

El modo cinematográfico en el relato de *Hijo de Ladrón* (Manuel Rojas)

Silvia Donoso Hiriart
Universidade de Lisboa
sildonoso@gmail.com

Resumen: *A partir de Hijo de Ladrón (1951), del chileno Manuel Rojas, se observa cómo un relato de características específicas puede abordarse de manera que la lectura funcione desde una “cámara metafórica” situada entre el lector y él. Este mecanismo se cristaliza en la visualización de la acción narrada y la “descripción viva”; el punto de vista del personaje y la “cámara subjetiva literaria”, así como la “audición subjetiva”; la “voz en off” literaria; la presencia de yuxtaposición y, en esa dirección, de simultaneidad. De todo ello emerge un carácter documental del relato.*
Palabras clave: *Literatura, cine, narrador homodiegético, yuxtaposición*

Abstract: *From Hijo de Ladrón (1951), the Chilean Manuel Rojas shows how an account of specific characteristics can be addressed so that the reading works from a “metaphorical camera” located between him and the reader. This facility crystallizes in the visualization of the narrated action and “vivid description”; the point of view of the character and the “literary subjective shot”, as well as “subjective hearing”; the literary “voice-over”; the presence of juxtaposition and, in that direction, of simultaneity. From this emerges a documentary character of the story.*
Keywords: *Literature, cinema, homodiegetic narrator, juxtaposition.*

1. Palabras preliminares

Sin duda una de las novelas más relevantes de la historia literaria chilena es *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas (Premio Nacional de Literatura 1957), perteneciente a la tetralogía del personaje “Aniceto Hevia”, junto a *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971). Por el hecho de ser Rojas un escritor pre-boom latinoamericano, su figura no se ha visto favorecida por el vigor que merece tener. Sólo recientemente ha aparecido, en 1995, la antología *Manuel Rojas: Estudios Críticos*, de Naín Nómez y Emmanuel Tornés Reyes, una importante compilación de estudios en torno a su obra; y, posteriormente, ha sido reeditada parte importante de su obra por LOM. Manuel Rojas es considerado en Chile como el escritor que rompió definitivamente con el Criollismo. Con muy poca educación formal, es un escritor autodidacta.

Este artículo se propone dos objetivos, uno de corte valórico, que busca “restaurar” la figura de este escritor a partir de una mirada revitalizada, “desempolvando” y reconociendo su obra cumbre; el otro, de índole más técnica, persigue demostrar la efectividad de establecer comparaciones entre el relato literario y cinematográfico en el sentido opuesto al más recurrente, es decir, desde el cine a la literatura, dejando de manifiesto que la narrativa literaria tiene la capacidad de adaptar las propiedades del lenguaje fílmico a la secuencia verbal.

La novela *Hijo de ladrón* (*Tiempo irremediable* en su título original) posee un modo de construcción análogo a los mecanismos que utiliza el cine.

2. Un marco de referencia necesario

Un importante marco de referencia para abordar nuestro análisis es el Neorrealismo italiano, cuyo icono es el filme *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Este movimiento presenta innovaciones técnicas que nos importan en cuanto aquello era lo que estaba aconteciendo en el cine del mundo occidental mientras Rojas escribía su más significativa obra.

Los rasgos que lo conforman son variados: el trabajo con la cámara subjetiva desde puntos de vista identificables, la presencia del sujeto en la calle y la imitación de la oralidad, ambos elementos vinculados al carácter documental dentro de la ficción que surge en este cine, y, finalmente, los cambios repentinos de escenas y la yuxtaposición de eventos. Estos rasgos dialogan con *Hijo de ladrón*.

