la tetralogía rojasiana –e, insisto, con especial fuerza la última novela que la compone– denota un carácter fuertemente novelístico, en toda su esencia, a partir de la pluralidad que alberga, en varios sentidos. Respecto a *Hijo de ladrón*, en 2006 Diamela Eltit publica un breve artículo en la prensa en donde afirma que esta novela es “sede de una pluralidad de voces”.

Y esa pluralidad de voces, dentro de la cual se incluye la del narrador adquiriendo tonos humanizados, se vincula con un sentido de inclusión del sujeto en una colectividad en que se halla inmerso. Esta idea cobra fuerza si una vez más

asociamos el estilo con el contenido en estas novelas, pues la solidaridad y el compañerismo son los factores esenciales que ayudan a Aniceto a salir del estado de semi-indigencia en que se encuentra en un inicio en *Hijo de ladrón*, siempre teniendo este personaje una actitud sobria, lejos de lo lacrimógeno. Y en *La oscura vida radiante*, cuando ya el personaje está más consolidado en su adultez, esta potencia de lo colectivo como motor de la realidad se verifica en su participación en los círculos anarquistas.

Veamos un ejemplo de hibridez en la última novela, en que se observa una vez más una fuerte fusión de la mirada del narrador con la del propio personaje:

- ¿Aniceto?- preguntó una voz.

Sí, él es Aniceto y miró y vio dos ojos como de gato o como de tigre, una cara blanca, casi cuadrada, afeitada a la raíz o quizá un poco lampiña; la boca, una delgada línea apenas rosada; una cara vista por última vez, en una callejuela de Santiago, no se fijó o no recordaba bien cuál; la cara de Alberto, de Alberto Aguirre, ¿qué hacía aquí, en Valparaíso y qué hacía él, sentado en un escaño de la Plaza O'Higgins? (2007:27)

Lo que encontramos en este fragmento es el estilo indirecto libre, pero lo que llama la atención es el despliegue. El narrador relata desde la mente de Aniceto, pareciendo instalarse extensamente en la perspectiva de este. Y también de esta manera da cuenta del mundo exterior, de los acontecimientos, que son relatados desde las dudas e inquietudes del personaje. Es así como a partir de estas estrategias Rojas continúa construyendo un narrador omnisciente que, en definitiva, se humaniza, poniéndose en variadas ocasiones en la perspectiva del personaje, de tal forma que no sólo se aparta de la visión cenital, sino que también participa más activamente de las hesitaciones del sujeto protagónico.

En el uso del estilo indirecto libre lo convencional es que la redacción se elabore a partir de la tercera persona. Y en general en *La oscura vida radiante* –y también en las dos anteriores, pero en esta con clara proliferación– es así. Se podrían recoger ejemplos

interminablemente. Pero lo curioso es la conducta del narrador en su modo de contar las vicisitudes e inquietudes de Aniceto desde dicho estilo, pues observamos en medio de los párrafos un súbito tono apostrófico:

Buenos Aires está lejos, más allá de la cordillera, en las orillas del Río de la Plata, ciudad donde aprendiste a caminar y a hablar, en donde murió tu madre y en donde te separaste de tus hermanos y de tu padre, todo inolvidable hasta la última hora, pero lejana, en el horizonte. (59)

En *Hijo de ladrón* habrá también una curiosa escritura en segunda persona inserta en el medio de la narración, en la cual no accedemos explícitamente al conocimiento sobre quién habla ni para quién se habla. Es el famoso pasaje de “la herida”:

“(Imagínate que tienes una herida en alguna parte de tu cuerpo, en alguna parte que no puedes ubicar exactamente, y que no puedes ver ni tocar, y supón que esa herida te duele y amenaza abrirse o se abre cuando te olvidas de ella y haces lo que no debes, inclinarte, correr, luchar o reír; apenas lo intentas, la herida surge, su recuerdo primero, su dolor en seguida: aquí estoy, anda despacio.” (2006:90)

Vemos, así, que el tono apostrófico no es nuevo cuando lo vemos surgir en la última novela de la tetralogía. En el caso del fragmento de “la herida” de *Hijo de ladrón*, puede entenderse que es la voz interior de Aniceto la que se expresa ahí. Así se observa por ejemplo nuevamente en las palabras de Eltit, quien reflexiona sobre este fragmento del siguiente modo: “su huella, (...) ese dolor que está agazapado, palpitante, aunque no impide el siempre complejo y alucinante acto de vivir”. Aquellas reflexivas palabras contenidas en “la herida” son entendidas por la escritora como propias del ámbito interno de Aniceto, y por ello –y en el contexto del uso de la primera persona en aquella novela– emanadas desde ahí. Para otro escritor que habla de la obra de Rojas muchísimo antes, y siendo contemporáneo de él, su amigo José Santos González Vera, el uso de la segunda persona implica una acentuación de la intimidad del tono con que

se expresa Aniceto; este, “para acrecentar la intimidad del tono, dialoga con un personaje imaginario” (González Vera *apud* Rojas 1960:66). O sea, desde esta visión aquel ‘tú’ es ‘otro’, pero imaginario. Esta situación dialógica naturalmente vigoriza lo escénico.

El tono apostrofico del extracto citado recientemente de *La oscura vida radiante* es otro caso. En las palabras de “la herida” no es difícil concluir que es el propio Aniceto quien habla en esa suerte de tono apelativo, porque –a pesar de aquella estrategia de la “locución vivida” – Aniceto sostiene el relato general, como una matriz. Pero ya hacia la última novela de la tetralogía esta situación ha cambiado por completo y nos hallaremos con un narrador heterodiegético que, a pesar de ser sumamente complejizado en cuanto tal, como hemos venido observando, mantiene esa condición. Y es esta la razón que permite afirmar que el uso del ‘tú’ en el penúltimo fragmento citado se enmarca dentro de la hibridez fuertemente acentuada en la última novela de la tetralogía. Es el pensamiento de Aniceto transferido hacia el lector a través de una particular forma de estilo indirecto libre. Es una vez más aquella “interferencia textual” indicada por Bal. Son modos de inclusión del narrador en la dinámica del personaje.

Ya tenemos claro que tanto en esta novela como en las anteriores –exceptuando, como sabemos, el caso de la primera– nos encontramos permanentemente con un narrador heterodiegético que muestra signos de omnisciencia constantemente relativizados, siendo por esto mismo un narrador que cobra un carácter humano, en frecuente horizontalidad con la perspectiva del personaje central.

Es entonces dentro de este contexto que se entiende el constante uso de la segunda persona singular en *La oscura vida radiante*. Veamos un ejemplo en que el narrador recurre a ella de un modo aun más particular que el caso que hemos visto antes. Ahora la fusión con la conciencia del personaje cobrará otros tonos:

mujeres y hombres, ahí están, bondadosos, hablando o en silencio, y tú recibes lo que irradian, esa bondad o aquella dulzura; a veces no sólo es eso: sin conocerte, sin saber nada más que tú estás ahí, al amanecer, y que quizá no has tomado ni tomarás desayuno, te dice: ¿Ya se va, vecino? ¿No quiere tomarse una tacita de café? Tú sabes o debes saber que no sólo es café lo que te ofrece, aunque tú, que no quieres perder tu dignidad, esa dignidad de miserable que mucha gente te niega, le quieres pagar; no puedes pagar, ya te dije que no sólo es café lo que te ofrece, es amor, es bondad, y eso no se paga con nada que no sea también amor y bondad. (2007:123)

En la primera parte de este fragmento observamos un ‘tú’ más bien abstracto: “tú recibes lo que irradian, esa bondad o aquella dulzura”; resulta este ser un ‘tú’ universal. Sin embargo, a medida que el pasaje va avanzando, ese ‘tú’ se personaliza, tomando mucho más claramente la forma representativa que apela a un personaje concreto, que naturalmente entendemos que es Aniceto. Es coherente pensar que el narrador se hace cargo de esta voz que le habla al personaje apelando a su cordura, a la conformidad con su condición de sujeto pobre, muy pobre, que no puede pagar, y a la aceptación de que haya otras personas simplemente bondadosas, que no esperan nada a cambio más allá de lo mismo que entregan. El hecho de que sea expresado en medio del texto aquel “ya te dije”, expresión típica de la chilenidad cuando se quiere reiterar una idea que no está siendo bien comprendida, da pie para pensar en la existencia de una ‘otra voz’ que recurre a un tono oral y coloquial. Cuesta distinguir los planos, puntualmente lo externo y lo interno; es decir, si habla el propio Aniceto desde aquel ‘otro yo’ de la conciencia o si es que habla este narrador ‘humanizado’, en tono apelativo. Pero el “ya te dije” es una marca de voz externa; sugiere una presencia fuera del personaje, instándolo a que acepte con tranquilidad su situación y la existencia real de la bondad del ser humano.

Continuando con las estrategias de humanización del narrador híbrido en esta novela, vemos que al autor no le basta con hacer que esta figura sea ‘comentadora’ de lo

que ‘presencia’, sino que también la voz que le da hace uso a veces copiosamente de coloquialismos, modos de hablar completamente instalados en la tradición oral chilena:

el cliente que llegaba por primera vez a la cafetería y pedía un café con leche se daba cuenta de que en verdad se trataba de una buena cachada, aunque, hablando entre amigos, no de una gran cachada o de una cachada grande, porque, para qué vamos a andar con leseras, la taza, sí, era grande, pero sus paredes eran demasiado gruesas y su grosor impedía que se pudiese hablar de una gran cachada o cachada, como decían los clientes. (148)

Resulta curioso cómo el narrador parece querer justificar su modo de expresión tan coloquial en este pasaje cuando refiere a los clientes. Hay una suerte de ‘son ellos los que hablan así’ en su expresión. Pero lo que dicen realmente los clientes, según él mismo, es “cachada”, una típica forma de acortar las palabras en Chile, donde en la oralidad las palabras terminadas en ‘ada’ o ‘ado’ nunca son tales, sino que más breves: ‘pelado’ = ‘pelao’, ‘pelada’ = ‘pelá’. En este fragmento hay otras marcas de oralidad que nada tienen que ver con “cachada” o “cachada”: “para qué vamos a andar con leseras”, puntualmente. Esta es otra típica expresión chilena, restringida también a la oralidad, y en este extracto es de absoluta responsabilidad del narrador. Este no es simplemente un narrador ‘comentador’, sino también el acto de comentar lo hace con un tono vivo, que se aproxima enormemente al modo de hablar de un sujeto en la realidad misma, donde no pasamos escribiendo, sino hablando. A partir de esta conducta narrativa se verifica, así, otra marca de la “vivacidad escénica” o de la “ilusión de lo vivido”.

No se tarda en reparar en que todos estos modos de operar del narrador en las novelas de Manuel Rojas que corresponden a la tetralogía de Aniceto Hevia responden a aquello que ha sido señalado en el capítulo anterior: la búsqueda de formas de acabar con aquel “narrative patronage”. La ‘humanización’ de la figura del narrador, aunque

este presente rasgos de omnisciencia, es evidentemente un síntoma o un resultado de esta intención.

Es debido a esta conducta rojasiana que muchas veces los capítulos tanto de *Hijo de ladrón* como de las tres novelas siguientes comienzan con una voz, una expresión, una frase que sólo al seguir leyendo conseguimos contextualizar. Esto es bastante frecuente en el cine, cuando en la introducción de una escena o del filme mismo vemos a un(os) personaje(s) hablando, gritando, emitiendo cualquier tipo de expresión, y luego comienza a desarrollarse la escena ante nuestros ojos y oídos. No será extraño que el abordaje visual de este personaje sea desde un primer plano. Un buen ejemplo de esto es el inicio del filme *American beauty* (1999), de Sam Mendes, en que al arrancar la película lo primero que vemos, incluso antes de la presentación, es a un personaje femenino hablando directamente frente a la cámara, detrás de la cual se halla otro personaje escuchando. Lo que interesa es el impacto para el espectador, quien, sin conocer el contexto que enmarca la queja que está llevando a cabo la muchacha, la escucha y la ve hablando inmediatamente al disponerse a ver la cinta. Posteriormente se entenderá esta escena como parte de un todo. Este choque directo del receptor con el personaje, antes de cualquier contexto, acontece de un modo análogo en estas novelas rojasianas; y es a través de estas estrategias que se le resta 'poderío' a la figura del narrador, incluso en el caso de *Hijo de ladrón*.

En los capítulos de *La oscura vida radiante* encontraremos introducciones evidentemente estructuradas de esta manera, como sucede en el número 7:

Siéntate aquí.

En la tarde, cuando salí, no fue, como siempre, hacia la Avenida de la Recoleta a tomar su tranvía, no: tenía un presentimiento; caminé hacia la Avenida de la Paz; el presentimiento era fundado. (203)

El narrador opta por una voz inicial que ordena sentarse, y que al continuar leyendo el párrafo siguiente no sabemos realmente a quién atribuir. Probablemente no interesa. Lo que interesa es demostrar que el narrador ‘no lleva la batuta’ de la narración todo el tiempo, que la voz humana es lo que muchas veces prepondera y por ello en ocasiones antecede a la exposición de un contenido de responsabilidad de esta figura narrativa, que es y no es abstracta al mismo tiempo.

Las voces de los personajes, entonces, no sólo están permanentemente insertas en el discurso del narrador, sino que también pueden ocupar otras posiciones, incluso más elevadas y privilegiadas, como lo es el introducir un capítulo porque sí. Es así como la figura del narrador no es sólo muchas veces situada en un plano horizontal en relación a los personajes, sino que hay oportunidades en que estos adquieren posiciones prioritarias.

A medida que *La oscura vida radiante* avanza, los niveles de fusión entre la figura del narrador y la voz concreta de algún personaje, probablemente Aniceto, llegan a tal nivel, que si no fuera porque a Aniceto se le sigue nombrando en tercera persona, daríamos por pensar que estamos frente a un ‘cambio de mando’ narrativo. Esto se debe fundamentalmente a dos aspectos: por una parte, a la intensificación de la yuxtaposición entre la voz que aparentemente dirige el relato, que atribuimos normalmente al narrador básico, y las voces concretamente humanas; aunque ya sabemos que la forma de expresión del narrador, con mayor fuerza en esta novela, está también sumamente humanizada. Por otra parte, esta percepción de aquel ‘cambio de mando’ se debe a que el tono coloquial de la narración también se ve intensificado. Pareciera que el narrador está realmente ‘contándonos’, en vivo, lo que quiere relatar:

¡qué suerte tienen los chilenos de Valdivia!; es que ésta es una ciudad floreciente; ¿floreciente para quiénes?; no, la verdad es que los chilenos que viven y trabajan aquí, para mortificar a los alemanes, celebran a morir a cualquier grupo o persona, por piñufla

que sea, que represente un aspecto de la cultura chilena y que llegue a estos andurriales; gracias por lo de piñufla; piñufla debe venir de piñén, mugre, sobre todo esa mugre de los pies que no se lavan; no hagas definiciones repugnantes; hay que defender el lenguaje de la gente del pueblo; pero no tanto. Pero ¿es que hay aquí, entre chilenos y alemanes, una lucha o siquiera una oposición? No hay nada de evidente, sí mucho latente. (250-251)

Cuando leemos este fragmento, lo que ahí se dice no podemos atribuirlo simplemente a voces concretas de personajes de la novela, porque justamente antes de esta selección han sido nombrados Aniceto y algunos de sus compañeros en tercera persona, dándose a entender, así, que es el narrador el que se hace cargo de aquello que no es puramente parlamento. En este extracto, hay diálogo, evidentemente: aquel en que se habla del supuesto repugnante significado de la expresión “piñufla”. Desde “gracias por lo de piñufla” hasta “pero no tanto”, estamos presenciando un diálogo. Pero lo que está antes y después de este diálogo yuxtapuesto en el cual distinguimos a dos interlocutores, cuyos parlamentos son separados por punto y coma, también en yuxtaposición, eso entendemos que forma parte de la voz del narrador. Y lo curioso es que el nivel de interacción entre los distintos componentes del juego narrativo llega a tal punto en este fragmento, que el que da pie a que se hable sobre el concepto de “piñufla” y su repugnante significado es el propio narrador: “celebran a morir a cualquier grupo o persona, por piñufla que sea”. Es esta figura, a mi entender, la que nombra la palabra. Los niveles de ambigüedad que se encuentran en esta novela en general y sobre todo hacia el final permiten poner en cuestión si el que habla es realmente el narrador o no; pero mientras no haya señales evidentes de que estamos frente a voces concretas de los personajes, lo más lógico será atribuir la responsabilidad del contenido de estos segmentos ‘sin diálogos’ a esa entidad. Digo segmentos y no párrafos, ya que es poco lo

que se encuentra en esta novela de párrafos sin inserción de voces concretas en juegos de yuxtaposición con la del narrador.

En el fragmento analizado se observa además que esta es una figura que comenta con pasión: “¡qué suerte tienen los chilenos de Valdivia!”, y que manifiesta dudas: “es que ésta es una ciudad floreciente; ¿floreciente para quiénes?; no, la verdad...”; y observando bien lo que sigue de modo inmediatamente posterior al diálogo iniciado por el concepto de “piñufla”, se aprecia nuevamente una suerte de interacción del narrador con los personajes, porque esta figura supuestamente ‘abstracta’ continúa con un razonamiento que viene haciendo desde antes de esta ‘interrupción’ hecha por las voces de aquellos. Y para ‘recomenzar’ con su razonamiento sobre alemanes y chilenos en el sur del país sudamericano, utiliza un conector adversativo, que le sirve además como elemento para retomar el hilo: “pero”. El estilo interactivo de discusión que se halla en este fragmento es absoluto. Lo coloquial es inherente al tono narrativo, provenga de los personajes o de la figura del narrador, la cual demuestra así que de abstracta es poco lo que tiene.

Evidentemente el juego de ambigüedad entre estas voces narrativas es fuertísimo y no se puede delimitar con exactitud el terreno en que narrador y personajes hablan; sin embargo, procurar describir el funcionamiento de esta potente amalgama es posible reparando en pequeños detalles que iluminan al lector. No recurro al verbo ‘orientar’ (al lector) porque no me parece lo importante en la narrativa rojasiana. Me interesan los modos de provocar una inmersión del lector en la dinámica viva en estas novelas.

El párrafo desde el cual ha sido seleccionado el fragmento antes analizado, continúa desarrollándose extensamente, haciendo un profundo examen sobre diferentes elementos de la relación de chilenos y alemanes en Valdivia y sobre lo que significa realmente ser colono y las implicancias del acto de colonizar. El tono mantiene este

carácter conversacional que ya hemos visto que caracteriza con fuerza la escritura en esta novela, y que también se halla en las anteriores que versan sobre la vida de Aniceto Hevia. Sin embargo, es curioso en este extenso párrafo que continúa luego del extracto seleccionado que de repente todo aquello que habíamos podido atribuir en cuanto lectores a un narrador que relata en tono coloquial y hasta entra en una dinámica dialógica con los personajes, ahora parece ser de la responsabilidad de una voz concreta, de un personaje, el cual no se consigue identificar. Lo que súbitamente leemos es: “Bueno, parece que nos estás dando una conferencia. No, pero veo que ustedes son ignorantes respecto de Valdivia y les estoy informando. Vivo aquí, conozco esto y he leído casi todo lo que se ha escrito sobre Valdivia” (252). Antes de este extenso párrafo, no ha habido indicación sobre alguna voz puntual que se pudiera hacer cargo de la información dada en él. Ha habido un breve diálogo entre Aniceto y otro personaje, pero de ese otro personaje no se ha dicho que viva en Valdivia.

En el párrafo que sigue a este, que dura casi tres páginas, encontraremos un tono que sin duda pertenece al narrador, en que se describe cómo corre para la compañía teatral que ha llegado a esa ciudad sureña con su espectáculo: “El público entra y sale durante toda la semana y ocupa cada uno de los asientos, como un deber, celebra todo, cada chiste, cada telón de acto, cada final de obra, aplaude a rabiar...” (253). Luego de esta descripción veremos que el narrador mantendrá el coloquialismo, emitiendo frases que parecen salir de la boca de un personaje concreto: “Nemesio está más granado que un choclo en el mes de enero” (*ibíd.*).

Lo que en definitiva acontece en esta novela en términos de la mixtura interminable e inextricable de voces es que nos hallamos ante aquella “enjundiosa red heteroglósica” identificada por Tornés Reyes. Para este académico,

La oscura vida resultará extraña y un reto fuera de lo común; sin embargo, en ella están, como en una cámara de ecos, las múltiples voces (hipostasiadas en una) que fueron identificando los textos, contextos y estrategias discursivas de *Lanchas en la bahía*, “Pancho Rojas”, “El rancho en la montaña”, “Historia de hospital”, “Laguna”, “El delincuente” “El vaso de leche”, “Un ladrón y su mujer”, “El bonete maulino”, *Sombras contra el muro*, y tantas otras narraciones rojasianas.

Entonces, entendiendo esta novela tal como lo hace Tornés Reyes, resulta absurdo un afán de distinguir voces, individualizarlas. Nunca los personajes ‘dejan tranquilo’ al narrador; sus voces surgen intempestivamente, sin aviso, todo el tiempo. Es permanente; los ejemplos son innúmeros: “Es fuerte el pisco, un aguardiente dulce, con sabor a uva, que se destila en el Norte Chico, en la puerta del Norte Grande, imitación este pisco del que se hace en Perú... tomémos otro litrito” (2007:259). La tónica de la novela es que no haya párrafo alguno que pueda desplegarse con la voz narrativa central sin que entren de repente y sin aviso las voces anónimas del ciudadano chileno.

También sucederá lo contrario. Siendo el narrador una figura de tendencia comentadora, que narra con un lenguaje bastante coloquial, tampoco dejará de ‘meter su nariz’ y hacer aclaraciones cuando es el turno de los personajes para hablar:

Un día Sergio les dijo:

- ¿No les gustaría ir al Cerro San Cristóbal en las mañanas? El tiempo se ha puesto muy lindo. Estaban, a todo esto, a fines de octubre.

- ¿A qué?

- No sé, a hacer ejercicio, a mirar, a correr, a tomar aire fresco.

- ¿Y a qué hora?

- En la mañana, temprano. A las seis, por ejemplo.

- ¿A qué hora?

- A las seis, dije.

- ¿No será muy temprano?

Sergio rió con su risa profunda. Aclaró enseguida:

- Tiene que ser temprano; de otro modo, no podemos. Ustedes trabajan, yo estudio.

- ¡Pero a las seis de la mañana! ¡Qué criminal!

Sin embargo, lo que en un principio les pareció casi una atrocidad, dos o tres días después no les pareció tanto y volvieron a conversar con Sergio.

- Bueno, estamos listos. ¿Cuándo empezamos?

- ¿Mañana? Mientras más pronto mejor.

- Ya, mañana.

- A las seis estaré a la entrada del cerro.

- Conforme: allá estaremos. (325)

En este extracto, el narrador se comporta de modo convencional casi a lo largo de todo el diálogo que sostienen los personajes acerca de la ida al cerro tan temprano. Así lo vemos por ejemplo en el momento en que refiere al cambio de opinión de los sujetos, que deciden volver a hablar con Sergio para darle a conocer su decisión de ir al cerro junto a él. El narrador interrumpe el diálogo para entregar esta información, para luego dar espacio a la reanudación del mismo. Aparte del encabezado, no encontramos en el resto del diálogo los *verba dicendi*, costumbre ya tan rojasiana; pero sí nos hallamos con un fenómeno narrativo diferente en este fragmento: cuando es presentada la pregunta de Sergio a sus compañeros acerca de ir al cerro, el personaje hace referencia al clima; pues en ese momento es cuando el narrador se introduce de un modo peculiar, aclarándole al lector, en aquel modo comentador, que “a todo esto” los personajes se encontraban en el mes de octubre, que corresponde a la primavera en el hemisferio sur. Ese “a todo esto” es una suerte de *by the way* completamente coloquial, que revela un narrador con una especie de incontinencia verbal, que no tiene el método como para ordenarse e indicar ‘en el momento adecuado’ el contexto en que los diálogos se dan. Es un narrador inquieto, que sigue la dinámica de la también inquieta vida de los personajes errantes, y asimismo es poseedor de la espontaneidad de estos. Por ello es que se observa que no son sólo los personajes quienes introducen sus comentarios en medio de aquella supuesta “narración pura” de la que está a cargo esta especial figura, sino también es esta quien comenta y se expresa en momentos en que tradicionalmente

no está llamado a emitir información. Al igual que los personajes, él comenta. Todos comentan. Todos hablan. Desde *Hijo de ladrón*. La polifonía que abunda en estas novelas no excluye al narrador; este contribuye a tal hecho, metamorfoseándose, de alguna manera, en personaje, adquiriendo características, como, por ejemplo, la espontaneidad.

Ese tono espontáneo, dialogante que tiene el narrador también se presenta de algunos otros modos. La narración principal de la historia de esta última novela de Rojas alcanzará unos niveles de mixtura profundos. De pronto, si estamos atentos, repararemos en que ya no es el narrador principal quien está a cargo de ciertos párrafos, fuera de los diálogos, sino algún personaje, ni siquiera necesariamente el protagonista, Aniceto. El autor textual no dejará de darnos señales para entender que esto es así, que no es el narrador quien está hablando, y tampoco dejará pasar mucho tiempo sin dejar de aclarar, un poco, el panorama. Este juego no es infantil. Aquel autor textual está haciendo entrar en escena a cada una de las voces sabiendo lo que hace.

Esto sucederá por ejemplo hacia el final de la novela, cuando se está hablando de política. Están ciertos personajes conversando sobre un candidato a la presidencia, del cual sólo mencionan su nombre de pila, Arturo; sin embargo, dan a entender de quién hablan, al aludir a su condición italiana: se trata de Arturo Alessandri¹¹. De pronto leemos, en un nuevo párrafo: “Otro día, Gutiérrez aclara más sus ideas sobre Don Arturo” (361), y entonces, en otro nuevo párrafo, introducido con el convencional guión, habla Gutiérrez. Pero en el párrafo que sigue a este, comenzaremos a leer nuevamente en modo normal, sin guión introductorio. Si no estuviéramos atentos, entenderíamos esta sección como formando parte de la narración de base, es decir, a cargo de este particular narrador que ya ha sido ampliamente descrito; porque ya

¹¹ Presidente de la República de Chile entre 1920 y 1925 y posteriormente entre 1932 y 1938. Es considerado uno de los políticos más influyentes en el Chile del siglo XX.

sabemos que si hemos de juzgar quién habla en base al tono oral con que se está narrando, en esta novela esa no es razón para descartar la presencia del narrador. Sin embargo, en un párrafo que continúa la secuencia encontraremos la siguiente estructura y contenido, en respuesta a las quejas sobre los políticos y sus prácticas que han sido manifestadas inmediatamente antes: “Pero, ¿por qué te metes tú? Trabaja, ahí están las matrices y las ideas. Sí, es cierto, pero es que todo este movimiento, este chivateo, esas mentiras, me perturban. No las oigas” (362). Este párrafo ha sido también introducido en la madeja textual de modo no convencional para abrir diálogos, es decir, sin guión. Y el que le sigue comenzará así: “Aniceto se inclina sobre la máquina y sigue. Y sigue, sin saber lo que pasa a sus espaldas. Sigue” (*ibíd.*).

Lo significativo en este ‘amasijo textual’ es que el orden de los elementos, de los párrafos y la conformación de toda esta secuencia, nos dan a entender que ha hablado el narrador y han hablado los personajes con el mismo nivel de importancia, en términos jerárquicos. Esto es así al punto de que los personajes ocupan el espacio y las estructuras que están tradicionalmente destinadas a la figura narrativa central, de base (así como también hemos constatado que el narrador ‘baja’ al nivel de los personajes, introduciendo su voz en medio de los diálogos). En el caso que ha sido analizado, lo que sucede es que es Gutiérrez quien habla en el párrafo en que se reclama contra las prácticas nefastas de los políticos, razonamiento al cual Aniceto responderá que lo que hay que hacer es trabajar, obteniendo este personaje por su parte el alegato de Gutiérrez acerca de que “todo este movimiento, este chivateo, esas mentiras” lo alteran. Es evidentemente todo esto una confusión para un lector no atento. Y esto se debe a la naturaleza misma de esta novela, resumida notablemente en la definición que hace sobre ella Tornés Reyes: “catedral barroca de la palabra y los desposeídos” (2012). Asimismo,

el investigador, en relación exclusivamente a la forma de su narración, habla de ella como un “magma rítmico y discursivo” (*íd.*).

De modo interpretativo, insisto en que lo que sucede aquí es lo que viene aconteciendo desde antes en la narrativa rojasiana, y que termina de consolidarse en esta pieza, *La oscura vida radiante*: la voz que narra es una voz que interpreta un sentido de colectividad, y de lo colectivo situado en el espacio efectivo en el que surge y se encarna: la realidad tal cual es, con sus contradicciones y crudeza.

Dice Tornés Reyes que para llevar a cabo una lectura aun más profunda de esta compleja novela chilena de sugerente título, resulta fundamental considerar en ello una estrategia paratextual e intertextual a la que el escritor recurre: tomar ese título de un poema del cubano José Martí. El poema forma parte de *Ismaelillo*, y es “Musa traviesa”. Veamos algunos fragmentos de la primera parte, en que asistimos a este oxímoron, a esta condición paradójica de una vida que es al mismo tiempo oscura y radiante:

Yo suelo, caballero
En sueños graves,
Cabalgar horas luengas
Sobre los aires.
Me entro en nubes rosadas.
Bajo a hondos mares,
Y en los senos eternos
Hago viajes.
Allí asisto a la inmensa
Boda inefable,
Y en los talleres huelgo
De la luz madre:
Y con ella es la oscura/
Vida, radiante
Y a mis ojos los antros
Son nidos de ángeles!
(...)

Pues ¿no saben los hombres
Qué encargo traen?
¡Rasgarse el bravo pecho,
Vaciar su sangre.
Y andar, andar heridos
Muy largo el valle.
Roto el cuerpo en harapos,
Los pies en carne,
Hasta dar sonriendo
-¡No en tierra!- exánimes!
Y entonces sus talleres
La luz les abre,
Y ven lo que yo veo:
¿Qué el mundo frágil?
Seres hay de montaña,
Seres de valle,
Y seres de pantano
Y lodazales. (1991:26)

Interpretar poesía es una tarea compleja a la que en absoluto pretendo abocarme ni en esta investigación ni en este segmento; sin embargo, hay algunas ideas que atraviesan esta primera parte de aquel extenso poema que resultan sumamente interesantes no sólo en relación al título de la última novela de Manuel Rojas, sino también para todo lo que ella envuelve.

Esta selección del poema de José Martí habla de una cosmovisión que entrega un mensaje potente sobre el modo de asumir la existencia humana, que nos fuerza a vivir todo tipo de experiencias, sublimes y abyectas: “Me entro en nubes rosadas. / Bajo a hondos mares, / (...) / Hago viajes”. La condición errante del sujeto resulta esencial para el conocimiento profundo de la esencia humana. Y es así como esta esencia de la vida de mujeres y hombres a la que se ha accedido vuelve “la oscura vida, radiante”.

Sólo después de este salvaje recorrido que debemos hacer, es que lograremos ver con la óptica que vuelve lo oscuro resplandeciente; y este lente nos permitirá obtener la amplitud de mirada que nos haga reparar en la esencia de la existencia humana: la multiplicidad y pluralidad: “Seres hay de montaña, / Seres de valle, / Y seres de pantano / Y lodazales”. El apoyarnos en la colectividad, el incorporar la diversidad en nosotros mismos, nos restará fragilidad para “cabalgar” en la aventura humana. Para poder obtener esta sabiduría, la condición de persona en permanente actitud de recorrido y observación es fundamental.

Las palabras clave que surgen tras este análisis y tras la revisión hasta ahora parcial de los juegos narrativos de Rojas en sus novelas de la tetralogía –abocadas a la existencia anónima de un sujeto cualquiera pero irrepetible– son multiplicidad, pluralidad, diversidad, colectividad. Todo esto implica una participación democrática de las voces en el todo. Cada una de las partes que conforman el todo ha de tener su espacio y su oportunidad. “Los seres de pantano” podrán acceder al “valle” e incluso a la “montaña”, y esto explica que voces cualesquiera ocupen sin previo aviso ni explicaciones el lugar ‘honorífico’ del narrador, así como también que el narrador ‘descienda’ al plano de los personajes. Es el sentido de la colectividad y la participación ecuaníme de todas las voces lo que está por detrás y en el fondo de toda esta compleja construcción. Este colectivo sólo tiene un espacio en el cual puede cristalizarse: la realidad concreta, con toda su severidad y sin lenitivos.

Y este sentido de la colectividad se vincula en términos de la construcción narrativa con aquella suerte de rebeldía de los narradores norteamericanos de entreguerras que querían escapar al “narrative patronage”. Está claro que aquella conducta se traduce en dar autonomía a los personajes, ya no regidos, conducidos y autorizados a hablar por un narrador que todo lo sabe y todo lo orienta. Sin embargo,

muchos de los personajes de aquellas novelas norteamericanas no llegan a los niveles de humildad, modestia y humanidad que se observan en Aniceto Hevia y también en los personajes anteriores de Rojas. El hecho de escapar del control del narrador no tiene simplemente que ver con situar al personaje en un nivel relativamente parejo en relación a aquel. Observo que las estrategias de Rojas claramente apuntan a no dar supremacía a ninguna voz. Se entrevé una motivación que persigue de algún modo ubicar a la figura narradora en un sitio equivalente al del lector, en una posición análoga a la de un testigo, y en ese sentido a la de un espectador. A esto responden una serie de mecanismos narrativos que veremos en un capítulo posterior. Bazin decía, respecto al cine del Neorrealismo italiano, que en este “casi todo se hace a la altura del ojo” (1966:454). En términos literarios, lo que hace Rojas, mucho más poderosamente en *Hijo de ladrón* que en cualquiera de sus otras novelas o cuentos, es básicamente lo mismo.

Hay dos aspectos esenciales en el modo de escritura de Rojas que se evidencian a partir del análisis que ha sido llevado a cabo en este capítulo: el querer interpretar la colectividad, a través específicamente de sus voces, de las voces del pueblo conjugadas en esta unidad colectiva, valga el oxímoron; y el querer ilustrar la realidad de la manera más fiel, más objetiva, menos interpretativa posible, mediante la mostración, de modo dinámico, de este abanico social. Para ello es que opera perfectamente en el caso de *Hijo de ladrón* este narrador personaje que delega permanentemente la responsabilidad del acto narrativo a quien corresponda. Cada personaje de esta novela tendrá la posibilidad de ser protagonista en el momento en que cuenta su historia o anécdota, a través del mecanismo de la “locución vivida”. En el caso de las tres novelas siguientes a *Hijo de ladrón* que completan la tetralogía de Aniceto Hevia, Rojas, en tanto autor empírico, ha optado por un narrador externo, que toma a veces pose de narrador

omnisciente pero con grandes muestras de relatividad en el conocimiento al que accede, además de asumir un carácter fuertemente humano al no controlar sus comentarios, al dejar asomar hesitaciones, al confundir al lector entre la presencia de su voz y la de los personajes, etc. Esta forma de narración heterodiegética tan particular contribuye al fuerte realismo que quiere imprimir el escritor chileno a sus novelas, porque a pesar de incorporar narradores externos a su tetralogía a partir de *Mejor que el vino*, es evidente la intención de que este elemento del narrador no surja como un ‘dios’ como un huidobriano “pequeño dios”, sino que deje de manejar los hilos, no tratando a los personajes sobre la base de las características encabezadas por el prefijo “omni”. A veces el narrador sabrá todo; otras veces, no. Será una figura en constante mutación, que también vive su proceso. Es decir, el narrador tendrá una dinámica tal que notaremos su presencia. Un narrador omnisciente convencional no marca presencia. Apenas notamos que ‘es’.

Mostrar toda la humanidad de un colectivo viviendo en una realidad multidimensional, que se nos da a conocer desde diversas ópticas. Para cumplir con este propósito, a Rojas ya no le sirve el tradicional dibujo postal de la literatura concebida desde el realismo criollista. Para el escritor chileno resulta más atractivo un modo ‘documental’ para enfrentar sus historias, porque él desea darles sustancia concreta, retratando al gregario y agitado hombre latinoamericano en su vivir.

En las reflexiones reunidas en su libro *El árbol siempre verde* él dará a conocer por sí mismo estos cometidos que lo mueven, al expresar que “el hombre chileno es de todo y prefiero no enumerar ese todo” (1960:73), y en relación directa con ese “todo”, plantea que “es a nosotros, escritores de la América Latina, a quienes corresponde descubrir, o por lo menos desentrañar, hacer vivir para todos al hombre nuestro” (135), y por eso mismo, debido a esa responsabilidad, es fundamental el retrato vivo y no

simplemente verosímil sino veraz y vívido sobre aquel hombre: “si lo mistificamos, lo perdemos” (132), sentencia Rojas.

Y como la columna vertebral de esta tesis se sostiene en el modo escritural, cabe atender a lo que este novelista dice sobre el tipo de lenguaje al que adhiere: “Yo quería contar algo y el deseo de contarlo era superior a una preocupación de lograr un lenguaje de esta índole o de esta otra. (...) Lo único que deseaba era contarlo de manera viva, con un lenguaje directo, fácilmente comprensible” (51). Un lenguaje directo se relaciona naturalmente con el hecho de mostrar la dinámica concreta de la vida de los personajes que desfilan por estas cuatro novelas, así como por su narrativa en general; evidentemente un lenguaje directo también se vincula con el trabajo de la figura del (los) narrador (es) que establece Rojas a lo largo y ancho de su tetralogía, habiendo antecedentes de ese mecanismo en sus cuentos anteriores, como se vio en el capítulo anterior.

Desde la crítica también encontramos asidero para sostener estos planteamientos sobre los modos de representación de Rojas en su escritura, a lo cuales también podríamos llamar ‘modos de presentación’, siguiendo la dinámica de la dualidad narrador-mostrador que ha sido atendida. Jaime Concha plantea que ya desde sus cuentos se trabaja una “sintaxis distributiva”, específicamente habla de que en la primera narrativa del chileno e halla “una pincelada social que es bien reveladora en su sintaxis distributiva” (2004:90). ‘Distribución’ es un sustantivo bastante decidor respecto del estilo de Rojas que he estado detallando e ilustrando, pues vemos que ‘distribuye’ responsabilidades, perspectivas, voces, etc. fuertemente en su tetralogía. Si se toman en cuenta las palabras de Concha, referidas a los cuentos –correspondientes a los albores del escritor en este oficio–, entonces se llega a la conclusión de que esta

‘distributividad’ –dándome la licencia para usar ese término– llegó a su apogeo en la tetralogía, y es visible que se disparó en *La oscura vida radiante*.

También desde la crítica hay respaldo para sostener la idea de que los juegos de distribución, las transferencias de responsabilidades en términos de la voz narrativa, las estrategias que brindan un carácter humano a la figura del narrador básico y la dinámica polifónica que da cuenta de lo colectivo, todo ello redundando en un mayor involucramiento del lector. Valdivieso aporta las palabras precisas para confirmar el planteamiento sostenido en relación a este aspecto puntual, al decir sobre Rojas que “como crítico innato y espontáneo de la sociedad, adopta una técnica narrativa donde nos obliga como lectores a participar, a ver, a ser testigos de una sociedad” (2006:s.p.).¹²

En relación a la conducta de Rojas respecto a la realidad concreta que lo circunda, destaco aquello que los teóricos Gaudreault y Jost denominan como una “vocación documentalizante” que puede surgir en el contexto del cine de ficción, la cual se traduce en una actitud que “anima (...) al espectador a considerar el objeto representado como un “haber-estado-ahí” (1995:40).

Verificando las relaciones que puede haber entre la literatura y el cine cuando de narración se trata, vemos que esta actitud se condice perfectamente con la conducta rojasiana en el acto de narrar, especialmente en el sentido de hacer al lector sentirse parte de lo narrado, en términos del “haber-estado-ahí”. Por ello es coherente la idea de que en Rojas se percibe la tendencia hacia un modo ‘documental’, ostentando mayor fuerza esto en *Hijo de ladrón*. Es en esa novela que esta conducta se revela fuertemente,

¹² El sentido de responsabilidad, no mesiánico, que posee Rojas respecto al pueblo, se traduce en su forma de escribir, claramente, y le despierta opiniones respecto a sus congéneres de América Latina que escriben de un modo más ‘críptico’ o simplemente que ostentan erudición: “como escritor y lector tampoco tengo nada contra mis hermanos (Cortázar, Carpentier, Vargas Llosa), pero también soy un hombre que piensa en un pueblo a quien está negada la lectura de *Rayuela*: nuestro deber es promoverlo al consumo de los bienes culturales” (en entrevista con Antonio Avaria, 1968).

encontrando un momento de apogeo en aquella escena (sí, podemos hablar de ‘escenas’ en esta novela y no sólo en ella) del pescador que ya fue descrita y analizada, en que el personaje de Aniceto nos invita como lectores a ver con él, en que pareciéramos estar presenciando aquellos hechos en vivo.

