

Hacia una nueva novela: Estudio del tiempo en *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas

Published Online at: <http://www.armandfbaker.com/publications.html>

Al iniciarse la segunda mitad del siglo veinte, se operan transformaciones sustanciales en la técnica narrativa de la novela hispanoamericana, transformaciones que van a producir un nuevo tipo de novela, cada vez más alejado de las formas precedentes. Se trata de una tendencia hacia una creciente libertad en la estructuración de la novela, que se ha venido advirtiendo desde principios del siglo, empezando en Europa con las novelas de Proust y Joyce, y en Hispanoamérica con escritores como Teresa de la Parra, Eduardo Barrios, María Luisa Bombal, Eduardo Mallea, etc. Luego, siguen en rápida sucesión las novelas de Virginia Woolf, Gertrude Stein, John Dos Pasos, William Faulkner, Miguel Angel Asturias, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier, etc. Pronto después de medio siglo, la tendencia cobra nuevo ímpetu. En Europa desemboca en la llamada “nueva novela”, de Alain Robbe-Grillet y sus discípulos.¹ Y en Hispanoamérica, el que da el primer paso decisivo en una dirección semejante es el autor chileno, Manuel Rojas.

A pesar de los cambios notados, sin embargo, la mayoría de las novelas de la primera parte del siglo veinte no abandonan completamente la tradición de la estructura lineal del siglo pasado. Es cierto que el nuevo interés en torno a la psique humana produce algunas innovaciones en el tratamiento del tiempo y permite un poco más flexibilidad en la organización de los hechos. Pero la narración casi nunca se sitúa dentro de las regiones más íntimas de la conciencia a lo largo de una obra entera, ni se aparta definitivamente de un concepto del tiempo cronológico.

Como ha observado E. M. Forster hace mucho ya, no se puede prescindir por completo de la idea del tiempo objetivo; el resultado sería un caos que nadie podría entender. Hay ciertas limitaciones que se deben al carácter esencial del lenguaje, que hacen indispensables por lo menos algunos elementos cronológicos.² Pero entre esta situación extrema, a la cual se refiere Forster, y la de los autores tradicionales, todavía quedan algunos elementos temporales de los que pueden prescindirse sin menoscabo del sentido de lo que el autor quiere expresar con su obra. Más aún, según el criterio de muchos autores contemporáneos, hay ciertos factores cronológicos cuya eliminación es esencial, si se quiere dar un retrato fiel de esta psique humana que ha llegado a ser la preocupación cardinal de la literatura contemporánea.

En la novela tradicional, por supuesto, el factor básico en la organización del contenido ha sido un concepto de tiempo objetivo. En las novelas que podríamos llamar transicionales, se ha observado la introducción de algunos elementos del tiempo psíquico

¹ Para una descripción de la “nueva novela” francesa, véase el libro de Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela* (Barcelona, 1965). Un análisis del concepto del tiempo en la “nueva novela,” puede verse en el artículo de Melvin Friedman, “The Neglect of Time: France’s Novel of the Fifties,” *Books Abroad*, XXXVI, 2 (1962), 125-130. Uno de los mejores estudios de la “nueva novela” hispanoamericana es el del Raúl H. Castagnino, *Experimentos narrativos* (Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1971).

² E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York, Harcourt, Brace & World, 1954), pp. 41-42. El autor comenta el fracaso de Gertrude Stein en su intento de prescindir del orden temporal, y concluye: “The time-sequence cannot be destroyed without carrying in its ruin all that should have taken its place; the novel that would express values only becomes unintelligible and therefore valueless.”

en la estructura narrativa. Pero quedaba la tarea de extender a la composición entera la técnica que hemos observado sólo en algunas escenas limitadas; quedaba organizar toda una novela, según un concepto de tiempo subjetivo.

Cabe insistir en que tal actitud liberadora no significa el rechazo indiscriminado de toda norma y que la novela moderna carezca de reglas fijas que gobiernan el orden de los hechos. Como ha afirmado Hans Meyerhoff, cuando el autor sigue el verdadero patrón de la psique humana—no el de la conciencia más completa, donde todavía predomina el concepto del tiempo objetivo, sino el de las regiones más cercanas a la subconciencia—lo que gobierna la progresión de los sucesos es el principio de libre asociación: “El mundo interior de la experiencia y la memoria manifiesta una estructura, la que está determinada causalmente por *asociaciones significativas*, y no por relaciones causales objetivas del mundo exterior.”³

Pues bien, aunque esto no signifique una libertad completa en la disposición de los hechos, lo que sí quiere decir es que la trama de la novela, como ha sido concebida a través de la historia del género, ha de desaparecer. En la novela contemporánea hay una diferencia enorme entre la “fábula”—la secuencia temporal-causal que refiérase como se refiera, es el “cuento,” o el tema del cuento—y el “sujet”—la “estructura narrativa”, o sea, la presentación artísticamente dispuesta de los hechos.⁴ Esto quiere decir que la mente del narrador ya organiza los sucesos de un modo que corresponde a su propia visión psíquica del tiempo y de la realidad, y no necesariamente al orden que éstos tuvieron cuando ocurrieron.