La particularidad de este movimiento que llama mayormente nuestra atención es el manejo de la cámara subjetiva; la puesta en evidencia de la mirada del personaje. Veamos un importante ejemplo recogido por Bazin (1966) a partir de un filme de Alberto Lattuada:

En *Il Bandito*, el prisionero que vuelve de Alemania descubre que su casa ha sido destruida. De todo el edificio no queda más que muros en ruinas e informes montones de piedras. La cámara nos muestra el rostro del hombre; después, siguiendo el movimiento de sus ojos, hace una larga panorámica de 360 grados que nos renueva el espectáculo. La originalidad de esta panorámica es doble: 1) al principio estamos en una situación exterior al actor ya que le contemplamos gracias a la cámara, pero durante la panorámica nos identificamos insensiblemente con él, hasta el punto de

sorprendernos cuando, terminado el giro de los 360 grados, descubrimos un rostro sobrecogido de horror; 2) la velocidad de esta panorámica subjetiva es variable; comienza a buena velocidad para después casi detenerse, contemplando después con morosidad las paredes desconchadas y quemadas al ritmo mismo de la mirada del hombre, y como movida directamente por su atención. (453-454)

El trabajo respecto al personaje en esta escena es relevante, pues en primer lugar se le muestra a él situado en un lugar devastado, donde estaba su casa, mediante un primer plano de su rostro; en seguida se llevará a cabo una panorámica completa que inequívocamente es aquello que el hombre ve y cómo lo ve: a través de un movimiento amplio de cabeza; de esto no cabe duda, por el hecho de haberse mostrado antes el rostro del hombre. Finalmente, la cámara se vuelve de nuevo hacia él y muestra un rostro destruido: esto confirma que la panorámica inmediatamente anterior es equivalente a lo que observa la mirada en movimiento del sujeto. Muy relevante es también lo que Bazin destaca en el segundo punto, acerca de la velocidad que toma el movimiento de la cámara según quiera enfatizar en la atención que pone el hombre en los objetos devastados.

Todo lo descrito en este extracto apunta a un asunto que nos es fundamental: el uso del mecanismo en función de la subjetividad. Esto contribuye a la compenetración del espectador al sentir que él “ve como el personaje”; la mirada de la cámara, del personaje y del espectador son la misma.

Lejos de proponer que Rojas haya tenido intención alguna de imprimir un carácter cinematográfico a su estilo narrativo, lo cual no se podría inferir a partir de sus ensayos (contenidos en *El árbol siempre verde*, de 1960, esencialmente), creemos pertinente considerar el contexto en que se hallaba inserto al cine occidental mientras el escritor chileno daba a luz su innovadora novela, pues esto nos permite elaborar afirmaciones con mayor sustento. Esta es la importancia que reviste aquí el hecho de referir al Neorrealismo Italiano.

3. El influjo de la cinematografía en el relato literario

En los estudios que vinculan la literatura y el cine, la dirección en la que se llevan a cabo los análisis normalmente revisa el tratamiento de la literatura en el cine, esencialmente en lo que dice relación con las adaptaciones fílmicas de las novelas. En este caso, nuestro enfoque sigue el sentido contrario: nos interesa introducirnos en el relato literario observando el funcionamiento de su mecanismo desde una “cámara de cine”.

Para abordar de manera coherente un análisis de esta naturaleza, es fundamental delinear ejes claros que permitan describir la narrativa de manera análoga a como lo hacemos con el cine. Es preciso evitar ambigüedades acerca de que puede ser viable efectuar análisis semejantes con cualquier novela o cuento.

Establecemos los siguientes lineamientos que orientan nuestro análisis:

3.1. Visualización de la acción narrada

Para que la narración literaria pueda dar un efecto de movimiento de los personajes, y de esa manera el lector logre percibirse a sí mismo como espectador, es fundamental que haya una dinámica activa entre la descripción y la narración de acciones. Observemos lo que señala Peña-Ardid (1999) al respecto: “...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.” (205-206). Entonces, la descripción y la narración no pueden pertenecer a párrafos diferentes de manera permanente, tal como es habitual en la literatura de corte más convencional; tampoco puede la descripción solo aparecer con el fin de dar a conocer las características de un espacio determinado en el cual, luego, surgirá la acción. Es fundamental la imbricación de lo descrito y lo narrado.

Asimismo, para hacer visualizable la acción narrada es esencial buscar modos de explicitar la mirada. Peña Ardid habla de la “... tendencia a precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos...” (126). Este punto se vincula estrechamente con lo que hemos destacado en el movimiento neorrealista italiano.