Esta ‘vocación documentalizante’ rojasiana ofrece espacio en sus libros a lo colectivo, a la multiplicidad que existe dentro de lo colectivo –que finalmente funciona como una unidad–, y la rica realidad en la que la dinámica de este colectivo se despliega. A Rojas le interesa sobremanera –y desde sus inicios, mucho antes de la tetralogía en la cual comienza a complejizar enormemente sus modos escriturales– buscar que sus relatos encuentren correspondencia con la vida real. Y la palabra resulta en él un fecundo instrumento para conseguirlo.

Capítulo III. La escritura por yuxtaposición

Cuando hablamos de la yuxtaposición en la literatura, estamos haciendo referencia a la búsqueda del escritor de eliminar elementos conectivos de la cadena verbal que sostiene al relato, todo esto con fines que dependen de cada caso y que muchas veces no tenemos real acceso a conocer, pero que se condicen con la adaptación, la apropiación o la aproximación de los mecanismos del cine a los mecanismos literarios. En un filme, a nivel de su constitución, un plano se monta antes o después de otro sin que sea necesario explicitar ese vínculo, que puede ser por ejemplo temporal, entre ambos. Peña-Ardid se refiere a ello de un modo muy certero:

podemos notar que las construcciones yuxtapositivas en la novela, así como aquellos fragmentos en los que se omiten en la superficie del discurso narrativo muchas de las marcas de recurrencia (...) que garantizan la coherencia gramatical y superficial del texto, suelen interpretarse frecuentemente (...) como respuesta a una “provocación” cinematográfica. (2009:169)

Pese a que en la literatura el narrador es una figura esencial, existe claramente –como hemos visto con detención– la posibilidad de que este intente, de alguna manera, apartarse, dando lugar a que los acontecimientos se muestren y los personajes se expresen sin necesidad de que haya un mediador que los conduzca hacia el lector. Puede, entonces, esta instancia narrativa camuflarse, y para ello podrá servirse de un modo narrativo menos explícito en la mostración de las relaciones entre las partes que configuran el texto, aquellas “marcas de recurrencia” señaladas por Peña-Ardid. Todo lo descrito respondería a esa “provocación cinematográfica”, según la investigadora.

La yuxtaposición, de hecho, puede ser considerada como un rasgo propio del cine, si tomamos en cuenta opiniones de figuras tan clave para el séptimo arte como es

Eisenstein, para quien, según afirma Mc Luhan, “o mais impressionante no cinema é o facto de constituir um ‘acto de justaposição’” (1964:293-294).

Goic hace referencia al asunto de la yuxtaposición en *Hijo de ladrón*, cuando incluye el término “asintactismo”, adaptado a la terminología gramatical, aludiendo a una técnica que contribuye a la velocidad del relato:

Otras formas directas se producen con fuertes hiatos y elipsis que proporcionan gran velocidad al relato. Constituye un montaje de elocuciones diversas provenientes de diversas voces que se nos comunican en inmediata y violenta yuxtaposición, con asintactismo muy característico. (1968:201-202)

La construcción yuxtapositiva de la narración literaria y la forma del relato cinematográfico tienen entre sí fuertes puntos de contacto. ¿Cómo obtiene la literatura este resultado o, quizás más bien dicho, este efecto? Goic lo indica de un modo concreto y verificable: a través de la supresión de elementos gramaticales que de manera explícita refieren al cambio de voces dentro del relato, al cambio de ‘escena’, etc. Para conseguir realmente una construcción yuxtapositiva a través del asintactismo, es fundamental observar atentamente lo que sucede con los *verba dicendi*. Como ya ha sido señalado, el crítico chileno apunta que en la primera novela sobre Aniceto el diálogo “en muchas ocasiones (...) carece de *verba dicendi* para su introducción o para la identificación de los hablantes” (206), lo cual, por cierto, redundaría en que los momentos estén presentados “con vivacidad escénica” (*ibíd.*). Estas atenciones al “asintactismo” y la omisión de *verba dicendi* facilitan sin duda el análisis que llevo a cabo en términos más concretos.

Destaco también el hecho de que el crítico chileno indique que estos elementos verbales que están al servicio de explicitar, resulten “superfluos” cuando se “ve” a los personajes (*ibíd.*). De qué manera se “ve” a los personajes, y también su entorno, es un

asunto que trataré en un capítulo posterior. Por ahora continúo con el problema específico y esencial de la yuxtaposición en la narrativa.

Roland Barthes alude de un modo directo al tratamiento de la yuxtaposición posible en el texto (no necesariamente literario), cuando dice que “o texto (...) pela acção súbita de uma única palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão” (1989:49). Esa única palabra a veces resulta incluso innecesaria, porque lo abrupto del cambio de una frase de naturaleza descriptiva a una de naturaleza reflexiva o narrativa puede llegar a ser de un carácter tan absoluto (absolutamente súbito) que hasta esa “única palabra” resulta de sobra. Muchas veces lo que acontece en la narrativa de Rojas es que la imbricación entre los niveles textuales descriptivo-reflexivo-narrativo alcanza tal grado de combinación orgánica –una combinación sumamente natural, sin esfuerzos explícitos–, que resulta difícil distinguir dónde se halla cada uno de aquellos planos. Y esta imbricación resulta a partir de la organización yuxtapositiva de ellos.

En el caso de este escritor, se observa aquel fuerte grado de compenetración entre aquellas tres dimensiones narrativas en un tratamiento de la yuxtaposición que se pone al servicio de un fin: la fusión de los tres niveles en un solo párrafo, en una fuerte condensación, que finalmente imita el modo de funcionamiento de la vida concreta, en que nuestras acciones no se separan de los espacios en que ocurren y a la vez implican reflexiones simultáneas. Y así se observa que la yuxtaposición puede estar también a disposición de la insinuación de simultaneidad. Digo insinuación porque la literatura sólo puede aproximarse a la simultaneidad jugando a esta. En lo concreto le es imposible alcanzarla. Volveré sobre esto.

Todo el tratamiento narrativo rojasiano que he venido describiendo se observa más ostensiblemente aun en su última novela, *La oscura vida radiante*, la cual sabemos que para un lector desprevenido puede resultar sumamente compleja; pero conociendo

el fundamental antecedente de esta obra, que es *Hijo de ladrón*, entendemos entonces que Rojas ha querido llegar aun más lejos con su técnica, o derechamente con su estilo.¹³

¿Cuál es la finalidad –más allá de los resultados inmediatos que observo y que he descrito recientemente– que podría haber tenido Rojas o que puede tener cualquier escritor que utilice estas estructuras yuxtapositivas? De no hallarlos explícitamente manifiestos en algún ensayo o en algún registro de cualquier naturaleza sobre el autor, no podemos afirmar nada con certeza, pero sí podemos aventurar ideas acerca de la motivación que empuja a un narrador a construir un relato de esta manera. Observamos en Genette la noción de que hay una relación entre las estructuras yuxtapositivas y la pureza representativa, pues asevera que en la narrativa “reduzir a dicção romanesca a esa sucessão brusca de frases curtas, sem articulações” responde a “um esforço para conduzir a narrativa ao seu mais alto grau de pureza” (1976:273). Entiendo esta noción de “pureza” en un estrecho vínculo con la representación atendiendo a las mismas palabras de este teórico, cuando expresa que “a representação literária, a *mimesis* dos antigos, não é portanto a narrativa mais os “discursos”: é a narrativa, e somente a narrativa” (262), como asimismo considero su afirmación sobre que “a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador” (269). Esta objetividad a la que está haciendo referencia, entendida en relación al narrador no referenciado, inmediatamente nos remite a las reflexiones hechas en los capítulos anteriores en torno a la situación del narrador que se camufla: “el engarce meramente yuxtapositivo de los enunciados narrativos” proporciona “un modelo para ocultar su voz [del narrador]”,

¹³ Sí podemos hablar de estilo en la narrativa del escritor chileno. Umberto Eco recuerda a Hegel, recurriendo a la diferenciación que este hiciera entre “manera”: “obsesión repetitiva del autor que se hace y rehace una y otra vez” y “estilo”: “capacidad de superarse continuamente a sí mismo” (2005:182). Lo incomprensible que pueda resultar la última novela de Manuel Rojas para los lectores que la quieran abordar –probablemente pocos, debido a su complejo carácter– no implica, pues, que no haya habido por parte del novelista un propósito de seguir adelante en el desarrollo de su estilo.

plantea Peña-Ardid (2009:154). Y dentro de esta dinámica observo naturalmente un acercamiento en la relación entre el lector y los personajes y los acontecimientos. Y en este sentido es coherente pensar en las artes representativas, poniendo el foco en el cine.

Es preciso señalar que de la primera idea que he recogido de Genette, en donde hace referencia a la “sucesión brusca de frases cortas, sin articulaciones”, lo que realmente me interesa es el problema de la anulación de las articulaciones, no el de las frases cortas, pareciéndome también muy relevante el asunto de la brusquedad. La brusquedad es, por lo demás, producto de esta anulación de los conectivos, pero no es un requisito el que para dar lugar a este procedimiento tenga que necesariamente hacerse una construcción con frases cortas. Las frases cortas son algo muy contemporáneo, y es verdad también que la preferencia por la redacción a partir de los puntos seguidos lo es; si trasladamos esto a la imagen, es posible notar que esta tendencia a lo breve y a la rapidez del paso de un plano a otro se corresponde más bien con la publicidad actual que con el cine. Pero el cambio súbito al pasar de un acontecimiento a otro, o de la narración a la descripción, de un estado reflexivo de un personaje a una acción, etc. sí tiene estrecha relación con la supresión de los elementos conectivos. Insisto en este punto. Esto no implica apuro ni prisa, rasgos muy propios de la contemporaneidad y, con ella, de la publicidad. Aunque sí, como también he dicho, este asintactismo contribuye a acelerar la narración.

Y justamente en relación con el asintactismo, los términos acuñados por Goic y las ideas que expone en su notable ensayo sobre *Hijo de ladrón* –que permanentemente da luces en esta investigación– cobran aun mayor sentido a la luz de las palabras de los teóricos europeos que he ido revisando. Las nociones de “asintactismo”, “omisión de *verba dicendi*” y “vivacidad escénica” han surgido en las reflexiones de Goic para referirse exclusivamente a la novela mayor y más conocida de Rojas, pero sin duda es

posible extrapolarlas a la narrativa completa del escritor chileno, en algunos casos más que en otros.

El asintactismo funciona, ya se ha dicho claramente, a partir de la supresión de articulaciones que establecen cuadros causales, temporales, espaciales y de otras categorías. Y aquellos *verba dicendi*, esos verbos declarativos que sirven para introducir la voz del personaje, a ciertos autores como el que atendemos les resultan innecesarios, debido a la búsqueda de transferencia de la carga de la vitalidad de las acciones y los acontecimientos hacia los propios personajes, incluso hacia los incidentales, para evitar así que el narrador oficie como un agente que explicita y esclarece todo, estableciéndose de esa manera como una figura que termina por ser una barrera entre los personajes y el lector. Concretamente, a través de esta omisión pasamos de un parlamento a otro por ejemplo sin que se diga quién dice qué. La estructuración de la narración se organiza de tal modo y los parlamentos están escritos de forma tal que, apelando a nuestra atención y perspicacia, se nos deja claro quién habla, sin explicitarlo. Y también, en relación al asintactismo, captamos, con iguales actitudes, cuáles son los estados reflexivos, cuáles los parlamentos, las descripciones, etc., dentro de aquel todo embrollado que resulta de la parataxis con ausencia de nexos. A veces a lo largo sobre todo de *Hijo de ladrón* y *La oscura vida radiante* ni siquiera es necesario entender qué sujeto puntual ha dicho alguna cosa, ya lo hemos visto, pues hay momentos en que Aniceto está sumergido en un colectivo, sabemos, y nos relata lo que allí presencia y oye, en el caso de la primera novela, o esto nos es relatado por una voz externa que funciona de peculiar modo, haciéndose a un lado con frecuencia, en el caso de la segunda.

En términos gramaticales, la opción del narrador rojasiano de estructurar su relato a partir de una estructura yuxtapositiva implica prescindir en gran medida de oraciones subordinadas y coordinadas. Para la subordinación serían precisos verbos que

garanticen su funcionamiento; para la coordinación serían precisos los conectores. La yuxtaposición supone el uso de signos: coma, punto y coma, punto seguido, dos puntos, guiones. El uso de estos signos en la primera novela y en otras novelas y relatos del autor es evidente, poniéndolos en el lugar en que en una narración más convencional habrían estado verbos o conectores.

Veamos un ejemplo de *Hijo de ladrón* en relación a lo explicado, que precisa de ser introducido. Aniceto está en Valparaíso vagabundeando sin saber qué hacer y de pronto se ve inmerso en medio de la vida de un callejón de la ciudad-puerto que está lleno de bares, y ahí comienza a describir lo que observa en estos. Algunos hombres que van pasando desde el trabajo hacia sus casas son atajados por amigos del barrio que los instan a quedarse un momento tomando vino o cualquier licor. Súbitamente en medio de la descripción que lleva a cabo este narrador protagonista aparece el fragmento escogido:

Por lo demás, ¿a quién 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. (2006:117-118)

La primera secuencia, introducida por el conector “Por lo demás...” abre la ambigüedad acerca de si este es un comentario de Aniceto o si es algo que alguno de los parroquianos de los bares está diciendo. La manera que tiene este narrador de dar voz a otros personajes, incluso incidentales, ya lo he dicho, es de tal naturaleza que la combinación no deja de ofrecer ambigüedades. El personaje se deja conocer por el

lector, da a entender cómo es su visión de mundo y por ello es que muchas veces inferimos que algo que se ha dicho no es de responsabilidad suya. En este caso, la primera parte nos es algo ambigua, mínimamente, porque debido a las características de Aniceto, un sujeto sobrio, sabemos que su actitud no se condice con hacer un comentario de ese tipo. A partir de la frase “Vamos, hombre...”, ya sabemos perfectamente que se trata de parroquianos hablando. Pero lo que no se nos aclara es puntualmente si algún hombre específico emite alguna de estas frases. Está claro que estamos frente a diálogos. Los *verba dicendi* están totalmente omitidos y las frases se encuentran todas en un mismo plano, independientemente de aquello a lo que refieran, ya que no todas son relativas a parlamentos, sino también a acciones: “pasaba un paño sobre la mesa” es evidentemente algo que “la Mariquita” está haciendo. La yuxtaposición, vemos, funciona efectivamente en los sentidos que he estado delineando, además de ser útil para dar cuenta del tono colectivo que yace en la tetralogía de Rojas, en donde, en muchas oportunidades, no importa quién dice qué, sino que lo que interesa es dar cuenta de la dinámica de la conversación grupal, en diversos contextos de reunión social.

Y el lector es activado en su rol de destinatario. Se le invita a suponer, a inferir, a concluir. Por ejemplo, uno de los parroquianos dice que “ahí está la Mariquita”, pero no se nos anuncia, como habría de ser en una narrativa más convencional, que efectivamente la mujer se acerca. Súbitamente la tenemos ahí saludando a los personajes mientras pasa un paño por la mesa. En los agentes de las acciones está la carga de la información sobre lo que acontece. El narrador, en este caso protagonista, Aniceto, se aparta, se oculta; no parece querer actuar como mediador. La elipsis apela a la atención y actividad mental de quien lee.

Cuando un escritor opta por no recurrir a verbos que indiquen de modo explícito qué tipo de acción concreta está realizando el personaje: si acaso está comiendo, está despertando, está leyendo, etc., esta carga en los personajes y en las acciones en su devenir puede evocar al cine. En la literatura alguna razón ha llevado a algunos escritores a querer ubicar las acciones y los parlamentos más en frente del lector, de aproximar a este a lo que acontece en la historia ideando un modo de narrar en que esa suerte de mediador que resulta ser el narrador no sea en todo momento imprescindible, al menos no de modo explícito.

Y, entonces, al aproximar del modo descrito al lector hacia el acontecer en la dinámica en que las acciones funcionan en la realidad concreta, y en consonancia con eso hacia los parlamentos de los personajes de un modo inmediato, estos obviamente en estilo directo, lo que vemos como resultado es aquello que Goic llama notablemente “vivacidad escénica”. Lo escénico, entonces, tendrá totalmente que ver con esa intención de lo ‘directo’, sin un preámbulo probablemente considerado como innecesario. Continuando con los aportes de la teoría literaria a estas cuestiones, se observa que la tradición asocia las estructuras yuxtapositivas más a la poesía que a la narrativa. Por ejemplo, Todorov hace esta asociación:

duas orações são justapostas por causa de certa semelhança entre elas, desenhando assim um espaço próprio ao texto. Trata-se, como se vê, do paralelismo, com suas múltiplas subdivisões; essa relação parece dominante nos textos de poesia. A narrativa possui sempre relações de causalidade; mas as outras relações também podem estar presentes: trata-se antes de uma predominância quantitativa que de uma presença exclusiva. (1970:144)

Es interesante verificar a partir de las palabras de Todorov que la escritura en base a yuxtaposiciones suele aparecer en la poesía sólo de un modo más dominante, no quedando circunscrita a este género literario. Asimismo, las relaciones de causalidad,

claro, le son inherentes a la narrativa; pero un escritor puede introducir muchas oraciones yuxtapositivas que reemplacen la tradición de estructuras subordinantes, representativas de la causalidad a nivel gramatical. Las oraciones subordinadas tienden, sostengo, a conducir al lector más por una corriente en que este se deja llevar; mientras que las estructuras yuxtapositivas resultan más chocantes, más repentinas, y eso probablemente estimula a un lector anhelante. Aunque las relaciones de causalidad sigan presentes en la narrativa, pueden no explicitarse, abriendo así la posibilidad de mayores inferencias al lector. La información que le sea ofrecida a este para realizar estas inferencias se alojará entre estas oraciones, frases y estructuras generales organizadas a partir de la yuxtaposición.

La reflexión que llevo a cabo continúa en la corriente de lo señalado por Goic sobre el “asintactismo” y la “omisión de *verba dicendi*”. He dicho que en la organización gramatical al haber relaciones de subordinación el uso de elementos conectores es preciso. La omisión de estos conectores, que en literatura se traduce fuertemente en aquella omisión de elementos como los *verba dicendi*, le proporciona un carácter más inmediato a lo descrito o narrado respecto al lector, carácter que el cine, como arte escénica, por naturaleza posee. Los conectores pueden resultar para un escritor determinado como elementos que entorpecen la narración, que obstaculizan la relación entre los acontecimientos y el lector.

Afirmo que las estructuras yuxtapositivas no excluyen la posibilidad de narrar acontecimientos en relaciones causales. El abandono de elementos de conexión tradicionales, de ilativos, no implica que se abandonen estas relaciones, sino que se opta por un vínculo entre los acontecimientos –como ya señalé– más de choque. En la lógica, sigue siendo un acontecimiento A resultado o causa de un acontecimiento B, pero no en la estructura gramatical. Es posible mudar el estilo sin mudar la lógica narrativa, que,

como también señala Todorov, frecuentemente coincide con una secuencia (*ibíd.*), y una secuencia tiene por naturaleza sucesos que resultan de otros.

Cuando Todorov señala que el uso de las estructuras yuxtapositivas es naturalmente más frecuente en la poesía, entendemos que eso tiene relación con que la poesía se vincula estrechamente con la imagen. Pero estando en una cultura con una progresiva carga icónica, que ya en los años de Manuel Rojas venía cobrando fuerza, resulta evidente que la narrativa también persiga un estilo más próximo a la imagen. Aquí se halla al menos un sentido que cobra la elección de un estilo narrativo yuxtapositivo en un escritor como Rojas. El tema de la visualidad en la tetralogía rojasiana se abordará en profundidad en el capítulo 5.

El uso abundante de la yuxtaposición se vincula con la intención narrativa de incorporar fuerte dinamismo a los acontecimientos narrados. En la vida real los acontecimientos no se suceden unos a otros por turnos necesariamente, sino que los ritmos en que estos ocurren son variadísimos, pudiendo ser simultáneos. El cine lógicamente puede conseguir imitar esta dinámica sin mayores problemas, a ello se debe que un filme pueda estar hecho en tiempo real. La literatura no podrá conseguir los efectos de realismo tan poderosos que puede alcanzar el cine, pero sí le es posible imprimir a su estilo una verosimilitud tremenda, aspirando a una fuerte autenticidad.

Las palabras de Cortés Larrieu sobre *Hijo de ladrón* contribuyen a comprender mejor estas afirmaciones sobre la búsqueda de mayor realismo en la literatura, observando el caso de Rojas. Entre otras interesantes ideas del crítico, compete ahora destacar lo que señala sobre el dinamismo al que he referido: “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” (1995:175). Sobre lo señalado acerca de la identidad de perspectivas en esta cita,

ya volveré; por ahora la atención está puesta en la segunda idea, referida a los desplazamientos temporales que contribuyen a la velocidad del relato.

Aquellos desplazamientos temporales a los que hace referencia Cortés Larrieu, que, como bien él señala, se relacionan con el pasado de Aniceto, también son un factor que potencia el dinamismo que posee la narración de la primera novela de la tetralogía. Y el crítico chileno alude al cine pues a este el tiempo y el movimiento le son inherentes, como será visto en el próximo capítulo. Y aquellos desplazamientos temporales también funcionan mediante la yuxtaposición, implicando esto que no hay indicaciones por parte del narrador cuando pasamos súbitamente de un momento presente a uno pasado. Claro que en estos casos la yuxtaposición ya no rige simplemente a nivel de frases, sino de grandes fragmentos dentro de la novela. Lo dicho se verificará sobre todo dentro de cada una de las cuatro partes de *Hijo de ladrón*, cada una contando con apartados divididos por números correlativos a los que podemos designar como capítulos. Cuando acaba uno y comienza otro, surgen estos súbitos desplazamientos temporales, que muchas veces se condicen con la técnica de la “locución vivida”, advertida también por Cortés Larrieu. O sea, Aniceto recuerda un episodio que alguno de los interminables sujetos con quienes se cruza y dándole la voz directamente, sufre nuestra la lectura un viraje súbito hacia el pasado, cambiando de ‘capítulo’.

Un ejemplo ilustrativo de lo dicho puede observarse en el capítulo 5 de la primera parte, cuando Aniceto se encuentra contando lo que ha oído decir a múltiples sujetos en su primer paso por la cárcel, y leemos lo siguiente en el último párrafo:

Con el tiempo, y sobre asuntos de su especialidad y profesión, oiría hablar así, aburrida y continuamente, a decenas de personas que parecían no tener más preocupaciones que las de su profesión o especialidad: carpinteros y albañiles, médicos y abogados, zapateros y cómicos. El hombre bajo y calvo, derrotado de ropas, de barba crecida y cara como sucia, se detuvo en el centro del calabozo. (2006:34)

Ya en la finalización de este capítulo notamos un desplazamiento temporal luego de la palabra “cómicos” y el punto seguido que la sucede: Aniceto se traslada hacia el recuerdo de un sujeto más que vio pasar y oyó en la cárcel, dueño de las características que describe. Luego de decir “se detuvo en el centro del calabozo”, el punto que vemos corresponde a un punto final. Posteriormente comenzará el capítulo 6, donde leeremos ya directamente a aquel sujeto expresarse por sí mismo, en la técnica de la locución vivida:

6

- Ya no paso más que preso y creo que moriré dentro de esta leonera. Gracias a la nueva ley, los agentes me toman donde esté, aunque sea en una peluquería, afeitándome. L.C., ladrón conocido; conocido sí, pero inútil. Hace meses que no robo nada. Estoy acobardado y viejo. (*ibíd.*)

Observamos, entonces, que el capítulo 6 ya se ha desplazado del todo temporalmente hacia el pasado, habiendo sido introducido este giro en las últimas líneas del párrafo anterior, coincidentes con el fin del capítulo anterior.

Es importante reiterar que estos desplazamientos temporales no coinciden necesariamente con el hecho de “pasarle la voz” a otros. Muchas veces es el mismo Aniceto quien comienza a referir hechos del pasado sin mayores introducciones, o derechamente de forma súbita.

En la misma primera parte de *Hijo de ladrón* nos hallamos al final del capítulo 9 con una imagen correspondiente al momento presente de Aniceto, al haber salido recientemente de la cárcel en la ciudad de Valparaíso y hallarse vagabundeando y cavilando por las calles de este puerto, junto a un amigo que el azar le ha puesto en frente: “Está anocheciendo y pronto encenderán las luces de Valparaíso” (68). Luego de ese punto final pasamos al capítulo siguiente:

¿Qué podía contar a mi amigo? Mi vida era como secreta, una vida para mí solo. Un día murió mi madre. Mi padre nos despertó al amanecer:

– Mamá está mal –dijo.

Agregó, dirigiéndose a los mayores:

– Vengan ustedes.

João y Ezequiel se vistieron y salieron. Los otros dos, luchando con el sueño y el sobresalto, nos quedamos sentados en la cama. Transcurrió un largo rato. (*ibíd.*)

A partir de este ejemplo vemos cómo la narración a cargo de la voz de Aniceto pasa, sin mayores introducciones, de un tiempo a otro en esos desplazamientos temporales indicados por Cortés Larrieu. Esto a veces ocurre de modos más súbitos que en otras oportunidades. En el caso de este extracto, debido a la pregunta que introduce el capítulo 10, el carácter yuxtapositivo en la conexión de los dos tiempos referidos por el protagonista no resulta tan fuerte: esa pregunta y el comentario que la sucede aminoran tal carácter. Pero luego sí nos encontramos ante un fuerte desplazamiento temporal, y nos sumergimos en el relato sobre el episodio de la muerte de la madre y las consecuencias que eso trae para la vida del joven y su familia.

El objetivo de utilizar la yuxtaposición por sobre la subordinación o la coordinación en las estructuras narrativas obedece, reitero, a la finalidad de dar agilidad a la narración. También es una estrategia que otorga una sensación clara del tiempo global en el relato, cuestión a la que me abocaré en el próximo capítulo. Por ahora, en lo que respecta a lo temporal, me interesa ahondar en la relación entre la yuxtaposición y la simultaneidad.

En relación al dinamismo, a la agilidad, es observable que la literatura posee obstáculos ofrecidos por su condición verbal, por la linealidad que esta implica, para conseguir esos efectos de un modo simple. Barthes es enfático al señalar que esta linealidad “è un fato assolutamente intransgredibile dell’arte dello scrivere” (1976:138),

siendo la simultaneidad por eso mismo un imposible (*ibíd.*). Juan A. Hernández Les continúa con la reflexión sobre las trabas que la cadena verbal impone a la literatura, en relación al tiempo: “un escritor está impedido para narrar acciones paralelas. Cuando describe una acción, la describe definitivamente, y cuando inicia la descripción de una segunda la primera ya ha terminado” (2005:63). Esto es así y un tipo de literatura más bien convencional no procurará contravenirlo, si tiende a lo lineal; pero sucede que un escritor curioso, inquieto, creativo puede proponerse quebrantar esta norma limitante, demostrando que esta no es del todo infranqueable. Aunque la narrativa no pueda realmente nunca alcanzar la simultaneidad, el paralelismo, puede intentar emular su funcionamiento. Hay estructuras narrativas que van a la “conquista de la simultaneidad”, señala Christ (*apud* Peña-Ardid 2009:197).

La frase y el párrafo son los terrenos de acción de un narrador. Si bien, está claro y lo repito, la simultaneidad propiamente dicha es un imposible para la narrativa literaria, lo que propone a continuación Hernández Les puede ser de alguna manera sometido a mayor análisis: “En el cine un personaje puede estar diciendo una cosa y hacer otra muy diferente. En la novela esta situación obliga al narrador a situarse en dos segmentos continuados de narración” (44). Aquellos segmentos continuados a los que se refiere este autor, si no están unidos a través de nexos o verbos que expliciten que una acción pertenece a un personaje y/o a una situación y otra acción a otro y/u otra, son el modo que halla la literatura para sugerir simultaneidad o paralelismo, siempre y cuando el lector esté dispuesto a entrar en la dinámica de la complicidad y de los códigos tácitos entre el narrador y él. Pero no es sólo importante el modo de vincular aquellos “segmentos continuados”, sino que también es sumamente relevante para conseguir este efecto de simultaneidad (insisto: a lo que más puede aproximarse la narrativa, al efecto) el cómo y la frecuencia con que una cosa dicha y una cosa hecha, relatadas en estos

segmentos, aparecen. Porque para conseguir este efecto no basta con omitir los conectores y los verbos que explicitan las relaciones entre un acto y otro, o entre una cosa dicha y una cosa hecha, o sea, no basta con yuxtaponer frases; también cobran peso la cantidad de veces y el modo en que esto se repite en un solo párrafo. Para entrar en un terreno más concreto, observemos el mayor ejemplo del efecto de simultaneidad en *Hijo de ladrón*:

Resistí hasta caer al suelo, ya sin sentido. 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, sobre todo compresas y calientes, bien calientes, aunque le quemem; sí, déjeme, no me toque; quiero que venga mi madre; sí, es 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. (183-184)

En el extracto escogido observo el funcionamiento análogo al de una escena en que ocurren actos simultáneos por los siguientes motivos: en la primera parte aún no aparece el tratamiento yuxtapositivo; se ve un estilo narrativo muy convencional en primera persona que expresa gradación, una cadena de pequeñas acciones que son cada una consecuencia de la anterior; a lo que se suma el importante punto de estar el narrador protagonista contando lo ocurrido en tiempo pasado. Hasta “hablaba solo y pretendía huir”, la narración permanece en un modo convencional, en que él está recordando un episodio pasado. Es cuando comienza a reproducir el estado febril de Aniceto, introducido por la frase “40° de fiebre”, que el párrafo da un inmenso giro y da lugar a la imitación de la simultaneidad. A partir de esta frase comenzará una secuencia de descripciones de su condición de enfermo que delira por causa de la fiebre, las cuales introducirán la aparición de otras voces, que se yuxtapondrán, y el tenor de la narración

nos dará a entender que el joven, por el hecho de estar desvariando, llama a su madre, ya muerta, y acomete contra quienes lo están atendiendo, mientras al mismo tiempo se nos da a entender que estas personas –médicos, enfermeros o enfermeras– hacen comentarios acerca de la condición del muchacho, se alarman por él, tratan de sujetarlo debido a que está alterado y se agita en la cama. Quienes lo atienden hablan entre ellos, al mismo tiempo que él delira, grita y se sacude. La secuencia es sellada con el protagonista insistiendo en la figura de su madre, en que la llamen, lo cual le ratifica al lector que no ha parado de hacerlo mientras tratan de asistirlo y lo compadecen.

El pasaje seleccionado nos deja ver un intento de imitación de una situación caótica, en que están varias personas hablando al mismo tiempo y hay un descontrol de los movimientos del paciente Aniceto. En el momento en que leemos la mini-secuencia “40° de fiebre, estertores en el pulmón izquierdo, pulso muy agitado, ventosas, compresas, sobre todo compresas y calientes, bien calientes, aunque le quemem”, notamos el abrupto pasaje desde la narración a cargo del protagonista y lo que comentan las personas del servicio médico. “Sobre todo compresas y calientes, bien calientes, aunque le quemem” es el momento exacto en que comenzamos a asistir a las palabras de, es de suponer, algún médico dando indicaciones a las enfermeras o los enfermeros. Pasamos de un modo repentino, sin aviso alguno, de la descripción al parlamento, al hablar de los personajes. Esto será continuo y permanente a lo largo de *Hijo de ladrón*, sin embargo en este fragmento, además de ser esta técnica muy notoria, observamos la imitación del caos, del desorden de ese momento, incluyendo la simultaneidad de voces enredándose.

Insisto en la idea de que la simultaneidad ha de ser un efecto perseguido en algunas ocasiones por ciertos escritores. Siempre tomando como ejemplo el que he

analizado recientemente, recojo las palabras de Cristina Manzano Espinoza, quien se refiere al problema de la simultaneidad en la literatura del siguiente modo:

La acumulación de puntos de vista fruto del montaje o de la multiplicación de la pantalla (*split screen*) no tiene posibilidad en la narración escrita, en donde el lector sólo ha de fijar su atención en una única información cada vez. Aunque los narradores se multipliquen, en el conocimiento del lector lo harán por turnos. (2008:52)

Lo que la autora indica es cierto, sin embargo, la voluntad del escritor por generar estrategias narrativas transgresoras de esta propiedad de la secuencia verbal puede dar a luz interesantes resultados. En el fragmento citado de *Hijo de ladrón* se observa una intención clara de hacernos sentir que todo ocurre al mismo tiempo: simultaneidad tanto de las voces como de las acciones, y si bien es un hecho obvio que el lector sólo accede a ello leyendo por turnos, obedeciendo a la irreversible secuencia, no es mentira que el narrador puede marearlo y desorientarlo si no está atento. Lee por turnos, sí, evidentemente, pero ¿quién está hablando? ¿ahora esto que se lee es acción o parlamento? El lector puede caer en el desconcierto dentro de la acelerada secuencia, organizada de modo tal que imita un mini-caos que está aconteciendo en un solo momento. Todo al mismo tiempo.

Umberto Eco cuando reflexiona sobre las diferencias en la disposición de los acontecimientos entre la literatura y el cine, en el devenir de la acción, atribuye –aunque no como un hecho irrefutable– la aceleración producida por la sucesión inmediata de episodios o acciones exclusivamente al cine, al plantear que “a diferença entre a acção fílmica e a acção narrativa parece ser a seguinte: o romance diz-nos “acontece isto, depois acontece isto, etc.”, enquanto o filme nos coloca perante uma sucessão de “isto+isto+isto, etc.”, uma sucessão de *representações de um presente*” (1972:192). Se percibe en las palabras del teórico la idea de que las acciones en el cine parecen ser

presentadas de un modo más ‘al choque’, mientras que la literatura tiene una mayor tendencia a introducirlas, y en ella la secuencialidad es necesariamente evidenciada.

Lo que deseo resaltar sobre todo a partir de las palabras de este autor es aquella forma en que grafica la sucesión de acciones en el cine, aquel “esto+esto+esto”. Si observamos bien lo que sucede en el fragmento analizado de *Hijo de ladrón*, observamos que el modo de organizar la secuencialidad allí responde más a esta ilustración que a aquel “acontece esto, después acontece esto” al que Eco recurre para referir a la literatura.

El hecho de disponer los momentos, las acciones, los episodios en *Hijo de ladrón* del modo en que observo que se hace responde a aquel asintactismo. Aquellos signos + con que grafica Eco la sucesión cinematográfica simbolizarían el rol que en la narrativa rojasiana o en cualquier narrativa que tiende a la fuerte parataxis sin nexos tienen los signos de puntuación. Y, claramente, esta conducta narrativa literaria redundaría en mayor velocidad y agilidad del relato, tendiendo en algunos momentos, también, a proporcionar efectos de simultaneidad.

La escritura yuxtapositiva será una tendencia que en la tetralogía completa se evidenciará, aunque en *Hijo de ladrón* y en *La oscura vida radiante* tendrá más fuerza. En las dos novelas que se encuentran en el medio, habrá momentos clave en que se verificará la intención de una escritura más agilizada que dé cuenta del funcionamiento concreto del diario vivir del pueblo chileno. Así por ejemplo veremos en *Mejor que el vino* algunos como el que sigue, en que el narrador está haciendo referencia a uno de los innumerables sujetos con que Aniceto se cruza, un jugador de cartas de dudosa conducta:

No podía confesar que él, un tahur [sic] que se ganaba la vida en el póquer y en el bacará, poniendo aquí una carpeta, allá otra, perseguido por las leyes que reprimen el juego de azar y por los pedigüños de la policía y la municipalidad, tenía una intención pedagógica. ¿Qué podía enseñar él?

- Doy carta. Déle [sic]. No quiero. Una para usted. Siete la banca. Topón. Jueguen, señores. Doy carta. Déle [sic] no más. Para usted-para la banca. Seis a la banca.

¿Qué podía enseñar, si esto era más fácil que caminar a pie? (1963:142)

En este extracto se observa que cuando el narrador acaba un párrafo con un pensamiento del sujeto jugador en estilo indirecto libre en que este se pregunta sobre qué podría enseñar, da paso a voces, dentro de las cuales se halla también la de este ‘tahúr’, pero inmersa en un flujo de locuciones todas aglutinadas. Una vez más vemos que el asintactismo, la omisión de los *verba dicendi* ofrecen la posibilidad de dar cuenta de la dinámica de las situaciones cotidianas que a Aniceto le toca vivir. Y, además, refuerzan el sentido de lo colectivo, de lo que acontece en masa, o en grupo, donde las voces se atropellan, muchas veces montándose las unas sobre las otras, como sucede en el ejemplo de *Hijo de ladrón* en que el protagonista delira en estado febril.

En esta novela notaremos, sí, menos osadía por parte de Rojas en el momento de montar los parlamentos, los pensamientos, las instancias narrativas de dominio del narrador, de los personajes, etc. Por ejemplo, en el caso analizado se nos deja claro que ahora nos encontraremos con voces al dar lugar a un párrafo aparte introducido con un guión. Aunque, claro, dentro de ese párrafo ya la forma de organizar la aparición de las voces se dispara y el narrador permanece en algún lugar, camuflado. Y en *Mejor que el vino* también encontraremos momentos en que, si bien los parlamentos serán, algunos, yuxtapuestos a la voz narrativa en tercera persona, esto se hará recurriendo a las convencionales comillas. El fragmento seleccionado se enmarca dentro del contexto de estar Aniceto formando parte de una compañía de teatro con la cual vivirá diversos momentos:

APARECIO [sic] ENTONCES nueva gente en la compañía, una primera joven (...) una característica y dos galanes jóvenes, amante uno de ellos de la característica y famoso el

otro como hombre que dejaba encinta a cuanta mujer se acostaba, así, de pasada, con él, en tanto que a sus concubinas no las embarazaba, quién sabe si porque ellas se defendían de algún modo o porque él se guardaba de ello; de las otras, casadas o solteras, no se cuidaba; eso corría a cargo del marido, quien, inocente, se lamentaba: “¡En gira y embarazada! ¿Qué vamos a hacer, mi hijita?”; las solteras se las arreglaban como podían y siempre el asunto finiquitaba con una pelota de algodón con cloroformo en las narices de la cuitada. “Ya voy a terminar; no se aflija. Échele otro poco de cloroformo”. (42)

La primera aparición de la voz de un personaje entre comillas es introducida por el narrador, al haber un verbo y dos puntos antecediéndola; aunque es cierto que el verbo podría haber sido más explícito, pudiendo el lector haber asistido a una construcción del tipo “se lamentaba, exclamando”. Pero en el segundo ejemplo, en el que se ilustra la situación de proveer de cloroformo a las mujeres embarazadas para abortar, la voz de quien habla no es introducida; viene a vivificar la descripción de un modo análogo a como sucede esto en *Hijo de ladrón*, con la importante diferencia de que acá se recurre a las comillas, lo cual hace más patente el hecho de que nos hallamos ante un parlamento y le resta fuerza a los efectos dinamizadores de la escritura yuxtapositiva, pues las comillas resultan, finalmente, como un pequeño puente entre la voz narrativa y la del personaje cuyo parlamento aquellos signos gráficos encierran.

La novela que ocupa el tercer lugar en términos de publicación dentro de la tetralogía, *Sombras contra el muro*, también presenta en menor grado estructuras de este género. Por ejemplo sucede así cuando se está haciendo referencia a la actitud y forma de expresarse de los anarquistas, con quienes Aniceto entabla estrechas relaciones:

hay que recurrir a la acción directa; no, compañero, eso es peligroso, nos confundirían con otra gente; yo no le digo a usted que recurra a ella, pero deje que otros lo hagan, no se meta; no, cuidado, camaradas; cálese, no sea retrógrado; ¿qué vamos a hacer?, necesitamos dinero para todo, para fundar diarios, pagar los viajes de algunos

compañeros, ayudar a los huelguistas; no, compañero, no; oh, déjenos tranquilos. Entonces conoció a Alberto. (1964:28)

En este ejemplo vemos que la discusión entre sujetos anarquistas respecto al proceder para llevar a cabo los cometidos está organizada de tal forma que lo que cada uno dice se halla entre puntos y coma, siendo, así, tal como ya había sido afirmado, los signos gráficos claves para el funcionamiento de la yuxtaposición de modo coherente, pues estos signos se volverán sustitutos de las palabras que el asintactismo omite, palabras que corresponderían al rol organizador del narrador. Este, por su parte, se pondrá, en el ejemplo citado, a la altura de los personajes, al ubicar su voz indicando que Aniceto conoció a un tal Alberto luego de un punto seguido, formando parte de la misma secuencia en que las voces de los personajes se han ubicado, conducta narrativa que ha sido largamente analizada en el capítulo anterior.