El tiempo en la novela hispanoamericana

El año 1951 es la fecha clave para la literatura hispanoamericana; señala el momento en que Manuel Rojas, con la publicación de su obra maestra, *Hijo de ladrón*, rompe por primera vez y en forma definitiva con la tradición de la novela realista, estableciendo el patrón que numerosos autores sudamericanos han de adoptar en seguida. Es sintomático, por ejemplo, que muy poco después, Juan Rulfo aprovechara el ejemplo de Rojas para crear su obra *Pedro Páramo* (1955), la primera verdadera *nueva novela* en Hispanoamérica.⁵

En *Hijo de ladrón*, pues, la nueva concepción del tiempo que gobierna la acción produce la misma discrepancia entre la fábula y el sujet que se mencionó anteriormente. El tiempo de la fábula abarca un período de aproximadamente veinte años—empezando

³ Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1960), p. 23. La traducción al español es mía.

⁴ La definición de los términos “fábula” y “sujet” está tomada del libro de René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, Harcourt, Brace & World, 1956), p. 218.

⁵ Es interesante notar que *Pedro Páramo* fue publicada en el mismo año (1955) en que Robbe-Grillet publicó *La voyeur*, su primera novela importante. De este momento en adelante, pues, la novela hispanoamericana ya no se produce como eco de la novela europea, sino que se desarrolla simultáneamente con ella.

en el Brasil, antes del nacimiento del protagonista, y terminando en Chile, cuando éste ya tiene diecisiete años—; la fábula incluye su infancia en Buenos Aires y el primer encarcelamiento, su orfandad, sus experiencias en Mendoza y luego en la cordillera, su viaje a Chile, su encuentro con el “amigo de las tortugas” y el intento vano de embarcarse con él, su participación en el motín popular, su segundo encarcelamiento, su eventual liberación y, al fin, su amistad con el Filósofo y Cristián. El sujeto, en cambio, abarca un “tiempo narrativo” de solamente unos cuantos días,⁶ y la mayor parte—en efecto, las dos terceras partes de la obra—tiene lugar durante el corto período de tiempo cuando Aniceto sale de la cárcel y se sienta en un murete de piedra para contemplar el mar. Es esta dislocación enorme entre fábula y sujeto, lo que ha resultado en la nueva forma de la novela que consideramos aquí; es, como un crítico lo ha denominado, “una continua y formidable digresión” en el tiempo.⁷

La estructura temporal de *Hijo de ladrón*

La obra empieza *in media res*, en el momento en que Aniceto Hevia sale de la cárcel después de su segundo encarcelamiento en Valparaíso. Las primeras palabras son una pregunta: “¿Cómo y por qué llegué hasta allí?”⁸ Entonces, lo que sigue, por lo menos en las primeras dos partes de la novela, sirve para contestar a esta pregunta inicial, para explicar “cómo” y “por qué” el protagonista ha llegado a este punto determinado del tiempo y del espacio. La pregunta tiene una función importante desde el punto de vista del tiempo en la obra porque sugiere la idea de varios planos temporales, que el narrador *presente* no está ahora en el mismo momento en que estaba “allí” y que también había estado en *otros* momentos, antes de haber llegado hasta “allí.” Sabemos, pues, que la novela va a desarrollarse en tres principales planos temporales: el plano A, que corresponde al momento en que el protagonista narra la obra; el plano B, que corresponde al momento en que salió de la cárcel; y el plano C, que abarca todos los momentos anteriores al plano B. Mientras el narrador del plano A y del plano B queda fijado en un momento determinado del tiempo, el del plano C se mueve de un momento a otro; es decir, los primeros dos planos son constantes, mientras que el último es variable.

En la primera página de la novela, el protagonista procede a decirnos exactamente cuál va a ser el método que se empleará para organizar la materia de la narración:

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 tras 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

⁶ El tiempo de la fábula—*fable-time*—es el tiempo cronológico, desde el principio de la fábula hasta el fin; el “tiempo narrativo” es el tiempo del sujeto, es el tiempo experimentado durante la lectura. Para una explicación de estos términos, véase el libro de Wellek y Warren, pp. 218-219.

⁷ Norman Cortés Larriau, “*Hijo de ladrón* de Manuel Rojas: Tres formas de inconexión en el relato,” en *Estudios de lenguaje y literatura como humanidades* (Santiago de Chile, 1960), p. 113.