Vinculamos al narrador homodiegético literario con la cámara subjetiva cinematográfica. Cuando en un filme surge la cámara subjetiva, estamos asistiendo al acontecimiento desde la visión del personaje, al igual que cuando leemos un relato contado por quien se halla dentro de la historia. Técnicamente, tanto Sánchez Noriega (2000) como los franceses Jost y Guadreault (1995) identifican la comúnmente llamada cámara subjetiva con la noción de ocularización interna primaria, en la cual, según el primero, “La cámara ocupa el lugar de los ojos del personaje...” (96). En la narrativa, existen formas a través de las cuales el narrador consigue la identificación del lector con el personaje mediante la percepción de “lo visto” de manera análoga a como sucede en el cine. La efectividad de esto normalmente se vinculará con la voz del narrador homodiegético.

3.2. Simultaneidad

Cuando la literatura se siente atraída por la idea de plasmar un efecto de simultaneidad en la narración, se topa con el obstáculo que significa el hecho de encontrarse presa de la cadena verbal. Lo que más cerca le queda a la narración literaria de la simultaneidad es la yuxtaposición.

3.3. Yuxtaposición

El manejo de la yuxtaposición en la narrativa literaria evoca inmediatamente la forma de operar del cine. Peña Ardid es clara a este respecto: “...las construcciones yuxtapositivas en la novela [...] suelen interpretarse frecuentemente [...] como respuesta a una provocación cinematográfica” (169). En el cine, los diferentes planos están yuxtapuestos naturalmente. La cadena verbal posee muchos elementos de conexión; al ser estos suprimidos, nos hallamos ante una relación con el montaje cinematográfico plano por plano (Reisz, 1989).

3.4. Funcionamiento del narrador homodiegético

Nos interesa observar que el narrador homodiegético funciona en el cine tras una adaptación de una figura que es más propiamente literaria. La literatura, a su vez, tiene la posibilidad de reacomodar a su universo verbal aquel tratamiento cinematográfico de este tipo de narrador.

Carmona (1996) describe certeramente el modo de operar de un narrador homodiegético en el cine: "... un narrador homodiegético cinematográfico se constituye a través de una voz en off en primera persona, mientras que vemos al personaje moverse ante nuestros ojos." (198). Pensamos en muchos pasajes de *The last temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988), como ejemplo de esta situación cinematográfica, donde lo descrito por Carmona acontece constantemente con el personaje de Jesucristo, interpretado por Willem Dafoe.

Normalmente, la literatura funciona a partir de verbos referidos al habla y el cine, en cambio, en base a verbos que aluden a lo audiovisual (ver/oír). Así lo señala García Jiménez (1993):

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") (98-99).

La literatura se puede apropiar de ese "enunciado audio/visual", muchas veces explicitando los verbos connaturales al carácter cinematográfico, invitando así al lector a sentirse espectador y apelando a la existencia de una cámara metafórica.

3.5. Auricularización interna secundaria

Jost y Gaudreault acuñan este término, que en palabras más simples se puede explicar a partir de la idea de "audición subjetiva". Verificamos de qué manera esto sucede recurriendo a un buen ejemplo en la película chilena *Play* (2005) de Alicia Scherson: la protagonista escucha música en su reproductor personal y, al realizar una acción, se quita los audífonos y entonces dejamos de oír la música; luego, se los vuelve a poner y la música vuelve a acaparar completamente el plano auditivo.

Un escritor que intenta dar vida a su novela y busca formas de hacer "funcionar" en ella los verbos propios de lo audiovisual, encontrará modos en que la narración logre activar la sensación en el lector no sólo de que ve, sino también de que oye los acontecimientos relatados. Esta es una manera de vivificar lo narrado.

4. Aproximaciones desde la crítica

En 1995 es publicado el libro *Manuel Rojas: Estudios Críticos*, por el chileno Nain Nómez y el cubano Emmanuel Tornés Reyes, que compila los artículos más importantes escritos sobre la obra del narrador chileno. Hay dos ensayos que de manera brillante abordan el modo de construcción de esta novela y destacan aspectos que desde nuestra mirada son fundamentales para construir un análisis completo.

4.1. Cedomil Goic, Hijo de Ladrón

Este afamado crítico chileno resalta elementos técnicos en la novela que se vinculan estrechamente con los alcances teóricos que hemos hecho.

En primer lugar, se refiere al asintactismo que caracteriza esta narración:

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... (201-202).