La yuxtaposición, el asintactismo, la omisión de los *verba dicendi*, todo este conjunto, así como todo el estilo rojasiano, se dispara totalmente en términos de frecuencia e intensidad en *La oscura vida radiante*, novela en la que Rojas complejiza mucho más su estilo escritural.

Ya en el inicio nos encontraremos de golpe con enmarañadas formas en esta novela, en la cual el tema de anarquismo en que Aniceto, como alter ego de Rojas, se sumerge, ya condiciona fuertemente su vida. En la página de introducción de la novela, nos sumiremos rápidamente en un mar verbal de grandes proporciones, en el cual resultará infructuoso intentar entender desde una lógica convencional el orden en que están dispuestas las voces de los personajes, del narrador, etc. Entonces, comenzando a leer nos hallamos con textos como este:

cada huelga cuesta días, semanas, meses y a veces los milicos¹⁴ matan algunos huelguistas, los mataron en Iquique y los volverán a matar cualquier día; los pacos¹⁵ tampoco lo hacen mal, hay que defender la patria de estos rotos¹⁶ que sólo piden más comida; pasan hambre, se joden, pelean con la mujer y los hijos - ¡Qué tanta huelga, Juan!, ¡hasta cuándo, papá!, ¡cállense! - , y al final, regateando un centavo, les dan un aumento que no sirve de nada; la máquina está bien armada, Juan, o Pedro, o Santiago, o Miguel, los ingleses, los alemanes, los americanos, los chilenos, todos son lo mismo, suben los precios, no han perdido nada, todo sigue igual. (2007:7)

Es claro que aquí nos encontramos con una dinámica de que el narrador ilustra su narración de un modo en que pone palabras en boca de los sujetos o las situaciones que refiere, los cuales no están siendo particularizados. O sea, habla de los ‘pacos’ y pone palabras hipotéticas en la boca de estos: aquello que se esperaría que dijeran sobre los trabajadores huelguistas; habla de los ‘rotos’ y luego ilustra las hipotéticas discusiones sostenidas dentro de la vida familiar de estos. Pero esas voces hipotéticas son introducidas de un modo abrupto. En el segundo caso al menos hay unos guiones que sirven para enmarcar aquel ejemplo de diálogo familiar encendido; en el caso de las palabras que le son atribuidas al carabinero, no hay tal marco, resultando la yuxtaposición más brusca aun.

La ausencia de *verba dicendi* será una constante a lo largo de esta novela, encontrándose esta estructura de ‘diálogos teatrales’ permanentemente:

- Algo tenemos que hacer.
- Es facilito y ya lo hemos hecho otras veces. Ya te lo dije: más discurre un hambriento que cien letrados.
- Sí, pero acuérdate que a veces los letrados se mueren de hambre y no se les ocurre nada.
- Pero a los rotos sí se les ocurre. ¿Quién crees tú que inventó la Olla del Pobre?
- Supongo que Nuestro Señor.

¹⁴ Forma coloquial y en algún grado ofensiva para referirse a los militares en Chile.

¹⁵ Lo mismo, pero con los carabineros.

¹⁶ Forma despectiva de llamar a la clase proletaria en Chile.

- Él fue, pues. Pedía por ahí y le daban y lo compartía con sus discípulos. (11)

Tal como fue analizado en los capítulos precedentes, el narrador abandona el rol del regulador explícito y se aparta, sin dejar de estar su identidad alojada en el hecho de que estos diálogos responden a un *quoting*, como señala Gaudreault. Pero lo que me interesa en el análisis actual es ir verificando cómo se monta todo el conjunto de voces, cómo las voces concretas se introducen de súbito en la narración de la voz heterodiegética, de tal modo que se produce una inmensa interacción polifónica que adquiere esta dinámica imitadora de la realidad concreta y trivial gracias a las omisiones que resultan del acto de yuxtaponer. En el caso de los diálogos como el del ejemplo anterior, no se puede hablar de yuxtaposición propiamente dicha sólo debido a la posición que ocupa cada parlamento que los compone. Estos se hallan en un orden vertical y no horizontal y poseen guiones introductorios: eso es lo que los distancia de la yuxtaposición. Pero también se hallan libres de palabras introductorias, de expresiones del narrador que ofician de puente entre los párrafos y ellos. También usufructúan de la viveza y celeridad que les da otra forma de asintactismo.

En esta novela de 1971 también encontraremos en algunas oportunidades que los dos puntos suplantarán la función de alguno de los *verba dicendi*. El narrador optará por ese signo de puntuación para dar una mínima introducción a lo que un personaje dirá, lo cual sustituye su voz:

el sol salía y sus primeros rayos iluminaban a Juan y a Pedro, sonrientes, parados en la orilla de la calle que descendía, a unos cuatro metros por encima de ellos, cada uno con una damajuana de chicha en la mano y un saco con provisiones: ¡Viva el dieciocho¹⁷, mierda! Empezó la fiesta. (21)

¹⁷ 18 de septiembre, día del aniversario de la independencia de Chile.

El discurso del narrador en tercera persona, esta “narración pura”, va corriendo de un modo muy normal, sin cambios súbitos como es habitual en esta novela, cuando de repente leemos aquella expresión típica chilena de celebración del cumpleaños del país, que es sin duda emitida por alguno de los personajes que están dentro de la escena. También hay una estructura yuxtapositiva, también hay omisiones, pero los dos puntos operan de un modo que direcciona la atención del lector hacia algo que será dicho. La voz del sujeto que exclama esa expresión de festejo no sorprende al lector del mismo modo en que lo haría si la antecediera un simple punto. La función de los dos puntos tiene importancia dentro de esta tetralogía sobre todo en relación al problema de la mirada, como veremos.

El planteamiento que sostengo sobre los efectos que la escritura yuxtapositiva genera en relación a la sensación de aceleramiento y, a veces, en puntuales ocasiones, de simultaneidad, encuentra un ejemplo elocuente en esta última novela, en que el sentido de celeridad es complementado con un adjetivo que la denota. Veamos:

y Zamorano, instando a los presurosos zapateros, a los lentos panaderos, a los bulliciosos estucadores, a los delgados tejedores, a los duros mecánicos, a todos los que tienen un patrón, a colgarlo, en primer lugar: hay que apoderarse de la fábrica, del taller, de la obra, de la panadería, rápido, sí, a ese también, el gerente, el director, cabrones, viven de los trabajadores, a la mierda ahora, adelante, compañeros, ahora más compañeros que nunca, hay que organizar todo de nuevo, ahora es nuestro y produciremos más que nunca, no hay tuyo ni mío, todo es de todos, no, no hay que acortar las jornadas de trabajo, al contrario, las alargaremos, somos trabajadores, no vagos, ¿conforme, compañeros?, sí, conformes. (96)

En este fragmento se percibe un fuerte ánimo de efervescencia, que es lo que se intenta transmitir a través del modo escritural. La rapidez que se capta busca interpretar la urgencia que para el sujeto que insta a los demás a tomar las riendas de un cambio social este mismo tiene. A partir del adjetivo “rápido”, que en realidad oficia de

adverbio, notamos un aceleramiento en el texto que va en consonancia con el enardecimiento de los ánimos que en el ambiente de rebelión al que allí se alude crece. Ese adjetivo en función adverbial no es gratuito, da cuenta de la urgencia de la reivindicación de la clase obrera y de la exaltación que sazona el ambiente. El surgimiento súbito, una vez más, de aquel vocablo da paso al incremento del sentido de premura que se capta en esta secuencia.

Hay un factor que contribuye sin duda a la celeridad que proporcionan las construcciones verbales yuxtapositivas, y este es el uso de elipsis. Esto ya se evidencia cuando hablamos de omisión o de ausencia de elementos que convencionalmente estarían presentes en la secuencia narrativa. En el caso del ejemplo acá citado, vemos que lo elidido corresponde a las preguntas o interpelaciones hechas por parte de los trabajadores a Zamorano. La idea es que nos focalicemos en lo que este sujeto expresa con vehemencia; sólo al final del fragmento escogido leeremos la respuesta de la masa popular a la enfática pregunta que lanza el hombre. El hecho de incluir estas preguntas haría perder el dinamismo que posee esta secuencia, debilitando el sentido del ánimo ardoroso que en ella se percibe. Las preguntas o afirmaciones enfáticas que las personas agrupadas profieren están alojadas semánticamente en las respuestas de Zamorano. Así es como funciona una construcción elíptica bien hecha: sin debilitar o aminorar el contenido del texto. Las elipsis y las yuxtaposiciones se hermanan, y otorgan velocidad al relato, acabando así por darle a este un dinamismo análogo al que posee una escena de la realidad concreta, cotidiana, verificable.

Los ejemplos en *La oscura vida radiante* para fortalecer el argumento de que la yuxtaposición es fiel aliada del dinamismo son innúmeros, pero la selección que debe hacerse sobre ellos debe centrarse fuertemente en el modo de hacer sentir al sujeto en la realidad concreta, en la colectividad, en la dinámica de la vida común. Por eso es que

Rojas despliega intensa y frecuentemente ese arte de incluir de súbito voces que representan a personas concretas aunque no sean personajes verificables dentro de la historia, lo cual no importa, porque son voces figurativas, que se corresponden con las de personas cualesquiera: “La gran firma importadora daba tres pesos, el gran banco cuatro o dos, el corredor de propiedades apenas uno, todos quejándose de que la situación estaba tan mala, tome, perdone” (104); he aquí un ejemplo que da sustento a lo que afirmo. La inclusión de la voz de ‘posibles personas, como tú o yo’, que no son, por eso mismo, individualizadas, se vuelve una necesidad en el estilo narrativo de Rojas, con el fin de otorgar el tipo de realismo que él desea imprimirle a su obra, un realismo que hace pensar en la “épica de la cotidianidad” (Darío Villanueva *apud* Peña-Ardid 2009:200). Estas voces abstractas permanentemente sellan descripciones de sitios, situaciones, etc.

Peña-Ardid, dentro de esta misma línea de reflexión sobre lo cotidiano, habla de “relatos (...) que recurren a la estética narrativa del ‘trivialismo’”, conducta que en su opinión es alentada por la postura ética del neorrealismo cinematográfico italiano (*ibíd.*). En relación a esta tendencia clave del cine, me interesa resaltar la importancia de la presencia humana, imprescindible en aquellos entrañables filmes de De Sica, Rossellini, etc.

La presencia humana en las novelas de la tetralogía de Aniceto Hevia se hace notar permanentemente y la yuxtaposición de estas voces en el contexto de la narración pura, de las instancias descriptivas –en aparición abrupta que se percibe con un efecto de instantaneidad, como en el último ejemplo citado– recuerda a la importancia de lo humano en los filmes neorrealistas italianos, enfocados en la persona viviendo en contextos urbanos, en situaciones complejas, límites, en permanente fricción social, en interacción con los otros. Entonces cuando Peña-Ardid relaciona la estética del

“trivialismo” que menciona con la ética de aquella corriente cinematográfica italiana –y en concordancia con la lógica que atraviesa esta investigación, en que a través del análisis de la forma va siendo descubierto el sentido–, surge mi planteamiento de que también en Rojas hay una ética de lo humano y que claramente se puede verificar, en conjunto con ello, una estética del “trivialismo” en su escritura. Esta tiene que ver con la ‘horizontalización’ de todas las instancias narrativas, sobre todo o específicamente la del narrador principal respecto a otras voces que corresponden en el caso de *Hijo de ladrón* a otros personajes que toman el rol de narradores temporales, y en el caso de las tres novelas siguientes, especialmente *La oscura vida radiante*, a personajes concretos o simplemente presencias simbólicas, hipotéticas, representativas de la necesaria presencia humana, valga la redundancia, a lo largo de la narración. Demás está decir que esta ‘horizontalización’ referida tiene estrecha correspondencia con el uso incesante de la escritura yuxtapositiva.

Y el uso incesante de estas estructuras, además de contribuir a todo lo que he indicado, aporta a la narración un mayor sentido de secuencia, tal como es la vida humana, en continuidad absoluta. Sobre los vínculos que establezco entre la escritura rojasiana y el plano-secuencia cinematográfico ahondaré en el capítulo siguiente, pero por el momento me interesa llamar la atención sobre las palabras de Yuri Lotman cuando reflexiona acerca del cine, afirmando que una narrativa cinematográfica continua imita el flujo natural de la vida (1978:115). Ello se relaciona con la construcción sintagmática en un filme, que, como sabemos, se opone a la paradigmática. En esta última nos encontramos ante una “amputação do contexto” (173). Es clara la fuerza del contexto que se encuentra en los filmes neorrealistas; es clara también en la tetralogía rojasiana. Y en las novelas sobre el andariego Aniceto, la gente, las personas, apreciadas de modo individualizado o masivo, de modo concreto o simbólico,

constituyen el contexto, lo son. No hay una lógica de ‘las personas + su contexto’. Para un sujeto que vive en la calle, que pasa la vida sobreviviendo, no hay una escisión entre lo público y lo privado, por lo tanto no hay una clara división entre la persona y el contexto.

Las ideas expuestas enriquecen la reflexión sobre la importancia de incluir al sujeto a través de su voz dentro de la cadena verbal, dentro del eje sintagmático, sin que haya cismas en ese acto de inclusión, lo que se condice plenamente con la preferencia por la escritura yuxtapositiva.

La escritura por yuxtaposición ofrece una enorme utilidad: sirve para dar cuenta de la horizontalidad ya explicada, de la secuencialidad de la vida humana, y otorga dinamismo y velocidad al relato, al mismo tiempo que contribuye para dar un sentido de instantaneidad en la forma en que se percibe la intervención de los personajes y en que van siendo incluidos los episodios en el devenir de la narración.

En los años '50, reflexiones sobre las ligaciones entre el cine y la literatura arrojaban interesantes planteamientos que fortalecen el argumento aquí sostenido. Consideremos que en esos años Rojas comienza a producir su tetralogía. Bensaja de Schiro pone atención a dos aspectos aquí tratados: el dinamismo y la secuencialidad. El teórico atribuye los dos rasgos al cine, planteando que “a estética dinâmica, que tanto tem revolucionado a arte, e da qual o cinema é sem dúvida a expressão mais alta, apoderou-se do seu modo de comunicação [del escritor europeo]” (1959:17), y, posteriormente, que “no romance moderno (...) a acção passa a ser contada toda pelo lado exterior, através de uma sucessão de imagens concretas, tal como acontece no cinema” (18). La estética dinámica y la sucesión de imágenes concretas: características propias de la narración cinematográfica, según de Schiro, que, definiendo, se vuelven

efectivas en la narración literaria rojasiana, dándoles un carácter de novela moderna a las obras de la tetralogía de Aniceto Hevia.

Esta idea de sucesión de imágenes concretas se enlaza con lo que plantea Eco cuando dice que la sucesión, palabra que también usa, en el cine se presenta a partir de una estructura de “esto+esto+esto”. Pero de Schiro añade a este razonamiento la idea de las imágenes concretas; o sea, cada uno de aquellos “esto” se corresponde con una imagen material.

Observo que Rojas mediante su forma de escribir persigue también esta estructura de imágenes concretas, dentro de los alcances de la literatura, en una secuencialidad constante, en un sintagma permanente, donde no debe haber interrupciones para elaborar introducciones estériles, y se pasa de un plano a otro súbitamente.

Y en relación al sentido de la secuencialidad surge la reflexión acerca de lo continuo, naturalmente. Cuando sostengo que Rojas ostenta la necesidad de incluir la voz humana en la cadena verbal sin preámbulos, así como también acciones, escenas o cuadros concretos que ilustran aquello que está siendo referido o descrito, vuelve la reflexión sobre la necesidad de materializar la narración lo máximo posible, para aproximar lo narrado al funcionamiento de la realidad factual. Y a este respecto me sirvo de las palabras de Kracauer, cuando pensando también sobre cine y literatura plantea lo siguiente: “Life, as captured by the camera, is predominantly a material continuum” (1997:237), y luego: “The world of the novel is primarily a mental continuum” (*ibíd.*); y dentro de su razonamiento, ya pensando en las transferencias, afirma: “Any attempt to convert the mental continuum of the novel into camera-life appear to be hopelessly doomed” (238). Pero agrego una pregunta a la discusión: ¿qué sucede si la literatura es la que intenta convertir el continuo material del cine a sus

códigos? Observo, en base a la sumersión en su obra, que Rojas, a partir de sus juegos con las voces narrativas, de la transferencia de las responsabilidades narrativas a quien protagoniza los episodios (la “locución vivida” de *Hijo de ladrón*), de la inserción permanente y súbita de voces concretas o representativas de lo humano en todo tipo de secuencias, lo que busca es que ese continuo mental que Kracauer atribuye al mundo de la novela no se limite a ello, sino que la materialidad de lo humano en su espacio, en su tiempo, en su cotidianidad, se verifique de modo constante en el devenir del relato.

Advierto que cuando el narrador de estas novelas introduce estas voces humanas concretas o hipotéticas en medio de las secuencias consigue dar un sentido material a lo que está siendo narrado, un sentido de la acción efectiva, la cual necesita de la presencia humana para ser tal.

Entonces, se agrega una utilidad más a la escritura yuxtapositiva: contribuye al sentido de la acción concreta a través de la inclusión de la presencia humana de modo persistente. Las voces insertas en medio de la concatenación resultarían, según Wolf, y en el contexto que caracterizo, “concomitantes de la acción” (2001:57), lo que sería, según este teórico, una característica propia de los diálogos del cine. Nuevamente se constatan los vínculos que naturalmente emergen desde una obra narrativa tan apegada a lo factual, a lo escénico y concreto, con el cine.

Sin ánimos de introducir reflexiones o discusiones sobre poesía, lo que no compete a esta investigación, me interesa llamar la atención sobre los aspectos que para Rosa Maria Martelo motivan a la poesía moderna respecto a lo que el cine ofrece en su naturaleza: la investigadora indica que el interés de la poesía de tradición moderna por el cine viene, entre otras cosas, “da busca da concretitude e velocidade” (2012:36); luego, hace alusión a la “expressão de vertigem das imagens sucessivas” (38). Dentro de la lógica de los planteamientos desplegados en este capítulo, resulta evidente que estos

rasgos que la autora observa como connaturales al lenguaje cinematográfico también pueden despertar la curiosidad e impeler los ánimos escriturales de un narrador, pues estas tres características del cine: la concreción, la velocidad y la expresión vertiginosa de imágenes sucesivas, hemos visto bien que forman parte de la técnica de Rojas en sus novelas. Lo que principalmente deseo resaltar de las palabras de Martelo es el hecho de que considere estos tres aspectos como inherentes al cine, de tal forma de permitir a mi razonamiento adquirir, desde el terreno literario, mayor fuerza en su afán de diálogo frecuente con la narrativa cinematográfica.

Y justamente haciendo referencia a la velocidad, al aceleramiento, veremos en el capítulo siguiente la importancia a la idea del tiempo que se transparenta en la escritura de Manuel Rojas, siempre a partir de su tetralogía.

Capítulo IV. El sentido del ‘aquí y ahora’ y la noción continua y global del tiempo

La idea general del tiempo es esencial en Manuel Rojas. De hecho, originalmente, *Hijo de ladrón* llevaría el nombre de “Tiempo irremediable”¹⁸.

En el lenguaje verbal, la noción del tiempo puede hallarse íntimamente relacionada con el uso de los tiempos verbales; la conjugación elegida en cada segmento puede ser clave para la sensación del momento que se quiere comunicar. Toda una amplia visión sobre la temporalidad se transparenta en la construcción del relato en la tetralogía de Aniceto Hevia. Es así como para efectos de percibir que lo contado en el relato está aconteciendo en un ‘aquí y ahora’, lo cual sin duda potencia la vivacidad escénica tan destacada a lo largo de esta investigación, es sumamente relevante considerar y analizar en profundidad la elección del tiempo presente en modo indicativo en la escritura de Rojas, la cual cobrará fuerza especialmente en *Hijo de ladrón*.

Tradicionalmente es más común que la novela utilice las conjugaciones de los pretéritos en sus diferentes formas para narrar, pero la necesidad de hacerlo en el presente indicativo no responde a un deseo antojadizo, y la opción de llevarlo a cabo no se vincula con una elección fortuita.

Me interesa hacer referencia al cine al abordar el problema del tiempo presente en la literatura. Este es comúnmente entendido como el tiempo por excelencia de este arte audiovisual. Así lo indican varios teóricos a lo largo de los años. Lo leemos por ejemplo en palabras de Yuri Lotman (1978), Francisco Gutiérrez Carbajo (1993) o André Gaudreault (2009). Destacando algunas de estas ideas, vemos que para Lotman

¹⁸ En *Antología autobiográfica*, el escritor cuenta que el título de la novela que enviara al concurso de la SECH (Sociedad de Escritores de Chile), era este: “Con gran sorpresa me enteré de que mi novela, que llevaba el título de *Tiempo Irremediable* y el seudónimo de Torestin, era una obra procaz y sólo un proyecto de una obra de ese género”, y más adelante agrega: “Me pidieron, sin embargo, que pensara en un cambio de título; el que tenía era muy abstracto, y Enrique Espinoza [Samuel Glusberg] me insinuó el de *Hijo de ladrón*” (1995:106-107).

“devido à natureza do material que utiliza, o cinema só conhece o presente” (1978:25); Gutiérrez Carbajo, por su parte, plantea que “el cine, pues, ha creado una nueva clase de relato cuya particularidad más notable consiste en que su sintaxis, por la fuerza de las cosas, no utiliza más que un tiempo y un modo: el presente y el indicativo” (1993:129). Es pertinente, entonces, preguntarse por qué se afirma desde diferentes estudios y en distintas épocas que el tiempo presente es el tiempo del cine. Aquí, nuevamente recurriendo a los estudios de Gutiérrez Carbajo, encontramos en la propia experiencia cinematográfica la respuesta, al dar el cineasta, poeta y escritor italiano Pier Paolo Pasolini una más que satisfactoria explicación, recogida y reproducida por el académico español: “el cine es sustancialmente un infinito plano-secuencia, tal y como es la realidad para nuestros ojos y nuestros oídos durante todo el tiempo que estamos en disposición de ver y oír” (26). La realidad tal como la vemos y oímos es, así, equivalente a un plano-secuencia. Observo aquí una clara relación con el tiempo presente.

El cine cuando entrega la mayor sensación de estar aconteciendo ‘ahora mismo’ lo que allí dentro del filme sucede es cuando opera con el plano-secuencia. Inevitable es al hablar de ello recordar el arranque de la película *Offret (Sacrificio)*, 1986 de Andrei Tarkovski, en donde además ese leve movimiento de cámara –tan característico del modo de trabajar de este ‘escultor del tiempo’ ruso– nos hace a los espectadores percibir claramente el sentido del pasar de un momento, en términos de ‘estar pasando, estar aconteciendo’. Es una especie de escena en gerundio la que allí se observa. También recordando a un grande del cine que supo trabajar de un modo magistral el plano-secuencia, arribamos a François Truffaut, quien hiciera correr incansablemente a su entrañable personaje infantil de *Les quatre cents coups* (1959) en la escena de cierre de aquel memorable filme, en un magnífico *travelling*, entregando con ello una perfecta

sensación al espectador del vivir el momento en un espacio y tiempo irrestrictos que está experimentando el niño al huir del reformatorio. El plano-secuencia se hermana con la sensación de estar sumergidos en el ‘estar aconteciendo’ de lo que un personaje realiza o le acaece, y el *travelling* se relaciona directamente con el andar.

Sabiendo que por décadas se viene hablando sobre la fuerza del tiempo presente en el acontecer cinematográfico, llama la atención el planteamiento de Bensaja de Schiro a este respecto, cuando alude a la ‘inevitabilidad’ del cine de hallarse siempre en presente: “E mesmo que haja necessidade de nos fazerem regressar ao tempo (...), esse regresso faz-se de maneira que o próprio passado passe a ser presente, deixando assim de existir a descrição” (1959:17). Asimismo, expresa que en el cine “somos logo introducidos, pela porta do presente, em plena acção” (*ibíd.*). En el cine, entonces, entramos de choque en el presente de los personajes, incluso cuando aquella escena introductoria pertenece al pasado de estos, pues percibiremos ese pasado desde una sensación de ‘estar aconteciendo ahora’. Pensemos que estas afirmaciones de Schiro las formulaba en el año 1959, justamente el mismo en que se estrena el citado filme de Truffaut, para el cual la idea del presente, más allá de una categoría temporal, es fundamental, por cuanto el protagonista es un niño que se deja llevar por la vivencia del momento que le toca vivir, permanentemente. En esos años ya había sido publicada la novela *Hijo de ladrón* en Chile.

La idea de que en el cine el pasado se percibe siempre en presente tiene fuerza. Kracauer, refiriéndose a las retrospectivas, afirma que estas son “part and parcel of the present” (1997:235). Y ya hemos visto que desde el razonamiento de este autor la vida en el cine se percibe como un *continuum*, un material continuo. Para Eco lo que sucede exactamente en el cine en relación con esta categoría temporal es que la naturaleza del lenguaje fílmico está “baseada precisamente numa sucessão de representações do

presente” (1972:194). Fleishman destaca el carácter virtual del tiempo presente en el cine cuando define el filme como “a dramatic action in a virtual present” (1992:2). Independientemente de si es en presente o persigue representarlo, el hecho es que la sensación, la percepción de la acción por parte del espectador de un filme se aproxima fuertemente a un ‘aquí y ahora’, lo cual puede ser reforzado a través de la técnica por el realizador.

Es en las palabras del escritor y cineasta Alain Robbe-Grillet donde encontramos una explicación aun más pormenorizada de la relación concreta del tiempo presente con el cine:

Há no som que o espectador escuta, na imagem que vê, uma qualidade primordial: está ali, é do presente. As rupturas de montagem, as repetições de cena, as contradições, as personagens súbitamente cristalizadas como em fotografias de amator, dão a este presente perpétuo toda a sua força e toda a sua violência. (1965:162)

Fundamentalmente los dos factores que generan esta idea del absoluto tiempo presente en el cine son justamente aquellos que le otorgan el carácter que lo hace ser lo que es: un medio audiovisual. El espectador escucha y ve, tal como escucha y ve en la vida concreta y diaria que lo envuelve antes de entrar y después de salir de la sala oscura con una pantalla grande. Es, pues, un “presente perpetuo”, y todas las técnicas y los recursos de que se sirve el realizador se encuentran en función de esta sensación del tiempo imparable. Incluso cuando en un filme se congela una imagen nos hallamos frente a una conciencia del tiempo. Pienso nuevamente en la película de Truffaut, *Les quatre cents coups*, cuando vemos al niño correr en un *travelling* que nos permite envolvernos perfectamente en la libertad que experimenta y repentinamente este nos mira, y esa mirada que dirige penetrantemente a la cámara se convierte en un fotograma parado. La sensación de ‘estar en el tiempo presente’ se agudiza más. Este modo de finalizar la secuencia y el filme vigoriza la idea de la libertad y de que esta se incrusta en el ahora,

expandiéndose también en un espacio inmenso como es el mar. El sentido de esta imagen ‘congelada’ puede interpretarse en relación con una idea de intemporalidad o de prolongamiento en el tiempo; está completamente sujeto a discusión. Creo que la secuencia final de este clásico filme francés al finalizar con aquel *freeze frame* consigue capturar el momento vivido por el personaje, de tal manera de generar la sensación en el espectador de que aquello es una suerte de ‘instante eterno’, perfecto oxímoron que grafica la emoción de un niño que ha escapado de un opresivo orfanato y corriendo ha llegado al mar, espacio natural que nunca había podido presenciar y que representa fuertemente la idea de libertad. ‘No importa lo que pueda suceder después: las consecuencias de su osado acto de huir; está libre y este hecho es definitivo’, es lo que leo en ese acto de congelar el momento, con el personaje mirando directamente a la cámara. Se ‘embalsama’ el instante. Aquella idea de Robbe-Grillet sobre que aquel presente perpetuo cobra toda su fuerza y toda su violencia a través de estas cristalizaciones de imágenes de personajes, encuentra total sentido en el minuto final de *Les quatre cents coups*.

En muchas ocasiones, la narrativa literaria ha tendido al uso de la tercera persona y de los tiempos pretéritos para dar cuerpo a la acción narrada, surgiendo fácilmente en este contexto un narrador omnisciente. Genette, de hecho, ha afirmado que la narrativa “recusa do presente, da primeira pessoa” (1976:272). Este esquema da muestras de haberse ido volviendo añejo a través de las décadas, surgiendo una necesidad en los escritores por formular otro modo de contar. En su ensayo sobre el cine y la literatura contenido en *A definição da arte*, Eco se refiere a la novela *Dans le Labyrinthe* de Robbe-Grillet afirmando lo siguiente: “o uso do presente permite realmente conceber a acção como um sistema de justaposições da estrutura temporal

mais conforme à de um filme do que à de um romance, tal como era entendido tradicionalmente” (1972:192).

Hemos visto, entonces, cómo se puede tender un lazo desde la literatura hacia el cine cuando esta se arroja al uso del tiempo presente.

Remontándonos a la historia de la literatura en Chile –considerando el contexto inmediato de Manuel Rojas–, resulta pertinente recordar la obra *Cagliostro* (1934) del poeta Vicente Huidobro, quien escribiera en verso y en prosa. Definida como una novela visual por el propio autor y por la crítica, *Cagliostro* echa mano del tiempo presente en un momento en que esto era novedoso, manifestando a través (no sólo) de este hecho una intención expresa de elaborar una escritura cinematográfica. Dirigiéndose directamente al lector en las palabras introductorias de la novela, entre el prefacio y el comienzo propiamente dicho, él habla desde su condición de autor de la siguiente manera:

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo.

Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón. O, mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO

por

Vicente Huidobro

etc., etc., etc., etc., etc. (1978:18)

Me interesa destacar del fragmento recogido sobre todo el hecho de dirigirse a quien lee en el tiempo presente, pero ese emular la situación cinematográfica en términos de lo que significa ‘ir al cine’, con evidente énfasis en lo audiovisual, es sumamente interesante, pues se establece una comparación entre ir al cine e ir a la

lectura de un libro como acontecimiento, en que el objeto del libro cobra valor en sí mismo. Huidobro desea que la disposición del lector sea la misma que tendría si entrara a la sala de cine a ‘ver’ *Cagliostro*, y en donde se sumergiría en aquel “presente perpetuo” indicado por Robbe-Grillet como cualidad primordial del cine. Entonces, al tener el lector esa disposición, debe una vez comenzada la lectura sentirse sumergido en un presente, y para ello es fundamental la conjugación verbal, el recurso que tiene la literatura para crear sensación de presente, que es el aspecto de la narrativa literaria que me interesa destacar en este segmento. Cuando vemos un filme sentimos que aquello ahí en la pantalla ‘está siendo’, y ese rasgo es propio del concepto de espectáculo; entonces la idea –pensando en la propuesta huidobriana– es que ‘asistamos’ al libro, apreciándolo también de alguna forma como espectáculo. Y, repito, de todas las estrategias para conseguir tal resultado, el uso del tiempo presente es lo que me resulta fundamental en este análisis.

Se podría argumentar que este recurso del tiempo presente se entiende en el contexto de querer llamar directamente la atención del lector en el arranque. Pero el uso de esta categoría temporal se extiende a toda la novela, con permanente énfasis en la presencia del lector, en el involucramiento activo de este en el ‘espectáculo’ que significa esta novela-film. Es así como esta dará vida a pasajes tales como: “La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos. La lluvia se encarniza intencionalmente sobre el mayoral. Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa” (22). En este pasaje se recalca lo visual, la perspectiva –lo cual también se presenta fuertemente en las novelas de Rojas, como se verá en el próximo capítulo–, y por supuesto haciendo uso del permanente recurso de la conjugación verbal, se crea un ambiente de participación del lector al nivel de un personaje, sugiriéndole lo que debe

hacer para no ser víctima de una acción que pertenece a la diégesis¹⁹. Esta sugerencia o indicación no se podría comunicar de otro modo que no fuese a través del modo indicativo del tiempo presente (el modo imperativo resultaría tal vez un tanto agresivo), tal como acontece en las acotaciones de la obra dramática cuando recurren a verbos.

Muchísimos años después de su publicación, la académica chilena Valeria de los Ríos llevará a cabo un estudio sobre *Cagliostro* en el contexto de una investigación sobre cine y literatura en Latinoamérica; en este estudio dará cuenta de todas las características de esta ‘novela visual’ que le permiten estar ya consagrada en cuanto tal, dentro de las cuales irá a destacar el hecho de esta “relatar en el presente incluso aquellos acontecimientos ocurridos en el pasado” (2011:235-236). Incluirá este rasgo temporal dentro de las técnicas tomadas del cine, del mismo modo en que lo es por ejemplo el montaje (244). Me interesa destacar la ligazón que se establece entre el tiempo presente y lo visual. Finalmente esto tiene que ver con la lógica, pues todo lo que vemos (y oímos) es en un ‘ahora’. El resto de los tiempos verbales sólo pueden hacer referencia a lo que ha sido o será o sería visto y oído en algún otro ‘ahora’.

Y tantos años después, en otro contexto y en otro país, veremos nuevamente el uso del tiempo presente cuando de ‘literatura cinematográfica’ se trata. Pienso en el caso de *Short movies* del portugués Gonçalo M. Tavares, del año 2011, en que nuevamente de modo explícito, tal como lo hiciera Huidobro muchas décadas antes, el joven escritor procura ‘escribir como cine’. Y vemos que en gran parte de los breves cuentos que componen la obra hay una frase inicial que funciona como imagen, para luego, a través de un verbo conjugado en el presente del modo indicativo, dar lugar a la acción. Observemos el funcionamiento de esto ya en el primer cuento, “O piano”: “Um

¹⁹ Se puede observar en este pasaje un guiño a esa leyenda urbana que cuenta lo que supuestamente sucedió con los primeros espectadores de cine, al ver *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* de los hermanos Lumière en 1895 y salir huyendo despavoridos motivados por el miedo a que el ferrocarril se les viniese encima.

piano com as teclas partidas, rodeado de água, talvez num pequeno lago. O dono do piano chega até ele, com água pelos tornozelos” (2011:13). Y al azar, cualquier otro cuento que se escoja tendrá una estructura similar, a excepción de algunos que desde el arranque recurren a un verbo; por ejemplo, “Bater palmas”: “Um homem está de tronco nu, com calças pretas, os braços atrás das costas, as mãos algemadas. Mesmo assim consegue bater palmas. Está a bater palmas atrás das costas, com as mãos a fazer um pequeníssimo movimento” (91). Se podría discutir la semejanza entre estas estructuras y, nuevamente, las acotaciones de la obra dramática; pero se puede obviar esa discusión por el hecho de dejar de manifiesto el escritor a través del título del libro la intención de producir equivalencias entre estos textos y la sustancia de un cortometraje, o al menos entre estos textos y las imágenes propiamente cinematográficas.

Parece, así, haber una fuerte relación entre la utilización del tiempo presente del modo indicativo en la literatura y el efecto cinematográfico. Aunque veremos que este recurso no necesariamente debe ser usado de modo permanente e invariable, pero sí mantenerse a la vista, evidenciarse en cuanto medio al servicio de una narrativa más directa.

La elección de este tiempo y modo verbal responde a la misma lógica que está detrás del uso de las frases y oraciones yuxtapositivas, la eliminación de los *verba dicendi*, la utilización diversa de narradores, tanto homo como heterodiegéticos, como asimismo dentro de los homodiegéticos el juego polifónico entre los distintos actores que dan vida a las historias. Esta lógica, el motor de toda esta construcción narrativa, reitero, obedece al criterio de dinamizar la acción, hacerla viva y parecida a la acción efectiva, que se verifica en la realidad concreta, diaria y material.

El tiempo presente le otorga un efecto de presentar en lugar de representar a la literatura, concediéndole así un carácter que se aproxima de cierta manera a lo

mimético. Recordando a Gaudreault, podemos entender que la mostración y la narración son los equivalentes modernos y adaptados a la nueva realidad de las categorías platónicas de la diégesis mimética y no mimética (2009:70). Al optar un escritor por componer su narrativa de modo tal que esta está siendo presentada, mostrada, antes que representada –siempre desde la lógica del juego y la complicidad de un lector que está también familiarizado con un rol de espectador– hay una aspiración a la clásica mímesis, entendida contemporáneamente como mostración.

Evocando las palabras de Lotman ya citadas al inicio de este capítulo, en que sostiene que el tiempo presente es el tiempo del cine, la académica española Carmen Peña-Ardid reflexiona sobre las adaptaciones cinematográficas de obras literarias en relación a la dualidad “decir-mostrar”, argumentando que “de ahí [de la idea de Lotman] que la adaptación de muchas novelas conlleve la traducción de un ‘relato en pasado’ a un ‘relato en presente’, la transformación del ‘decir’ en ‘mostrar’” (1999:191). Este argumento me parece fundamental. Destaco de él aquel vínculo que se establece entre el tiempo pasado con el acto de decir y el tiempo presente con el acto de mostrar. El cine muestra y por eso ‘es’ en presente. De ahí que la narración literaria en tiempo presente se relacione fuertemente con el acto de mostrar, presentando directamente los acontecimientos narrados a un lector que se introduce en un ‘aquí y ahora’.

Y es que a la literatura contemporánea le interesa dar cuenta del tiempo como realmente este funciona en la vida no sólo material sino también mental del ser humano. Desde esa motivación surgen estructuras en la escritura tales como la corriente de la conciencia, de las que Manuel Rojas también echa mano. El interés, finalmente, por la noción del tiempo percibida claramente en el tejido literario es que se aprecie cómo en esta textura puede haber una fluidez análoga a la que se experimenta viviendo en el tiempo en su dimensión empírica. Nuevamente Peña-Ardid piensa sobre esto,

concluyendo que entre las preocupaciones más constantes de la narrativa contemporánea se encuentra “la problemática del tiempo y, en concreto, la manifestación del tiempo durativo –real, vivido– en sus dimensiones externas o internas” (199). A partir de estas palabras vamos verificando la importancia del tiempo presente como el tiempo que en la literatura soporta el efecto de realidad y de vivencia concreta, aquella “ilusión de lo vivido” destacada por Morales.

En este contexto se conectan perfectamente las ideas de Dorrit Cohn en relación al tiempo presente, el cual para la teórica es un presente “evocativo”, por cuanto en el momento de estar la narración en presente refiriéndose a una experiencia pasada de algún personaje, “momentary creates an illusory (‘as if’) coincidence of two time-levels, literally ‘evoking’ the narrated moment at the moment of narration” (1978:198). Es útil y sumamente expresivo aquel “as if” que ella propone como término que resume en dos breves palabras la idea de simulación de estar experimentando los acontecimientos ‘como si’ estuvieran sucediendo ahora. Y no demora en ‘sustantivizar’ la noción que propone, al convertirla en un “as-if-ness” (*ibíd.*).

Este “as-if-ness” es un término perfecto para dar cuenta de esa inquietud que si surge en la producción literaria impulsa el abandono de aquella tendencia al uso del tiempo pasado en sus formas convencionales. El dar mayor vitalidad a la narración obviamente se consigue sólo a través de la cadena verbal, única herramienta de la literatura, a diferencia del cine y su multimedialidad. Y dentro de esta cadena verbal o lingüística, el verbo es el elemento portador de la acción y, por lo tanto, de la vivencia en el tiempo, así como el sustantivo se vincula más con el espacio. Es así como a través del manejo del verbo y la temporalidad que este soporta es que el escritor consigue cargar las acciones de efectos de inmediatez, recurriendo al tiempo presente del modo indicativo así como también al gerundio y la continuidad que este acarrea consigo.

Esta conciencia de la temporalidad y de la inmediatez que la literatura se vio en la necesidad de nutrir, sobre todo luego del advenimiento del cine, surgirá, según plantea Morales, en las propuestas literarias de algunos escritores hispanoamericanos, quienes, explica, a partir de los años '30

no sólo “describen” o “cuentan”; aquella técnica aislada resulta ahora ineficaz; necesitan “presentar” la acción como un comportamiento y, quizá, es entonces cuando el personaje deja de estar adosado al paisaje y brota de él o se le enfrenta con una actitud lúdica (2008:108-109).