⁸ Manuel Rojas, *Hijo de ladrón* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967), p. 9. En adelante, toda referencia a los números de página corresponderá a esta edición de la novela.

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 (p. 9).

Con ello se informa al lector que el relato no va a seguir un sistema de tiempo objetivo, sino un tiempo más libre, condicionado sólo al libre juego de la memoria.⁹

Pero aunque salta de un hecho a otro y toma primero un recuerdo y luego el de más allá, de una manera espontánea y aparentemente ilógica, todo acontece lógicamente, de acuerdo con el proceso de libre asociación. El nexos entre los distintos momentos temporales, el estímulo o la señal evocadora en el recuerdo inicial que luego provoca el siguiente, siempre es claro y legítimo.

Así, después de explicar qué se propone hacer y cómo va a hacerlo—plano A—Aniceto sale de la puerta de la cárcel—plano B—contempla la vista que se extiende a sus pies: “Sol y viento, mar y cielo” (p. 10), y en seguida empieza a pensar en su amigo—plano C—: “Tuve en esos tiempos un amigo...” (p. 10). En este momento el estímulo que produce el recuerdo de “esos tiempos” es la vista del mar que le recuerda su vano intento de embarcarse con el amigo.

El relato sigue en el plano C, en “esos tiempos,” mientras la memoria del narrador salta de un recuerdo a otro. La idea del amigo le conduce a pensar en su pérdida, y luego en la razón por la cual lo perdió: la falta de un certificado de nacimiento:

—Quisiera sacar libreta de embarque.
 —¿Nacionalidad?
 —Argentino.
 —¿Certificado de nacimiento?
 —No tengo.
 —¿Lo ha perdido?
 —Nunca tuve uno.
 —¿Cómo llegó a Chile?
 —En un vagón de animales.
 (No era mentira. La culpa fue del conductor del tren...) (p. 10).

A la mención del vagón de animales, surge en la conciencia del narrador el recuerdo de esta experiencia y, para indicar que forma una especie de interrupción, el pasaje se presenta entre paréntesis. Al fin del recuerdo, sin embargo, la narración vuelve naturalmente al momento primero, cuando Aniceto todavía intenta hacer lo que es necesario para conseguir una libreta de embarque:

(...En esa forma había entrado a Chile. ¿Para qué podía necesitar un certificado de nacimiento?)
 —Señor: necesito un certificado que acredite que soy argentino (pp. 12-13).

⁹ En un ensayo intitulado “Algo sobre mi experiencia literaria” que se halla al principio de sus *Obras Completas* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1961), Rojas mismo cita este pasaje y luego comenta: “En esa frase está explicada también la que se podría llamar la técnica de *Hijo de ladrón*. Sigue el mismo proceso que el estilo, el mismo movimiento de la mente que divaga, piensa o recuerda sin sujeción a normas fijas establecidas exterior y previamente y sin respecto al orden cronológico...” (p. 29).

Con la respuesta a su propia pregunta, sigue hablando, por lo visto, con otro oficial, todavía tratando de embarcarse con su amigo. Luego, un momento más tarde, surge un nuevo estímulo que provoca otro recuerdo:

- Escriba y pida sus papeles. ¿No tiene parientes en Argentina?
- Sí, pero...
- Es la única forma; usted me trae sus papeles y yo le doy el certificado que necesita. Certificado por certificado. ¿Dónde nació usted?
- (Bueno, yo nací en Buenos Aires...) (p. 13).

Con esto, vuelve a pensar en varios episodios de su infancia in Buenos Aires, siempre respondiendo en su propia mente a la pregunta: “¿Dónde nació usted?”

Durante el largo recuerdo de su infancia en la Argentina, hay varias referencias a la conversación inicial que lo estimuló. Por ejemplo: “¿Escribir? ¿A quién?...” (p. 15); y más tarde: “Gracias a esa habilidad [la de su padre de componer o descomponer cerraduras] no tenía yo a quien escribir” (p. 20), etc. Así, estas referencias a la conversación inicial prestan unidad al relato, a pesar de las desviaciones temporales.

Otra peculiaridad de esta novela es que, aunque lo narra todo el protagonista Aniceto Hevia, éste repite a veces largos relatos de otras personas, lo cual da aún mayor extensión al tiempo y al espacio de la obra. Esto ocurre aquí cuando está en la cárcel por primera vez en Buenos Aires, y uno de los ladrones cuenta la larga historia de un inspector de policía, un tal Victoriano Ruiz (pp. 37-49). La historia tiene una relación temática con la situación de Aniceto, sin embargo, porque en ella los ladrones experimentan la misma deshumanización a manos de la policía que acaban de experimentar Aniceto y su madre en la comisaría. En fin, aunque la narración salta varias veces en el tiempo y hasta incluye otras voces narrativas, distintos recursos están empleados para conferir unidad al relato: primero, los nexos entre los diferentes recuerdos; luego, las referencias a la situación incial; y, por último, la relación temática entre la historia contada y la situación del protagonista—todo ello respondiendo a la asociación de ideas dentro de la memoria del narrador principal.