El concepto de yuxtaposición surge inmediatamente al hablar de “asintactismo”. Nos referimos ya a la relación evidente que observamos entre la construcción yuxtapositiva de la narración literaria y la forma del relato cinematográfico. ¿Cómo consigue la literatura este resultado? A través de lo que indica Goic: la omisión de elementos gramaticales que indican de manera explícita cambios de voces y de “escenas”. Para conseguir realmente este efecto de yuxtaposición a través del asintactismo, el crítico chileno señala que los *verba dicendi* están omitidos porque son prescindibles, debido a la gran vivacidad escénica presente en la novela. El hecho de que haya omisión de este tipo de verbos contribuye naturalmente a la condensación temporal presente en esta obra.

Claramente, el planteamiento de Goic acerca de que en *Hijo de Ladrón* hay vivacidad escénica se vincula con el cine y con lo propiamente audio/visual, que es naturalmente escénico.

En relación con el asunto tratado acerca de la cámara subjetiva y de cómo en la literatura es posible procurar la equivalencia de mirada entre el lector y el narrador, el crítico chileno justamente destaca esta identidad de perspectivas resultante del modo de presentar los hechos en la novela: “Este narrador es el que invoca la identidad de perspectiva del lector, pues esa identidad o solidaridad es una consecuencia de la forma directa, presentativa o de objetividad estricta.” (202).

Por último, otra idea destacable en este brillante artículo es la que refiere a la “concepción simultaneísta del tiempo” (198), en donde “... el montaje temporal, sus diversas formas de inconexión o yuxtaposición, hace aparecer los diversos momentos como si existieran en el mismo tiempo.” (197) Ratificamos, entonces, la relación estrecha que existe entre la estructura yuxtapositiva y la simultaneidad en la narrativa literaria.

4.2. Norman Cortés Larrieu, Tres formas de inconexión en el relato

Este ensayo incorpora conceptos que contribuyen a entender la importancia del plano formal en *Hijo de ladrón*. Manifiesta, en primer lugar, que en este relato nos hallamos ante la presencia de la locución vivida: cada personaje habla por sí mismo; prácticamente no existe el estilo indirecto en la narración. Claramente, este rasgo narrativo evoca al cine, por el hecho de que en él normalmente todo personaje tiene su propia voz y no precisa de intermediarios. La anulación del “narrador mediador” tiene el propósito, igualmente identificado por Goic, de dar un carácter directo al estilo de la novela.

Cortés Larrieu también hace referencia a la anulación de diferencias entre narrador y lector presente aquí:

Completan la ilusión de la identidad de la perspectiva de narrador y lector algunos recursos cuidadosamente mimetizados, pero muy efectivos, como es la enumeración “un jarro, dos jarros de hielo enlozado”, en la que el narrador parece estar rectificándose porque no ha visto bien, mas, apenas lo advierte –y esto es lo decisivo– lo participa a su interlocutor, el lector. (171)

Es evidente que en este pequeño extracto al que recurre para ejemplificar su idea hay una relación con el funcionamiento de la cámara subjetiva. Él plantea que el narrador hace participar al lector mediante esta técnica de corregirse respecto a lo que ve. Dice que cuando el narrador lo advierte, incluye al lector –su interlocutor– en la visión ahora correcta de los jarros. En muchísimas descripciones dentro del relato, tal como esta, hay una mirada mancomunada entre ambos, la cual opera como lo hace una cámara de cine, y específicamente una cámara subjetiva.

Ratificamos, a partir de estos dos reconocidos artículos sobre *Hijo de ladrón*, que muchas de nuestras perspectivas sobre la novela desde un punto de vista técnico no sólo tienen asidero en la teoría, sino también en la crítica.

5. El modo cinematográfico en el relato de Hijo de Ladrón

5.1. Visualización de la acción narrada

5.1.1. La descripción “viva”

Indicamos que para que la literatura consiga un efecto de acción en movimiento, es fundamental que haya una combinación armónica entre la descripción y la narración. En *Hijo de ladrón* esto funciona en tres niveles:

5.1.1.1. Descripción “viva” referida a espacios cerrados

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. (126)

La descripción de las características físicas del patio está notoriamente 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 le dan fuerza a este pasaje. Acción y descripción están compartiendo un mismo párrafo y este párrafo está estructurado de tal manera que se logra la vivacidad escénica referida por Goic.