Hay una potente idea en estas palabras del académico chileno que me interesa destacar. Hay para él una relación entre la necesidad de un escritor de “presentar” la acción, en términos de presentar un comportamiento, y “quizá” –dice– enfrentar al personaje al espacio, dejando el sujeto literario de poseer un rol muchas veces decorativo. He señalado recientemente que el sustantivo se relaciona más con el espacio. Al encontrarse los verbos en pasado, la acción propiamente dicha se siente más lejana. Es así como lo nominal puede cobrar más fuerza estando los verbos formulados en tiempos pretéritos. Pero no se trata aquí de que al vitalizar la dimensión temporal en la narración literaria, entonces lo nominal se tenga que, como consecuencia, debilitar. La relación del espacio y el tiempo no tiene que ser dual, sino que es perfectamente posible dar cuenta de que los personajes se hallan de hecho en un cronotopo, lo cual resulta de la combinación orgánica entre la acción y la descripción, a lo que opto por llamar ‘descripción viva’: aquella descripción en que no hay necesidad de paralizar la acción; esta continúa aconteciendo mientras los espacios son dados a conocer, con toda su forma y su dinámica. A ese tópico será dedicado el capítulo siguiente.

Y el abundante uso de diálogos en la narración literaria también encontrará coherencia en el marco de ‘presentar’ la acción, o ‘mostrarla’ en lugar de ‘narrarla’. Eso ya lo he tratado, pero me interesa resaltarlo en el contexto del manejo de la

temporalidad y específicamente del tiempo presente. Porque incluso cuando el relato está totalmente construido con tiempos pasados, al serles permitido a los personajes hablar, o al hablar el propio personaje protagónico en el caso de hallarnos frente a una narración en primera persona, esto se percibe en tiempo presente. Y esto cobra fuerza cuando ese personaje protagónico habla del pasado, porque en ese caso el lector siente que este le está contando hoy lo que sucedió antes. Francisco Ayala hace alusión a una diferencia que resulta esencial en el marco de lo dicho. Aquella es “la diferencia genérica entre lo narrativo, que evoca el pasado –un pasado más o menos remoto– para reactualizarlo en la imaginación del lector, y lo dramático, que suscita ante el espectador lo imaginario en una estricta actualidad de acción” (1996:112).

Lo dramático se relaciona estrechamente con los diálogos y estos, entonces, actualizan la acción. Incluso cuando la novela (o el cuento) está en su conjunto estructurado en tiempos pasados.

Este vínculo entre lo dramático y el tiempo presente se entiende mejor cuando nos remontamos a las ideas aristotélicas retomadas y re-explicadas por Genette, quien destaca la “oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso” (1976:268) haciendo equivaler el discurso a “tudo o que Aristóteles chamava imitação direta, e que consiste efetivamente, ao menos por sua parte verbal, em discurso emprestado pelo poeta ou narrador a um de seus personagens” (*ibíd.*). A este problema ya he prestado bastante atención en un capítulo anterior; en este momento lo que pretendo subrayar es la última reflexión que aporta el teórico estructuralista a la naturaleza del discurso, afirmando que el presente es el “tempo por excelência do modo discursivo” (269).

Y es así como entramos de lleno en la relación estrecha entre el uso del tiempo presente, el estilo directo y la vivacidad escénica, esta última un rasgo que describo ampliamente en la tetralogía del andariego Aniceto Hevia.

Considerando la importancia que puede tener el arranque en una novela, elemento que puede ser representativo del carácter que esta irá a tener a lo largo de su desarrollo o de las impresiones o sensaciones que busca generar en el lector, es preciso atender al comienzo de cada una de las cuatro novelas rojasianas que se abocan a las andanzas y vicisitudes de la vida de Aniceto, a la luz de las reflexiones hasta ahora desplegadas.

Antes de entrar de lleno en ello, cabe prestar atención a algunas observaciones en relación al problema del arranque. Rodríguez de Fonseca establece una diferencia entre el cine y la literatura en lo que se refiere a sus comienzos y al modo de cada uno de estos de envolver al lector en la temporalidad, afirmando que “mientras en la novela el lector va incorporando el tiempo del relato poco a poco, en el cine se incorpora de inmediato en el presente, haciendo presentes todos los tiempos posibles, incluidos pasado y futuro” (2009:118). Está claro que el cine es un arte de la inmediatez; ya he reflexionado sobre ello. Pero me interesa destacar ahora lo que observo en la visión de este autor en relación a la literatura y la inmediatez: se capta en sus palabras un supuesto de que la narrativa literaria en relación con la dimensión temporal opera siempre de un modo tradicional, introduciendo al lector paulatinamente en la acción –que lógicamente se despliega en el tiempo–, a través de pasajes introductorios muchas veces extensos y normalmente elaborados a partir de los tiempos pretéritos. Desde esta lógica, se podría esperar que estos pasajes fueran desembocando hacia un ‘conflicto central’, para el cual todo lo anterior y posterior haría sentido; pero el conflicto central ha dejado de ser

prioridad para muchos cineastas y también escritores. Eso ya lo dejó muy en claro Raúl Ruiz en su *Poética del cine* (2000)²⁰.

Carmen Peña-Ardid también reflexiona sobre el problema del arranque, observando el modo de partida directa hacia la acción y las formas de estructurar los comienzos en la literatura actual. Ella describe rasgos puntuales en el cine que dan cuenta de esta tendencia hacia lo súbito propia del lenguaje audiovisual²¹, tendencia que en el caso del séptimo arte está generalmente ligada a la acción. Estos rasgos que ella considera decisivos de la entrada inmediata a los acontecimientos propiamente tales en la narrativa cinematográfica y a los personajes que les dan vida son “los arranques a partir de primeros planos o planos detalle”, “la presentación de actividades y situaciones ya iniciadas” y una “narración filmica que opta muchas veces por los comienzos abruptos” (2009:140). Lo más interesante de estos planteamientos a la luz de esta investigación es la correspondencia que posteriormente la autora establece entre aquellos rasgos y la literatura, al proponer que ellos dejan “una huella en la narrativa literaria, incentivando la práctica de los comienzos sin preámbulos” (141). La autora reconoce que estos rasgos podían hallarse en la literatura del siglo XIX, pero se pregunta por las “novedades que introducen al respecto algunas novelas contemporáneas” (*ibíd.*).

Lo interesante, más allá de si esto es o no un modo de arranque que responde a una suerte de inspiración de la literatura en el cine o no, es que, nuevamente en palabras de Peña-Ardid, es un “nuevo recurso para insistir en que el universo de los personajes ‘preexiste’ a la narración” (*ibíd.*). De esta manera el lector entra de lleno en los

²⁰ “Afirmar de una historia que no puede existir sino en razón de un conflicto central, nos obliga a eliminar todas aquellas otras que no incluyen ninguna confrontación, dejando de lado los acontecimientos a los que somos indiferentes o sólo despiertan en nosotros una vaga curiosidad –tales como un paisaje, una tormenta lejana o una cena entre amigos...” (2000:19).

²¹ Lo cual en mi opinión se aprecia con mayor fuerza en la publicidad televisiva, que ya incluso ha abandonado prácticamente el relato para abocarse a la mostración de acciones fragmentadas y abigarradas.

acontecimientos, haciéndose más partícipe de la dinámica de estos. Y así como en un capítulo anterior afirmé, citando mis propias palabras, que en el filme *Palomita blanca* de Raúl Ruiz “la cámara nos pone a nosotros frente al acontecimiento y no el acontecimiento frente a nosotros” (Donoso Hiriart 2012:297), en el caso de lo que está siendo analizado ahora es la misma lógica la que soporta este comportamiento narrativo: el lector es invitado a incluirse en el devenir de una acción “que ya viene siendo”, y no a participar de ella desde una génesis que en muchas ocasiones precisa de unos preámbulos que hasta resultan ser verdaderos circunloquios de carácter descriptivo (considerando la descripción como una unidad separada de la narración de acciones, lo cual tampoco tiene que ser así en una narrativa reactualizada, como ya veremos).

Es así como el abandono de esos extensos párrafos preliminares en la narrativa textual deja entrever una necesidad o una intención de manifestar inmediatez, lo cual respondería a la misma motivación del uso del tiempo presente. La inmediatez es un efecto fácil de conseguir para la cinematografía, pues los elementos audiovisuales que le son inherentes proporcionan las referencias necesarias para que el espectador contextualice de forma más o menos rápida aquella información que ve y oye sin que sea introducida. Obviamente ese contexto puede ser ofrecido de un modo paulatino, o a través de un ‘preámbulo contextualizador’ en el filme.

La literatura también puede querer incorporar este efecto de lo inmediato a su madeja textual. Pero esto resulta más dificultoso y desafiante para el arte escrito que para el cine, pues, claramente, el ver y el oír son, en su naturaleza, acciones de efectos inmediatos. El modo de expresar esa inmediatez se materializa sobre todo en querer hacer sentir al lector aquello de que se enfrenta a “la presentación de actividades y situaciones ya iniciadas” referido por Peña-Ardid, de manera que al comenzar a leer se

entre de lleno en la acción. No sólo se trata de la posible existencia de técnicas literarias tales como el relato *in media res*; es muy importante el cómo parte la novela.

Entonces veamos cómo la literatura rojasiana trabaja esta inmediatez y abandona el preámbulo, todo esto con frecuencia enmarcado en un tiempo presente. Porque la vida misma es en presente.

Cuando conocemos a Aniceto Hevia en *Hijo de ladrón* ya nos encontramos con la idea de Peña-Ardid recientemente re-citada. El personaje posee una existencia previa al inicio de la narración. Iremos, englobando la tetralogía toda, a conocer la vida de Aniceto desde niño; sin embargo, cuando él mismo nos invita a conocer su historia en la primera novela nos introducirá no sólo a su vida ya en desarrollo y desarticulada, sino que también a sus inquietudes y conflictos internos de una sola vez.

Recordemos, entonces, el inicio de *Hijo de ladrón*, sin duda alguna uno de los pasajes más citados de la narrativa rojasiana, que también en esta investigación ya ha sido transcrita:

¿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: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro a centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces 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. Creo que, primero o después, estuve preso. (2006:7)

Inmediatamente después de esta introducción, Aniceto nos empezará a relatar, con un desorden mental que él mismo acaba de justificar, sus andanzas y vicisitudes, las cuales implican también su vida infantil en territorio argentino. Desde el arranque de la novela, todo lo que Aniceto cuenta sobre su pasado –que ya sabemos que no lo hace desde una exclusividad de perspectiva, porque abre paso a la polifonía de modo permanente– funciona claramente como un recuerdo. Ya el “allí” de la pregunta inicial revela una

irrupción del pasado en el presente. Cuando el personaje se halla sumido en un episodio anterior de su vida, relatado con verbos en conjugación acorde, se encarga de refrescarnos la lectura al realizar comentarios que nos aclaran que estamos ubicados en su presente. No nos deja despistarnos.

Veamos concretamente un ejemplo de estas ‘frases recordatorias’ a las que el protagonista recurre para no dar pie a ‘confusiones temporales’. Comenzando la novela, está recordando a su padre, lógicamente el ladrón, y se expresa de la siguiente manera:

Y así siguió la vida, de ciudad en ciudad, de república en república: nacían los hijos, crecíamos los hijos; mi padre desaparecía por cortas o largas temporadas; viajaba, se escondía o yacía en algún calabozo; reaparecía, a veces con unas hermosas barbas, siempre industrioso, trabajando sus moldes de cera, sus llaves, sus cerraduras. Cuando pienso en él me pregunto: ¿por qué? (17)

También habrá otros pasajes en que el pasado será rememorado en modo de presente, tal como en ocasiones ocurre en el cine, cuando la forma de un recuerdo, un *flash-back* cualquiera, ya no se distingue estéticamente de la forma del presente, como sucede en el filme *Belle de jour* (1966) de Luis Buñuel y las imágenes traumáticas de infancia que surgen repentinamente en la mente de la protagonista encarnada por Catherine Deneuve. Esta no-diferencia estética en un filme para enfrentar distintas dimensiones temporales se puede comparar con la no-diferencia de modo de escritura en la literatura. Y también hay oportunidades en que, dentro del pasado, sumergido temporal y gramaticalmente en el pasado, el personaje optará por referirse a ciertas emociones en tiempo presente. ¿Para qué? Para traer al lector al momento vivido, o, más bien, para compartirle la sensación experimentada a partir de ese momento. Una vez más nos encontramos ante la “ilusión de lo vivido” que observa Morales en la literatura rojasiana. Concretamente esto funciona así:

- ¡Córrase, compañerito, ya vienen!

¿Es a mí? Sí, a mí: un hombre desconocido, delgado, de ropa oscura y rasgos que no distingo bien, grita y mueve las manos con energía, llamándome. Aquello me irrita: ¿por qué quieren unirme a ellos y por qué debo inmiscuirme en asuntos extraños? Inconscientemente, tenía la esperanza de mi extranjería y de mi carencia de intereses en aquella ciudad, y ello a pesar de que, andando como andaba, mal vestido, sabía lo que podía esperar de la policía o del ejército. (101)

Observamos que aquello que pertenece al ámbito de lo inconsciente, que ahora él nota desde el acto de recordar, mantiene el tiempo pasado, pero la emoción y los pensamientos efectivos que pasaban por su cabeza en ese momento, aquello es expresado en el presente indicativo. Así tal cual lo pensó, así tal cual lo sintió. Lo que corresponde al ámbito inconsciente, naturalmente no. Y será nuevamente necesario para el personaje recordarle a su lector que estamos frente a su ‘ahora’, que es el momento de salir de la cárcel en Valparaíso y hallarse a la deriva. Es así como luego del extracto citado, lo que leemos, en un párrafo nuevo, es: “Es una calle ancha, una avenida con doble calzada y árboles bajos y coposos en ambas aceras. Está obscureciendo” (*ibíd.*). E, inmediatamente, al pasado otra vez, a relatar los hechos de aquel día en que lo tomaron preso, en que se enmarca lo relatado por él en el párrafo recientemente citado. O sea, los hechos no necesariamente deben ser recordados con la actualización del presente, pero las emociones, sí, en este caso.

Y a medida que vamos avanzando en la lectura de la novela, el narrador se ocupa de recordarnos permanentemente que nos hallamos en un presente que se ancla espacialmente en Valparaíso y circunstancialmente en su salida de la cárcel (o al revés, el espacio y la circunstancia anclados en el tiempo presente), con el consiguiente vagabundeo, lo que será una suerte de piedra angular de esta y las tres novelas posteriores que componen la tetralogía. Reiteradamente nos encontraremos con expresiones tales como: “Está anocheciendo y pronto encenderán las luces de Valparaíso” (68), de tal forma que no dejaremos de tener en cuenta en el transcurrir de

la lectura que cuando Aniceto habla en pasado está, de hecho y sin duda, recordando. Y ya sabemos que en su necesidad de manifestar la carga emocional que lo embargó en determinada vivencia rememorada, se le hace preciso introducir también algunas conjugaciones en el presente indicativo. De esta manera el lector capta de modo más nítido aquello que el personaje protagonizó.

Habrà asimismo un uso del tiempo presente en *Hijo de ladrón* en pasajes abocados al recuerdo con el fin de dar cuenta de la incertidumbre y la dinámica del momento vivido, en lo que observo una clara relación con la emocionalidad. Un episodio fundamental en esta novela de 1951 es el famoso motín de Valparaíso, una huelga general de principios de siglo en contra de las alzas en los medios de transporte en la ciudad. Antes de caer en la cárcel por un malentendido, Aniceto vagabundea por las calles –recién llegado al puerto y en busca de un destino– y se encuentra en medio de esta confusión de la revuelta. El personaje recrea lo vivido con una mezcla de tiempos verbales.

Realmente es arriesgado establecer asociaciones que sin duda acabarían siendo arbitrarias entre el tiempo pasado y los hechos y el tiempo presente y las emociones; sin embargo, hay una tendencia a eso, la cual se observa especialmente en la extensa descripción vívida de este motín. Así vemos por ejemplo que cuando él se da cuenta de que se halla en medio de esta protesta masiva, optará por el tiempo presente: “Los hombres se alejan de nuevo y a medida que lo hacen empiezo a percibir mejor sus gritos y a darme cuenta de lo que expresan: hay un motín” (100). Mediante esta forma verbal se torna más claro el proceso que él experimenta al darse cuenta de lo que acontece. Pero dentro del mismo pasaje, habrá párrafos completos en que se optará por una forma más tradicional de narración, con utilización de los tiempos pretéritos:

Corrimos de nuevo; éramos como unas treinta personas; giramos frente a la muralla y desembocamos en el patio del conventillo, que iba de calle en calle. Metíamos ruido al correr y los hombres, además, gritaban. Algunos vecinos abrieron sus puertas y ventanas: ¿Qué pasa? Gritos:

-¡Quieren subirlos a veinte! ¡Mueran! (103)

Demás está decir que el narrador optará por dar a la voz de los vecinos el modo directo y no reproducirá él la pregunta sobre lo que pasa; ya sabemos que esta es su tendencia general: lo directo, vívido, instantáneo, dinámico y una suerte de simulación en vivo de lo acontecido. Y además en este extracto resalta aquel carácter que poseen los diálogos, que aunque estén insertos en una situación del pasado estructurada gramaticalmente también en las conjugaciones pretéritas, se percibirán en presente, apelando a que el lector sienta que aquello ha sido dicho de esa manera en ese momento por un determinado personaje. Y esta es, por lo demás, la gracia del estilo directo.

Esa preferencia, si se puede llamar así, por parte del narrador a asociar la descripción de los hechos al tiempo pasado y de las emociones que estos hechos le despiertan, o del proceso interno que él va experimentando a medida que estos hechos transcurren, al presente, no es para nada una proposición de carácter definitivo. Es muy importante tener en consideración a la luz de este análisis que para Rojas resulta esencial dar cuenta de la inquietud humana de su personaje-espejo; por eso este zozobra, duda, se muestra vacilante y cambiante.

Pero hay una predilección narrativa, porque cuando hay una perspectiva personal, o es mejor aun decir interna, de lo que está aconteciendo se recurre más al tiempo presente que cuando la descripción de los hechos es más bien cenital o global o desde la mirada de otro. Esta propuesta encuentra asidero en el siguiente ejemplo: “No le conozco ni él me conoce a mí y no sabe si soy extranjero o paisano, turco o aragonés, chilote o tahitiano; sólo veía en mí a alguien que se hallaba solo ante el trote largo de

cincuenta animales de tropa. No me resolvía a huir” (101). Vemos que cuando Aniceto está diciendo que él no conoce al otro hombre que se ha cruzado en medio de la confusión, y que este hombre no sabe nada acerca de él, Aniceto, entonces, opta por el presente; pero cuando nos hace a los lectores enfocar esta situación puntual desde la óptica del otro mirándolo a él, aunque sea desde su propia voz, la intención es que capturemos la objetividad del hecho de él estar siendo visto. Y a esta objetividad que él busca plasmar parece ajustársele mejor la conjugación en pasado.

Sin embargo, la imbricación entre los tiempos verbales que analizo es tal, que no se puede, definitivamente, afirmar con certeza que las correspondencias que observo como una tendencia posean algún mínimo grado de exactitud. Lo que sí es un hecho que deseo dejar muy en claro en la escritura rojasiana es la necesidad de recurrir a esta conjugación en presente como modo de dar aires vitales, casi con un toque de ‘reconstitución de escena’, a lo que está siendo recordado.

Hacia el final de la novela, Rojas optará por una narración de corte más tradicional, recurriendo ya a los tiempos pretéritos convencionales y a una escritura más lineal, sin tantos saltos de todo género. Esta decisión narrativa puede responder al hecho de querer dar cuenta de la tranquilidad vital que consigue obtener Aniceto cuando, hacia el final de los acontecimientos que abarca *Hijo de ladrón*, se ha estabilizado temporalmente, al encontrarse a dos sujetos sobrevivientes como él con quienes consigue entablar una relación amistosa y aspirar a ciertos trabajos y situaciones de vida que lo apartan un poco de la condición de miserable. Pero no ahondaré en esta idea. Me interesa continuar observando el uso del tiempo presente en las siguientes tres novelas que componen la tetralogía de Aniceto Hevia.

Mejor que el vino es la novela que en términos de publicación corresponde a la segunda de la tetralogía, aunque, en términos cronológicos en relación a la vida de

Aniceto, lo que allí se cuenta pertenece a la tercera parte de los cuatro momentos de vida de este personaje narrados a lo largo de la serie. En esta novela de 1958 se hablará del aprendizaje emocional y erótico de nuestro personaje.

A partir de ahora, Manuel Rojas²² optará por la tercera persona, aunque no abdicará del uso del tiempo presente. Observemos, ya inmediatamente, cómo es el arranque de la novela:

Aniceto ignora cómo principian los días para los demás seres humanos e ignora también cómo principian para él. Sabe apenas cómo terminan: divagaciones, recuerdos, un instante en blanco, y viene el sueño, reposado a veces, detenida la máquina mental, y agitado otras, como una máquina que, no contenta con trabajar mientras el hombre está despierto, trabaja también mientras está dormido. (1963:9)

Es claro que este comienzo, en términos de contenido y de propuesta narrativa, dejando de lado el tema de la persona verbal, no difiere prácticamente nada del inicio de *Hijo de ladrón*. Se nos refresca la memoria respecto al modo de operar de la mente de Aniceto, que se caracteriza eminentemente por ser imparable y divagadora, al mismo tiempo que cuestiona las coordenadas de tiempo, al poner énfasis en este tiempo subjetivo que reside en la máquina mental.

El narrador en tercera persona se encargará de hacernos ser conscientes del tiempo en *Mejor que el vino*. Aniceto es un andariego y por ello para este narrador es importante situarnos temporalmente en relación al presente de lo que está siendo narrado, contextualizarnos en ese sentido y globalmente, al indicar que “Esa fue la primera vez que entró a Chile. Esta es la segunda. Habrá una tercera” (12). En este

²² Hablo de Manuel Rojas como autor empírico debido a la fuerza del comentario que él hace o, si se prefiere, la explicación que da acerca de esta opción por la tercera persona en *Mejor que el vino*: “La novela (...) está escrita en tercera persona por pudor. No es lo mismo contar que se ha estado preso o que se ha tenido hambre que contar una experiencia sexual, sobre todo cuando se quiere contarla con todas sus letras” (1995:179). Me atrevo a poner en cuestión la justeza de la expresión “con todas sus letras”, porque el pudor es lo que marca al personaje de Aniceto, y no sólo al escritor cuya vida soporta en la realidad concreta las andanzas del joven personaje. Aniceto es un personaje completamente púdico, que aborda ‘por la tangente’ el tema sexual. Una prueba más de la relación estrecha entre Rojas y su personaje, proyección de sí mismo.

momento el narrador opta por referirse a cada tiempo vital con su correspondiente tiempo verbal; sin embargo, para cerrar este puntual relato de una de las tantas aventuras por las que atraviesa el personaje trashumante, se inclinará por otro modo de referirse a los tiempos de la vida de Aniceto, aún con la certeza de que este volverá a ‘llegar a Chile’: “Sí, no era la primera vez que llegaba a Chile; tampoco sería la última” (13). Aquel adverbio de afirmación, aquel “sí”, nos hará constatar que estamos ante un narrador seguro de lo que dice, un narrador asertivo que tiene el control incluso sobre el futuro de la vida de Aniceto. En este momento se comporta de modo omnisciente.

La novela tenderá al tiempo presente, a pesar de las oscilaciones que va exhibiendo, tales como lo que hemos revisado. Será así mucho más directa la presentación de los sentimientos y de las inquietudes del personaje central:

Sí, es cierto. Ahora, no obstante, en este momento, Aniceto debe aceptar las cosas como se presentan. No siente antipatía por los hombres violentos; tampoco siente miedo. Le producen extrañeza. El hecho de que un hombre esté dispuesto, en cualquier momento, a cometer un acto de violencia, de que viva en perpetuo estado de tensión, le parece tan raro como si permaneciera en un estado de lirismo o de melancolía; algo como una enfermedad. Aniceto siente que en él hay también violencia, que podría, en determinadas circunstancias, ser violento, pero no podría serlo de golpe, ahora mismo, ni tampoco de modo permanente. Ha tenido amigos de esa índole, no muchos, pues son, por suerte, escasos, pero nunca pudo intimar con ellos. Siempre sintió que algo los separaba. (79)

En este extracto se aprecia de modo claro la tendencia general de *Mejor que el vino* en términos de narración y temporalidad. Aquí, los pensamientos son de Aniceto en su fluir mental natural y el narrador no ejerce más que el rol de ‘médium’, acción que no realizará ni por primera ni por última vez. Es necesario que para dar cuenta de aquel fluir mental se utilicen las conjugaciones del presente. Más aun si los pensamientos del sujeto que estamos conociendo se anclan de un modo tan claro en el presente: “Ahora,

no obstante, en este momento, Aniceto debe aceptar las cosas como se presentan”. Y cuando llega el momento de inclinar esos pensamientos hacia el pasado, también será oportuno para el ‘narrador-médium’ echar mano de las conjugaciones verbales coherentes con esa ubicación temporal. Entonces se irá abriendo el pasado de un modo mínimamente paulatino, inicialmente con el perfecto compuesto: “Ha tenido amigos de esa índole...”, para, unas palabras después, rematar con aquel cerrado pretérito perfecto simple (indefinido): “Siempre sintió que algo los separaba”. De esta manera, la apreciación del lector será clara: Aniceto ya no tiene nada que ver con aquellos sujetos violentos; hoy estos se limitan a ser un producto más de sus divagaciones imparables, carácter inherente a su personalidad, sobre el cual ya se nos advirtió en las primeras líneas de *Hijo de ladrón*, siendo esto revalidado en el arranque de la presente novela.

Ya sabemos que el narrador externo de las tres últimas novelas de la tetralogía se funde con la visión de Aniceto, introduciéndose en la mente del mismo y haciendo de esta narrativa fluida un reflejo directo del ritmo del pensamiento del sujeto protagónico. Lo que le otorga al narrador ese carácter de externo o heterodiegético es esencialmente el uso de la tercera persona, la alusión a Aniceto como un ‘él’. Esa fusión resulta reforzada a través del uso del tiempo presente, que da cuenta del ‘aquí y ahora’ no sólo en relación a los pensamientos de nuestro personaje, sino también al desplazamiento connatural a su condición de errabundo.

El único tiempo para un sujeto que no tiene familia, que no posee bienes, que no puede acceder a estabilidad alguna, es el ahora. Y el único hogar es el aquí. Es necesario cristalizar esto a través de las conjugaciones verbales que se escogen a lo largo de la novela. Y por ello es que veremos capítulos partir así: “Sale del teatro. La mano aprieta en el bolsillo unos pocos billetes. Es un día de enero, de sol fuerte. No sabe, en el primer momento, hacia dónde marchar y casi se podría decir que no tiene hacia dónde

marchar” (82). Si trocáramos esta conjugación por un pretérito imperfecto, y entonces leyéramos “no sabía dónde marchar”, podríamos quedar como lectores con la sensación de que esa inestabilidad y esa incerteza en la vida del joven personaje son algo que tuvo duración durante su pasado, que tal vez ya ha sido resuelto. Pero no. A través del presente conseguimos alcanzar con mayor proximidad la vivencia del sujeto, ubicada en el único tiempo posible para un andarín.

También es fundamental el uso de esta conjugación para ir al ritmo del pensamiento del sujeto, eso lo sabemos; pero se vuelve más relevante aun en el sentido de que el narrador se halla tan inmerso en la corriente del pensamiento del personaje, que se equivoca o titubea junto con él. Esto ya ha sido tratado, pero no a la luz de la importancia del tiempo verbal, escogido para reflejar la espontaneidad de un sujeto no instruido, cuyo aprendizaje en cuanto ser humano es obtenido únicamente a partir de lo netamente empírico. Entonces, leemos:

Es sólo un hombre de veintisiete años, que va en busca de trabajo y que tiene un problema; ah, sí, un problema, es cierto y el problema aparece (¿qué sucederá, habrá sucedido?) y lo perturba mientras él se incorpora a la multitud, sintiéndose uno entre tantos. Salió de allí adolescente, vuelve hombre. Se fue con un problema: subsistir; vuelve con otro: seguir subsistiendo. (84)

Nuevamente observamos que cuando es necesario hacer referencia al pasado, se utiliza entonces el tiempo verbal conforme al recuerdo. Pero no se lograría el efecto de ‘pensamiento imparable’ si para dejar constancia de este no se utilizara el presente y no se recurriera incluso al gerundio cuando se pretende dar a entender la sensación exacta del momento, rol que por excelencia le es atribuido a esta forma verbal y su carácter continuo. Esas acotaciones de Aniceto, en relación a las cuales el narrador opta por recurrir a interjecciones (“ah”), tienen el objetivo de representar lo repentino de las impresiones de la vida de un sujeto sin plan.

Pero seguiremos a lo largo de la novela asistiendo a la mixtura absoluta de tiempos verbales. Aniceto es un ser que vive ancorado en el tiempo, en la globalidad del tiempo; y en el tiempo presente es donde se consigue del modo más poderoso fusionar el lenguaje del narrador en tercera persona con el torrentoso, aunque no impetuoso, pensamiento del personaje.

En las innúmeras ocasiones en que el narrador se decide por la utilización de los tiempos pretéritos, iremos a notar un distanciamiento mayor entre las dos entidades. Y si se trata de hablar de las relaciones afectivas y sexuales del personaje –tan próximo en lo concreto al autor–, se optará, por motivos de pudor, por incorporar las formas que expresen mayor distancia entre quien narra y los acontecimientos. Será así como en esos pasajes asistiremos al abundante uso del pasado y a la tercera persona. Observemos este pasaje que da cuenta de las frías relaciones sexuales que nuestro personaje mantiene con una mujer sin deseo:

Aniceto no podía hacer comparaciones; no tenía la menor idea de cómo podía ser una amante ardiente. Eso, entonces, no lo inquietaba, pero quién sabe si alguna vez, distraídamente, pensaba en ello, tal como se piensan tantas cosas iguales o parecidas: “Tengo un par de zapatos de anca de potro. ¿Cómo serán los de cuero de chanco”, o “Estoy un poco cansado de estas rosas; este otro año plantaré claveles”, pensamientos que se tienen al azar, descontrolados, en general ociosos, pues casi siempre, aunque se piense en otros o en otras, se conforma uno con lo que tiene, estos zapatos o estas rosas, si bien no es raro que nos decidamos a cambiar lo que tenemos por aquello que nos parece que será mejor o nos agradará más. (112)

Se hace evidente en este ejemplo el distanciamiento, especialmente en la primera parte. Para referirse a las ideas que cruzan por la mente del personaje en relación a la posibilidad de encontrarse en la intimidad con una mujer ardiente, se recurre a ejemplos ligeros y un tono también liviano. Se percibe que el narrador no quiere entrar en detalles y es tímido en su aproximación a las sensaciones y pensamientos de Aniceto en este

plano: “quién sabe si alguna vez, distraídamente, pensaba en ello”. Lo notamos lejano. Y ello es congruente con la tercera persona y el pretérito imperfecto. Además sus ejemplos no dejan de tener tintes inocentes. Se observa que inmediatamente después de ellos, el narrador cambiará el tono y recurrirá, una vez más, al presente.

Y, finalmente, es relevante atender al modo de acabar la novela. En una mezcla de voces entre la primera, segunda y tercera persona, como también en una yuxtaposición absoluta de temporalidades –mostrando así todos los enfoques posibles de la situación en la que se halla Aniceto por haber perdido a un amor–, el último párrafo de la novela rematará en primera persona y en tiempo presente: “Yo no pude retenerla, es cierto, pero tampoco pude retener a mi madre ni a María Luisa. Estoy como empecé, sin nada, y el otoño está también en mí. Pero los picaflores suelen volver en otoño” (265). Con un tono esperanzador, rasgo habitual en la obra rojasiana, el modo de acabar la novela tiene que ver con un adentrarse en la actitud de Aniceto frente a su circunstancia. Ya no habla de sexo, por lo tanto los pudores quedan excluidos; ahora habla de amor y se inclina hacia el futuro. El narrador opta por sumergirse de lleno en la interioridad del sujeto emplazado en su contexto, y para ello se sirve del presente: estamos frente a él inmerso en su presente.

Continuando con la revisión de la tetralogía en el orden en que esta ha sido concebida, ahora es *Sombras contra el muro*, de 1964, la que nuevamente, tal como *Mejor que el vino*, nos presentará a un narrador externo hablando en presente. La novela parte así:

El agua está fríisima, y las manos, heridas por la soda cáustica, duelen; las siente enormes: así deben ser las patas de los osos polares, pero los osos habrán tenido tiempo, en miles de años, para acostumbrar sus patas a pisar en el hielo y en las rocas. El [sic] no es oso y no está acostumbrado ni preparado para nada. (1964:9)

Aunque no sea dicho de modo explícito, un lector atento que ya conoce las dos novelas anteriores del autor chileno no tardará en percibir la congruencia entre el modo de arranque de la actual y el de aquellas. Aniceto sigue siendo un divagador por excelencia, tanto en su mente como en términos físicos, o geográficos. Este modo de comenzar la tercera novela de la tetralogía interpreta el ritmo de los innúmeros pensamientos que transitan por la mente del sujeto, para el cual simplemente la temperatura del agua da pie al torrente mental.

En esta novela, siempre en su ánimo experimentador, Rojas optará, en ocasiones, por hacer una diferencia más clara entre las dimensiones temporales –ya abandonando esa suerte de embrollo en que los tiempos se yuxtaponen a un nivel casi de fusión–, utilizando paréntesis para introducir recuerdos:

El cuarto entra en penumbra y Aniceto sabe que dos o más personas han llegado y están de pie en la puerta o asomadas a la estrecha ventanita que da al patio del conventillo. Todos tienen un pequeño sobresalto y Oscar levanta vivamente la cabeza.

- Hola- murmura, sonriendo.

(Desde muy joven hizo ejercicio gimnásticos, correr, saltar, respirar, uno, dos, uno, dos, correr más ligero, saltar más alto, respirar más profundamente (...) Antonio era uno de los pocos que no quería llegar a ser nada más de lo que podía ser: un buen maestro barnizador; con eso se daría por satisfecho. ¿Ser bandido, asaltar bancos, robar grandes cantidades de dinero? No. ¿Cómo, si era tartamudo?)

Mirados por detrás resultan extraños al lugar. Nadie tiene allí zapatos tan relucientes, sombreros tan bien planchados, cuellos tan blancos. (14-21)

Es inmediatamente perceptible que tras largas páginas de sumersión en recuerdos varios, al volver al presente, abandonando consecuentemente los paréntesis, se retoma sin problemas aquello que páginas antes se había dejado en pausa: el relato concerniente a los hombres que han entrado al sitio donde se encuentra Aniceto, respecto a los cuales ahora sabremos que “resultan extraños al lugar”.

Posteriormente el narrador recurrirá de nuevo a los paréntesis pero ya para volver a introducir, tal como en *Mejor que el vino*, una vorágine temporal. Una vez más el relato se complejiza enormemente, en términos de tiempo y de hablantes, así como de toma de voz, asumiéndola sin turnos claros el narrador y uno que otro personaje. La multiplicidad opera a todo nivel. Es la complejidad, heterogeneidad y multidimensionalidad de la vida humana lo que en el tejido narrativo de estas novelas se materializa.

Encontraremos en la mitad del libro, en el capítulo 3, algunos pasajes que resultan decisivos para el planteamiento general que ofrezco en lo que se refiere al desorden permanente de la narrativa rojasiana en su cúspide, que es esta tetralogía²³. La vida es imprecisa, es imparabile, es no lineal y múltiple:

Otros seres, al lado de ellos, por las calles, en toda la ciudad, van, vienen al mismo tiempo, otras cosas, otros hechos, otros sentimientos, todos al mismo tiempo, imposible detenerse, soñando, con hambre, con sueño, con ganas de comer, de dormir, de acostarse con una mujer, de bañarse, de ponerse unos calzoncillos limpios, otra camisa, de ganar más dinero, de comprar esto o aquello, enfermos de tanto comer o de tanto dormir, algunos con ganas de comer o tontos de tanto dormir, algunos con ganas de matar, otros con deseos de llorar. (89)

Aquella fluidez que caracteriza la narrativa rojasiana y aquella miscelánea humana, que se ancla en un tiempo también complejo –que como no es lineal también puede perfectamente incluir porciones del pasado en el ahora–, en fin, toda esta dinámica es reflejada sin duda alguna en el ritmo del fragmento citado. El ritmo que este posee trata de imitar la esencia de lo que está planteando, de que todo está sucediendo en una infinita secuencialidad: “imposible detenerse”, y en toda la amplia diversidad que implica la vida humana. Lógicamente para dar un cuerpo vivo a esta fluidez y a esta

²³ También dentro de estas últimas décadas de creación de Rojas, en que claramente demuestra una evolución enorme en su narrativa, surge *Punta de rieles*, en 1960, que presenta un tipo de montaje alternativo, pero no corresponde a la tetralogía de Aniceto Hevia.

noción de la dinámica natural de la existencia humana –que el narrador deja de manifiesto a través del entramado verbal–, se hace imprescindible, una vez más, el uso del tiempo presente.

Y resulta fundamental en este sentido el modo de cerrar este mismo capítulo, en que ahora el narrador hará una referencia explícita al tema del tiempo: “El tiempo fluye, viene de todas partes y pasa hacia todas partes; la ventolera es grande” (115). Para la visión rojasiana resulta esencial e insoslayable relacionar estrechamente las esferas humanas más profundas, como el sentido del tiempo, con los elementos de la vida real y natural que están al alcance de cualquier sujeto, tales como una ventolera.

Este rasgo de su narrativa es un motor para Rojas. En el ejemplo recién citado se observa perfectamente la necesidad que él tiene de vincular a su lector con los pensamientos más hondos del ser, estableciendo un ejemplo simple, que se sitúa en el estatus de metáfora banal. No es el viento ni la ráfaga ni la borrasca; es la ventolera, término del todo familiar para el chileno más común que transita por cualquier calle de aquel país.

Este motor de Rojas es descrito por Jorge Guerra, quien analiza la obra del escritor chileno desde una perspectiva social. Para Guerra, “Rojas reflexiona sobre la misión del escritor asignándole a la literatura la inequívoca ilusión de acercar los *grandes* temas, con claridad y sencillez, a un lector proletario” (2012:29). Y ese motor, esa misión, impulsa también aquella aparente complejidad temporal de sus novelas que, finalmente, más que complejidad propiamente dicha es reflejo del funcionamiento concreto y cotidiano de la mente y la vida humanas, así como lo es la multiplicidad de voces y perspectivas.

Y el referir al tiempo desde lo cotidiano y familiar para el pueblo, que Rojas espera que sea su lector, se repite:

Hombres, mujeres, muchachos, muchachas, salían de los conventillos, siguen saliendo, algunos salían de casas de anarquistas, anarquistas temperantes, sobrios, que querían dar un buen ejemplo a sus hijos y sus hijos salían puteros, borrachos, farreros, se pescaban purgaciones y hasta sífilis o se hacían ladrones, échele para adelante, mire que el tiempo no se para, sale y corre por todas partes, desde el norte y el sur, desde la cordillera y desde el mar, corre por el valle, allá va. (1964:167)

Una vez más se cierra un capítulo, ahora el 4, haciendo una referencia al tiempo, pero situándolo, quitándole matices abstractos para ancorarlo en el espacio. Y no en cualquier espacio, sino en la geografía de Chile, con su marcado norte y sur y sus imponentes cordillera y mar, parte esencial de la vida del hombre y la mujer allí. Y el sentido del tiempo que no para –por lo cual se justifica y se explica aquel “échele para adelante”– está dado por la incorporación de un gerundio en medio de oraciones estructuradas en pasado. Ese “siguen saliendo” redondea la idea de que “el tiempo no se para”, ya que el narrador se ha estado refiriendo a un pasado, relatando la vida de un conventillo cualquiera, y con la introducción de esta frase yuxtapuesta sella la idea de esta secuencialidad connatural al ritmo de la existencia humana, siempre contextualizada espacial y geográficamente. Y justamente la abundancia de comas y la ausencia de puntos portan consigo la idea de que el significante es el significado. Desde la textura misma de la novela somos invitados a ver que el tiempo es imparable: el tiempo de la vida, de la escritura y de la lectura.

El capítulo que se inicia inmediatamente después del que se cierra con el fragmento recientemente analizado comienza así: “AQUI Y ALLA [*sic*], a lo largo y a lo ancho, gente que quiere hacer cosas” (169). Seguimos asistiendo a la pluralidad – humana, temporal, espacial– de la cual estas novelas quieren dar cuenta.