Cuando termina la primera larga serie de recuerdos al fin, volvemos más o menos al punto de partida, al momento en que Aniceto había empezado a pensar en la pérdida de su amigo: “No pude, pues, embarcar: carecía de documentos” (p. 49). El relato se ha movido en un círculo, siempre dentro del plano C que abarca “esos tiempos.”

En seguida empieza un nuevo ciclo de recuerdos: “Allí me quedaba en aquel puerto desconocido, solo, sin dinero, sin nacionalidad comprobada, sin amigo. Lo había conocido a la orilla de un río...” (p. 49). Partiéndose del mismo momento y sirviéndose del mismo estímulo—la memoria del amigo—la narración comienza a dar otra vuelta en el pasado, esta vez con el recuerdo de cómo había conocido al “amigo de las tortugas.”

Una vez empezado, el recuerdo sigue el mismo patrón de antes. El protagonista y su amigo hablan mientras caminan junto a la orilla del río, y el hecho del viaje presente le hace al amigo pensar en otro viaje que hizo a Punta Arenas y luego a Buenos Aires. Entonces, después de oír la historia de su amigo, Aniceto se siente obligado a contarle algo de la suya: “¿Qué podía contar a mi amigo? Mi vida era como secreta, una vida para mí solo. Un día murió mi madre...” (p. 71).

Luego, narra la historia de la muerte de su madre y la condena de su padre, y lo complementa con el relato de su abandono, su viaje a Mendoza y luego a la cordillera, terminando al fin cuando se aproximaba a la frontera de Chile: “Me acercaba a Chile, la tierra escondida” (p. 86). Y de este modo se ha completado el segundo largo círculo de recuerdos del pasado, hasta llegar de nuevo al punto en que lo vimos antes, en el momento de pasar a Chile en el vagón de animales.

Con esto también, después de dar dos vueltas extensas en el pasado, el narrador termina la primera parte de la novela. Y al comenzar la segunda, volvemos al plano B, al momento en que Aniceto se halla todavía frente a la puerta de la cárcel. Finalmente, empieza a bajar hacia la ciudad: “No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel” (p. 89), y piensa en las cosas que más han de ocupar su mente durante los momentos que vienen. Piensa en las calles de la ciudad que conoce mejor, en el puerto, y en la larga enfermedad que había sufrido en la cárcel y que había producido una infección grave en uno de sus pulmones. Al pensar en esto, se pregunta: “¿Y cómo será la herida? Si pudiera mirar, ¿acaso la vería? ¿Cómo es: grande, pequeña, seca, húmeda, de gruesos o delgados labios, apretada o suelta?” (p. 93).

En este momento, el tiempo se mueve en dirección opuesta, y el narrador del plano A, el narrador del presente, interrumpe el fluir del relato hablando directamente al lector mientras discurre sobre el tema de las heridas: “*(Imagínate que tienes una herida en alguna parte de tu cuerpo...)*” (p. 93). Y para indicar que ya se trata del narrador de un plano temporal distinto, lo que sigue está escrito en cursiva entre paréntesis, y en vez del tiempo pasado que se ha usado hasta aquí, el narrador habla en tiempo presente, dirigiéndose a un lector ficticio a quien llama “amigo mío.” En otras palabras, el Aniceto Hevia actual, maduro, estimulado por el recuerdo de la herida, se aparta de la narración momentáneamente para filosofar un poco, y para expresar su opinión sobre la historia que ha ido contando:

Hoy es un día de sol y de viento y un adolescente camina junto al mar; parece, como te decía hace un instante, caminar por un sendero trazado a orillas de un abismo. Si pasas junto a él y le miras, verás su rostro enflaquecido, su ropa manchada, su zapatos gastados, su pelo largo y, sobre todo, su expresión de temor; no verás su herida, esa única herida que por ahora tiene, y podrás creer que es un vago, un ser que se niega a trabajar y espera vivir de lo que le den o de lo que consiga buena o malamente por ahí; pero no hay tal: no te pedirá nada y si le ofreces algo lo rechazará con una sonrisa, salvo que al ofrecérselo le mires y le hables de un modo que ni yo ni nadie podría explicarte, pues esa mirada y esa voz son indescriptibles e inexplicables. Y piensa que en este mismo momento hay, cerca de ti, muchos seres que tienen su misma apariencia de enfermos, enfermos de una herida real o imaginaria, aparente u oculta, pero herida al fin, profunda o superficial, de sordo o agudo dolor, sangrante o seca, de grandes o pequeños labios, que los limita, los empequeñece y los inmoviliza (pp. 99-100).