5.1.1.2. Descripción “viva” referida a espacios abiertos (esencialmente Valparaíso)

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)

Rojas muestra Valparaíso haciéndolo visualizable, fácilmente imaginable para un lector que no lo ha conocido, sin diferenciarlo de la acción, sin hacer una escisión. Esto ocurre naturalmente en el cine; para este resulta obvio que la acción sucede dentro de lugares que se ven por añadidura en relación con los eventos que en ellos ocurren. El mismo 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. Mostrar los recovecos, los cerros, las panorámicas de este puerto para el cine resulta simple; lo interesante es cómo mostrarlo. La literatura está un paso atrás en relación con esto, y la pregunta que se hace un escritor es: ¿cómo describir la ciudad sin que parezca una descripción congelada, una descripción de postal? Recordemos que esta descripción de postal recuerda al criollismo, del cual Rojas huyó.

5.1.1.3. Descripción “viva” referida a personajes

El narrador protagonista describe de la siguiente manera a un hombre enfermo, amigo de su padre:

... 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. (214)

Como es evidente, en esta descripción de un sujeto las partes 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 un gesto moribundo. Esta forma de caracterizar a Alfredo genera en el lector una imagen cinematográfica y no fotográfica.

En síntesis, los lugares, espacios y personas descritos en esta novela aparecen de tal manera combinados con las acciones que allí suceden o con las acciones que ellos realizan, que el efecto generado en el lector es el de una secuencia fílmica, por la sensación de movimiento que crea.

5.2. El punto de vista del personaje

El permanente afán de explicitar la mirada del personaje guarda relación con nuestra idea de que en *Hijo de Ladrón* la acción narrada se hace visualizable. El narrador homodiegético está siempre viendo, y su forma de manifestar lo que ve se asimila mucho a distintos modos de operar de la cámara.

5.2.1. *La visión desde una “cámara subjetiva” (“Ocularización interna primaria”)*

En muchas ocasiones Aniceto Hevia observa lugares, situaciones, etc. De hecho, se pasa así gran parte de la historia pues es un forastero perdido en Valparaíso, que observa el devenir de la ciudad esperando algún acontecimiento que le facilite comida y techo. También vivencia distintas cosas en Buenos Aires y en la cordillera, pero sin duda el lugar más observado es el puerto bahía.

El ojo de Aniceto es sumamente protagónico. Hemos dicho ya que a través de su ojo mira el lector. Observemos cómo esto funciona en la novela:

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. (89)

La pregunta “¿Qué hay allí?” indica que el protagonista recientemente ha visto algo, que lo ve al mismo tiempo que lo hace el lector. Su mirada se introduce en los galpones amurallados y se encuentra con las ratas y las mercaderías. Claramente la pregunta hace explícita una mirada, y una mirada que busca. La vivacidad escénica se verifica, al aportar esta pregunta al relato una sensación de instantaneidad.

Por otro lado, sigue explicitándose la mirada del sujeto a través de los 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 evidente el movimiento de cabeza hacia arriba, o sea, un *tilt up* cinematográfico. Como luego dice “en lo alto”, queda claro dónde se ubican los pinos; por lo tanto, ¿cuál es el sentido de decir que se alza la vista?, el de indicar movimiento de cabeza, haciendo que el lector vea con Aniceto.

En la frase “la calle se ve desierta” también notamos la intención de hacer patente la apreciación del protagonista. Esta insistencia en el verbo “ver” tiene mucho sentido. Perfectamente se podría optar por decir, por ejemplo, “la calle está desierta”, pero se prefiere enfatizar en lo que ve el personaje. La vivacidad escénica persiste, y se le suma el hecho de hablar en presente. El cine normalmente es en presente respecto a la sensación del espectador; si la literatura elige este tiempo verbal, interpretamos la intención de dar la ya referida sensación de instantaneidad. El empleo de este tiempo contribuye a generar un efecto de “aquí y ahora”: “Está anocheciendo y pronto encenderán las luces de Valparaíso.” (68)

Respecto a lo afirmado en cuanto a la “cámara subjetiva” y su analogía en la literatura, recalamos la importancia de los dos puntos: “Hacia frío y tuve un estremecimiento. Abrí y miré: había nevado.” (195). Es evidente que estos dos puntos conducen la mirada del lector; crean una sensación, además, de que este está “viendo con” el personaje, idea ya apuntada por los críticos Goic y Cortés Larriau.