Y así como en *Sombras contra el muro* hay tanta referencia al tiempo –siempre desde un sentido de este en relación directa con la realidad concreta, cotidiana y tangible, y además en fuerte conexión con la escritura misma–, habrá pasajes en que

esta idea de que “el tiempo no para” se hará sentir aun con más fuerza que cuando este es nombrado. La secuencialidad (tiempo) y el desplazamiento (espacio-tiempo) son pilares fundamentales que sustentan la intensidad de los avatares de Aniceto y sus amigos y conocidos. Y estos son cristalizados en la forma misma del texto:

La maleta le molesta un poco, pero no puede detenerse, abrirla, sacar el dinero, guardárselo, y seguir en su carrera; perdería por lo menos un minuto y un minuto es demasiado, el hombre estará encima de él, algunos corren los cien metros en poco menos de un minuto, se da vuelta, viene más cerca. Corre por una calle ancha y ve mucha gente; no puede meterse en ningún lado, lo verían, los gritos del policía advierten a los transeúntes que algo ocurre, un ñato corre, otro lo persigue, parece que lo va a alcanzar, debe ser un paco, ¡córrale, compadre!, no saben de qué se trata. Se detuvo un segundo, apuntó y disparó: el hombre cayó de boca; corría demasiado ligero. Otro policía, éste no es tan rápido, pero lleva un revólver y dispara, Miguel siente el tiro, otro más, se vuelve y dispara, un balazo, dos, el policía corre más despacio y está más lejos que el otro, pero llama más la atención, qué hago, carajo, ya no puedo más. Creo que le pegué al primer paco, cayó. Aparece otro policía, al frente ahora y armado, y Miguel se ve perdido: no hay cerca ningún conventillo y no saca nada con meterse a un restaurante o a una casa particular, pueden matarlo. Se detiene, hace señas al policía que tiene al frente, tira la pistola hacia él y se detiene; jadea como una caldera. (194)

El ritmo de este fragmento intenta claramente imitar el de una situación análoga a la descrita, analogía que a Manuel Rojas en cuanto hombre real detrás de su narrativa sabemos que no le cuesta establecer, por haber él vivido todo tipo de peripecias que constituyeron un fuerte material para dar vida a su obra. Desde esta consideración, nuevamente resultan pertinentes las palabras de Guerra: “el autor fue testigo y, en muchos casos, protagonista directo de hechos que constituyen la ‘otra historia’ de esa época” (2012:13). Esa “otra historia” es la de los marginados, o los siempre ‘perdedores’, que no encuentran otras salidas que las ilegales para subsistir; y esta ilegalidad siempre se enmarca en la rapidez, el apremio, la urgencia, porque tiene que ver con robar, con escapar, huir; o, en el caso de Aniceto –que en su integridad como ser

humano no roba–, con la necesidad imperiosa de encontrar sustento para comer y dormir en algún sitio, lo que se observa especialmente en *Hijo de ladrón*, novela en donde su estado de vida errante y su condición de superviviente son incipientes.

Al leer el fragmento antes seleccionado, que es representativo del tono de la novela –y, en términos generales, de la tetralogía–, el lector que se halla realmente inmerso en la lectura percibirá el ritmo acezante, el jadeo propio del apremio que experimenta aquel personaje llamado Miguel. Nuevamente nos encontramos con la profusión de comas; la yuxtaposición de frases que representan el pensamiento espontáneo, que podría también ser pensamiento hablado, del personaje: “qué hago, carajo, ya no puedo más”; y el tiempo presente como conjugación preponderante, aunque haya en medio del todo una inserción de una perspectiva diferente en términos temporales respecto al hecho: “Se detuvo un segundo, apuntó y disparó: el hombre cayó de boca; corría demasiado ligero”. La no uniformidad de la vida de un sujeto que experimenta a diario la experiencia de vivir al límite, la no uniformidad del tiempo en que vivimos, la más subjetiva de todas las dimensiones vitales, la no uniformidad geográfica de Chile y del puerto de Valparaíso, todo esto se materializa en la forma accidentada y arrojada que posee la narrativa rojasiana, que encuentra un potente ejemplo en este fragmento de Miguel.

Y las relaciones del tiempo con el viento no cesarán, especialmente al iniciar capítulos: “EL TIEMPO sopla desde todos los puntos del cuadrante; el viento desde el sur o desde el norte; desde el este, muy débil, en las noches, y en ocasiones muy contadas desde el oeste” (1964:207). Ya derechamente el narrador fusiona el tiempo y el viento, al atribuir al tiempo la cualidad esencial del viento: soplar. Porque el viento y el tiempo son lo mismo, poseen el mismo ritmo, la misma fuerza y el mismo poder de llevar las cosas y las personas hacia adelante. Aquel arrojo de esta narrativa y de la vida

del personaje encuentra una correspondencia en la naturaleza del viento: “échele para adelante” es la frase que constantemente leeremos en esta novela. Y para las otras también tendrá sentido. El viento siempre corre con un impulso fuerte; se diferencia de la brisa por ese rasgo: el impulso, la fuerza que te arroja hacia adelante. Todo esto consiente que se establezca una relación semántica estrecha entre el viento y el tiempo, y revela la lógica que reside en atribuir propiedades del primero al segundo.

Y al finalizar *Sombras contra el muro* nos encontraremos una vez más con el sentido de continuidad, de que nada está finalizado y hay que seguir, una vez más, ‘echándole para adelante’: “Hay que dignificar al Hombre. El hombre solo está jodido, compañero. ¿Tú crees que todo se ha arreglado? No, no se ha arreglado nada” (233).

Y, finalmente, *La oscura vida radiante* se inicia marcada por un adverbio de tiempo que bien armoniza con el cierre de la inmediatamente anterior. Incluso, ya en términos meramente interpretativos, se podría leer la frase como comentario interrogativo en relación a aquella que ha sellado *Sombras contra el muro*. La novela que cierra la tetralogía parte así: “—Y ahora, ¿qué hacemos?” (2007:7). Esta pregunta, introducida por el preciso adverbio de tiempo ‘ahora’, opera perfectamente como un eslabón entre el cierre de la anterior novela y el inicio de la actual. En esta, seremos nuevamente testigos de un abrupto giro temporal, ya que después de aquella pregunta asistiremos nuevamente al uso de los tiempos pretéritos: “Llegaron los barcos caleteros, amontonados” (*ibíd.*).

El flujo de la última novela de Rojas es torrencial. Posee aquella característica a la que asociamos a escritores como Faulkner, que consta de páginas y páginas pletóricas de letras, en un río inacabable. Se encuentra en este chorro verbal mucho uso del tiempo pasado; pero hay pasajes en que el presente predomina, y encontramos en algunos de

ellos el sentido del apremio, para el que resulta totalmente coherente la elección de esta conjugación:

Después de la entrada, varios escalones llevan al zaguán, escalones de mármol. No se ve nadie por aquí: estarán comiendo. Comiendo. ¿Cuántas personas comerán esta noche en Santiago? ¿Cuántas no comerán? Es tan fácil comer, basta tener qué comer, pero no es tan fácil tener qué comer, no todo el mundo puede tenerlo. Si estuviera con Alberto o con Manuel podrían robar uno de los faroles de algunos de estos coches (...) pero Alberto ha desaparecido y Manuel acaba de irse con René. Se necesitan dos y está solo. Solo en la noche. Comer. (68)

“Por aquí”, “esta noche”, el uso del verbo ‘comer’ en gerundio: frases adverbiales que sitúan desde lo ‘espacio-temporal’ al sujeto y luego el sentido de tiempo continuo que otorga esa forma verbal, todos elementos clave que hacen coherente la elección de la conjugación en presente en un pasaje de este género, en el cual el lenguaje se halla en función de la sensación del sujeto, que a pesar de la urgencia del hambre, reflexiona. Sin embargo, la urgencia del hambre es realmente tal; por lo tanto el párrafo queda sellado por aquel verbo-sustantivo que cruza la vida toda de Aniceto: “comer”, y que lo moviliza en un presente permanente, en una conciencia del aquí y ahora. Y la elección del infinitivo para este verbo que sella no es azarosa, pues está, así, nominalizado. Es un concepto que atraviesa su vida, no sólo una acción que persigue realizar. Es el *Leitmotiv* de la vida de Aniceto. Incluso el motor de su recorrido constante.

Es así como cuando de comer se trata recordar puede ser nefasto, como sucede por ejemplo en *Hijo de ladrón*, en el momento en que Aniceto adulto recuerda los acaecimientos que fortuita y desafortunadamente lo llevaron a la cárcel en Valparaíso, trayendo a la memoria, también, con fuerza, sus deseos de consumir alimentos:

Sentía un hambre atroz y recordaba con nostalgia el trozo de pescado que engullera antes de ser detenido. ¿Cuándo volvería a comer algo? Misterio. No tenía dinero ni nada

que pudiera vender para procurármelo. Aquella parte de mi próxima vida futura estaba en blanco. (2006:157)

Aquí vemos que recordar la satisfacción del hambre para un famélico es algo que es mejor evitar. Y el futuro para Aniceto no sólo aquella vez en que se halla en medio del caos en el puerto chileno ha significado algo ‘en blanco’, sino que esta es la idea permanente del porvenir que hay en él.

Y en este sentido, las descripciones tan vívidas que poseen estas novelas cuando son referidas al acto mismo de comer quedan sujetas al tiempo presente, respondiendo a una necesidad de graficar la sensación del hambriento que come sin que nada en otro tiempo u otro espacio tenga importancia alguna o siquiera se asome por su mente:

La mujer, Emerlinda, decide servir algo de comida: en unos platitos de greda, ya casi negros por el uso, da a cada uno una cucharadita de porotos, casi se pueden contar, blandos, muy blandos; desaparecen por la garganta como algo imponderable, dejando a los comensales con el sabor de algo exquisito pero fugitivo y con un pan duro en las manos. Miga por miga, cascarita por cascarita, procurando que no se caiga ninguna, recibéndolas en las manos y echándolas luego a la boca como si fueran huevos de esturión, los amigos se comen el pan y quedan mirándose. Las tripas de Rafael rugen como tigres. (2007:76)

Satisfacer el hambre, aunque sea a partir de una cucharada de porotos o frijoles, es una sensación efímera: “algo exquisito pero fugitivo”. Todo aquello que posee esa condición o carácter sólo encuentra asiento en el tiempo presente.

Sin embargo, en su trayectoria como escritor –en la cual el hambre es un tema mayor, pero con claro acento en la tetralogía de Aniceto Hevia– muchísimos años antes Rojas escribe un cuento cuyo tema central es la imperiosa necesidad de comer, en vínculo con el orgullo como impedimento de hacerlo y la empatía como contraparte. En este famoso cuento, “El vaso de leche”, no opta por el tiempo presente en ningún momento; este está estructurado con la clásica disposición de las descripciones en

pretérito imperfecto y las acciones en perfecto (simple). El resultado de la descripción del acto desesperado de consumir alimentos luego de días resulta así:

Pausadamente tomó una vainilla, humedeciéndola en la leche y le dio un bocado; bebió un sorbo de leche y sintió que la quemadura; ya encendida en su estómago, se apagaba y deshacía. Pero, en seguida, la realidad de su situación desesperada surgió ante él y algo apretado y caliente subió desde su corazón hasta la garganta; se dio cuenta de que iba a sollozar, a sollozar a gritos, y aunque sabía que la señora lo estaba mirando, no pudo rechazar ni deshacer aquel nudo ardiente que se estrechaba más y más. Resistió, y mientras resistía, comió apresuradamente, como asustado, temiendo que el llanto le impidiera comer. Cuando terminó con la leche y las vainillas se le nublaron los ojos y algo tibio rodó por su nariz, cayendo dentro del vaso. Un terrible sollozo lo sacudió hasta los zapatos. (2010:44)

Sin duda, la carga emocional que Rojas –en cuanto hombre de carne y hueso que está por detrás de esta concepción de la escritura fluida y de evocación vivencial– inyecta a sus relatos, trasciende la elección que él haga relativa a los tiempos verbales. Pero en el fundamental fragmento seleccionado de este cuento la sensación del sujeto es susceptible de ser apreciada como más lejana por parte del lector; y esto, insisto, no obedece a la fuerza descriptiva que posee la narrativa del escritor chileno en general –en que la narración y la descripción se entrelazan orgánicamente, como ya veremos–, sino que es fruto del poder semántico que poseen los verbos, que cumplen el rol de movilizadores de la narrativa. Si estos se hallan en pasado, claramente habrá una distancia mayor por parte de quien lee, especialmente cuando el cuento completo está estructurado así, no como sucede en la amalgama temporal de las novelas de la tetralogía.

La noción del tiempo presente resulta un pilar de la actualización permanente del relato. Esto es entendido así por Ignacio Álvarez, quien se refiere en específico a los cuentos del escritor chileno, apuntando notablemente a la “paciente orfebrería de su

prosa” (2012:1). El investigador analiza las correcciones que Rojas va haciendo de sus cuentos a lo largo de décadas; pero no tomaré su análisis en estricto rigor, es decir, atendiendo a los cuentos. Lo que naturalmente me interesa es la visión que hay en su interpretación sobre la necesidad de escribir en tiempo presente por parte del escritor.

Álvarez observa que a lo largo de su cuentística, el escritor “va sumando progresivamente más claridad y fluidez” (3) a los relatos, y esto responde a que “persigue a su lector a través de los años, porque no quiere ser un texto datado” (5). Ese es un aprendizaje que él va incorporando, todo ello a través de la experiencia, la vivencia y la observación, como es propio de un autodidacta. Pero el académico profundiza en su planteamiento: “los cuentos de Rojas serán dichos siempre en *tiempo presente*, porque el presente es para él un espacio ancho, amplio, que comienza en 1929 y que no termina sino con su muerte. Todo el siglo le es contemporáneo” (7).

Observo, así, que efectivamente Rojas va viendo una necesidad de incorporar el tiempo presente en sus relatos, y exactamente por las razones que esgrime Álvarez, pero ese incorporar estas nuevas formas más vívidas de conjugar los verbos no va a implicar –porque además no tiene por qué– anular, rasurar de la narración otro tipo de conjugaciones. Puede perfectamente haber un montaje de tiempos. El tiempo presente puede ‘convivir’ con otras conjugaciones verbales, manteniendo fuerza a pesar de ello, y robusteciendo momentos clave a lo largo de las narraciones.

He repetido con cierta insistencia que a Rojas lo impele un deseo de abarcar, tanto en términos de la sociedad en que vive y que reproduce como de los tiempos en que esta se desarrolla y de los espacios en que se desplaza. Por eso mismo, abarcar comprende también la perspectiva desde un hoy hacia un ayer. Enfocamos de modo diferente, como lectores, un hecho narrado desde la inmediatez y otro, o el mismo, desde la distancia temporal. Sostengo que a Rojas le interesa lo ancho y amplio, como

indica Álvarez, del presente, pero no de modo reduccionista, sino justamente desde la amplitud y la anchura del tiempo, dentro del cual el presente es la porción más concreta y más captable. El presente es el tiempo de la vivencia, y Rojas va teniendo un paulatino desarrollo hacia una narrativa cada vez más vivencial.

Precisamente debido a esa necesidad que veo en el escritor de dar cuenta de la amplitud del tiempo, es que surge en él esa motivación por dejar de manifiesto que este ha pasado; y es así como nos encontramos en su narración con pasajes, o simplemente líneas, en que una estructura temporal, cual intrusa, se introduce súbitamente en medio de una secuencia organizada en otra estructura temporal: “Le molestaba esa charla idiota, le molesta aún, y dobló, todavía en el cerro, por un callejón. (...) En la noche, cuando se reunió con Narciso y el Chambecho, ninguno habló de lo ocurrido al mediodía. Preferían olvidarlo. Pero Aniceto no lo ha olvidado todavía y tal vez no lo olvide nunca” (139). Con este modo de plantear lo narrado, hay una especie de explicitación del *racconto*, un afán de que el narrador está, introducido en la mente de Aniceto, trayendo al presente un recuerdo. Es del todo diferente esto a aquel tipo de narración, como “El vaso de leche”, en que no tenemos asidero para pensar que aquello es un recuerdo, o, si no un recuerdo, que pertenece al pasado del sujeto.

Y en el pasaje recién citado, la amplitud del tiempo se hace sentir hasta el nivel de la proyección, con la frase “y tal vez no lo olvide nunca”, que nace inmediatamente después de aquella estructurada en el perfecto compuesto, “no lo ha olvidado todavía”, conjugación verbal por excelencia para dar cuenta de una acción que se ha proyectado hacia el presente desde el pasado. Es decir, a partir de estas dos oraciones el narrador lleva a cabo un ‘barrido’ temporal respecto a una vivencia más de las múltiples que componen la variopinta vida de Aniceto Hevia.

Y esta estrategia narrativa que permite al lector dimensionar la inmensidad del tiempo, normalmente anclándolo en el presente, surgirá varias veces más a lo largo de la novela. Veremos repetirse estos pasajes en que se nos está contando una más de las infinitas peripecias de Aniceto en tiempo pasado y, súbitamente, habrá un viraje hacia el tiempo presente: “regresaron hacia la entrada del cerro, corriendo ahora, corriendo ahora con la misma intención y al mismo ritmo, natural o forzado, de la subida, no se trata de una competencia, por favor, nada de eso, estamos entre amigos” (326). Esta transición gramatical revela que la fuerza de la evocación lleva a Aniceto a sumergirse en el pasado, reviviéndolo como si estuviese ‘siendo ahora’. De hecho, probablemente no es casual el uso repetido de este adverbio. Y una vez más, con la ayuda de la yuxtaposición, como a lo largo de todos los libros de la tetralogía lo hace, el narrador rojasiano inserta pensamientos o parlamentos de los personajes que no parecen tener diferencia con las palabras que están a su cargo. Me refiero a que no parecen tener diferencia en términos del tejido textual, porque sí para el lector atento y/o para aquel que conoce este estilo narrativo la habrá, notando qué es lo que es de la responsabilidad de la figura del narrador y qué pertenece al plano de los parlamentos. En el caso del pequeño fragmento citado, mi interpretación es que el personaje de Aniceto es quien habla cuando leemos aquello de que “no se trata de una competencia”, estrategia que refuerza la sensación de evocación vívida de un presente anterior, más que de un pasado.

Lo esencial es reparar en estos permanentes desplazamientos temporales, en estos ‘barridos’ constantes, en estas introducciones súbitas de una categoría temporal en el campo de dominio de la otra, etcétera. Y también notar la necesidad de anclaje de los recuerdos en el tiempo presente de la vida del personaje, manifestando un apetito de

revitalización de los mismos a través de frases en presente que trasladan las memorias al momento actual del personaje o trasladan a este a aquel presente anterior.

Un objetivo del uso de la yuxtaposición, como ya fue dicho, es que sean introducidos con espontaneidad los parlamentos pertenecientes a un contexto narrativo determinado, lo que implica, sabemos, omitir los *verba dicendi*. Es importante este punto en relación a las conjugaciones verbales, porque los *verba dicendi*, cuando se está narrando en pasado, estarán conjugados habitualmente en el pretérito perfecto simple. La omisión de estos elementos, por lo tanto, acercará más al lector hacia el momento mismo en que lo dicho es emitido por el personaje, haciendo sentir, de esta manera, aquel momento con una proximidad mayor, dando un efecto de presente al pasado. Los *verba dicendi* conjugados en pasado son capaces de imponer una fuerte distancia y barrera entre lo emitido por el personaje y el receptor de ello y, en general, la obra de Rojas en sus últimos veinte años tiende a derribar o franquear todo tipo de barreras que impidan al lector estar de frente a los acontecimientos, los personajes y los parlamentos.

Y, una vez más, es importante revisar la forma de cerrar *La oscura vida radiante*. Aniceto se entera a través de un periódico que uno de sus amigos ha muerto en tristes circunstancias. Nuestro protagonista se encuentra a punto de embarcar en el “Magallanes”, en dirección al extremo sur de Chile. En ese contexto conoce la fatal noticia y entra en una más de sus innúmeras cavilaciones. Reflexiona sobre el idealismo de su compañero y concluye que ese rasgo suyo al menos podía ser un consuelo para sus discípulos. Y es a partir de este pensamiento que se cierra la novela, de la siguiente manera:

“Un consuelo del carajo”, pensó Aniceto, arrojando el diario a las aguas del Seno de Reloncaví. Pero el bote llegaba ya a la parte baja de la escalera de subida y hubo de levantarse. El botero chilote se agarró bien a la escalera y dijo:

- Listo, caballeros. Arriba. Con cuidado.

Subieron de uno en uno. Desde la cubierta, Aniceto miró hacia el diario que había tirado al agua. Todavía estaba ahí, extendido, flotando. (382-383)

En primer lugar, un importante punto que debe ser destacado es que el final abierto –en absoluto diferente a los de las tres novelas anteriores–, nuevamente deja de manifiesto que la vida de Aniceto es nómada, por lo tanto sus cambios y giros son siempre ininterrumpidos. Y continúan las referencias o insinuaciones relativas al pasado y a veces también al futuro. En este caso, nos encontramos con un adverbio de tiempo, ‘todavía’, que vincula el pasado con el presente, aludiendo a que Aniceto continúa su vida pero los hechos y personas relevantes de su pasado van con él acompañándolo en sus nuevos emprendimientos. Sin duda él es un sujeto que posee una ancha memoria, capaz de almacenar incontables acontecimientos y sujetos que recorren la zigzagueante galería de su vida. Por ello es importante, en términos de una narración que pretende también ser reflejo del funcionamiento mental del personaje central, que haya una pluralidad de tiempos, de usos temporales, una permanente alusión a diferentes dimensiones temporales a lo largo de la escritura, en concordancia con el modo de existencia de Aniceto, quien evidentemente vive en el presente, no tiene ninguna certeza respecto al futuro y considera su pasado para seguir viviendo, porque es un sujeto que evoluciona. Ese considerar su pasado para seguir viviendo se verifica en aquel ‘todavía’, coronando aquella imagen final de su última novela en que el periódico sigue flotando, con el recuerdo de la muerte de su amigo, mientras inicia una nueva aventura.

Todo el entramado temporal de la tetralogía rojasiana sobre el andariego personaje de Aniceto Hevia confluye, junto a los otros grandes aspectos tratados en esta tesis, en el dinamismo que el escritor produce en sus narraciones, al representar a través de la escritura la condición de vida del personaje en permanente tránsito, cambio, mudanza, lo que hace pertinente la referencia a sus vicisitudes en tiempo presente, pero

sin soslayar el tiempo pasado, que lo ha constituido en el sujeto que es, y con ciertas sutiles alusiones al futuro, porque este es un sujeto que no se estanca. La tetralogía se inicia indicando, desde la voz del propio personaje, que su mente salta de un recuerdo a otro sin control ni lógica, y eso se verifica en la construcción narrativa, tan dinámica y hasta caótica como el propio pensamiento y la misma vida del sujeto chileno-argentino. No hay tiempo fijo, no hay pensamiento fijo, no hay domicilio fijo, no hay oficio fijo. No hay afianzamiento en su vida en prácticamente ningún plano. En el único plano en el que sí podemos quizás, y sólo quizás, captar algún nivel de amarre es en el de los afectos, ya que Aniceto es el antónimo de un sujeto individualista; y esto se revela también en la narración, al ser testigos como lectores de los acontecimientos que componen la vida de Aniceto a través de infinitas voces, como ya hemos verificado.

Todo este dinamismo mental, espacial, temporal que refiero encuentra sintonía nuevamente en las palabras del Robbe-Grillet, quien reflexiona sobre el problema del tiempo (y la persona) en la narrativa clásica, de reglas fijas, según propone el francés:

Todos os elementos técnicos da narrativa –emprego sistemático do pretérito perfeito e da terceira pessoa, adoção incondicional do desenvolvimento cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio para um fim, etc.–, tudo visava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, completamente descifrável. Como a inteligibilidade do mundo não era posta em questão, o contar não constituía problema. O estilo romanesco podia ser simples. (1965:37)

Ahora la inteligibilidad del mundo sí es puesta en cuestión y es por eso que todas aquellas reglas fijas perfectamente enumeradas por Robbe-Grillet son quebrantadas. La incoherencia del mundo moderno es asimilada y reproducida en el estilo narrativo de Rojas, y esto se vincula con su tratamiento del tiempo. Aquellos rasgos de la estabilidad, la coherencia, la continuidad, la univocidad y la condición completamente

descifrable de los códigos de la narrativa, todo ello no sólo es abandonado, sino totalmente revertido en la novelística del autor chileno. Ello hace de Aniceto un personaje del todo actual, vigente, representativo de la perspectiva que el hombre contemporáneo, del siglo XXI incluso, tiene de la experiencia existencial.

Pero se me podría discutir un punto. He comenzado este capítulo reflexionando sobre el tiempo presente como el tiempo del cine, para luego tratar el uso de este en la narrativa rojasiana, fortalecida en su tetralogía. He afirmado que en las novelas que componen esta serie –con mayor fuerza en la primera– se quiere dar un sentido del tiempo imparable, en el que Aniceto vive muy sumergido; y luego también he reflexionado sobre el sentido global que se le imprime al tiempo en estas novelas, con Aniceto anclado en el presente pero tomando muy en cuenta su pasado e inclinándose hacia el futuro. El sentido del presente continuo a lo largo de la narración lo he ligado con el plano-secuencia en el cine, por ser este perfecto reflejo de aquel tiempo que se constituye en esencial en la cinematografía. Pues bien, se me podría cuestionar, justamente en relación con todo esto, que considerando las palabras de Robbe-Grillet, habría un rasgo que Rojas no aboliría respecto a la literatura clásica que es el de presentar un universo externo continuo.

Como respuesta a ese hipotético cuestionamiento, sostengo que Rojas no muestra a Aniceto en un universo externo continuo lineal. El sentido de lo continuo que se aprecia en estas novelas, sobre todo en *Hijo de ladrón*, tiene relación directa, apelando a esta idea del plano-secuencia, con hallarse el sujeto inmerso en la vivencia continua y zambullido en el ahora, con la mente de actividad incesante y con este casi formar parte del transcurrir imparable del tiempo, pero también fuertemente de un tiempo subjetivo, que lo traslada súbitamente para cualquier episodio de su vida. Es un

tiempo continuo, sí, pero inestable. El adjetivo ‘continuo’ en esta narrativa adquiere nuevos semas.

Me parece muy decidor, a la luz de este análisis, el hecho de que *Hijo de ladrón* haya sido concebida por Rojas primeramente con el título de “Tiempo irremediable”. El fragmento de la novela en que esto es emitido relaciona estrechamente el tiempo con la vida:

Nadie nos ha dado especiales deseos ni fijado determinados planos. Todos viven de lo que el tiempo trae. Día vendrá en que miraremos para atrás y veremos que todo lo vivido es una masa sin orden ni armonía, sin profundidad y sin belleza; apenas si aquí o allá habrá una sonrisa, una luz, algunas palabras, el nombre de alguien, quizá una cancioncilla. ¿Qué podemos hacer? No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán, para siempre, un tiempo y una vida irremediables y lo son y lo serán para todos. ¿Qué verá el carpintero, en su vejez, cuando mire hacia su pasado, hacia aquel pasado hecho de un tiempo irremediable? (2006:233)

Cuando leemos “todos viven de lo que el tiempo trae”, notamos lo esencial que este resulta, siendo asimilado en la cosmovisión de esta novela como el motor de la vida, o su impulsor, o su catalizador. Lo importante es que esta sólo se entiende interiorizando profundamente la idea del tiempo.

En este fragmento se hace una suerte de ‘barrido’, dando nuevamente esa sensación global respecto a la temporalidad, pues se habla del presente, se apela al futuro y es referido el pasado que será analizado cuando sea visto desde el futuro. Esta técnica que libremente llamo ‘barrido’ ya ha sido vista en otros pasajes de la tetralogía.

Y el adjetivo “irremediable” me parece fundamental. Debido a que vivimos en el tiempo y este forma parte de la esencia de la existencia, el narrador, que en este caso es el propio Aniceto, plantea una idea capital: “no podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán, para siempre, un tiempo y una vida irremediables”. El tiempo posee una importancia capital en la vida humana, y así todo lo pasa por él –la vida,

subordinada a él, por lo que se explica que sea emitida en segundo lugar en esta frase— se doblega ante sus efectos. Todo aquello que ocurrió, todos los infinitos episodios que recuerda Aniceto, se volvió inalterable.

Pareciera que Manuel Rojas quisiera atrapar la realidad en su totalidad. En las ideas que el cineasta ruso Andrei Tarkovski expone en *Esculpir en el tiempo*, se refiere a lo que él cree que resulta de una necesidad de la humanidad que habría dado origen al cine: “el cine demostró ser el instrumento de nuestra era técnica, lo que necesitaba la humanidad para poder hacerse con la realidad de forma exhaustiva” (1999:106). Claro, el cine es dueño de la técnica, es capaz de atrapar lo audiovisual, tal como funciona el mundo en su facticidad; sin embargo, lo que llama mi atención en relación a estas reflexiones es que observo en Rojas el mismo afán.

Esta observación que realizo se refuerza a partir de otras palabras del mismo artista ruso, cuando señala que “el cine surge de la observación inmediata de la vida” (88) o cuando plantea, ya en alusión directa al tiempo, que “la imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de esta” (89). Se comprende que el cineasta atribuya todos estos rasgos de la creación al cine, su trabajo, su oficio, al cual se dedica con la prolijidad de un artesano, lo que es especialmente verificable justamente en el tratamiento del tiempo, sobre el cual hay una profunda conciencia en sus filmes, en el estrecho vínculo, como potente ejemplo, con la cámara que no se queda quieta, manteniéndose en un permanente movimiento sutil, casi imperceptible, que da cuenta de cómo estamos en constante avance, en absoluto dinamismo en nuestra realidad anclada en la temporalidad. Realidad anclada en la temporalidad: la misma percepción que noto en Rojas.

Como he dicho, se comprende que este gran realizador y pensador sobre el tópico del tiempo haga referencia al cine cuando alude al hecho de “poder hacerse con la realidad de forma exhaustiva”; y tiene toda la razón al hablar de ello en el contexto de la era técnica. Pero –y sin dejar de tener en consideración su interés por el cine– también se observa en este escritor un afán por atrapar esa realidad de la forma más exhaustiva que a la literatura le sea posible, aspirando a interpretar la experiencia fáctica.

El cine, con su audiovisualidad, posee en la iconicidad sonora su potencial. Por el hecho de que la realidad concreta del día a día nos envuelve a través de lo que vemos y oímos, y que luego lo que vemos y oímos en el filme nos resulta familiar (si de un filme realista se trata) porque así apreciamos el mundo en que vivimos, claro que es razonable que Tarkovski diga que el cine es “el arte más realista” (43). Pero esto no significa que un artista de la escritura, que consigue expresarse a sus anchas a través de la palabra, no pueda interpretar, con otro código, el funcionamiento concreto de la realidad fáctica. El cine, las artes escénicas, son instrumentos que permiten percibir mejor esta realidad fáctica, pero la ‘pulsión presentificadora’, y abarcadora, que se observa en Rojas encuentra eco en la forma de su escritura. El tema del tiempo está fuertemente ligado en gran parte a una pulsión abarcadora, pues –como hemos visto- la noción de un tiempo global, y totalizante, atraviesa la tetralogía.

El tratamiento del tiempo como elemento que configura la realidad efectiva, para Manuel Rojas se traduce en los siguientes comportamientos narrativos: la persecución incesante de entregar al lector un sentido de la amplitud de este fenómeno, de lo que significa el vivir como sujeto errante en el ‘aquí y ahora’ pero en base a una memoria que sostiene el presente; la necesidad de anclar al sujeto en su vivencia en el presente, aunque la conjugación verbal de muchos pasajes se halle en los tiempos pretéritos,

encontrando el modo de que captemos como lectores que el personaje se sumerge en cada 'ahora'; la búsqueda de modos que manifiesten que el sujeto se encuentra en movimiento, en tránsito, es decir, que la construcción temporal sea reflejo de su condición errante en permanente desplazamiento, la de un andariego que, insisto, siempre recorre el presente transportando su pasado no como una mochila que lo carga, ya que no es lastimero, sino como un soporte que contribuye con sentido a su actual circunstancia. Y, finalmente, este presente, si bien es el terreno en que la vida encuentra su concreción, así como no deja de mantener lazos con el ayer, tampoco deja de asomar su nariz hacia el mañana, porque Aniceto es un errante consciente del mundo en que vive, de lo que lo circunda; es un gran observador, y este rasgo de su personalidad no se verifica sólo en el plano físico, en su capacidad de abarcar el espacio en que se halla, con todas su pluralidad de seres y voces, sino también en su conciencia del tiempo en que vive en toda su dimensión.

Toda esta conciencia 'espacio-temporal' del personaje de Aniceto encuentra correspondencia en la construcción narrativa, y en ese sentido observo que Manuel Rojas persigue realidad, realidad en su forma efectiva, pero no aisladamente de los 'aquí y ahora' de los otros sujetos y de los 'aquí y ahora' de los otros tiempos y los otros espacios que han dado forma y sentido a la vida de este caminante y reflexivo personaje. Y lo que destaco fuertemente es la capacidad de este autor chileno de dar cuenta de todo esto a través del modo auténtico que escoge para narrar, y no a través de la explicitación de esta propuesta que le atribuyo y que intento demostrar a través de su fecunda escritura.

Capítulo V. La ‘descripción viva’ y la construcción de una mirada concreta y situada

Justamente en relación con la dimensión temporal en la narrativa es que surge la pregunta por el modo de describir, que evidentemente apunta a la otra dimensión, espacial, dentro de la cual se despliega el tiempo, al menos en el caso de un sujeto errante como Aniceto.

He identificado en las novelas que componen la tetralogía de Hevia un afán por que el lector perciba al personaje viviendo, o sobreviviendo, pero siempre en sitios concretos y en un permanente ‘plano-secuencia’. Su vida no para, claramente, y este no parar se refleja en la composición de la escritura, que tampoco puede parar, en términos de acción, ya sea concreta o mental. Por eso mismo el esquema convencional en que la acción narrada se detenía para dar lugar a algunos párrafos abocados netamente a la descripción, la gran parte de las veces estática, resulta obsoleto para dar cuenta del devenir de un sujeto incesante en su búsqueda de un destino. Por ello es que estas novelas, sobre todo *Hijo de ladrón* y *La oscura vida radiante*, pueden ser leídas desde una posición que hago equivaler a la de un espectador que ve un filme que echa mano del plano-secuencia profusamente. ‘Plano-secuencia’ es un concepto cinematográfico estrechamente ligado con el espacio y el tiempo, pues vemos en él desarrollarse una acción continuamente en un espacio. El término ‘plano’ alude al espacio, y ‘secuencia’ al tiempo. Recordemos que para Pasolini, como ha sido dicho en el capítulo anterior, “el cine es sustancialmente un infinito plano-secuencia, tal y como es la realidad para nuestros ojos y oídos, durante todo el tiempo que estamos en disposición de ver y oír” (1993:26). O sea, la vida es en plano-secuencia, al menos mientras estamos despiertos.

Me interesa en primer lugar demostrar que el modo de dinamizar los espacios, en el sentido de darles vida, de hacer que el lector experimente en su proceso de lectura

que aquel espacio es protagonista de eventos activos, tiene una relación directa con la no interrupción de la referencia a acciones para abrir paso a la descripción de los sitios donde estas ocurren, como asimismo de los personajes que las protagonizan. Y en este procedimiento hay dos efectos resultantes que pueden ser identificados: el sentido de los hechos ‘estar sucediendo’ en un sitio donde hay vida concreta y, al mismo tiempo, la visualización de la acción narrada.

Sánchez Noriega reflexiona sobre las relaciones que naturalmente surgen entre la literatura y el cine cuando hablamos de descripción, planteando que el filme “proporciona descripciones al mismo tiempo que informa sobre los sucesos” (2000:122), lo que es connatural a su condición. De hecho al cine le resulta un desafío eludir el espacio. Y en esta misma línea, el autor observa que, “de ordinario, en el cine la imagen es, a la vez, descriptiva y narrativa, mientras en la novela cabe separar la descripción del espacio o de personajes de la narración de acciones” (40). Es importante reparar en la frase adverbial “de ordinario”, no en relación con lo que afirma sobre el cine, sino específicamente en lo que señala sobre la literatura, que convencionalmente o generalmente separa la dimensión espacial de la temporal, muchas veces en bloques, o sea, organizando párrafos específicos dedicados a una descripción fotográfica para posteriormente dar lugar a la narración de acciones que se desarrollarán – supuestamente, porque a veces ni siquiera se nos recuerda que es así– en esos espacios.

En términos concretos, lo que sucede al narrar para romper con este esquema rígido o relativamente rígido lo encontramos explicado en las palabras de Peña-Ardid:

El propósito de sumergir al personaje en el entorno físico y de relacionarlo con los demás seres ya no se plasma del mismo modo que en los realismos precedentes (...) el espacio no se describe “de una sola vez” (...) se intenta, más bien, producir la impresión de que está siempre presente, recordando con más o menos insistencia que el hombre vive sumergido en él. (2009:205-206)

Y para recordar que el hombre vive sumergido en el espacio, es necesario dar movimiento a aquel dentro de este. En el caso de la primera y la última novela de la tetralogía de Aniceto, las dos que atenderé en este capítulo, específicamente aquel movimiento es el de desplazamiento, recorrido, en consonancia con su condición de sujeto nómada.

Y las palabras de Robbe-Grillet, con su noción renovada de la novela, vuelven a hacer sentido en este marco. En un ensayo sobre el tiempo y la descripción en el cuento moderno, el escritor y cineasta dice: “tutto l’interesse delle pagine descrittive –cioè il posto dell’uomo in queste pagine– non risiede dunque più nella cosa descritta ma nel movimento stesso della descrizione” (1976:100). Al mismo tiempo, propone que la descripción en la literatura tiene como función fundamental “far vedere” (98). Así vemos cómo el sentido de lo que es describir en literatura puede centrarse en el expresar movimiento y conseguir que la acción pueda ser visualizada, dos conductas esenciales en relación con la escritura y el espacio.

Son nuevamente fundamentales a la luz de estas reflexiones las palabras de Genette, esta vez en relación al proceso que ha sufrido la descripción a lo largo del desarrollo de la narrativa. Retrocediendo un poco, observemos la definición que da este teórico estructuralista de las nociones de narración y descripción. Narración es entendida por él como el conjunto de “representações de ações e acontecimentos” (1976:262), mientras que descripción, como el conjunto de “representações de objetos e personagens” (*ibíd.*). El entender estas dos nociones como dos tipos de representación que corren en paralelo o por separado a través de las páginas que sostienen un discurso narrativo permite, por eso mismo, comprender que Genette afirme inmediatamente después lo siguiente: “Pode-se portanto dizer que a descrição é mais indispensável que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever

(talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos)” (263).

Las reflexiones sobre la descripción como instancia narrativa separada de la narración alcanzan aun mayor profundidad en el teórico francés, cuando incluye en sus planteamientos el problema del tiempo:

A narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspeto temporal y dramático da narrativa; a descrição ao contrario, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço. (265)

Justamente a partir de esta idea de encarar los objetos y seres como espectáculos, deteniendo el tiempo para dar lugar a la expansión de la narrativa en el espacio, es que surge aquella función decorativa atribuible a la descripción. Esto lo podemos relacionar con una visión ‘de postal’ sobre el paisaje, la que caracterizaba a la literatura criollista que Rojas esquivaba e intentaba superar.

Recordemos que la tendencia literaria del criollismo es definida como “lo artística y definitivamente propio del hombre de América en su rincón, con todas sus costumbres, idiosincrasia y vitalidad, dentro del límite providencial en que le ha tocado estar y existir” (Castillo *apud* Muñoz y Oelker 1962:86). Pero sucede que todas estas costumbres y esa idiosincrasia en numerosas oportunidades son descritas desde el estatismo y el estereotipo, a lo que se le suma la lejanía por parte de muchos autores en relación a aquellos contextos de vidas complejos, como los de los campesinos y obreros.

Para observar ese tipo de descripción, atendamos dos extractos de *Zurzulita* (1920), la primera novela de Mariano Latorre, figura chilena por excelencia del criollismo. El primer extracto está referido al espacio físico:

- Tichiú... chiú... chiú... chirriiiiiii...

Volaban las diucas alegres, casi invisibles en las gasas grises del alba, del cerezo cercano, cuajado de la nieve olorosa de sus flores, al camino donde un sauce mostraba su esqueleto enguinaldado con claros verdores primaverales. Uno de los perros dormía en el corredor de la casa frontera. Un caserón tosco, de tejas negras, que iba surgiendo de la sombra con su haraposas facha de labriego. (1969:43)

Plena de metáforas y personificaciones, efectivamente apreciamos en esta descripción de un amanecer en el campo chileno un cuadro que resulta decorativo. Y la carga de retórica ampulosa da una impresión idealizada, bucólica del espacio campestre. Hay, sí, una insinuación de movimiento, pues en la última parte del extracto pareciera que alguien ve gradualmente el caserón, aproximándose hacia él; claro que ese alguien es una figura no identificable, y la alusión al desplazamiento es leve. En ningún caso esa presencia que se acerca puede equivaler al protagonista de la novela, pues de este, Mateo, se ha dicho inmediatamente antes que “corrió la cortinilla modesta de la ventana que daba al campo” (*ibíd.*), aquel campo que es descrito.