En este pasaje clave, como observa Cedomil Goiç en su estudio de la obra: “El narrador resuelve nuestra preocupación por el destino del héroe anticipándose al juicio que podrían

sucitar los capítulos postreros de la novela. Esta resolución apunta a uno de los aspectos más interesantes donde se desata la ética del narrador, aquél en que la existencia, en su abandono y angustiosa incomunicación invoca la sonrisa y la palabra, la comunicación humana.”¹⁰ Así, aun antes de llegar a la mitad de la novela, el narrador nos indica lo que viene a ser el asunto central de lo que intenta expresar con la obra: nos dice que todo ser humano, como el adolescente Aniceto Hevia, anda con su herida interior y que lo que más necesita en su dolor es la comprensión de otro ser humano.¹¹

Y como Goïç nota también, además de ser una interpretación de la historia de Aniceto, este comentario importante anticipa el curso de la acción futura.¹² Porque después de indicar el estado y la causa de la herida, señala también la única posibilidad de curarla, la búsqueda de comunión humana. Y en efecto, a través del resto del libro Aniceto anda en busca de los que llama “los míos,” o sea, las personas con las cuales tiene una íntima relación personal. Así, a pesar de la estratificación del tiempo, tenemos aquí otro recurso del autor que sirve para dar unidad a los distintos momentos del relato.

La herida no se cura inmediatamente, sin embargo. Poco después de esto, hay un indicio del futuro que espera, cuando Aniceto se acerca a la playa y ve a dos hombres caminando junto al agua. Pero antes de seguir, se detiene otra vez para sentarse en un murete de piedra donde sigue pensando en el pasado. Otra vez la vista del mar estimula un recuerdo del amigo perdido, y su memoria vuelva al momento de la despedida:

—Adios. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York.

El barco viró, empujado por las narices de los remolcadores, buscando el norte con su negra proa... (p. 101).

Así, después del comentario del narrador en el plano A, el relato ha regresado momentáneamente al plano B, y ahora continúa otra vez en el plano C.

Lo que sigue, pues, es un largo recuerdo de la participación del héroe en el motín, y vemos la manera en que fue apresado y llevado a la cárcel, por segunda vez en su vida. Allí, después de estar encerrado en un calabozo oscuro, sufre un ataque de nervios y le pide al guardia que lo deje estar en el patio fuera de la celda opresiva. Aliviado por el aire libre de la noche, vuelve a pensar en el amigo y la ocasión en que éste también hizo una especie de evasión nocturna, escapándose del ambiente de opresión paternal que limitaba su existencia (p. 145). Le vuelve a la mente, entonces, todo el relato del amigo, quien había descrito su viaje a Mendoza con dos compañeros.

¹⁰ Cedomil Goïç, “*Hijo de ladrón*: Libertad y lágrimas,” *Atenea*, CXXXIX, 389 (1960), p. 113.

¹¹ Es notable la semejanza de las circunstancias del protagonista en esta novela, con las que se describen en el cuento, “Vaso de leche,” publicado en 1927. En el cuento, un joven innominado se encuentra en una ciudad junto al mar, sin dinero y sin nadie que lo puede ayudar. Cuando está a punto de morir de hambre antes de pedir caridad, entra en una lechería y pide un vaso de leche, dispuesto a que lo mandaran preso cuando no puede pagar. Entonces, la mujer que le da la leche habla con tanta compasión humana que el joven empieza a llorar, experimentando una especie de catársis emocional, al darse cuenta de que el contacto humano le ha permitido renovarse, sin la necesidad de sacrificar su dignidad. Este cuento autobiográfico sirve como una especie de “introducción” a la novela *Hijo de ladrón*, publicada mucho más tarde en 1951.

¹² Goïç, *Op.cit.*, p. 112

Al llegar a la conclusión de este recuerdo, casi exactamente en el centro de la obra, en el momento en que empieza a amanecer, vuelve a pensar en su salida del calabozo, y es evidente que este acto de evasión representa un punto clave en su vida, que no sólo divide la obra en dos partes iguales, sino que ha producido una nueva posibilidad de esperanza. La palabras tienen una innegable sugestión simbólica:

La noche terminaba; durante ella había tocado, con las puntas de los pies, como un bailarín o nadador, una de las innumerables profundidades que el hombre toca durante su vida; una profundidad en que existe una angustiada presión física y moral, que uno puede soportar o no, pero que debe primero aceptar o rechazar, conformándose o rebelándose contra ella. La había rechazado, no porque no pudiera soportarla, sino porque nada me decía que debía hacerlo. Y me alegraba de ello. De haberla aceptado y soportado porque sí, sin más ni más, como quien acepta y soporta una bofetada o un insulto, habría sentado en mí mismo un funesto precedente para mi vida futura; quizá qué hechos o situaciones habría llegado a soportar y aceptar después (p. 158).

Pero no lo aceptó ni lo soportó; como su amigo, se rebeló contra una situación que empezó a oprimirlo demasiado. Y aunque todavía tiene que seguir sufriendo un poco más, *la noche terminaba*. Y desde aquí en adelante, durante la segunda mitad de la novela, empieza a notarse una nueva atmósfera de optimismo. Goiç también ha visto la importancia de este momento; como él lo expresa: “Este capítulo y el momento de reflexión señalado, marcan el centro exacto de la novela. El patetismo y la intensidad alcanzadas hasta aquí se muturán en una actitud más amable y anecdótica.”¹³

El recuerdo sigue, entonces, con la descripción de su detención en la cárcel, incluyendo el momento en que se enferma, y vemos al fin cómo contrajo la herida. Con una fiebre de cuarenta grados, delira, y sus palabras se mezclan con las de quienes lo cuidan: “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 ayúdame a sujetarlo; se me va a arrancar de la cama... Agua. ¿Cómo sigue? Está mal. Pobre muchacho. Oh, por favor, llamen a mi madre” (p. 187).

Con el estímulo del frío que siente cuando tiene fiebre, su memoria salta a la cordillera, a una mañana helada, cuando se había despertado y encontró su carpa cubierta de nieve. El recuerdo sigue en fragmentos, cuya falta de orden cronológico en este caso puede explicarse por el efecto de la fiebre en la conciencia del narrador.¹⁴ Al fin, el recuerdo termina, como antes, con el viaje a Chile en el vagón de animales. Y así, al llegar otra vez al punto de partida, se completa la tercera vuelta circular en el pasado del protagonista, y con lo cual también se concluye la Segunda Parte de la novela.

¹³ Goiç, Op. cit., p. 112. El pasaje al que se refiere Goiç se encuentra en las páginas 157-158 de la edición de la novela que se utiliza para este estudio. La novela termina en la página 314. Así, la situación que se describe aquí está en el centro exacto de la novela, dividiendo la obra en dos mitades iguales.

¹⁴ En realidad el desorden no es tan marcado como parece ser cuando se lee: Aniceto empieza a narrar en medio del recuerdo, en el punto donde lo lleva el estímulo del frío; retrocede para contar el principio, salta lo ya narrado y termina recordando el fin del episodio. Si los fragmentos fueron numerados desde uno hasta cinco, según su verdadero orden cronológico, se leerían en el orden siguiente: 3, 1, 2, 4, 5.

Al principio de la Tercera Parte, Aniceto sigue recordando el pasado—plano C—y como anticipando lo que va a venir, relata la historia de dos amigos de su padre. Luego, la narración vuelve, por última vez al plano B, a donde el héroe está sentado todavía sobre el murete. Ahora se levanta, por fin, y empieza a caminar hacia la playa: “Bajé las gradas de piedra de aquella escalera, pero despacio, sin apresurarme, como si en cada una de ellas mis pies encontraran algo especial, y llegué a la arena” (p. 230). Aquí se encuentra con los dos hombres que había visto antes, y su vida ya empieza a seguir el nuevo curso que se había anticipado.

En este momento clave, después de haber recorrido la mayor parte de su vida anterior, el narrador termina la serie de vueltas al pasado. Ahora, en las últimas ochenta páginas de la novela, desde el momento de su encuentro con Cristián y el Filósofo, la acción avanza cronológicamente, casi siempre dentro del plano B de la narración. Sólo vuelve al pasado, en dos ocasiones más: cuando Aniceto piensa en su escasa experiencia amorosa y recuerda a un mujer que conoció en Mendoza (pp. 257-260) y, luego, cuando compara su propia juventud con la de Cristián y vuelve a pensar en el tiempo en que su familia vivió en Rosario (pp. 295-298). Al finalizar la obra, han transcurrido aproximadamente tres días de “tiempo narrativo,” desde el momento en que Aniceto salió de la cárcel hasta que él y sus amigos se van a trabajar. Como observa Fernando Alegría, había otros días, pero éstos no llegan a formar parte del relato.¹⁵

Hay varias cosas que explican por qué ocurre un cambio tan radical en la estructura de la última parte de la novela, y los factores que gobiernan la organización de los hechos tienen que buscarse en el contenido de la obra. Goïç ha observado con razón que es la diferencia entre el tono esencial de las dos mitades de la novela—la atmósfera de abandono y angustia de la primera, y la tranquilidad de la segunda—la que determina la composición: “La Tercera Parte y El Filósofo, Cristián y Yo, traen un nuevo tono amable y pintoresco, humanísimo en verdad, al mundo novelesco. Esta última parte guardará excepcionalmente la regularidad lineal de la secuencia de la acción. Cierta placidez que la vida de Aniceto ha alcanzado se contagia a la rememoración haciéndola igualmente plácida, sin sobresaltos, regular y dulcemente sentimental y tierna.”¹⁶