Veamos ahora cómo se describe a una aparentemente típica muchacha campesina:

Mirándola detenidamente, a pesar de la brusquedad de sus modales, había en aquella muchachita, seria, precozmente seria, un atractivo que Mateo no acertaba a explicarse. ¿Eran los ojos claros que miraban fijamente, sin rubores, casi con rudeza? ¿Era el tronco prolongado, de una rara pureza de líneas, a pesar de la tiesura del percal? ¿Era la boca, finalmente dibujada y poco propicia a la sonrisa? ¿Era el color moreno, con un vago matiz bronceado que, sin saber por qué, le recordaba a Mateo el sol tocando de oro la pulpa de las frutas? ¿Era la cabellera espesa, esponjada, sólida, sujeta sencillamente con una trenza a la espalda y donde había también una vaguedad dorada, rocío de sol que se hubiera depositado en ella como invisible polvo de oro? (39)

Si bien es cierto que hay un encabezado en esta descripción que atribuye al personaje masculino la visión de la muchacha —la que es dada a conocer a través de esa estructura de preguntas, suponiendo un modo de estilo indirecto libre—, la verdad es que para los

efectos en el lector esto no resulta necesariamente así. La subjetividad de Mateo no se percibe en las palabras que encierran esas preguntas, a pesar de que en una de ellas es nombrado. No hay una mirada desde dentro. La figura del personaje masculino en realidad no asume la descripción; más bien se aparta, y nos enfocamos puramente en la muchacha, la cual se nos vuelve estática, como la imagen de una estatua de la mujer autóctona chilena, con un aire de exotismo.

Y, como estos, hay innúmeros ejemplos de descripciones en que el tiempo prácticamente no se percibe (o muy levemente) y la descripción se vuelve fotográfica y con pocas o ninguna señal o indicio de subjetividad en la representación.

Desde la crítica, se argumentó sobre Mariano Latorre y su estilo con la idea que sigue:

A medio camino acierta a dar una nota bien observada y sentida en su novela *Zurzulita*; pero de ordinario la pesquisa del dato documental contagia de frialdad sus relatos. Y no es que haya una objeción de fondo que oponer a su método de trabajo, puesto que nada menos que la novela experimental de Zola parte de allí; pero resulta que para infundir vida emotiva a esa masa inerte de materiales hay que contar con una fe y una convicción bien ajenas al temperamento del autor, y luego con la facultad típica de una imaginación capaz de mover multitudes. (Montenegro 1956:79-80)

Lo que me interesa sobre todo destacar de esta crítica al escritor criollista es el aspecto resaltado de la frialdad y de la carencia de vida emotiva que se observa en “esa masa inerte de materiales”. De esto resulta una descripción que se percibe apática y esquemática, y acontece entonces lo que indica nuevamente Genette, quien separa la “actitud” narrativa de la descriptiva, afirmando que son “duas atitudes antitéticas ante o mundo: uma mais ativa, e a outra mais contemplativa” (1976:265).

Pero es el mismo teórico francés quien observa que esta perspectiva en relación a los objetivos de la descripción sufre un cambio, y que la misma pasa de ser ornamental a tomar un rol más activo en la configuración narrativa, lo que “tendeu (pelo

menos até o início do século XX) a reforçar la dominação do narrativo: a descrição perdeu sem nenhuma dúvida em autonomia o que ganhou em importância dramática” (*ibíd.*). Independientemente de las fechas que él indica, aspecto en el cual no me detendré, considero esencial el hecho de que sostenga que la descripción pasó a tener un papel más activo en la dimensión dramática de la obra narrativa.

Es preciso, en esta altura, adentrarse en el pensamiento del propio Rojas sobre el problema de la descripción en el esquema criollista; puntualmente, es pertinente echar un vistazo a sus opiniones sobre Mariano Latorre, a quien dedica un ensayo en su libro *El árbol siempre verde* (1960). Aquí, nuestro escritor apunta esencialmente a la falta de vida en el abordaje del paisaje llevado a cabo por la figura epónima del criollismo chileno. El problema esencial apuntado en su crítica camina en el mismo sentido de lo que indicaba Montenegro anteriormente, cuando refiere a esa “frialidad” en los relatos de Latorre, esa carencia de vida emotiva en la expresión referida a los espacios y a los personajes. Rojas plantea que cuando “el autor no conoce profundamente y como propios los hechos, los personajes y los ambientes” encontrará como puertas de escape la descripción del paisaje, de las cosas, de los personajes, de las costumbres, como asimismo el uso de la retórica, las metáforas, el folklore y los detalles (1960:157). Todo esto lo vemos perfectamente en los dos ejemplos extraídos de la novela *Zurzulita* que han sido brevemente analizados.

Las opiniones de Rojas son contundentes, y apuntan siempre a la necesidad de vitalidad, de vida propiamente dicha, vida sensible, reflejada en el modo de expresar verbal y literariamente lo que se observa: “Sólo podemos hacer sentir la vida ajena cuando esa vida ajena es sentida por nosotros. Porque no es suficiente conocer de vista los paisajes y los personajes. El sentimiento del paisaje está en el personaje, vive en él y el escritor debe buscar ese sentimiento” (158-159). Y remata su argumento expresando

que el paisaje “es algo viviente, tan viviente como el hombre que circula por dentro de él” (159). Volvemos, así, a la circulación, al sujeto que camina, anda, vagabundea, haciéndolo por un espacio dotado de un alma que debe ser transferida hacia el lector. En definitiva, siempre volvemos a lo mismo: la vivacidad escénica, la ilusión de lo vivido, atravesando todos los planos de la narración, y todas las dimensiones de la vida del personaje: mental, temporal, espacial. Y lo vivido y lo vívido se imbrican, realizan una simbiosis, resultando, de alguna manera, lo segundo de lo primero.

El foco está fuertemente puesto en la importancia del sujeto, en este caso el sujeto viviendo en el espacio. Rojas acusa justamente a Latorre de actuar como un “espectador objetivo” (161). Es decir, arremete contra la frialdad²⁴. Y el problema de la frialdad no radica en la observación, porque Rojas observa con atención el mundo que lo rodea; no se debe confundir lo frío con lo contemplativo. Se puede contemplar curiosamente. El problema radica en esa objetividad que convierte lo observado en una fotografía estática, cayendo fácilmente en una visión estereotipada, tal como lo hemos visto en los extractos de *Zurzulita*.

Los planteamientos de Mieke Bal sobre la descripción enriquecen estas reflexiones. La teórica define este concepto en cuanto “fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a objetos” (1985:136). Esta es una definición enfocada puramente en la descripción, pero lo que interesa es ver concretamente cómo esta interactúa con la narración, cómo se dinamiza. Y en este sentido Bal sostiene ideas sumamente provechosas. De hecho, aquel problema del congelamiento del tiempo cuando la cadena verbal literaria se dispone para la descripción es considerada por ella como una “premisa de que las descripciones interrumpen la línea de la fábula” (*ibíd.*). Y es aquí donde se enfoca el problema desde la visión de la acción, abandonando esa idea de la

²⁴ Pero nótese que, en su característica sencillez, lo hace con sumo respeto: “Nada se pierde en una literatura, salvo que lo hecho tenga una intención innoble y eso no puede decirse de la obra de Mariano Latorre” (166).

interrupción, el congelamiento, para comenzar a subrayar que existe la posibilidad de la reunión de la acción y la descripción. Así sucede según Bal, quien sostiene que cuando “el actor desarrolla una acción con un objeto (...) la descripción se hace entonces del todo narrativa” (137). Ese objeto puede variar desde un rostro hasta las calles de una ciudad, como veremos sobre todo en *Hijo de ladrón*. Y efectivamente la forma de invitar a la descripción a formar parte de la fábula, a incluirse en la dinámica de la novela o del cuento, a hacerse “del todo narrativa”, es hacer del espacio un escenario en el que emergen o al que desembocan acciones concretas, humanas; o, en el caso de los rostros y los cuerpos, dar cuenta de la forma que tienen o de las ropas que los cubren a través de los movimientos concretos que realizan. Toda esta combinación es perfectamente realizable.

Bal también apunta a la independencia de la descripción frente a la narración, señalando que cuando se presenta información sobre el espacio por sí solo, este “no se indica entonces de pasada, sino que es un objeto explícito de presentación” (106). Lo que argumenta entonces ante esta idea es que el espacio sí puede ser un objeto explícito de presentación mientras vemos en él desarrollarse la acción concreta de uno o varios personajes. O sea, la presentación del espacio no implica necesariamente interrupción de la fábula, así como tampoco el hecho de que el tiempo no se congele conlleva el acto de indicar el espacio “de pasada”. Esto lo planteo específicamente en relación a la narrativa rojasiana.

Y justamente el problema de esta ‘independencia’ de la descripción, a la cual convencionalmente se le daba un espacio aparte, párrafos exclusivos dentro de la novela o cuento, no tiene que ver con una real independencia, porque, como Genette nuevamente afirma, “a descrição é muito naturalmente *ancilla narrationis*, escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada” (1976:263). Y ¿cómo es

que funciona concretamente esta ‘esclavitud’? Observo que el congelar el tiempo de la fábula y establecer un sitio aparte para la descripción del espacio, desde el supuesto de que ‘aquí ocurren los acontecimientos narrados’, para luego seguir con las acciones desplegadas en el tiempo, probablemente haciendo alusiones a aquel espacio ya referido, es precisamente el modo de sellar aquella sumisión indicada por Genette, ya que así se entiende que este, el espacio, se halla simplemente al servicio de las acciones, lejos de formar parte de un todo, de fusionarse con ellas. Sólo en este último caso es que la descripción realmente se emancipa, al cobrar un estatus dramático, al formar parte de la dinamización de la acción. Pero para que ello sea efectivo, el escritor, según el pensamiento de Manuel Rojas, debe estar familiarizado con aquellos espacios a los que presta atención en sus narraciones.

Bal sostiene que “el hecho de que ‘*esto* está sucediendo aquí’ es tan importante como ‘el cómo es aquí’, el cual permite que sucedan esos acontecimientos” (1985:103). Me parece esencial esta idea a la luz de mi discusión, pues concibe las esferas temporal y espacial como igualmente relevantes para el óptimo funcionamiento de una narración dinámica.

La necesidad de ir dando cuenta de la realidad del obrero chileno, del pobre, de un modo próximo al sentimiento de aquel, a la dinámica concreta de la vida de aquel, toma fuerza en la literatura chilena. Por ejemplo, observemos esta descripción de un momento familiar desde la perspectiva de un hijo en la novela *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán, publicada ocho años antes de *Hijo de ladrón*, cuando ya Rojas estaba inserto en pleno en la actividad literaria chilena. La novela de Guzmán refiere a la lucha obrera por obtener dignidad laboral y a la vida en los conventillos de Santiago de Chile. Estas temáticas eran frecuentes en esos años en el país sudamericano, así como estos personajes y estos espacios físicos, muy referidos también por Rojas. Me

interesa ver la carga sentimental en la descripción de sus padres por parte del protagonista de la novela, contando en primera persona, lo cual no es azaroso. El padre es un obrero activista comunista, que llega al espacio residencial que tienen como familia en el conventillo, celebrando un mitin que ha tenido excelentes resultados:

Se paseaba por el cuarto. Yo lo veía más alto que de costumbre. Elena se mostraba maravillada. Mi madre tenía su prematuro mechón de canas caído sobre la frente. Callaba, emocionada. No decía nada. No era capaz de decir nada. Su silencio era ese silencio iluminado, ancho y profundo, que, para emoción del hombre, se traduce en frutos de ternura por los ojos de las mujeres íntegras. (1957:88-89)

La carga emocional que imprime el personaje a la referencia de su padre alto, que debido al orgullo que lo embarga parece verse aun más alto desde los ojos de su hijo, y a la de su madre, que sabemos que es joven pero con asomos de canas, otorga a la descripción de esta escena un tono fresco, enternecedor, subjetivo, que invita al lector a incorporarse a la sensación del momento. Ese llamado a percibir la sensación no lo vemos en los ejemplos recogidos de *Zurzulita* de Latorre.

Y cuando se trata de espacios, Guzmán también incurre en esa metaforización que le resulta tan adversa a Rojas. El niño protagonista de *La sangre y la esperanza* se dirige junto a su madre a visitar al padre enfermo internado en el hospital. Recorre las calles de Santiago y se refiere de la siguiente manera a lo que va viendo: “Por las veredas, la humanidad del suburbio, desparramaba su fatalismo sin manos de luz para contener una esperanza: mujeres panzudas, rodeadas de chiquillos descalzos, piojosos, con mantas de saco” (213). Es evidente la metáfora y al mismo tiempo personificación con que se hace referencia a la forma de vida del suburbio santiaguino. Esa metaforización, que con mucha frecuencia resulta empalagosa, también es una elección de Latorre. Sin embargo, el narrador que construye Guzmán tiene de pronto un viraje y

se vuelve notoriamente más osado en el acto de describir el espacio del hospital, al que finalmente el niño protagonista arriba junto a su madre:

Corredores. Jardines. Patios friolentos de árboles.

Uno. Dos. Tres pabellones.

Aquí, Sala “San Juan”.

Camas. Enfermos. Visitas. Monjas. Y, por sobre todo, el espeso, obstinado y fastidioso olor a medicina, a clínica. Quejidos. Palabras acezantes. Lágrimas.

Cama 11.

Yo vi la cabeza de mi padre, ladeada, atenta a la entrada nuestra, como un zorzal escuchando el rumor de las lombrices bajo la tierra.

Corrí a su cama.

- ¡Papacito!... ¡Papacito!...

- ¡Negro querido!... ¡Mi “güeñi”, mi “güeñi”!... (214-215)

Es claro que en la primera parte de esta selección el narrador quiere evidenciar el desplazamiento, cual *travelling*, y en esta acción vamos obteniendo la información sobre cómo es este sitio, tanto respecto a lo que se ve como a lo que se oye e incluso se huele. Es una fuerte secuencia de imágenes verbales, en las que el lector debe ir infiriendo que el personaje, junto a su madre, va caminando por los corredores del hospital y, luego de “Aquí, ‘Sala Juan’”, por la sala en busca de la “Cama 11”. Desplazamiento, acción que sólo se puede realizar cuando hay un espacio envuelto en el acto, el acto de recorrer. Y vemos que no es necesario detener esa acción para referir al espacio en que se desarrolla. Hay estrategias que permiten dar vida al espacio en que los personajes se mueven. Nicomedes Guzmán lo que hace en este pasaje es dar cuenta de un itinerario en que hay una caracterización minimalista del espacio que va siendo recorrido, apuntando a los elementos de diferente género que lo conforman, a medida que el niño los va viendo y sintiendo; son referencias elementales que permiten captar el espacio con el ambiente que lo habita.

Me interesa puntualmente la relación que hay de estas estrategias con lo que sucede, como veremos, en la primera y la última novela de la tetralogía. *La sangre y la esperanza* es también una obra que quiere interpretar la realidad, y en ella observo una voluntad por mostrar el proceso del sujeto en medio de una situación determinada, una típica situación de vida de la clase marginal chilena, proceso este que implica el movimiento del niño, su 'ir viendo' e 'ir sintiendo' a medida que 'va pasando'. La compenetración por parte del lector con la realidad descrita y caracterizada se hace efectiva a partir de una escritura que pone atención en el proceso.

La descripción estática en poco contribuirá a otorgar vitalidad a lo que se quiere contar. Centrarse en el proceso que vive el personaje para ofrecer un sentido más poderoso de realidad me parece un buen enfoque por parte de un escritor que concibe una obra literaria realista. Barthes analiza críticamente el problema del estatismo en la descripción, justamente apelando al efecto de lo real en la literatura, y tomando como caso el trabajo descriptivo de Flaubert en su *Madame Bovary*. El teórico francés plantea que en esta novela “verifica-se que o objetivo estético da descrição é ainda muito forte” (1984:90-91). Prestando especial atención al modo de describir la ciudad de Roven, Barthes afirma que “vê-se finalmente que toda a descrição está *construída* no sentido de relacionar Roven com um quadro; é de uma cena de pintura que a linguagem se encarrega” (91). Muy interesante resulta la reflexión con que cierra sus apreciaciones sobre aquella descripción de “cuadro”, a la que también opto por llamar fotográfica: “o realismo deve procurar uma nova razão para descrever” (93). Si bien es cierto que su afirmación es categórica, también abre puertas para que nuevos autores, también de corte realista, se atrevan a innovar. El estatismo parece quedar obsoleto.

Y en esta dirección, Seymour Chatman reflexiona sobre el comportamiento de las descripciones en las novelas modernas, en las cuales observa la acción de “shy away

from blatantly purple descriptive passages” (1992:404). Y refuerza esta idea recurriendo a las propias figuras de la novela moderna: “Joseph Conrad and Ford Madox Ford formulated theories of what they called ‘distributed’ exposition and description, in which the described elements were insinuated, so to speak, into the running narrative line” (*ibíd.*). Y remata sus observaciones con contundentes palabras que determinan el estrecho vínculo que en esta nueva concepción hay entre la descripción y el tiempo: “Narratologists argue that a more correct and comprehensive account of description rests on temporal structure” (405).

Valeria de los Ríos recoge planteamientos de otros teóricos para referir a los cambios que sufre el modo de describir en la literatura a la luz de los nuevos tiempos. Destaca, así, a Geoffrey Winthrop-Young, quien “afirma que la literatura incorpora, imita y coopta las metas alcanzadas por los nuevos medios, en el esfuerzo por describir de una manera más compleja, detallada y cercana a la vida real” (2011:16). Estos nuevos medios son las tecnologías visuales, a las que la académica chilena presta atención en su libro en relación a la literatura, centrándose específicamente en la fotografía y el cine y en sus influencias sobre ella.

La idea central de de los Ríos es que vivimos en una cultura visual que “ocupa un lugar central y hegemónico” (16), lo cual en sus palabras “hoy resulta casi un lugar común” (*ibíd.*). Y por el hecho de que vivimos en una cultura visual, en un “ocularcentrismo” (175) o “civilización visual” (Peña-Ardid 2009:165), ya desde hace muchísimas décadas, entonces es evidente que nuestro contexto general responde a ello; y al haber en la narrativa un claro sentido de lo visual se verifica, por lo tanto, una aproximación al funcionamiento efectivo de la realidad.

Y Valeria de los Ríos observa que la literatura en este sentido se anticipa a la teoría, inscribiendo el impacto de esta cultura en el texto de manera ficcional,

consciente o inconscientemente (17). Y esta incorporación de la visualidad en la literatura puede funcionar tanto a nivel temático como retórico (*ibíd.*). Postulo que Manuel Rojas inscribe la cultura visual en su narrativa, con evidente agudización en la tetralogía, desde lo retórico.

Muy importantes resultan en este contexto las palabras de G. Bettetini, quien sostiene que “muchas obras de la narrativa contemporánea se inspiran en los modelos de producción de sentido audiovisual” (*apud* Peña-Ardid 2009:214). Y, por eso mismo, observa la existencia de una “crisis de la abstracción conceptual y el retorno a la valoración de la realidad concreta y visiva” (164). Toda esta perspectiva tendrá como repercusión concreta en la mente humana, y específicamente en la del escritor, la construcción de un “immaginario visivo” que condiciona el “immaginario letterario” (Costa 1993:11).

En una obra narrativa del carácter que posee la de Rojas, eminentemente centrada en lo social, los espacios en que los personajes se desenvuelven serán vitales, ya que, como nuevamente señala Peña-Ardid, “en términos generales, el espacio, el paisaje, las condiciones de trabajo, las casas que habitan los personajes van a ser factores determinantes en toda la narrativa social” (2009:205). Concordando con esta idea, creo sin embargo posible apreciar lo mismo en una novela convencionalmente criollista como la ya revisada *Zurzulita*, poseedora de grandes pasajes dedicados exclusivamente al paisaje del campo chileno, a la mujer campesina, etc. Siendo esto así, la innovación que se aprecia en Rojas no es el énfasis en el espacio, sino la forma en que lo aborda, en que lo hace aparecer; en definitiva, su forma de darle vida. El sujeto y su inmersión en el tiempo y en el espacio son pilares fundamentales en la tetralogía de Aniceto Hevia, como sostengo reiteradamente. Peña-Ardid, una vez más, entiende que

en particular el espacio, surgiendo en la novela a la luz de esta ‘civilización visual’, “no se describe de una sola vez”, sino que “el hombre vive sumergido en él” (*ibíd.*).

Lo que me interesa destacar en las dos novelas de Rojas en que observo fuertemente el tratamiento del espacio en relación a las consideraciones teóricas aquí expuestas y analizadas, es aquello que Dorrit Cohn denomina como “*description ambulatoire*”. Y esta es la característica esencial de este tipo de descripción: “renders the passing scene during displacements” (1978:235). Me interesa sobremanera este concepto de “descripción ambulatoria”, el cual se ajusta perfectamente a la forma de describir a la que Rojas adhiere, especialmente en la primera y la última novela de su tetralogía. Naturalmente el carácter de andariego de su personaje es coherente con la naturaleza de ese tipo de descripción, la cual remite nuevamente al *travelling*, ya analizado en sus vínculos con la narración rojasiana, pues observamos un itinerario. Aniceto deambula y los espacios y ambientes que va atravesando en su espontáneo rumbo son vivificados a partir de su paso por ellos. Este aspecto vincula el tratamiento del tiempo con el modo de trabajar el espacio.

Y esta idea de la descripción en estrecho vínculo con el movimiento forma parte de la concepción de una novela renovada en general, si atendemos una vez más a las palabras de Robbe-Grillet, quien así lo entiende: “Todo o interesse das páginas descritivas – isto é, o lugar do homem nelas – já não está portanto na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição” (1965:161). La descripción, así, no implicará pausa, no supondrá congelamiento del tiempo; más bien se incorporará a la narración de acciones, o la narración de acciones se incorporará a ella. No importa el orden. Lo relevante es el hecho de no haber relaciones de subordinación entre la dimensión temporal y espacial de la narrativa, sino que ambas se enlacen en una dinámica orgánica.

Considerando la libertad del escritor respecto a sus diversas posibilidades de aludir al espacio, a las constituciones físicas de los personajes, al paisaje, etc. surge la pregunta acerca de la razón que impulsa a Manuel Rojas a describir de la manera dinámica en que veremos que lo hace. Jean Mitry asegura que “la novela puede manejar a su antojo tanto los elementos de la descripción que se refieran al espacio en que se mueven los personajes, como la descripción de estos mismos y de su conducta kinésica” (*apud* Peña-Ardid 2009:169), y agrega que en el cine el espacio “está siempre comprometido en la acción” (*ibíd.*). Pienso que esa “civilización visual”, aquel “ocularcentrismo”, en definitiva, la preponderancia de lo visual en la cultura occidental, resulta un acicate para un escritor que desarrolló una vasta actividad como trabajador del teatro y que gustaba de la cinematografía, participando incluso como actor en un filme. Esto no sale del campo de la suposición. Sin embargo, haya significado o no este predominio de lo visual en su contexto un estímulo directo, lo importante es que Rojas desarrolla esta poética en función de una idea de representación (vívida y vivida).

Atendiendo también a que el autor chileno, en su calidad de intelectual autodidacta, obtuvo sus conocimientos de un modo totalmente empírico: observando y escuchando²⁵, además de leyendo, adivino que hay en él un ímpetu que lo impele a dejar constancia en su escritura de cómo se ven los espacios, las cosas y las personas, y, muy importante, de cómo se ven a medida que se anda por ellos o en relación a lo que se hace con ellos. Efectúo esta lectura tras una acuciosa observación de su tratamiento de los espacios, a partir del afán por dinamizarlos. Probablemente lo más importante es que

²⁵ A modo anecdótico, resulta simpático traer al recuerdo el comentario de la nuera de Manuel Rojas, Verónica Grelet, en la conversación personal conmigo en Viña del Mar en el año 2011 referida en la introducción, frente a mi consulta acerca de las motivaciones del escritor respecto al cine y a lo visual. Rojas era un hombre altísimo. Existen registros fotográficos en que se halla junto a grandes figuras de las letras chilenas como Pablo Neruda, y destaca notoriamente por su tamaño. En relación a esto, su nuera dijo que habría sido imposible que él no hubiera sido un gran observador, porque con el tamaño que tenía lo veía “todo para abajo”.

Rojas era él también un eterno andante, que de hecho, como Aniceto, cruzó la cordillera de los Andes a pie.

La cultura visual, entonces, no le es indiferente ni a la literatura ni a Rojas. Pero en el autor chileno hay un especial énfasis en lo visual en intrínseca relación con el movimiento, cuando se trata de descripciones a nivel micro, y con el movimiento ya en desplazamiento, cuando se trata de descripciones a nivel macro.

La construcción de estas descripciones vívidas se verifica preponderantemente en *Hijo de ladrón* y en *La oscura vida radiante*, como he señalado reiteradamente. No quiero con esto decir que en las otras dos novelas este modo de ver de Rojas no se presente; pero pienso que el logro mayor de esta técnica se encuentra en las referidas, y es allí donde me detendré.

Hijo de ladrón acontece en diferentes locales, teniendo incluso referencias a Brasil. Buenos Aires, la cordillera de los Andes y Valparaíso son los tres escenarios principales, pero la ciudad chilena adquiere un claro protagonismo.

Aniceto está en Valparaíso, una ciudad que no conocía, y deambula por las calles observando lo que acontece, buscando qué hacer y cómo sobrevivir, tras haber salido de la cárcel y hallarse completamente desorientado. Es importante señalar que ese puerto tiene un lugar relevante en la narrativa de Manuel Rojas, pues se repite como escenario en algunas de sus obras. Y a través de la descripción notamos que el autor lo conoce y lo quiere dar a conocer. Esa permanente imbricación de la figura ficcional con la real se hace aun más fuerte cuando tomamos estos datos en consideración, de ahí que el roce entre lo vivido y lo vívido en la tetralogía sea tal.

La ‘descripción viva’, como opto por llamar a la descripción cuando se despliega a través de las páginas con un sentido de movimiento, aparece en relación con lugares y también al momento de describir personajes que surgen en la vida de Aniceto. Estos

espacios y sus ambientes y estos personajes y sus conductas se perciben vividos por el autor; las descripciones relativas a ellos, vívidas.

Atenderé en primer lugar a cómo opera este procedimiento referido a lugares comunes y corrientes, habitualmente espacios de reclusión, por pasarse Aniceto en malos entendidos que lo llevan a caer en ellos:

El policía del sable desapareció y fui entregado a otro, que me dijo: “por aquí”, como si me fuera a introducir en una sala de recepciones. El patio que se extendía detrás de la reja era amplio y estaba rodeado de altas murallas; en sus márgenes se adivinaban algunos calabozos con puertas de madera, que impedían ver quiénes estaban adentro. (2006:126)

La descripción de las características físicas del patio está claramente combinada con la acción: la de ser guiado por el policía y la de hacer algún movimiento de cabeza implícito en el hecho de decir que no se veía a quienes estaban adentro. La descripción del espacio del patio antecedida por la acción del policía de indicar “por aquí” y sucedida por la acción de ver por parte del protagonista genera aquella vivacidad escénica apuntada por Goic. Acción y descripción están compartiendo un mismo párrafo. Resultaría un trabajo infructuoso e incluso absurdo intentar delimitar los segmentos que corresponden a la esfera de la acción y los que caben dentro de la espacialidad pura. Se habla del patio y las murallas, y ya hemos sido informados sobre el hecho de que un policía está guiando a Aniceto, por lo tanto aquello que va describiendo corresponde totalmente a aquello que va viendo mientras es trasladado. No queda la descripción del patio aislada.

Veamos en otro ejemplo, ahora, cómo aparece la descripción de la ciudad de Valparaíso, un puerto con estructura de anfiteatro, rodeado de altos cerros que van todos a desembocar al océano Pacífico:

- ¿Qué esperan?

- ¿Por qué no cargan ahora, perros? ¡Para eso les pagan!

En ese momento se encendieron las luces de los cerros y la ciudad pareció tomar amplitud, subiendo hacia los faldeos con sus ramas de luz.

- ¡Vámonos!

- ¡Vamos! Dejemos solos a estos desgraciados. (107)

Valparaíso es descrito en medio de un diálogo burdo, inserto dentro del contexto de una protesta masiva con desorden relacionada con el transporte público. Esta vez no notamos precisamente movimiento en la descripción, pues el personaje no da señales de estarse desplazando por esos cerros, sino que indica que los ve. Pero lo interesante acá es que la acción del motín no es en cualquier parte, sino que es en esa ciudad, en aquel puerto especial, e interesa dar a conocer las características de este, pero no de forma aislada, sino que en medio de la acción que está sucediendo en él. Valparaíso es una ciudad llena de historia, y efectivamente las revueltas que Rojas describe en *Hijo de ladrón* ocurrieron. Es importante dejar de manifiesto que esos hechos acontecieron en ese sitio, y que, mientras los hombres que los protagonizaron hablaban así, a su alrededor estaba esta ciudad que seguía funcionando, con su particular estructura. Y sin duda Rojas, aunque no tienda a la metáfora, a veces no la puede evitar, cuando surge en su lenguaje el tratamiento cariñoso a un sitio que le resulta significativo: “los faldeos con sus ramas de luz”.

Y continuemos con la ciudad anfiteatro, en el mismo episodio de la protesta:

La aventura no terminó allí: el motín bullía por toda la parte baja de la ciudad, excepto en el centro, donde estaban los bancos, los diarios, las grandes casas comerciales; en algunas partes la multitud apedreó los almacenes de comestibles, de preferencia los de la parte amplia de la ciudad y los que estaban al pie de los cerros. (108)

Es evidente que el narrador quiere seguir dando a conocer las características de la ciudad: que tiene una parte baja y cerros, que tiene una parte más amplia que otra, etc.

En este pasaje y en el anterior no menciona el mar, pero a lo largo del relato lo hace en innumerables oportunidades; de hecho, ocurren muchos eventos en la playa. Lo importante es notar cómo Rojas procura modos de mostrar Valparaíso de manera tal de hacerlo fácil de visualizar para un lector que no lo ha conocido, sin hacer una escisión entre esta mostración de los rasgos de la ciudad y su agitado acontecer.²⁶

Continuemos revisando los modos que encuentra Rojas para vitalizar los espacios a través de descripciones dinamizadas:

El trayecto no era muy largo. Sentía un hambre atroz y recordaba con nostalgia el trozo de pescado que engullera antes de ser detenido. ¿Cuándo volvería a comer algo? Misterio. No tenía dinero ni nada que pudiera vender para procurármelo. Aquella parte de mi próxima vida futura estaba en blanco. Entramos en una calle de edificios altos y de color ocre. La calle era breve, de tres o cuatro cuadras, a lo sumo, y terminaba al pie de un cerro, donde se convertía, como todas, en algo diferente, pues perdía su anchura y su dirección, trepando con trabajo el faldeo del cerro, ayudada por escalinatas de piedra o empinadas escaleras de madera. (157)

En este extracto vemos que el desplazamiento que está llevando a cabo el protagonista enmarca sus pensamientos vagos sobre el hambre, su aguijón permanente, en especial en esta primera novela de la tetralogía. Aniceto pasa entonces de estas reflexiones sobre su condición famélica a expresar que entra a un lugar específico, y da a conocer las características de este: una calle más que se empina por los cerros del puerto. Finalmente esto no es más que la continuación de la descripción de la ciudad de Valparaíso, pero ya de forma más detallada. Lo importante, más allá de prestar atención a los rasgos aquí descritos en específico, es cómo nuevamente esta calle que nos está siendo dada a conocer es recogida en sus características por un sujeto eminentemente caminante, por lo tanto, a través del recorrido. Y esto es claramente determinado por el

²⁶ Valparaíso, por sus especiales características urbanas, aparece en muchos filmes chilenos, como por ejemplo, y naturalmente como su nombre lo indica, en *Valparaíso mi Amor* de Aldo Francia, de 1969, probablemente la más significativa película chilena que ocupa este puerto como locación.

texto, a través de marcas irrefutables: “el trayecto no era muy largo”, “entramos en una calle de edificios altos y de color ocre”.

Es importante el uso de ‘verbos-puente’ a los que se recurre en ciertas oportunidades en esta novela. En el ejemplo citado, vemos que, al ensimismarse el personaje en sus divagaciones sobre el hambre, surge un verbo que opera como pasarela entre el pensamiento y la descripción, y, como es lógico en el marco de su condición ambulante, es un verbo referido a una acción de movimiento: entrar. Una vez más, no está entonces la descripción aislada, sino que se halla en permanente relación con lo que efectivamente se hace dentro de o con los espacios.

El relato en esta novela nunca se volcará a una descripción fotográfica; nunca paralizará la acción para dar cuenta de la estructura de los espacios o los rasgos físicos de los personajes. Y así es como el procedimiento de la descripción seguirá en la misma línea cuando su objeto son personajes. El narrador protagonista describe ahora de la siguiente manera a un hombre enfermo, amigo de su padre, que llega a la casa a vivir un tiempo para recibir mayores cuidados debido a su condición:

Alfredo, así se llamaba aquel hombre, pudo acostarse y se acostó como si no fuera a levantarse más –por lo menos, eso se nos ocurrió–, pues su estado era, en verdad, impresionante: parecía que no había en el cuarto, en la casa, en la ciudad, en la república, aire suficiente para sus pulmones, que trabajaban a toda presión, obligándole a abrir la boca, ya que la nariz no le era bastante. Los ojos, muy abiertos, miraban fijamente; sus bigotes, largos, negros y finos, daban a su boca entreabierta una oscura expresión, y sus manos, pálidas y delgadas, que colocó con desmayo sobre las sábanas, parecían incapaces ya de cualquier movimiento útil. Vino un médico, lo examinó, habló con mis padres, recetó, cobró y se fue. (214)

Como es evidente, en esta descripción de un sujeto, las partes aludidas y/o descritas realizan acciones o se vinculan a ellas: los ojos miran, los bigotes se relacionan con la boca entreabierta, las manos se posan en las sábanas con gesto moribundo. Esta forma

de caracterizar a Alfredo genera en el lector la idea de una imagen en movimiento, la de un cuerpo que padece.

En la novela que cierra la serie sobre Aniceto –cuyo elocuente título vale la pena repetir varias veces, *La oscura vida radiante*–, principalmente lo que interesa para efectos de este análisis es el abordaje de la descripción en movimiento. Ya Aniceto adulto, envuelto en movimientos anarquistas, conociendo mucha más gente que la que veíamos en *Hijo de ladrón*, se moviliza a lo largo de Chile. En la primera novela, el foco es sobre todo Valparaíso, pero a medida que el personaje evoluciona en su vida va franqueando los límites de esta ciudad para adentrarse en un Chile total, por el que viaja a duras penas, pero observando en detalle.

El capítulo 2 nos introduce de lleno en el desplazamiento de Aniceto a lo largo de muchos sitios en un tren. Parte desde Santiago a Valparaíso, siempre al margen de la legalidad, no porque sea un delincuente, sino por un conjunto de azarosos eventos que en variadas ocasiones lo hacen vivir como un fugitivo.

Entonces, observemos los fragmentos seleccionados para verificar la representación de un itinerario.

Así se construye la narración cuando Aniceto y un compañero abordan el tren y comienza este con su movimiento:

Era un tren ordinario, se detenía en todas las estaciones, pero no les importaba viajar despacio; lo que importaba, por lo menos para Aniceto, era salir lo antes posible. (...) Partió el tren y la ciudad empezó a desaparecer y vino un grupo de construcciones endebles y en seguida el río, delgado y sucio. Hombres y niños de apariencia semejante a la del río y a la de las construcciones, vagaban en medio de un basural. Salía humo de alguna parte (...) Al fondo la cordillera y el hielo de sus nevados y la nieve recién caída eran lo único blanco y limpio que se veía. (2007:49)

Los elementos vitales que le dan a Santiago de Chile su identidad geográfica están aquí presentes: el río Mapocho y la cordillera de los Andes. Pero el modo en que se nos

aproxima a las características de ambos es del todo rojasiano, pues aquello que es descrito es, en primer lugar, efectivamente visto y, muy importante, desde la perspectiva de ‘quien va pasando’ por ahí, verificándose en ello nuevamente aquella “visión con”, en que el narrador asume la perspectiva de Aniceto, transfiriéndola al lector. Además, un rico detalle es que en este fragmento se da cuenta de la tridimensionalidad inherente a la vida del hombre en espacios físicos, al ser explicitado el hecho de que la cordillera se halla “al fondo”. La espacialidad en toda su expresión es lo que se deja de manifiesto ya apenas arranca este capítulo.

Y, aunque no sea el tema que se aborda en esta investigación, es importante destacar que Rojas humaniza también los espacios no sólo en el sentido que es enfatizado en este apartado, sino también en aquel de lo netamente humano, más allá de unos ojos que ven y andan por esos sitios. El sujeto portador de esos ojos también sabe lo que hay en lo profundo de esos barrios que observa, de “hombres y niños de apariencia semejante a la del río y a la de las construcciones”:

Al barrio que acaba de dejar, poca o ninguna gente quiere ir a vivir, excepto los que viven en las endeble construcciones, en las callampas²⁷ del río o a su alrededor; los demás se sentirán rebajados, cómo se le ocurre, con estos rotos, reacción que no sienten los que viven en él: ya están curtidos. Ese barrio empieza en la calle Brasil esquina San Pablo y termina al poniente a las diez o doce cuadras, en la calle Matucana; más allá, siempre al oeste, hay otro barrio más grande y tal vez más oscuro y trágico y con más piojos más adobes menos comida. (50)

He insertado este pasaje con el fin de demostrar cómo la humanización del espacio opera en todos los sentidos y direcciones en la narrativa rojasiana, lo que sin duda también forma parte de la vitalización de los lugares, sitios, calles, barrios, paisajes, los cuales soportan vidas, en especial en contextos urbanos. Pero sin perder el foco de

²⁷ Callampa: 2. f. *Chile* y *Ec.* chabola (II vivienda en zonas suburbanas). (*DRAE*, 2014). Normalmente el concepto se asocia a poblaciones marginales: “poblaciones callampa”.

atención que moviliza este análisis, es destacable que, incluso en momentos en que el relato se aboca a la humanidad que se esconde tras los sitios descritos, el narrador no deja de darnos indicaciones concretas sobre estos: nombres de calles, cantidad de cuadras; y lo que es muy importante en este sentido es la orientación en relación a los puntos cardinales, ya que Chile es un país que tiene una clara referencia hacia el este y el oeste: la cordillera y el mar, respectivamente. Esto implica que, especialmente en Santiago, la noción de oriente y poniente sea constitutiva de la vida del ciudadano. Las orientaciones cardinales, entonces, permiten al lector chileno percibir de modo más familiar el espacio referido.

Y ya alejándose de Santiago y adentrándose en Valparaíso, es decir, yendo desde el oriente hacia el poniente, vamos siguiendo el recorrido de Aniceto en su tren de la siguiente manera:

Desfila un pueblo pequeño, proletario, con pavimento y aceras de tierra y árboles tan raquíticos como los niños que juegan entre los terrones. Pareció que el tren se iba alejando de la cordillera. Pequeños cerros, cerros-islas, aparecían y cubrían poco a poco el paisaje del oriente de la ciudad. El tren marchaba hacia el nacimiento del valle y el valle se iba cerrando: llegará el momento en que se convierta en rinconada y sólo algún sendero, alguna huella, lo prolongará hacia el norte. (51)

Es evidente cómo en este extracto el desplazamiento continúa manteniendo la fuerza que se aprecia en las selecciones anteriores, pero aquí hay un rasgo que merece ser destacado. Al igual que en los ejemplos dados en el capítulo anterior en relación a *Sombras contra el muro* y el tratamiento del tiempo, el cual en variadas ocasiones emerge en cuanto noción en relación directa con los elementos de la naturaleza, en este caso se observa que los árboles y los niños son apreciados en su conjunto; el raquitismo es un elemento común a ambos, es una característica inherente a la pobreza que va siendo descrita, la cual “desfila” frente a los ojos del observador. Al entendimiento de la

realidad en estas novelas lo atraviesa un sentido de la concreción, de lo material, cotidiano. La idiosincrasia que se describe no resulta bien ilustrada si no es a través de sus elementos tangibles.

El capítulo 2 de *La oscura vida radiante*, tal como las cuatro novelas revisadas, se deja llevar por la divagación, dando espacio a la digresión; sin embargo, no demorará en recordarnos que Aniceto se encuentra en desplazamiento:

De pronto, el valle, que ha sido dividido por dos pequeños cerros, recobra su unidad y el horizonte se amplía, llegando hasta los pies de la precordillera; ahí se ve más o menos amplio; la cordillera se lo permite, porque allí la cordillera es la que manda, la que da y la que niega; el valle se da el ancho cuando puede, empuja con los hombros y con los codos y logra meter sus rinconadas, pero la montaña reacciona y lo aprieta, lo achica, lo estrecha, lo alarga, lo ahoga en La Angostura, en donde pasa apenas por las orillas del río, o lo detiene al norte de Santiago (...) Y ahora viene una extensión muy amplia, con agua por todas partes y totoras y algunos pajaritos negros, o casi siempre negros, parados en las puntas de las ramas. (55)

Se percibe en este pasaje claramente cómo la vista que el personaje tiene de lo que describe se ensancha a medida que avanza. Observamos aquí la importancia de dar cuenta del funcionamiento de lo visual en la vida del hombre. El 'cómo ve' es una constante a lo largo de estas novelas. En ese punto ya ahondaré.