El factor más importante aquí, sin embargo—Goïç lo ha inferido sin ahondarse en la observación—es la actitud del protagonista hacia el tiempo. Es muy obvio que en la primera mitad de la novela Aniceto no tiene futuro, que en su abandono no tiene hacia dónde dirigir los pasos. Por eso, su conciencia se mueve en el tiempo, tal como su cuerpo en el espacio, sin objeto, sin dirección fija. Un ejemplo de la actitud que ha gobernado sus acciones durante la primera parte de la obra son las palabras expresadas inmediatamente antes de su encuentro con el Filósofo y Cristián:

Mi margen era estrecho. No tenía destino conocido alguno; ignoraba qué llegaría a ser y si llegaría a ser algo; ignoraba todo. Tenía alguna inclinación, pero no tenía dirección ni nada ni nadie que pudiera guiarme o ayudarme (p. 230).

¹⁵ Véase Fernando Alegría, “Manuel Rojas: Trascendentalismo en la novela chilena,” en *Las fronteras del realismo: Literatura chilena del siglo XX* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962, p. 88).

¹⁶ Goïç, Op. cit., p. 107. La última parte de la novela que en la edición citada por Goïç se llama “El Filósofo, Cristián y Yo,” en la nuestra, una edición posterior, se llama simplemente “Cuarta Parte.”

Momentos más tarde, sin embargo, encuentra el primer trozo de metal, y otra vez sus palabras parecen adquirir fuerza simbólica: “Lo apreté en una mano y esperé. Ya tenía algo” (p. 236). Ya tiene algo; ya tiene una manera de ganarse un poco de dinero: vender los trozos de metal que el mar depositaba en la playa. Y aun más importante, ya tiene alguien que lo guía:

Por el momento, sin embargo, no debía moverme de allí: mi porvenir inmediato estaba en manos del hombre de la sonrisa y del bigote negro; él sabía todo, quién compraba, dónde vivía el comprador y cuánto pagaba... (p. 239).

Aniceto había dicho que ignoraba todo; pero el Filósofo *lo sabe todo*, y es éste de quien está encargado el futuro. Cuando van a comer con el dinero ganado, es significativo que el restaurante que escogen se llama “El Porvenir” (p. 248). Ahora sí tiene futuro. Y como si se encontrara frente a una puerta abierta hacia esta vida nueva, comenta:

No me quedaré siempre aquí. El hombre no se quedará en ninguna parte; se irá siempre; alguna vez para no volver; también alguna vez el pulmón dejará de dolerme y de sangrar y podré irme, irme, irme, irme; parece una orden, una consigna, un deseo, una ilusión y hasta puede ser una esperanza (p. 253).

Es por eso, pues, que aquí la acción empieza a moverse con más regularidad, porque refleja el ritmo de su vida nueva. Cuando su vida carece de plan y orden, la rememoración es confusa; pero cuando encuentra un destino que le da un futuro nuevo, el relato avanza sin vacilaciones, tanto en el espacio, como en el tiempo.

El tiempo auténtico

Es en esta atmósfera final de esperanza y equilibrio, de avance regular de la acción, en que Aniceto también descubre el verdadero valor del tiempo. Al bajar del cerro desde el conventillo donde pasó la noche con el Filósofo y Cristián, observa que existen dos conceptos del tiempo: uno contranatural y otro auténtico; uno que obliga al hombre a seguir un compás ajeno a su propio modo de ser, y otro que le permite vivir de acuerdo con el ritmo de su ser natural. Aniceto lo explica de la manera siguiente:

El desnivel obliga a la gente a caminar de prisa, aunque no es sólo el desnivel el que la empuja; es también el trabajo o la cesantía, la comida, la mujer o alguno de los niños enfermos, la ropa a punto de perderse en la casa de préstamos, el dinero que se va a pedir y estotro y lo de más allá; se tiene esto y falta aquello y siempre es más lo que falta que lo que se tiene... Pero nosotros nos reímos del desnivel; no tenemos mujer ni hijos, no tenemos ropa empeñada—la poca que tenemos la llevamos puesta—y nadie nos prestaría ni cinco centavos; es una ventaja que nos permite caminar paso a paso, detenernos cuando lo queremos, mirar, reír, conversar y sentarnos aquí o allá (pp. 272-273).