El sentido de materialidad del espacio y la vivificación del mismo resultan del desplazamiento, de la fusión de los sitios y personajes descritos con las acciones concretas de estos mismos personajes frente a sus propios cuerpos o a los sitios donde desarrollan sus vidas; pero también la personificación y la metáfora banal son evidentemente utilizadas sobre todo en esta novela, y no están al servicio de la retórica, simplemente, sino que, observo, están allí para dar mayor vida a los espacios, a la geografía chilena, variada y de contrastes fuertísimos, cuyo carácter único pareciera ser que luce aun más para Rojas a través de estas construcciones literarias, las que

envuelven al lector en la sensación de vida que poderosamente transmite a quien la habita o presencia.

Y las indicaciones de desplazamiento serán reiteradas: “El valle empieza a estrecharse” (63), y continuaremos leyendo los espacios personificados, metaforizados: “aquí el valle ya no manda nada, aunque es cierto que no manda en ninguna parte” (*ibíd.*). Y luego: “Ya está aquí el rincón, la rinconada, el Tiltil y sus tunas, hay un estero, “¡Va a querer las tunas, las ricas tunas del Tiltil!””, rápido, rápido” (*ibíd.*). En este caso además de las innúmeras observaciones geográficas que nos comparte el narrador desde los ojos de Aniceto, es incluida la típica entrada de vendedores de productos locales en cada pueblo en el que los buses chilenos se detienen. El “rápido, rápido”, adjetivo adverbializado a la usanza chilena, contribuye sin duda a fortalecer el sentido de ‘ir pasando’ que la narración nos entrega; además de la yuxtaposición de la voz del vendedor o la vendedora ambulante en medio de la descripción. No hay tiempo para detenerse en explicaciones cuando se está pasando rápidamente (“rápido”) por un sitio, por el Tiltil.

Y las constantes desviaciones en el prolífico pensamiento de nuestro personaje continúan en medio de su viaje. De pronto la narración cesará de estar al servicio del movimiento, de la vitalización del paisaje, y se enfocará exclusivamente en la corriente mental del viajero: “Sintió en aquel instante un violento gozo, sin saber si ese gozo se debía a que se iba sin que lo detuvieran o a que se marchaba para otra parte” (*ibíd.*). Y a partir de aquí un lector atento comprenderá que nos hallamos ante un recuerdo, producto naturalmente de su permanente estado divagador. Se trata de un recuerdo reciente, el de su vida en Santiago:

Ya no podrá volver a San Pablo ni a Brasil y con seguridad tendrá que irse de Santiago. Caminó un buen paso hacia Martínez de Rosas, aunque sin correr (...) Llega a la esquina, se detiene, mira hacia atrás: en ese momento sale la ambulancia hacia Brasil y

toca su quejosa bocina (...) Siguió y dos cuadras más allá dobló a la izquierda y entró a San Pablo. Irá a la casa en que vive Wagner, quizá le dejen dormir ahí una noche o dos, después verá, se irá a otro barrio o pueblo. (64)

Este recuerdo de su dinámica en la capital nos traslada al modo efectivo de vivir y de estar de Aniceto allí: un errante en busca de techo. Es decir, el hombre se halla en desplazamiento en un medio de transporte, y se sumerge en un breve y reciente recuerdo en donde también se ha hallado en desplazamiento. El movimiento es su única orientación y forma parte de su presente y de su pasado. Las conjugaciones verbales en ambos tiempos hacen juego con ello.

- ¿Qué pensás, che?

Rafael, argentino, joven y albañil, con inclinaciones a la vida errante, marcha con él: le recuerda Buenos Aires, es también porteño.

- Cosas, macanas.

Ha vuelto a aparecer el valle, aunque ya no parece ser el mismo. (65)

Este pasaje esclarece la situación de abandono mental en que se hallaba Aniceto hasta que el amigo argentino lo hace reaccionar y abandona el *flashback*, vuelve al viaje, a la observación del valle y la cordillera.

Y es en esta altura cuando encontramos unas palabras muy decidoras: “Sólo puede ver y hacer lo inmediato, lo que puede hacer, que no es mucho cuando no se tiene dinero, familia, hogar, educación o preparación ni un talento especial cualquiera” (*ibíd.*). Con estas palabras se despeja cualquier duda acerca del estilo de vida que mantiene, involuntariamente, Aniceto, aferrada a lo inmediato, al ‘aquí y ahora’ que he referido incesantemente, y que se combina en simbiosis con la escritura misma. Por ello esta da cuenta de los espacios mientras se anda por ellos y del tiempo mientras se experimenta, como asimismo de los recuerdos, que componen el presente de un sujeto sabio, como nuestro personaje. Por ello da lugar a múltiples voces, porque Aniceto vive

en la calle, en los barrios, en las cárceles, donde siempre hay gente, y todos hablan, y a todos se les escucha sin mediaciones, incluso sin querer; y se les escucha ahora. Y también se entienden en este sentido las yuxtaposiciones, porque no hay tiempo para detenerse en retórica estéril, dar espacio a conectores innecesarios y verbos que no estén netamente al servicio de la acción: hay que reflejar en la escritura el sentimiento de la vida, en su funcionamiento concreto y básico.

Y el capítulo 2 cierra de manera contundente:

Aniceto, que no va en busca de nada ni espera nada, que no siente hambre y que, aunque vea lo que mira, no sabe con seguridad lo que significa o expresa, se entretiene mirando el río Aconcagua, el río que lo acompañó, tiempo atrás, en su camino hacia Valparaíso, al llegar de la Argentina y luego de atravesar a pie la cordillera de los Andes²⁸: el río iba hacia su muerte y Aniceto empezaba recién su vida. Ahora llega otra vez. (89)

Varias observaciones que apuntan a la esencia de esta novela y sus predecesoras se pueden extraer de este cierre de capítulo. Nuevamente el narrador establece relaciones entre la naturaleza y algún elemento constitutivo del relato, como el tiempo o los personajes, en la analogía que espontáneamente se construye entre el curso de la vida de Aniceto y el curso del río, ambos hechos –independientemente de que el personaje se halle en los albores de su vida y el río en las postrimerías de la suya– vinculados por la idea de fluir, de todo continuar siendo y aconteciendo, fundamental noción que moviliza esta narrativa. Y esta analogía es sucedida por el infaltable adverbio de tiempo ‘ahora’, que se repetirá a lo largo de la tetralogía por ser EL, así, con mayúsculas, tiempo de este personaje. Evidentemente el ‘ahora’ se liga de forma inmediata con la afirmación inicial que, en forma explicativa, describe en pocas palabras el fundamento de su vida: “Aniceto, que no va en busca de nada ni espera nada”. Ello justamente implica vivir así, en la inmediatez. También se deja expresamente dicho que este sujeto errante ve lo que

²⁸ Estos recuerdos hacen referencia a los acontecimientos narrados en *Hijo de ladrón*, primera parte.

mira. Se nos despeja así cualquier duda en relación a su condición de observador. Por ello cada detalle de lo que observa nos es relatado. Y, finalmente, en todo este panorama, la naturaleza, y sus abundantes componentes en el territorio chileno, es delicada y atenciosamente tratada en estas novelas, con especial fuerza en la última, porque realmente oficia de compañía: “se entretiene mirando el río Aconcagua, el río que lo acompañó”. Aniceto ha visto todo tipo de decadencia física y moral en los innumerables avatares de su agitada vida, pero la cordillera, los ríos, se mantienen incólumes. Por eso una vez más se halla frente al río Aconcagua y este lo entretiene, ofreciendo también en su fluir una metáfora de la propia existencia del personaje.

En sus notas sobre *La oscura vida radiante*, el crítico chileno Ignacio Álvarez considera como un punto destacable el ‘andar’ de Aniceto, y para ilustrarlo recoge una importante cita del libro:

La palabra “compañero” le daba siempre risa, pues no se sentía compañero de nadie; quizá para él sólo existía la palabra cómplice, aunque la desconociera o no la usara. Andaba con alguien, se juntaba con alguien; andar era el verbo preciso, o caminar, caminar, palabra de ladrones y de putas, de filósofos y de observadores, “yo le enseñé a caminar”, “él me enseñó a caminar”, “caminemos y conversemos”, caminar por aquí, por allá, caminar es conocer, ... sólo caminan los que están en libertad y los que están sanos... me gusta caminar, el que camina encuentra oportunidades, trabajo, mujeres, hombres, ideas, cosas para robar o sólo para mirar y observar. (2010:s.p.)

Del extracto, me interesa destacar sobre todo, en el contexto de este capítulo, dos partes que resultan muy decidoras para efectos de graficar la relevancia del desplazamiento en estas obras: “Andaba con alguien, se juntaba con alguien; andar era el verbo preciso, o caminar, caminar” y “sólo caminan los que están en libertad y los que están sanos... me gusta caminar, el que camina encuentra oportunidades”. También es relevante que afirme que ‘andar’ o ‘caminar’ son palabras “de ladrones y de putas, de filósofos y de observadores”, o sea, de sujetos marginales o de observadores como él, que en su

observación pasa filosofando. Estos dos verbos cobran un enorme significado a la luz de lo revisado en estas páginas, por ser referidos al desplazamiento por excelencia. No se opta por verbos como ‘ir’ o ‘venir’, sino que por los que se enfocan en el proceso, no en el fin, no en la dirección. Incluso el narrador lo destaca de la misma manera, cuando dice que “andar era el verbo preciso, o caminar, caminar”. Aniceto es eminentemente un personaje andante. Y sus andanzas lo nutren de conocimientos que no le es posible obtener desde ninguna otra fuente, además de lo que observa y oye, debido a su condición marginal.

El *travelling* fílmico, como se ha dicho reiteradamente, es un significativo referente cuando hablamos de cultura visual y desplazamiento. Evocar el cine en la narrativa de Rojas resulta en general coherente debido a ese afán del escritor por la dinamización del relato. El cine, “a Arte Dinâmica por excelência” (de Schiro 1959:19), ostenta la imagen en movimiento como característica por antonomasia. El movimiento permanente y fluido es también un rasgo intenso en la tetralogía de Aniceto Hevia, mayormente verificable en la primera y la última novela. La ausencia de lo audiovisual no es una limitante para producir un efecto de dinamismo en la narrativa rojasiana. Los lugares, espacios y personas descritos en estas novelas aparecen de tal manera combinados con las acciones que allí suceden o con las que se realizan, que el efecto generado en el lector, inserto en una fuerte cultura visual, resulta familiar al de una secuencia fílmica.

Y justamente dentro del contexto de lo visual, atiendo ahora a la subjetividad desde el enfoque, a la importancia de la mirada. Porque en la narrativa rojasiana, sobre todo en *Hijo de ladrón*, lo que es descrito, además de serlo desde el movimiento, lo es desde una mirada humana, tal como en el cine funciona la cámara subjetiva; y esta mirada en muchas oportunidades nace desde un sujeto en circulación.

Para este análisis es preciso –tomando siempre en consideración las aproximaciones teóricas que se han hecho en páginas anteriores sobre el “ocularcentrismo”– revisar diferentes perspectivas sobre la visualidad en la literatura, y también concretamente sobre el funcionamiento de la cámara subjetiva y sus analogías con la narrativa literaria.

Desde el formalismo ruso encontramos reflexiones a este respecto. Por ejemplo, Boris Eikhenbaum, cuando analiza la palabra y el cine, afirma que “la lectura no excluye las representaciones visuales sino que, por el contrario, las sugiere” (1998:205). Gutiérrez Carbajo ve en estas sugerencias una influencia del cine: “Esta influencia se ejerce en el sentido de que la novela, de soporte de sentimientos y de significaciones que era, se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales; de imágenes que tienden a ser la representación más exacta posible de las cosas en cuanto tales” (1993:128). En lugar de hablar de influencias, me resulta más efectivo referir a relaciones y vínculos. Me interesa sobre todo la afirmación de este autor sobre la idea de representar “las cosas en cuanto tales” persiguiendo exactitud en ello. Observo que en el caso de la narrativa rojasiana, este afán, que sin duda existe, tiene que ver con infundirle un soplo humano a lo que es narrado y descrito. Esto se logra específicamente a través de la dinamización, que dentro del acto de la descripción se materializa en el sentido del movimiento y del personaje ‘ir viendo’ los espacios por los que transita, como ya ha sido revisado, y en la construcción de una visión concreta, situada, en definitiva, humana, como veremos a continuación.

La perspectiva humana de Aniceto Hevia sobre lo que se le va cruzando es fuertemente tratada principalmente en *Hijo de ladrón*, ya lo he indicado, por la evidente razón de que esta es la única novela de la tetralogía construida enteramente en primera persona. Y, en este sentido, interesa destacar nuevamente las ideas de Valeria de los

Ríos, quien apunta a la visión como “elemento fundamental para la construcción de la subjetividad” (2011:175).

Al referir a la visión y pensarla en relación a la subjetividad, es natural remitir a la noción cinematográfica de ‘cámara subjetiva’, definida por Deleuze como “simulation (mimesis) with the character’s way of seeing” (1989:143). En términos más técnicos, Sánchez Noriega precisa el funcionamiento de esta denominándolo como “ocularización interna primaria”, que exactamente ocurre “cuando lo narrado se corresponde estrictamente con lo que el personaje está viendo, de forma que la cámara ocupa el lugar de los ojos del personaje” (2000:96). Jost y Gaudreault refieren también a esta técnica y la ejemplifican de un modo muy ilustrativo:

el principio de M, el vampiro de Düsseldorf (M, Fritz Lang, 1931), cuando primero nos muestran a la niña en picado, la siguen mediante un *travelling* a una altura mayor que la suya, y comprendemos rápidamente que la cámara construye “en perspectiva” la mirada del asesino, cuya sombra proyectada pronto se situará sobre el aviso de busca y captura que han emitido en su contra. (1995:142)

Rodowick, en su estudio sobre el propio Deleuze, vincula la cámara subjetiva con la afectividad: “affection-image defines how the subject perceives or experiences itself ‘from the inside’” (1997:37).

Ya en el específico terreno de la literatura, en términos de Genette este mecanismo funciona en ella bajo la noción de ‘focalización interna’, como bien nos recuerda Company, citando al teórico francés. Para Company este tipo de focalización “implica en todo rigor que el personaje nunca sea descrito, ni siquiera designado, desde el exterior” (1987:41). Evidentemente esto será flexible en las páginas de *Hijo de ladrón*, por el hecho de esta novela poseer la multiplicidad de voces que le conocemos, y por eso mismo algunos de los personajes que hablan ser vistos desde fuera en varias ocasiones. Pero cada personaje que esté a cargo de la narración en determinado

momento, sí percibirá y experimentará desde el interior, parafraseando a Rodowick, aunque esté contando sus vivencias a otros. En el análisis me centraré, sí, en la figura de Aniceto.

Muy importante es insistir en que este tipo de focalización se relaciona teóricamente con la cámara subjetiva, como nuevamente señala Company, al referirse a una “focalización interna absoluta –lo que en el cine equivaldría al uso continuo de la cámara subjetiva– interpelando al espectador en tanto espectador en su butaca” (*ibíd.*)

A este respecto, volvemos sobre las palabras de Peña-Ardid, que reflexiona acerca de las relaciones entre la narrativa literaria y la cámara subjetiva de la siguiente manera: “Una de las herencias que, en un sentido amplio, habría transmitido el cine a la narrativa contemporánea es (...) la tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes” (2009:126). Y es en este contexto que ella incorpora algunas nociones que resultan sumamente útiles para este análisis, como por ejemplo la idea de “emulación visiva cinematográfica” (*ibíd.*) que se observa en un relato con un carácter fuertemente visual o interpretable como tal, en el que se logra o surge por sí solo aquel efecto de ‘visualizar la acción narrada’ en el proceso lector.

Resulta interesante revisar algunas ideas que han sido discutidas sobre la importancia de narrar desde un enfoque más personal. Júlio Moreno establece lazos entre la cámara subjetiva y la primera persona literaria. Primeramente, se refiere a las cualidades de esa técnica cinematográfica:

Por intermédio da ‘câmara subjetiva’ – dizem os seus partidários – seria possível recriar a única realidade verdadeira: a ‘realidade viva’ da percepção. Com ela se quebraria a ditadura dessa visão impessoal – e, portanto, falsa– que tem sido até agora a visão da câmara. (1954:11)

Posteriormente, establece los lazos que he señalado entre este tratamiento de la cámara y lo que ocurre con la primera persona en la narrativa literaria:

O principal fim que se pretende com esta técnica é levar o espectador a identificar-se com o protagonista até o ponto de sentir-se comprometido pessoalmente na acção. Essa é a virtude mais importante do relato literário na primeira pessoa – forma narrativa que este processo tenta imitar. (12)

Vemos en estas reflexiones la idea de que la primera persona literaria, tal como la cámara subjetiva en el cine (que intentaría imitar a la primera) aproxima afectivamente al lector (y al espectador) a la acción. Mi foco está puesto en el problema de la afectividad. No discutiré el asunto de las influencias. Llama mi atención la atribución de una carga afectiva al hecho de invitar al lector o al espectador a ver con el personaje, al hecho de que lo visto por este llegue hasta nosotros desde su percepción, dando cuenta de una ‘realidad viva’.

En la literatura, este manejo de la cámara, continuando con la reflexión recientemente atendida de Peña-Ardid, “tendrá importantes repercusiones sobre la novela actual en todo lo que se refiere a la fijación del punto de vista (...) e, incluso, a la caracterización del estado anímico del personaje a partir de lo que ve” (2009:180). En este sentido, una vez más el uso específico de ciertos verbos se torna un aspecto relevante y digno de análisis en el contexto de esta investigación, pues no será azarosa la utilización no poco abundante, en relatos interpretables desde lo visual, de verbos que refieren a la visión.

Revisemos las palabras de García Jiménez, cuando relaciona la focalización literaria y cinematográfica con los verbos:

La focalización literaria (novelesca) es una operación resultante de un enunciado verbal (del tipo “yo digo”, “yo hablo”). En realidad este tipo de focalización también está presente y es operativo en el relato audiovisual, pero en éste la operación focalizadora

resulta más propia y específicamente de un enunciado audio/visual (del tipo “yo veo/yo oigo”). (1993:98-99)

Lo mismo dirá Ana Alonso Fernández, pero específicamente en relación a la vista, que es el foco desde el cual se posiciona este análisis: “Si en la novela la enunciación consiste en la apropiación de un punto de vista a través de las marcas lingüísticas (el “yo hablo” según Benveniste), en el cine el punto de vista tiene un sentido óptico (“yo veo”)” (2004:11).

En la narración literaria se subentienden esos enunciados verbales que le son atribuidos; en el fondo están detrás de lo que el narrador relata. Y esto cobra fuerza en una narración en primera persona. Y en algunos casos en la narración del personaje no subyacen sólo los verbos “yo digo”, “yo hablo”, sino también los otros, los que son propios de la narración audiovisual, y sobre todo aquel que alude a su dimensión visual: “yo veo”. Esta ‘reacomodación’ es efectiva en textos literarios en que se apunta al hecho de que el personaje está viendo. Las formas de utilizar en específico el verbo ‘ver’ resultan dinámicas y no forzosas, porque no se trata simplemente de enunciar el verbo, sino de construir lo que a partir de él se describe en consonancia con su naturaleza semántica.

Antes de entrar, entonces, en el análisis de este mecanismo en la tetralogía de Aniceto Hevia, con claro énfasis en *Hijo de ladrón*, resulta interesante observar cómo ha funcionado esta precisión del punto de vista óptico en algunos fundamentales autores de la literatura hispanoamericana.

Juan Rulfo es un escritor mexicano de quien se sabe que ha introducido técnicas del cine en su narrativa, breve pero fecunda. Veamos cómo trata la perspectiva de un personaje en “Anacleto Morones” de *El Llano en Llamas* (1953), a través del uso de la primera persona:

Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos, sobre los que caía en goterones el sudor de su cara. (2000:126)

Primero que todo, es importante resaltar el hecho de que aparezcan en este fragmento verbos que refieren a la vista: ‘ver’ y ‘mirar’; es un recurso que tiene a la mano la literatura para explicitar que el narrador protagonista describe desde sus ojos, el cual se sostiene en la construcción del párrafo de modo congruente con lo que el verbo significa, como ya he señalado. Podemos apreciar que ve a las mujeres desde lejos, pero, en dos momentos, las describe también desde cerca: “Su cara ya ceniza de polvo”, “sus negros escapularios grandotes y renegridos, sobre los que caía en goterones el sudor de su cara”. Pensando desde el cine, la marcación de esta diferencia la podríamos relacionar con un trabajo de cámara tipo zoom, pero, debido a que no se explicita un movimiento, como sucede siempre en el zoom, simplemente resulta equiparable a un montaje, en el cual se combina un plano general con un primer plano (el rostro) y un plano detalle (los escapularios con gotas de sudor), siempre desde un punto de vista subjetivo. También existe en este extracto una alusión a lo auditivo: “Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos”. Esto permite confirmar un claro guiño a lo audiovisual en el relato.

Veamos ahora el tratamiento de la mirada subjetiva en el peculiar caso de “Continuidad de los Parques”, de Julio Cortázar, del libro *Final de Juego* (1956):

Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano. La luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (1966:10-11)

Este cuento es famoso por elaborar una estrategia de metaficción en la cual el personaje lee una historia de la que, al final, llegamos a saber que él forma parte. A través de la figura del hombre sentado leyendo en un sillón verde se verifica este hecho. Sin embargo, lo que me interesa de este relato es el seguimiento que en el fragmento escogido hace el narrador de otro personaje que pretende asesinar a quien se encuentra en el sillón verde. La descripción del espacio es claramente en movimiento y desde la perspectiva del sujeto. Los verbos nos señalan el movimiento sin dejar espacio a dudas: “subió” y “entró”; luego de ellos, como ya no es posible apreciar este pasaje sino como una secuencia en movimiento, el narrador ya no necesita continuar explicitándolo a través de verbos y simplemente se limita a indicar los espacios y objetos que el hombre va viendo. Sin embargo, utiliza adverbios que continúan ratificando el desplazamiento: primero, después. Asimismo, recurre a la yuxtaposición de frases, lo cual inmediatamente evoca el montaje: nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. Finalmente, vemos que, al aproximarse el sujeto a la habitación del lector de la novela, surge un plano detalle, que muestra el cuchillo; luego, nuevamente nos encontramos con una yuxtaposición de frases, procedimiento que busca imitar la mirada del sujeto portador del cuchillo, análoga al movimiento de una cámara subjetiva en el cine: los ventanales, el respaldo del sillón, la cabeza del lector de la novela. Es importante además notar que el enfoque se va haciendo cada vez más detallado en esta última parte, terminando en un primer plano que abarca sólo la cabeza del hombre que lee. Consideremos, además, que en este fragmento se cumple cabalmente lo que se ha planteado acerca de que, cuando la literatura procura dinamizarse –permitiéndonos en cuanto lectores vincularla con el modo de operar propio del cine–, la combinación de la descripción y la narración se verifica.

En la primera novela de la tetralogía de Aniceto Hevia, el narrador homodiegético está permanentemente viendo, y su modo de manifestar lo que ve se puede asimilar a distintos modos de operar de la cámara.

Constantemente Aniceto Hevia observa lugares, situaciones, etc. De hecho, se pasa así gran parte de la historia, pues sabemos que es un forastero perdido en la ciudad de Valparaíso que observa el devenir de esta esperando que algún acaecimiento le facilite comida y techo. Sabemos que Aniceto también vive distintos eventos en Buenos Aires y en la cordillera.

El ojo de este personaje es sumamente protagónico. Desde la crítica de *Hijo de ladrón* se postula que hay una identificación de perspectivas entre el narrador y el lector, argumentando que “esa identidad o solidaridad es una consecuencia de la forma directa, presentativa o de objetividad estricta” (Goic 1968:202) Y es coherente vincular esta identificación con el mecanismo de la cámara subjetiva cinematográfica. Veamos por qué a partir de pasajes de la obra en que ello es, desde la perspectiva escogida en esta investigación, ostensible.

Aniceto va caminando y va haciendo explícita su caminata, de tal manera que se podría asociar este modo de explicitar su ruta a un *travelling* cinematográfico, como ha sido bastante dicho. Es en ese contexto en donde se ubica el siguiente momento:

Hacia el sur termina de pronto la ciudad y aparecen unas barracas o galpones amurallados. ¿Qué hay allí? Ratas y mercaderías; no se escucha ruido alguno; la falda del cerro acompaña a la calle en sus vueltas y revueltas y alzando la vista se puede ver, en lo alto, unos pinos marítimos que asoman sus oscuras ramas a orillas del barranco. Los tranvías van y vienen, llenos de gente, pero la calle se ve desierta y apenas si aquí y allá surge algún marinero o algún cargador con su caballo. (2006:89)

La pregunta “¿Qué hay allí?” abre una interrogante al lector respecto al problema de la visión. Puede surgir la interpretación acerca de que el protagonista recientemente ha

visto algo, al mismo tiempo que lo hace el lector, introduciéndose su mirada en los galpones amurallados y encontrándose con las ratas y las mercaderías; pero atendiendo a la importancia que cobra el adverbio “allí”, un marcador de distancia, la respuesta sobre lo que hay dentro de los galpones puede ser percibida como perteneciendo al campo de la suposición. Lo que es claro es que la pregunta hace explícita una mirada, un poner atención en un campo visual. Y mediante la alusión a la audición, notamos que el sujeto no se encuentra lejos del espacio que menciona. También es significativo el hecho de que la pregunta surja de repente en medio del desplazamiento del personaje, pues aporta al relato una sensación de instantaneidad, apreciándose una vez más aquella “vivacidad escénica”.

La mirada focalizada y asociada al movimiento del sujeto sí se hará evidente inmediatamente después de que Aniceto habla del espacio amurallado, a través de verbos que indican visión y de los movimientos de cabeza hechos para ver. “Alzando la vista se puede ver”: esta frase está señalando de manera patente el movimiento de cabeza hacia arriba, o sea, un movimiento equivalente al *tilt up* cinematográfico. Por el hecho de que luego dice “en lo alto”, queda claro dónde se ubican los pinos; por lo tanto, el sentido de decir que se alza la vista es el de indicar movimiento de cabeza. Y el efecto resultante de todo este breve proceso es que el lector percibe que ve junto con Aniceto.

En la frase “la calle se ve desierta” también se nota la intención de demostrar la apreciación del protagonista. Esta insistencia en el verbo “ver”, no sólo aquí sino en variados pasajes de la novela, tiene un propósito. Perfectamente se podría optar por decir, por ejemplo, “la calle está desierta”, pero no es casual que se haga la elección que leemos. Y a este trabajo de lo visual se le suma el hecho de hablar en presente, lo cual contribuye, sabemos, a ese efecto de instantaneidad, que en este caso se verifica en que

el personaje está narrando lo que le acontece ‘en el momento’. La pregunta “¿Qué hay allí?” nos permite asumir esto.

Observemos otro ejemplo del estilo ‘cámara subjetiva’ en la novela:

Llegué frente a la casa, situada en el límite urbano de Mendoza. Allí me detuve y miré a mi alrededor, como capitán que estudia el terreno antes de iniciar la batalla: la soledad era absoluta; por esa calle parecía no transitar gente sino por las noches. El suelo se veía recién barrido frente a la casa. (148)

Y otro:

Me afirmé en el codo y levanté el cuerpo, estiré el brazo y toqué la tela. Algo habría encima, pero no algo pesado, al contrario; empujé hacia arriba y aquel algo corrió por la tela, que volvió a recuperar su altura de siempre. Era más de lo que podía soportar. Miré a mis compañeros: dormían o fingían dormir. Eché la frazada hacia atrás, giré el cuerpo y tomé mis ropas; me las puse, me calcé los zapatos y fui hacia la abertura de la carpa. Hacía frío y tuve un estremecimiento. Abrí y miré: había nevado. (195)

En el primer ejemplo, el narrador siente la necesidad de expresar que se detiene y mira lo que hay a su alrededor; luego también manifiesta que ve el suelo recién barrido. Se captan los movimientos de cabeza. Y acá además dichos movimientos operan en sentido horizontal y vertical: “miré a mi alrededor”, responde a una mirada en sentido horizontal, que se podría hacer equivaler a un *paneo*; mientras que la idea de mirar el suelo obedece a un movimiento de cabeza hacia abajo, o sea, a un *tilt down*.

En el segundo ejemplo el movimiento es muy evidente. El narrador protagonista va describiendo sus acciones paso por paso, dando un efecto secuencial. Pero, poniendo el foco en el direccionamiento de la mirada, gráficamente resulta interesante el uso de los dos puntos después del verbo mirar: significan algo, no están allí por azar. Interpreto que los dos puntos conducen la mirada del lector hacia lo que es anunciado por el

narrador, que es aquello que está viendo. Sobre la importancia del uso de los dos puntos ya volveré.

Finalmente, un último ejemplo que demuestra de un modo potente la evocación de un punto de vista concreto.

Es necesario explicar el contexto del pasaje que será revisado. Se encuentra Aniceto pequeño, en la casa familiar, en Buenos Aires, junto a sus hermanos y su madre; el hermano mayor avisa asustado a todos los demás que hay un hombre extraño afuera mirando hacia la casa, así que la madre va a ver:

Avanzó por el zaguán y pareció dispuesta a abrir la puerta y mirar por allí al hombre que tanto impresionaba a su hijo; pero sin duda recordó que se trataba de un hombre raro y se arrepintió: abrió la puerta de un dormitorio, se acercó a la ventana, entreabrió el postigo y miró. (204)

Esta primera parte nos señala desde dónde se mirará entonces lo que a continuación se describirá, cuando la madre ordena al hijo mayor, João, ir a hablar con el sujeto:

João se hizo repetir lo que debía decir y luego abrió la puerta y se fue derecho hacia el hombre, que parecía, por su actitud, decidido a permanecer allí, aun a riesgo de derretirse, todo el tiempo que fuese necesario y unos minutos más. Al ver que se abría la puerta de aquella casa y que aparecía por ella el mismo niño a quien un momento antes viera entrar, se inmovilizó más y le clavó la mirada. João no lo abordó en seguida; se detuvo unos pasos de él y pareció contemplarlo a su gusto; se volvió después hacia la casa, como si se le hubiera olvidado algo, y luego, haciendo un semicírculo, que obligó al hombre a girar sobre sí mismo, se acercó y le habló. El desconocido se inclinó, como si no hubiera oído o entendido, y el niño, después de otra mirada hacia la casa, repitió lo dicho. El hombre asintió con la cabeza y dijo algo y entonces le tocó al niño no oír o no entender y al hombre repetir. Lograron ponerse de acuerdo y avanzaron hacia la casa, el niño delante y el hombre detrás, andando éste de tal modo que más que andar parecía deslizarse en el caliente aire del mes de diciembre de Buenos Aires. João se volvió dos o tres veces para mirarle, como si temiera que el hombre fuese a tomar otro camino y perderse –quizá temía también que se desvaneciera– y en sus pasos se veía la tentación de echar a correr hacia la casa, gritando de alegría o de miedo. (205-206)

Nótese en el extracto la recurrencia de las expresiones “parecer” y “como si”, las cuales indican la impresión que tiene Aniceto a partir de lo que está viendo desde la ventana. El niño relata lo que ve: movimientos de cabeza, de cuerpo, miradas y actitudes de diálogo. Y hace algunas interpretaciones como la última, donde supone lo que su hermano piensa en base al lenguaje kinésico que este presenta, ya que se voltea dos o tres veces para mirar al hombre. Salvo esta y otras pocas interpretaciones explícitamente basadas en lo que se ve –desde la ventana–, el resto de la descripción es literal respecto de la mirada del pequeño Aniceto. La visión subjetiva está presente y está situada, tal como puede ocurrir en el cine.

En ese sentido, estableciendo relaciones tan directas con el cine, resulta pertinente citar las palabras de André Bazin, cuando dice que en el Neorrealismo italiano “los *travellings* y las panorámicas no tienen el carácter casi divino que les da en Hollywood la grúa americana. Casi todo se hace a la altura del ojo o a partir de puntos de vista concretos como son un techo o una ventana” (1966:454). Este rasgo del Neorrealismo italiano y aquel que posiciona y direcciona la mirada en el innovador relato en *Hijo de Ladrón* efectivamente son dialogantes.²⁹

En el sentido de lo que se ha venido afirmando y analizando, es relevante tomar en consideración, a partir de ejemplos concretos como el que ha sido examinado, aquella “tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos” señalada por Peña-Ardid para referir a un modo puntual en que el cine ha ejercido influencias sobre la novela contemporánea. Toda la descripción del pequeño Aniceto está elaborada desde una ventana, y esto es explícito.

²⁹ Bazin de hecho plantea que el cine neorrealista italiano “quiere dar al espectador una ilusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica. Por ello, el cine se opone netamente a la poesía, a la pintura, al teatro y se aproxima cada vez más a la novela” (446). Bajo la perspectiva de este teórico francés, es coherente que se puedan establecer lazos en relación a los mecanismos que usan el cine y la literatura realistas, especialmente en términos del efecto.

El tratamiento que se da a los pasajes seleccionados, que hago corresponder con la cámara subjetiva en el cine, lo cual implica una identificación de miradas entre el narrador protagonista y el lector, se condice plenamente con el concepto de ocularización interna señalado por Sánchez Noriega y por Jost y Gaudreault. La cámara pone al espectador a ver lo que ocurre de manera directa; la narración literaria –con sus medios– procura hacer lo mismo mediante procedimientos que sólo un escritor inquieto busca proporcionarse. Junto a la búsqueda de mecanismos que den movimiento a las acciones descritas, se logra que las escenas resulten lo más visualizables posible para la literatura.

Y existen otras formas de narrar en *Hijo de ladrón* que grafican el acto de mirar, los movimientos de cabeza, la perspectiva concreta, y que resultan por eso mismo asimilables al cine.

Ya han sido referidos conceptos como el de *travelling* en relación con el desplazamiento; y recientemente ha resultado adecuado hacer alusión a nociones como la de *tilt up*, para ilustrar el movimiento de cabeza en sentido vertical y ascendente. También en esta novela encontramos analogías con el modo de operar del paneo cinematográfico, o sea, el movimiento de cabeza en sentido horizontal.

Analicemos el siguiente ejemplo:

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. (8)

En este extracto vemos que la última frase, incluso sin verbos, evoca un paneo. El contexto en que aparece esta escena fortalece lo dicho: Aniceto viene saliendo de la cárcel en Valparaíso, que está ubicada en un cerro; firma para ser puesto en libertad y hay una elipsis evidente, que suprime el tiempo existente entre el proceso de firmar y el

hecho de salir; inmediatamente después de firmar, está el protagonista en la amplitud del espacio del cerro, desde el cual hay una vista extensa. Parece claro que la frase “sol y viento, mar y cielo” corresponde a la inmediata visión que tiene Aniceto de la bahía, mezclada con su sensación de frescura y libertad, la cual es especialmente insinuada por el hecho de nombrar el viento, elemento vital para el personaje, como se aprecia en el capítulo IV. Esta visión del espacio abierto de la bahía de Valparaíso puede ser vinculada con un paneo en el cine debido a la amplitud que sugiere, asimilable a una mirada panorámica en altura.

Otro buen ejemplo acerca de estas formas de narrar en que se explicitan los modos de mirar, desde dónde se hace, con qué movimientos y desde los ojos de quién, se halla en el siguiente fragmento: “Miré a los hombres: se alejaban retrocediendo, mirando hacia donde estoy, solo y de pie, arrimado a un muro pintado de blanco” (100). Nos hallamos aquí ante una equivalencia respecto al plano contra plano cinematográfico. Usando nuevamente los dos puntos, primero el narrador protagonista nos muestra lo que él ve: unos hombres que a su vez lo miran; entonces la perspectiva parece darse vuelta y mostrarnos ahora lo que estos hombres ven: a Aniceto haciendo lo que allí se describe.

Y, finalmente, un último ejemplo que confirma la coherencia de pensar en técnicas de manejo de un aparato enunciativo como la cámara cinematográfica en relaciones analógicas con la literatura. Dentro del mismo episodio de la huelga callejera en que una multitud ataca los tranvías a modo de protesta, Aniceto de pronto dice: “La muchedumbre fluctuaba como una ola, moviéndose nerviosamente; rostros, cuerpos, piernas, brazos” (105). Esta enumeración, sin nexos, en la que los elementos referidos son cuerpos, caras y extremidades, presenta sinécdoques que se pueden hacer corresponder con el primer plano en el cine. ¿Por qué el narrador no opta por decir lo

mismo pero ofreciendo una perspectiva más panorámica? o ¿por qué simplemente no termina la descripción con el adverbio “nerviosamente”? Sostengo que se tiende permanentemente a la descripción de los objetos y las personas intentando dar cuenta del cómo se ven, con un claro énfasis en el enfoque y en cuánto se consigue abarcar de aquello que es observado. Esta enumeración que incluye partes de muchos cuerpos que componen una muchedumbre desordenada dialoga con un primer plano, tal como sucede en la perspectiva sobre los escapularios en el fragmento seleccionado del cuento de Juan Rulfo.

He hecho mención a la importancia de lo que sugieren los dos puntos, utilizados en abundancia por Rojas en las cuatro novelas que sostienen la vida de Aniceto Hevia. Ya esta cuestión fue abierta en el capítulo III. Propongo que los dos puntos representan la conducción de la mirada del personaje, que en algunas ocasiones coincide con la del lector; esto en un contexto en que comprendamos que se alude a algo que se ve o estando este signo de puntuación acompañado por un verbo cuyo significado envuelva lo óptico, pues naturalmente surge también para otros fines que no son el foco de este análisis. Desde esta perspectiva, recojo las palabras de la investigadora Anabela Branco de Oliveira, quien en su estudio sobre el cine en el escritor portugués António Lobo Antunes hace referencia a “experiências sintáticas que adquirem o estatuto de experiências ópticas” (2008:85). Me interesa analizar esta “experiencia sintáctica” de los dos puntos en su funcionamiento en cuanto “experiencia óptica” a partir de algunos ejemplos que surgen a lo largo de las cuatro novelas.

En *Hijo de ladrón* es probablemente en donde encontramos el uso de los dos puntos con mayor abundancia. Funciona por ejemplo en un fragmento ya citado que acaba así: “Abrí y miré: había nevado”; asimismo, en uno de los extractos recientemente citados en que aludo a un tratamiento tipo plano contra plano, vemos una construcción

semejante: “Miré a los hombres: se alejaban retrocediendo”. Nótese cómo en ambos ejemplos los dos puntos van antecidos por el verbo ‘mirar’, lo cual es fundamental para el argumento sostenido aquí, porque el poder semántico del verbo en cuanto significante que soporta un contenido de naturaleza visual se ve reforzado con este signo gráfico. ‘Mirar’; y luego la forma más próxima que tiene la escritura para dar cuenta de un modo más material del hecho de dirigir ese ‘mirar’ hacia algo es la utilización de este signo gráfico, del cual se vale en muchas oportunidades la secuencia lingüística para anunciar que algo vendrá a ser dicho.

En las novelas posteriores a *Hijo de ladrón* sabemos que hay una fuerte presencia de un narrador externo (al cual tenemos claro que no es posible llamar simplemente ‘omnisciente’), y dentro del terreno donde este mantiene un relativo control, también es posible encontrar construcciones que revelan una intención de graficar el acto de mirar.

Empecemos, en orden, por *Mejor que el vino*: “Y como la luz que entra por la claraboya le da la sensación de estar sumergido en el mar, Aniceto se endereza en su litera y abre el ojo de buey: a un costado yergue sus palos el mezquino muelle y al fondo el acantilado resplandece de árboles y de enredaderas” (1963:13). Estamos en este fragmento ante un objeto que puede ser utilizado para mirar y que de hecho Aniceto usa con ese fin. Aquí los dos puntos albergan una elipsis verbal, de forma tal que pasamos directamente del acto del personaje de abrir el ojo de buey a ser testigos de lo que ve. Es decir, los dos puntos acá funcionan no sólo para direccionar la mirada, como en los ejemplos anteriores, sino además para reemplazar derechamente a un verbo perteneciente al campo semántico de la visión.

El recurso descrito, en que los dos puntos operan sustituyendo verbos que refieren a lo óptico, se repetirá en esta segunda novela sobre Aniceto, pero también

encontraremos en ella el otro caso, en que sí es mencionado el verbo: “Aniceto abrió la boca de la bola y miró: estaba llena de panes de todas clases y aun de galletas y de pasteles” (53). Insisto en que estos dos puntos producen el efecto de direccionar la mirada del lector junto a la del protagonista. Porque lo que él ve se percibe de modo que parece estarlo viendo en ese momento, o sea, todo esto produce un efecto de instantaneidad, y, como tal, este efecto también hace partícipe al lector en cuanto observador ‘en el momento’ de lo que el protagonista ve.

Veamos el funcionamiento de esto en *Sombras contra el muro*. “Ansieta mira: es un hombrecito canoso, ya de edad, de cara redonda y bigote gris. No chista” (1964:13). Es evidente la semejanza con las estructuras anteriormente descritas. Si bien ahora el personaje que mira ya no es nuestro protagonista, lo importante es notar la insistencia en los dos puntos como recurso que complementa perfectamente la acción soportada en el verbo.

En esta novela hay una construcción con este signo gráfico, siempre en el marco de la visualización de la acción narrada, que es especialmente interesante por motivos que ya detallaré:

Por la orilla de la Alameda, principal calle de la ciudad, corrían unas pequeñas acequias, no tenían casi forma y servían para regar los árboles y a veces para apaciguar la tierra. Pasa al lado de una y logra vislumbrar un grupo de hombres; se acerca más: son obreros, trabajadores, trabajadores o peones. (118)

En este extracto logramos captar el desplazamiento y al mismo tiempo la visualización muy bien graficada. Por un lado el narrador indica que nuestro personaje está en tránsito, como es frecuente, a través de un verbo inequívoco: ‘pasar’. Luego de esto utiliza un verbo referido a la visión: ‘vislumbrar’, pero que implica falta de buena visibilidad. Es así como somos informados de que se acerca a aquello que ha vislumbrado: unos hombres, y los ve bien. Y los dos puntos están actuando nuevamente

como sustitutos de un verbo que explicita el acto de mirar, observar, ver, etc. En este fragmento nos encontramos con una combinación muy bien estructurada y orgánica entre el desplazamiento y la visualización.

Finalmente, atendamos a un significativo ejemplo en *La oscura vida radiante*:

Van de visita y quieren llevar algún recuerdo de su viaje. Después de regatear un poco, venden los ramos. Las flores pasan a manos ajenas. Así, lo que los unió durante un momento, desaparece, y vuelven a su respectiva soledad, con unos centavos más en el bolsillo. Ya no hay flores ni hay el diminuto aroma: están en otras manos. Abandonados entre sí, separados de todos, miran por las ventanas: espacio, horizonte recortado; Rafael siente hambre de nuevo, Eduardo mira sin ver, Manuel recuerda los pechos de Silvia y su pequeño gemido amoroso. (89)

Los hombres que al final del fragmento son nombrados se encuentran en un estado psicológico alterado, traspasado por la melancolía. Es así como aquello que será visto por las ventanas sugerirá correspondencia con esa sensación taciturna. Pero en medio de la construcción de esta sensación, se encuentra el uso de los dos puntos, los cuales nuevamente conducen la mirada; y esta, una vez más también, es precisada desde donde se ubican los ojos que la sostienen. Desde esa ventana, los hombres verán un horizonte recortado; y entre la designación de esta abertura y la designación de lo visto a través de ella, los dos puntos replicarán el verbo que involucra visión, mencionado antes. Posteriormente se explicitará, pero brevemente, aquello que los hombres piensan o sienten mientras miran; y, además, en el caso de uno, Eduardo, se nos dice que “mira sin ver”, subrayando la diferencia semántica entre estos dos verbos.

Resulta interesante que, en el contexto bajo el cual está siendo abordado todo este análisis, el narrador establezca esa necesaria diferencia entre ‘ver’ y ‘mirar’, pues mirar es un acto mucho más material que su aparente sinónimo. Por ello es acertado precisar que aquello que los dos puntos sustituyen, cuando es el caso, es el verbo

‘mirar’, por sobre cualquier otro. Esto se verifica a partir del hecho de que cuando el verbo es explicitado, escrito y no sustituido, normalmente es aquel.

La perspectiva del hombre es entonces un hilo conductor en la construcción descriptiva de las novelas sobre Aniceto Hevia, sobre todo, reitero, en *Hijo de ladrón*. A este respecto es pertinente volver a citar la opinión de Leonidas Morales sobre este punto en particular en la narrativa rojasiana: “Para él el paisaje (“paisaje sensible”) es una hechura del hombre, el horizonte en su mirada psicológica y espiritual: prefiere en consecuencia instalarse en la perspectiva del hombre y renunciar al descriptivismo” (2008:116). Recordemos que el mismo Morales se refiere al efecto de la “ilusión de lo vivido” en el escritor chileno, lo cual se verifica en conductas escriturales como esta de “instalarse en la perspectiva del hombre”. Concretamente, el “renunciar al descriptivismo” se cristaliza en las conductas analizadas en este capítulo, en que lo que el personaje ve lo hace concretamente desde sus ojos, desde una ubicación y desde su cabeza y cuerpo en movimiento.

Recordando la idea de Goic sobre la “vivacidad escénica” que atraviesa las páginas de *Hijo de ladrón*, en palabras de Todorov encontramos el rescate de una antigua distinción entre los estilos panorámico y escénico:

Henry James e em seguida Percy Lubbock distinguiram dois estilos principais na narrativa: o estilo “panorâmico” e o estilo “cênico”. Cada um destes termos acumula duas noções: a cênica é ao mesmo tempo a representação e a visão “com” (narrador=personagem); o “panorâmico” é a narração e a visão “por trás” (narrador>personagem). (1976:244)

Resulta sumamente relevante a la luz de este análisis el hecho de que se relacione, desde la propia visión de dos hombres de letras, lo escénico con la coincidencia de visiones entre el narrador y el personaje y que a esto se le vincule con un carácter representativo más que propiamente narrativo. Estos nexos me interesan sobremanera por el hecho de

que el motor que mueve esta investigación es justamente demostrar que, a través de la escritura misma, de la *dispositio*, Rojas dinamiza de tal forma las acciones –entregando una visión holística de la vida concreta del hombre que se busca la vida, valga la redundancia–, y junto a ellas, al mismo tiempo que ellas o formando parte de ellas, las descripciones, que como resultado consigue aproximar al lector al funcionamiento de aquella vida concreta. Y esta conducta efectivamente lo vuelve un escritor cercano a lo representativo, porque construye sus páginas con un poderoso sentido de la vida real en sus varias dimensiones, y a ello se debe su tendencia a que no haya muchas mediaciones entre el lector y el personaje, a procurar que el primero se haga partícipe directo de los acontecimientos que envuelven al segundo.

Es por estas razones que se observa en Rojas un afán por representar los hechos de un modo vívido, sin entramparse en la técnica, sino sirviéndose de ella, haciéndola una herramienta útil a estos fines. Aquel concepto de “vivacidad escénica” es capital en la perspectiva que ha orientado esta tesis, pues reside en todas las formas de representar literariamente la vida real y cotidiana de un sujeto marginal.

Para Rojas resultan fundamentales las palabras de Flaubert, cuando este dice: “El estilo, en sí mismo, es una manera absoluta de ver las cosas” (*apud* Rojas 1960:52). El escritor chileno destaca el hecho de que su homólogo francés apunte a que el estilo es una manera de ver, y no de escribir (*ibíd.*). Luego afirma que en los narradores, en la literatura, “rara vez, o nunca, se ve o se siente al hombre mismo” (146). Reparemos en la importancia de ‘ver’, a la luz de este capítulo.

Rojas quiere representar al sujeto latinoamericano de un modo completamente opuesto a lo artificioso: “si lo mistificamos, lo perdemos”, afirma en su ensayo “Un personaje novelístico latinoamericano” (1960). Todas las razones hasta aquí dadas permiten argumentar que es un escritor que se aproxima a lo escénico-representativo,

desde el tejido literario mismo, sin necesidad de explicitarlo en sus narraciones. Digo claramente ‘en sus narraciones’ porque en sus ensayos sí refiere a esta problemática.

Tomando en cuenta las palabras de Valeria de los Ríos en su análisis de *Cagliostro* de Vicente Huidobro, vemos que cuando “hacer y decir están unificados”, en palabras que ella recoge de Ruiz Stull, se verifica un “carácter performativo” en las letras (2011:238). Este carácter performativo tendría justamente que ver con una actitud contraria a aquella que “busca crear la ilusión de verosimilitud (...) a través de la metaliteratura, es decir, siendo consciente de la artificialidad de la representación” (*ibíd.*). De esta manera vemos que al hallarse en Rojas esta unificación del hacer y el decir, al perseguir –más que verosimilitud– verdad, realidad, vivacidad, despejándole para ello de artificios el camino al lector, sí es posible y coherente aseverar que en su tetralogía y poderosamente en *Hijo de ladrón*, lo performativo encuentra lugar.

Conclusiones

A lo largo de los cinco capítulos en que se ha corporizado esta investigación, he ido ofreciendo conclusiones parciales emanadas de las reflexiones que he ido presentando. Por el hecho de haber estado haciendo permanentes alusiones al cine, es que abordo esta sección de cierre con una propuesta especial, que vincula aquellas ideas distribuidas por todas estas páginas con lo audiovisual y que permite asimismo dar a conocer lecturas actuales sobre la tetralogía de Aniceto Hevia.

Ya he referido, en la introducción de esta tesis, a la serie documental *Las cuatro vidas de Aniceto* de Patricio Muñoz G., emitida durante el mes de diciembre de 2014 por el canal ARTV en Chile, la cual reúne visiones libres sobre la tetralogía de diferentes personalidades intelectuales y artísticas de la escena chilena. Por haber hecho algunas colaboraciones con el guionista de la serie, Christian Morales, y con su realizador, he tenido acceso a estos cuatro breves documentales antes de su emisión, con el fin de poder nutrir mis conclusiones finales a partir de enfoques actuales sobre la tetralogía rojasiana. Al aproximarme a los cuatro filmes, intuía que iba a encontrar muchas miradas convergentes con la mía, y así fue.

De esta manera, concluyo mi trabajo de investigación de varios años sobre esta serie literaria estableciendo diálogos entre mis ideas y las más recientes formas de entender la narrativa de Manuel Rojas, de modo tal de contribuir a la comprensión de la misma y a su reinstalación en el escenario local de Chile en cuanto literatura vigente y en sintonía con el mundo contemporáneo.

Durante la prolija revisión que he llevado a cabo de *Las cuatro vidas de Aniceto*, no me ha sorprendido el hecho de encontrar en los pareceres de las diferentes personas entrevistadas excepcionales reflexiones sobre todo hechas en torno a *Hijo de ladrón*. Es

en el primer filme –dedicado a la primera novela, de modo correlativo– donde Grínor Rojo afirma que esta es “una novela cumbre de la literatura chilena (...) una gran novela, tal vez la mejor del siglo XX chileno”. No resulta extraño, por lo tanto, que de donde surja la mayor cantidad de ideas interesantes sea desde el análisis de la obra que da inicio a las andanzas de Aniceto.

Jorge Guerra, de quien he citado en algunos pasajes de la tesis su obra *Un joven en la batalla*, destaca que la fundamental frase emitida por el personaje de Aniceto en la primera novela: “sol y viento, mar y cielo”, corresponde a una idea totalizante. En el último capítulo de esta tesis, establezco una analogía entre aquella frase y un paneo. El paneo entrega una visión panorámica de un paisaje, en consonancia con esta idea sobre un todo propuesta por Guerra. Aquella noción del todo, de lo global, en mi investigación la asocio con el tiempo, con el hecho de querer Rojas a través de su personaje y de la figura del narrador (coincidiendo o no con el personaje) entregar una visión del tiempo global, pero siempre anclado en el presente. Rojo identifica también una relación entre el tiempo y el permanente sentido del presente, al afirmar que: “el tiempo de la vida es el tiempo de la actualidad” en *Hijo de ladrón*. Y respecto a las otras novelas también en la serie documental se hacen afirmaciones relacionadas con el ‘aquí y ahora’, a lo cual le abro un gran espacio en mi planteamiento, sobre todo en el capítulo IV. A pesar de que sólo he hecho leves referencias al anarquismo de Rojas, llama enormemente la atención que el historiador Sergio Grez establezca un vínculo directo entre el pensamiento anarquista y esta fracción del presente: “El anarquismo es entendido muchas veces, y muy fundamentalmente, como un modo de vida: ‘aquí y ahora’”, afirma. Resulta enriquecedor que, luego de haber dado tanta importancia al análisis de la elaboración del sentido del ‘aquí y ahora’ en la tetralogía, esta noción sea también destacada desde otra perspectiva, ya no enfocada en lo literario, sino más bien

en la dimensión del pensamiento social de Rojas. Esta opinión de Grez viene a revalidar la idea de que lo que leemos en la narrativa rojasiana refleja con fuerza lo que él era en cuanto sujeto de carne y hueso.

La figura de este escritor como hombre chileno, de clase obrera y amigo del anarquismo es realizada por las personalidades entrevistadas en esta serie documental. Ignacio Álvarez asegura que para él “están completamente fundidos Aniceto y don Manuel”, mientras que Paz –la hija menor del escritor– derechamente considera que “Aniceto Hevia es Manuel Rojas”. Estas posiciones fortalecen aun más mi planteamiento acerca de que en esta tetralogía lo vivido y lo vívido se encuentran permanentemente enlazados.

La experiencia concreta de la vida de Rojas en su influencia sobre la tetralogía es fundamental. Muchos de los aspectos de su forma de contar encuentran su origen en su propia vida, en el modo concreto en que la llevaba. Es en su propia experiencia autodidacta donde toma forma su modo de narración polifónica, haciendo caso nuevamente a las palabras de su hija menor, para quien el escritor recogió sus amplios conocimientos y su notable comprensión global del mundo desde “la riqueza que le aportaron los amigos que encontré”. Esto trae como notable consecuencia lo que he sostenido durante mi análisis acerca de aquella conducta de ‘barrido’, de tender a dar cuenta de un gran abanico a través de la narración en las cuatro obras, ya sea en relación al tiempo, a la colectividad o al espacio (aquel ‘paneo’ que observo en la frase “sol y viento, mar y cielo” en *Hijo de ladrón* está en consonancia absoluta con esto, tal como también lo aprecia Jorge Guerra). Lo que afirma Paz naturalmente cobra sentido en lo relativo a la colectividad y a la heterogeneidad que en la tetralogía existe.

He analizado también en profundidad el problema del desplazamiento. Este es un eje fundamental en toda la tetralogía: el ir andando, aquel carácter andariego del

personaje. Gran parte de los rasgos analizados durante esta tesis tienen que ver con el hecho de Aniceto ir andando e ir viendo. Sobre ello, Naín Nómez, co-editor de *Manuel Rojas–Estudios Críticos*, expresa, aún en relación con la primera novela, que “el lugar de estada del personaje siempre es el movimiento, el ir a otro lado”; y, como he llamado la atención en más de una ocasión sobre la actitud del personaje, la entereza que demuestra poseer, entonces lo que dice Ignacio Álvarez en el primer filme resulta fundamental: “Amar tu destino, de eso se trata *Hijo de ladrón*”. El destino, pues, se relaciona de un modo directo y natural con el ir caminando; esto ha quedado claro luego de ahondar en la construcción que elabora Rojas sobre el estilo de vida de este personaje. En el episodio 4 de la serie documental, en que se conversa, como es obvio, sobre *La oscura vida radiante*, María José Barros destaca la idea de que “aprender se hace caminando”, mientras que Magdalena Atria, también recalcando aquella forma de aprendizaje de Aniceto en que “caminar es conocer”, como afirma, se detiene sobre un “conocimiento vivencial, que no es abstracto, no es erudito, pero que es mucho más real de alguna manera” en la figura de Aniceto.

La idea de Atria vincula el conocimiento de este personaje no sólo con el permanente andar, sino también, y en estrecha relación con la condición ambulante, con la vivencia concreta. He ofrecido numerosos ejemplos para dar cuenta de la forma de crear vivacidad en la narrativa rojasiana. Claramente el análisis global que realizo está siempre rondando en torno a ello, tal como lo revela el título de esta tesis. Esa conducta narrativa tan apegada a la vivencia finalmente brinda al lector un relato que se siente espontáneo, fluido, incluso “fluvial”, como de un curioso modo lo representan algunos críticos, en referencia directa a *La oscura vida radiante*. En los comentarios hechos por los intelectuales entrevistados en *Las cuatro vidas de Aniceto*, en específico justamente en la “vida 4” (están enumerados de esa manera, también, como es lógico,

correlativamente), escuchamos a Guerra, nuevamente, destacando como un rasgo atrayente el hecho de que “uno descubre en las páginas de estas cuatro novelas un relato muy honesto, muy verdadero”. Agrego que lo que le proporciona a esta narrativa ese tono honesto es precisamente el apego al sentido de la vivencia. Y este fuerte sentido transparentado a lo largo y ancho de esta gran cantidad de páginas no emerge de ellas simplemente por lo que allí es contado, sino que fuertemente por cómo es contado. Por ello, para comprender el sentido profundo de esta narrativa he debido ofrecer un exhaustivo análisis de su funcionamiento.

Y el rol primordial que observo que tiene el acto mismo de la escritura en todo este conjunto es igualmente considerado en ese nivel de relevancia por Carla Cordua, quien también en “Vida 4” asegura que todo “tiene que ver con la escritura”. En la textura, en el tejido verbal está albergada la dinámica viva de esta narrativa.

Creo haber demostrado que esta dinámica viva de la tetralogía y del estilo de Rojas en general pone atención en que el lector perciba permanentemente la presencia del hombre concreto, lo cual se relaciona con la conducta de un narrador que comenta, hesita, titubea, así como también con la entrada permanente de voces diferentes y hasta anónimas en el proceso de la narración. Todo esto da lugar a un tono conversacional permanente, de manera tal que quien lee percibe que ‘del otro lado del libro’ quien narra más bien ‘le narra’. Y sin duda esta conducta narrativa acerca al receptor hacia la obra.

En *Las cuatro vidas de Aniceto* también hallamos bastantes comentarios y alusiones a este tipo de comportamiento narrativo que subrayo en Rojas. Destaco una vez más las palabras de Guerra, para quien “Aniceto es una persona a [sic] la cual uno quisiera ser su amigo”. Y esta sensación de hallarse frente a una verdadera voz humana que nos relata con todos los vaivenes de una conversación tiene que ver con la importancia en general de la voz, de la presencia de la voz hablante en estas novelas.

Esa voz hablante surge permanentemente, irrumpe, se asoma en todo contexto narrativo, como hemos visto; y como a Rojas le importa sobremanera no caer en estereotipos de ningún género, sino que desea representar la realidad de un modo sobrio y apegado a su funcionamiento orgánico, su modo de representar las voces apunta a dar cuenta de una enorme heterogeneidad, como también observa Grínor Rojo, y apelando a un sentido de integración, como indica Álvarez, sin tender a caricaturizar lo popular. Dignificar al pueblo en su modo de vida, en sus conversaciones, en su cotidianidad, tiene por supuesto que ver con no crear una imagen falsificada del mismo, dando espacio en el tejido de la narración a la amplia gama que se encuentra dentro del mundo del sujeto popular. En el capítulo II vimos que Tornés Reyes destaca la brillante construcción polifónica en Rojas, a la que califica como “enjundiosa”.

Magdalena Atria es muy clara en su interpretación de esta actitud que adopta el escritor frente a la representación que hace del pueblo chileno, cuando comenta sobre *La oscura vida radiante* y afirma que “la novela busca mostrar ese mundo popular, pero sin folclorismos, sin buscar lo pintoresco, sin buscar eso que puede ser un poco el amaneramiento en la representación de lo popular”, y luego asegura que “ese acercamiento a lo popular resulta muy fluido, muy natural”. Recojo entusiastamente el adjetivo al que ella recurre para calificar la conducta narrativa opuesta a la que Rojas demuestra tener: “amaneramiento”. Lo contrario del amaneramiento es justamente la sobriedad de Rojas, que es considerada como parte del carácter fundamental de su obra por parte de su gran amigo José Santos González Vera.

Por último, quiero destacar –dentro de este diálogo entre mi abordaje de la rica construcción de la narración en la tetralogía de Aniceto Hevia y las más recientes visiones sobre la misma– aquello que afirma Álvarez en relación a la permanente actitud de observación que este personaje manifiesta: “Aniceto Hevia reivindica la

posición del observador, porque es el que puede reflexionar”. A lo que afirma el académico es imprescindible sumarle la relevancia que tiene el hecho de Aniceto ser un observador caminante. Recordemos que Álvarez subraya también el permanente ‘andar’ de Aniceto, según consta en el capítulo V de esta tesis. Efectivamente este es el carácter por excelencia del entrañable personaje: un caminante observador y reflexivo, quien justamente por saber reflexionar a partir de lo que observa y no de lo que supone, mientras se desplaza por un Chile total, es capaz de elaborar un retrato objetivo del panorama popular chileno, un retrato ‘ni pintoresco ni caricaturesco ni folclórico ni amanerado’; un retrato sobrio que resulta fluido y natural porque persigue informar de la dinámica concreta de la vida del pueblo. Esto funciona fuertemente así en *Hijo de ladrón* por tratarse de una novela escrita en primera persona, lo que da como resultado que la voz de Aniceto la sintamos más próxima. Sin embargo, a partir de todos los juegos con la voz del narrador que han sido descritos a lo largo de esta tesis, queda claro que la voz y la mirada observante de Aniceto se hacen presentes en todo momento durante el desarrollo de la tetralogía. Constantemente nos encontramos con construcciones en que el narrador se sitúa en la perspectiva del protagonista, o con otras en que este último irrumpe en medio de la narración de un modo que se percibe muy instantáneo. En primera o en tercera persona, el personaje de Aniceto no deja nunca de ser un transmisor templado y objetivo, que no pretende ser un vocero ni un representante, sino que simplemente un mostrador que narra o un narrador que muestra la realidad efectiva del pueblo que lo circunda y al que pertenece.

Esta conducta del personaje es la conducta de Manuel Rojas. La narración vívida, que postulo como elemento nuclear que da el particular carácter dinámico y fresco a estas cuatro novelas, no sería tal si no fuera porque hay en lo narrado el vivo sentimiento del escritor detrás, un sujeto autodidacta cuya fuente de inspiración y de

contenido es la vida misma y sus vicisitudes. Este hecho es lo que hace de lo vivido y lo vívido elementos tan imbricados en la tetralogía, sin que por eso podamos hablar de novelas autobiográficas, pues importantes elementos ficticios dan origen al gran relato de la vida de Aniceto.

He hablado reiteradamente de la forma de la narración cinematográfica con el fin de establecer diálogos con el estilo narrativo rojasiano. He indicado en la introducción de esta tesis cuáles son los trabajos cinematográficos importantes que han nacido en relación a la obra de este escritor chileno. Sin embargo, un gran filme de ficción sobre alguna de sus novelas aún no ha visto la luz en su país, lo cual no se comprende. Intentos e intenciones ha habido frente a *Hijo de ladrón*, sin duda la más conocida de todas sus producciones. En la nota publicada en el periódico chileno *El Mercurio*, “Manuel Rojas está de moda y el cine lo recoge”, de 2001, el realizador chileno Rodrigo Sepúlveda, quien llevó al cine en ese mismo año el cuento “Un ladrón y su mujer”, afirma que “Rojas es pura verdad y eso lo hace adecuado para el cine. Lees a Rojas y está toda la carne en la parrilla. No hay parafernalia, trucos, ni andamiajes, hay verdad siempre”. Además de quedar claro que la opinión de Sepúlveda está en sintonía con todo mi planteamiento, sus palabras vienen a reforzar la pregunta del porqué no se ha visto hasta ahora un gran filme de ficción sobre, al menos, su novela principal, aun más considerando la eclosión del cine chileno en los últimos años.

Intentos ha habido, he señalado. Indagando en los recortes de diarios sobre noticias acerca de Manuel Rojas almacenados en el Archivo de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile, encontré importantes datos sobre qué ha pasado tanto efectivamente como en el plano de las intenciones con *Hijo de ladrón* respecto a su adaptación al cine y también al teatro. En el año 2004, el conocido director de cine chileno Gonzalo Justiniano estrenó el filme *B-Happy*, el cual relata una historia no muy

diferente a la de *Hijo de Ladrón*, que trata sobre una niña que se queda sin familia de un día para otro y se ve obligada a sobrellevar sola una vida dura. Antes, alrededor del año 2000, Justiniano había manifestado interés en llevar la primera juventud de Aniceto Hevia a la pantalla grande, pero por falta de presupuesto esto no se llevó a efecto. Silvio Caiozzi –cineasta que ha adaptado obras de otro fundamental escritor, José Donoso, el chileno del *boom*, y que trabajó con él en el guión de *La Luna en el Espejo*, en 1990– también lo pensó. El logro mayor que ha tenido esta novela en cuanto a su escenificación es la realización de la obra de teatro completamente basada en ella por parte del Teatro Nacional en el año 2004, que fue dirigida por Raúl Osorio y que contó con la asesoría de Patricio Rojas, el único hijo del escritor. En el plano del cine, nada ha trascendido el terreno de las intenciones.

En conversaciones recientes con la Fundación Manuel Rojas, en específico con el nieto del escritor, Daniel Muñoz Rojas –responsable junto con Jorge Guerra de dirigir esta fundación y de apoyar e impulsar proyectos que tiendan a visibilizar la obra del escritor chileno–, hemos dialogado largamente sobre la imperiosa necesidad de trabajar en un guión de *Hijo de ladrón*, aspirando a llevar por fin esta gran obra literaria al cine. Si bien es sólo una idea sobre la mesa que no tiene aún carácter de proyecto, considero que los ejes de análisis que he desarrollado a lo largo de mi investigación –que dan vueltas siempre en torno a delinear los modos en que Rojas configura su relato general apegándose a la dinámica de la realidad cotidiana, haciendo de la narración misma un trasunto del funcionamiento material de la vida en su diario acontecer, lo que reúno en la frase nominal ‘narración vívida’– se traducen en un aporte concreto para posibles proyectos relativos a lo audiovisual que quieran aproximarse, abordar o trabajar la narrativa rojasiana. En proyectos visuales ya he participado, como he indicado en la

introducción, cuando he referido a la novela gráfica de *Hijo de ladrón*, de Christian Morales, también guionista de *Las cuatro vidas de Aniceto*.

Quienes estamos interesados en Chile y fuera de él en el reposicionamiento de la obra de Manuel Rojas, en fomentar el conocimiento y la lectura reactualizada de esta, nos encontramos en sintonía, estableciendo permanentes diálogos, realizando constantes intercambios de información –como se puede constatar en esta tesis a partir de la generosa contribución a la misma por parte de Emmanuel Tornés Reyes–, en definitiva, aportando los unos a los otros desde diferentes aristas. Y no sólo estamos en sintonía, como sostengo, entre nosotros mismos, sino también con el escritor, para el cual la dinámica colectiva es motor de su tetralogía. Sin duda, si la película *Hijo de ladrón* algún día ve la luz, sólo podrá alcanzar la estatura del libro si consigue captar esa esencia, la cual únicamente podrá ser recogida y absorbida por un equipo horizontal, participativo, no rigurosamente jerárquico; un equipo que funcione tal como lo hace esta novela y las tres que le siguen, en que todos tienen la palabra, todo es de todos, y la instantaneidad y espontaneidad son elementos transversales, pues no se persigue, tal como en el cine de Ruiz, un conflicto central (Ruiz 2000:19), ya que cada pequeño momento narrado puede ser un instante de cualquier sujeto en cualquier parte del mundo, alcanzando así esta narración aquel soplo de universalidad esencial desde el entendimiento de Rojas. Sólo abrazando todos estos componentes naturales, un filme sobre *Hijo de ladrón*, *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* o *La oscura vida radiante* alcanzaría un éxito verdadero y no efímero. La narración vívida en Manuel Rojas hace de la tetralogía de Aniceto Hevia una obra para siempre reactualizable, reinterpretable, porque, como el adjetivo que corona esta tesis lo sugiere, está viva, tiene latidos y respiración.

A lo largo de mi trabajo he procurado desentrañar esta serie literaria en su compleja y rica forma, aspirando, finalmente, a que el trabajo aquí expuesto esté al servicio de una mayor y mejor comprensión de ella, prestando, así, utilidad, dando un sentido también concreto a la investigación literaria que permita hacerla dialogar, como esta tetralogía, con la realidad efectiva, proponiendo modos de análisis que pueden resultar provechosos a la elaboración de guiones, a la selección y estructuración de diálogos precisos para la constitución de un filme, ofreciendo sugerencias de movimientos de cámara, de tratamiento de las voces, etc. A Rojas le interesaba que su obra narrativa fuera accesible para el sujeto iletrado; como investigadora me motiva que mi trabajo de análisis literario pueda contribuir a la mejora de los modos de explicar la literatura a partir de su material, que son las palabras, las cuales día a día el hombre y la mujer utilizan para el básico acto de comunicarse verbalmente. La riquísima acción de contar por parte de Manuel Rojas ha sido el objeto de estudio de esta tesis, la cual queda a disposición de futuros proyectos audiovisuales en torno a su narrativa y, por qué no, a la narrativa en general, sobre todo a aquella que haya apostado por una narración vívida.

Referencias bibliográficas

- ALONSO FERNÁNDEZ, Ana. 2004. *Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine*. Universidad de Oviedo/ Kassel: Edition Reichenberger.
- ÁLVAREZ, Ignacio. 2010. "Dos notas sobre La oscura vida radiante". *Letras en línea*, marzo 5. [Disponible en <http://www.letrasenlinea.cl>]. (Consultado en 25/8/2012).
- _____. 2012. "La escritura en tiempo presente: Manuel Rojas corrige sus cuentos (1926-1970)". Texto de la ponencia presentada en el XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Julio 2012, Cádiz, España. [Disponible en <https://uchile.academia.edu/IgnacioAlvarez/Talks>]. (Consultado en 23/7/2014).
- AMOUNT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE y Marc VERNET. 1996. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- ANTOINE, André. 1988. "A proposal on the cinema". In Richard Abel (Author). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929*. Princeton: Princeton University Press, 189-192.
- ARTAUD, Antonin. 1988. "Cinema and Reality". In Richard Abel (Author). *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929*. Princeton: Princeton University Press, 410-412.
- AVARIA, Antonio. 1968. "Entrevista con Manuel Rojas". *Revista Árbol de Letras*, abril, 5. [Disponible en <http://www.letras.s5.com/archivomanuelrojas.htm>]. (Consultado en 15/7/2013).
- AYALA, Francisco. 1996. *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- BAKER, Armand F. 2006. "Hacia una nueva novela: Estudio del tiempo en *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas". [Disponible en <http://www.armandfbaker.com/publications.html>]. (Consultado en 5/9/2014).
- BAKHTIN, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BAL, Mieke. 1990. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland. 1989. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland y Tzvetan TODOROV. 1970. *El análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____. 1976. "L'analisi strutturalle del racconto". In Brunetta, Gian Piero [a cura di]. *Letteratura e cinema..* Bologna: Zanichelli, 135-143.
- _____. 1984. "O efeito de real". In ____ [et alii]. *Literatura e realidade: que é o realismo?*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 87-97.
- BAZIN, André. 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

- CHATMAN, Seymour. 1992. "What novels can do that films can't (and vice versa)". In Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Baudry (eds.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 403-419.
- COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- COMPANY, Juan Miguel. 1987. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CONCHA, Jaime. 2004. "Robar, trabajar, jugar en el primer Manuel Rojas". En *Anales de la Literatura Chilena* 5, 89-97.
- CORTÁZAR, Julio. 1966. "Continuidad de los parques". En *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CORTÉS, Darío A. 1986. *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Editorial Pliegos.
- CORTÉS LARRIEU, Norman. 1995. "Tres formas de inconexión del relato". En Naín Nómez y Emmanuel Tornés Reyes (Selección, edición y prólogos). *Manuel Rojas—Estudios Críticos*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 167-187.
- COSTA, Antonio. 1993. *Immagine de un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino: UTET Libreria.
- DE SCHIRO, Bensaja. 1959. "Cinema e literatura". *Filme, Revista mensual de cinema* 6: 17-19.
- DÉLANO, Poli. s.f. "Manuel Rojas, precursor del boom latinoamericano". [Disponible en <http://www.letras.s5.com/archivomanuelrojas.htm>]. (Consultado en 12/10/14).
- DELEUZE, Gilles. 1985. *Cinema 2: The Time-Image*. London, New York: Continuum International Publishing Group.
- DONOSO HIRIART, Silvia. 2012. "Palomita blanca de Raúl Ruiz, adaptación fílmica de vocación documentalizante". *Revista Diacrítica* 26/3, 313-330.
- ECO, Umberto. 1972. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 2005. *Sobre literatura*. Barcelona: De Bolsillo.
- EIKHENBAUM, Boris. 1998. "La palabra y el cine". En François Albèra (comp.). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del filme*. Barcelona: Paidós, 203-205.
- ELTIT, Diamela. 2006. "'Hijo de Ladrón" de Manuel Rojas. La herida". *La Nación*, enero 22. [Disponible en <http://www.letras.s5.com/archivomanuelrojas.htm>]. (Consultado en 27/7/2014).
- FAULKNER, William. 2006. *Las palmeras salvajes*. Barcelona, Buenos Aires: Edhasa.
- _____. 2011. *El ruido y la furia*. Madrid: Alianza Editorial.
- FLEISHMAN, Avron. 1992. *Narrated films: Storytelling situations in cinema history*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- GARCÍA, Javier. 2012. “El otro centenario de Manuel Rojas: su cruce a pie por la cordillera”. *La Tercera*, abril 15.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. 1993. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GAUDREAU, André. 2009. *From Plato to Lumière. Narration and monstration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press.
- GAUDREAU, André y François JOST. (1995). *El Relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, Gérard. 1976. “Fronteiras da narrativa”. Em Roland Barthes [et alii]. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes Limitada, 255-274.
- GOIC, Cedomil. 1968. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- GUERRA C., Jorge. 2012. *Un joven en la batalla*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- GUERRERO, Pedro Pablo. 2008. “Manuel Rojas, libre como un queltehue”. *El Mercurio, Revista de Libros*, marzo 9.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. 1993. *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia.
- GUZMÁN, Nicomedes. 1957. *La sangre y la esperanza*. Santiago de Chile: Nascimento.
- HEMINGWAY, Ernest. 2011. *Fiesta*. Barcelona: Debolsillo.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. 2005. *Cine y literatura: Una metáfora visual*. Madrid: Ed. JC.
- HUIDOBRO, Vicente. 1978. *Cagliostro*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- KRACAUER, Siegfried. 1997. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press.
- LATCHMAN, Ricardo, Ernesto MONTENEGRO y Manuel VEGA. 1956. *El criollismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LATORRE, Mariano. 1969. *Zurzulita*. Santiago de Chile: Nascimento.
- LOTMAN, Yuri. 1978. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa.
- MANZANO ESPINOZA, Cristina. 2008. *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid: Fragua.
- MARTELO, Rosa Maria. 2012. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta.
- MARTÍ, José. 1991. “Ismaelillo”. En *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- MCLUHAN, Marshall. 2008. *Comprender os Meios de Comunicação - Extensões do Homem*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MORALES, Leonidas. 2008. *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- MORENO, Júlio. 1954. "O subjetivismo no cinema e o problema do filme na primeira pessoa". *Revista Visor: Revista portuguesa de cinematografia*, 1/9, 9-12.
- MUÑOZ, Luis y Dieter OELKER. 1993. *Diccionario de Movimientos y Grupos literarios chilenos*. Concepción: Universidad de Concepción.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de. 2008. "Não entres tão depressa nesse plano! A presença do cinema em António Lobo Antunes". Em Torres, Mário Jorge (org.). *ACT 17 - Não Vi o Livro, mas Li o Filme*. Lisboa: Húmus, 75-87.
- PAATZ, Annette. 2013. "Cuerpos sociales, antes y después: desde Manuel Rojas a Diamela Eltit". En ____, Janett Reinstädler (eds.). *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*. Berlin: edition tranvía/Verlag Walter Frey, 99-115.
- PEÑA-ARDID, Carmen. 2009. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PUIG, Manuel. 2004. *El beso de la mujer araña*. Madrid: Espasa Calpe.
- RÍOS, Valeria de los. 2011. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1965. *Por um novo romance*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1976. "Tempo e descrizione nel racconto odierno". Em Gian Piero Brunetta [a cura di]. *Letteratura e cinema*. Bologna: Zanichelli, 97-103.
- RODOWICK, D.N. 1997. *Gilles Deleuze's time machine*. Durham and London: Duke University Press.
- RODRÍGUEZ DE FONSECA, Francisco Javier. 2009. *Cómo escribir diálogos para cine y televisión*. Madrid: T&B Editores.
- ROJAS, Manuel. 1960. *El árbol siempre verde*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 1963. *Mejor que el vino*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 1964. *Sombras contra el muro*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 1990. *Hombres del Sur*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 1995. *Antología autobiográfica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- _____. 2006. *Hijo de Ladrón*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 2007. *La oscura vida radiante*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- _____. 2010a. *El delincuente, El vaso de leche y otros cuentos*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 2010b. *El hombre de la rosa y otros cuentos*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- _____. 2013. *La prosa nunca está terminada*. Edición de Andrés Florit. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

- ROJO, Grínor. 2009. “La ContraBildungsgroman de Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura. Sección Miscelánea*. Noviembre, 1-29. [Disponible en http://www.manuelrojas.cl/sobre-su-obra/publicaciones_estudios]. (Consultado en 26/7/2013).
- RUIZ, Raúl. 2000. *Poética del Cine*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- RULFO, Juan. 2000. “Anacleto Morones”. En *El llano en llamas*. Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2000. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- SORIA, Carmen. 2005. *Letras anarquistas*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.
- SOURIAU, Étienne. 1954. “Cinema e teatro”. *Revista Visor: Revista portuguesa de cinematografia*, 1/9, 19-20.
- TARKOVSKI, Andrei. 1999. *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- TAVARES, Gonçalo M. 2011. *Short Movies*. Lisboa: Caminho.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- _____. 1976. “As categorias da narrativa literaria”. Em *Análise estrutural da narrativa*. Barthes, Roland [et al.]. Petrópolis: Vozes Limitada, 209-254.
- VALDIVIESO, Jaime. 2006. “Manuel Rojas o la nueva mirada”. *El Mercurio, Artes y Letras*, marzo 26.
- VALENTE, Ignacio. 2008. “Reedición “La oscura vida radiante”: Novela casi desconocida de Manuel Rojas”. *Revista literaria Azul@rte*, junio 1.
- WOLF, Sergio. 2001. *Cine/Literatura. Ritos del paisaje*. Buenos Aires: Paidós.
- “Manuel Rojas está de moda y el cine lo recoge”. *El Mercurio, Cultura y Espectáculos*. 11 de Agosto de 2001.

Filmes citados

- American beauty*. Realización de Sam Mendes. 1999. Estados Unidos: DreamWorks SKG/Jinks/Cohen Company.
- Belle de jour*. Realización de Luis Buñuel. 1967. Francia/Italia: Henri Baum, Robert Hakim y Raymond Hakim.
- Cuando se espera el sueño*. Realización de Pablo Vial. 2013. Chile: Pablo Vial.
- La calle del ensueño*. Realización de Jorge Délano “Coke”. 1929. Chile: Andes Film.
- La femme d'à côté*. Realización de François Truffaut. 1981. Francia: Les Films du Carrosse/TF1 Films Production.

Las cuatro vidas de Aniceto. Realización de Patricio Muñoz G. 2014. Chile: dereojo comunicaciones.

Le petit soldat. Realización de Jean-Luc Godard. 1963. Francia: La Société nouvelle de cinématographie.

Les quatre cents coups. Realización de François Truffaut. 1959. Francia: Les Films du Carrosse/Société d'exploitation et de distribution de films (SEDIF).

Life of Pi. Realización de Ang Lee. 2012. Canadá: Rhythm & Hues/Fox 2000 Pictures.

Offret. Realización de Andrei Tarkovski. 1986. Suecia/Reino Unidos/Francia: Svenska Filminstitutet/Argos Films/Film Four International).

Palomita blanca. Realización de Raúl Ruiz. 1973. Chile: Chilefilms/Prochitel.

Un ladrón y su mujer. Realización de Rodrigo Sepúlveda. 2001. Chile: Zoofilmes/Televisión Nacional de Chile (TVN).

Un país llamado Chile. Realización de Boris Hardy. 1961. Chile: Emelco Chilena.

Valparaíso mi Amor. Realización de Aldo Francia. 1969. Chile: Erica Wels de Francia.