Y siguiendo la vida sencilla junto al mar—“sol y viento, mar y cielo”—él y sus amigos han encontrado una especie de vida auténtica, donde el tiempo—no el tiempo objetivo, sino el tiempo natural—es el valor más importante:

La calle es nuestra y parece que la ciudad también lo fuera y también lo fuera el mar. En ocasiones, sin tener nada, le parece a uno tenerlo todo: el espacio, el aire, el cielo, el agua, la luz, y es que se tiene tiempo: el tiempo que se tiene es el que da la sensación de tenerlo todo; el que no tiene tiempo no tiene nada y de nada puede gozar el apurado, el que va de prisa, el urgido; no tiene más que su apuro, su prisa y su urgencia(pp. 273-274).

Y es el mar que representa el tiempo eterno de los valores naturales y universales; el mar representa la totalidad del tiempo y la fuerza permanente de la naturaleza que sostiene al hombre, y a la vida misma:

El mar está abajo, frente a nosotros, al margen de la ciudad y de su vida sin descanso ni tiempo; parece reposar, no tener prisa ni urgencia y en verdad no la tiene y en él se ve, sin embargo, todo el cielo y por él corre todo el viento... Vamos hacia el mar y el mar no se moverá de allí; nos espera; hace miles de años que está ahí mismo o un poquitito más acá, dando en las mismas o parecidas rocas, llevando y trayendo la misma delgada o gruesa, amarilla u oscura arena; vivimos de él como los pájaros, los pescadores y los marineros... (pp. 274-275).

Un poco más adelante vuelve a meditar en torno de los distintos conceptos del tiempo que gobiernan la vida de las personas. Algunas son libres, como él y sus compañeros, pero otras están esclavizadas por una vida mezquina, agobiante, rígida. Luego, Aniceto empieza a filosofar sobre el carácter irreversible del tiempo, y el efecto de esto en la vida:

Me parece de pronto que no caminamos por la acera de una calle cualquiera de Valparaíso, sino que por el centro de una corriente de agua. Quizás es el tiempo, el tiempo, que avanza a través de nosotros, ¿o nosotros pasamos a través del tiempo?, y se hunde en lo que un día constituirá nuestra vida pasada, una vida que no hemos podido elegir ni construir según estos deseos o según estos planos; no los tenemos. ¿Qué deseos, qué planos? 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... No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán, para siempre, un tiempo y una vida irremediables... ¿Qué hacer? No podremos hacer nada... ¿Qué se puede hacer contra un tiempo sin remedio? (p. 276).

Pero aunque el pasado es una masa sin orden que nunca puede ser cambiada, algún día llegará un tiempo de esperanza, cuando desaparecerá la angustia del pasado irremediable:

Llegará un día, sin embargo, en que este momento, este momento en que navegamos por el río del tiempo, nos parecerá uno de los mejores de nuestra vida, un momento limpio, tranquilo, sin deseos, sin puertas, ventanas ni muros, sin cajones de velas, ni sacos de papas..., un momento sin monedas y sin billetes propios ni ajenos, sin trabajadores maldicientes, sin empleados, sin gonococos, sin borrachos y sin puteadas (pp. 276-277).

Y es precisamente en este momento limpio y libre como el que describe Aniceto, un momento que permite la verdadera comunión humana, en el que la obra termina, en una

nota de esperanza, cuando los tres amigos—“el Filósofo, Cristián y Yo”—se van juntos a trabajar, no porque una fuerza ajena les obliga a ganarse el pan—el mar les provee de esto—sino porque tienen tiempo, y porque les da la gana.

* * *

Ya hemos visto, en fin, que Manuel Rojas ha logrado una doble perspectiva sobre el tiempo en esta obra. Ha expuesto sus ideas filosóficas sobre el concepto del tiempo; nos ha ofrecido una visión de tiempo y vida auténticos, una visión que encierra unos trascendentales valores humanos. Y aun más importante para el futuro de la novela en Hispanoamérica, ha conseguido eliminar gran parte de las restricciones cronológicas que han entrabado a sus predecesores, sin sacrificar en nada el valor artístico, ni el poder comunicativo. Al hacerlo, ha escrito una obra en que se observa un equilibrio notable entre el estado psíquico del personaje y la estructura temporal de la acción, algo que hubiera sido imposible sin la nueva libertad narrativa conquistada por el autor chileno. Y una vez tomada el nuevo camino, hemos visto que hay muchas bifurcaciones que conducen a otras fructíferas posibilidades novelísticas. No cabe duda de que gran parte de la “nueva novela” en Hispanoamérica tiene su origen en las innovaciones utilizadas por Manuel Rojas en *Hijo de ladrón*, obra clave en la evolución de la novela hispanoamericana.

State University of New York at Albany

Armand F. Baker

Published at: <http://www.armandfbaker.com/publications.html>