5.2.1.1. *“Cámara subjetiva” desde un punto de vista concreto*

El siguiente extracto nos hace pensar en el Neorrealismo Italiano, pues a partir de este movimiento se instala la mirada del personaje desde un punto de vista determinado:

Se encuentra Aniceto pequeño, en la casa familiar, 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 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 sólo relata lo que ve: movimientos de cabeza, de cuerpo, miradas y actitudes de diálogo. Además, hace algunas interpretaciones, como suponer lo que su hermano piensa en base a sus gestos, ya que voltea dos o tres veces la cabeza para mirar al hombre. Salvo esta y otras interpretaciones explícitamente basadas en lo que se ve – desde la ventana-, el resto de la descripción es totalmente literal respecto de la mirada del pequeño Aniceto. La cámara subjetiva continúa presente, y situada. En ese punto enfatiza Bazin cuando dice que “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.” (454). Los rasgos del Neorrealismo Italiano y del innovador relato de *Hijo de Ladrón* efectivamente son dialogantes.

5.2.1.2. *Otras formas de narrar lo visto asimilables al cine (siempre desde la “cámara subjetiva”)*

En el cine, lo visto tiene distintas formas de ser mostrado en cuanto al movimiento. Nos hallamos en esta novela con modos asimilables al manejo de la cámara en función de la mirada, tales como el paneo, el *travelling* de acompañamiento, el primer plano y el plano contra plano.

El ejemplo donde podemos constatar con mayor claridad este rasgo es el siguiente: “Miré a los hombres: se alejaban retrocediendo, mirando hacia donde estoy, solo y de pie, arrimado a un muro pintado de blanco.” (100). 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 visión parece darse vuelta y mostrarnos ahora lo que estos hombres ven: a Aniceto haciendo lo que allí se describe. La estructuración de esta parte del relato evoca un plano contra plano en el cine, en donde se enfocaría –también en cámara subjetiva- lo que un personaje ve: unos hombres, y luego lo que esos hombres, ya enfocados, a su vez ven: al individuo solo, de pie y apoyado en un muro, que los ha mirado.

5.3. Otros modos de presentarse del narrador homodiegético

5.3.1. La “voz en off” literaria

Veamos cómo podría funcionar una “cámara” que muestra al personaje realizando alguna acción u observando algo mientras habla, siempre en primera persona:

Avancé por una calle, luego por otra, sorteando a los grupos de hombres que esperan se les llame a cargar o descargar, a limpiar o a remachar, a aceitar o engrasar, a arbolar o a desarbolar, a pintar, enmaderar o raspar, pues ellos pueden enmaderar y raspar, pintar, desarbolar o arbolar, engrasar o aceitar, remachar y limpiar, cargar y descargar el universo entero, con estrellas y soles, planetas, constelaciones y nebulosas, con sólo pagarles un salario que les permita no morir de hambre y proporcionarles los medios de llegar al sitio necesario; insistentes y pequeños hombrecillos, constructores de puertos y de embarcaciones, extractores de salitre y de carbón, de cobre y de cemento; tenedores de vías férreas, que no tienen nada, que no tienen nada, nada más que la libertad, que también les quisieran quitar, de charlar un rato entre ellos y de tomarse uno que otro gran trago de vino en espera del próximo o del último día.

Hacia el sur termina de pronto la ciudad y aparecen unas barracas o galpones amurallados. ¿Qué hay ahí? (88-89)

Observemos cómo es introducido y cerrado este pasaje: Aniceto dice que avanza por una calle y otra cruzándose con hombres de clase popular, en Valparaíso, y, finalmente, de manera repentina, se encuentra con que ha terminado la ciudad y que se topa con unos galpones amurallados. Creemos clara la posibilidad de comparar esta secuencia con lo que en el cine sería un *travelling* de acompañamiento: la marca de entrada y salida de nuestro fragmento seleccionado es que va caminando (entrada) y que se detiene (salida); esto indica que camina mientras ve a los hombres y reflexiona sobre la condición de estos mediante una suerte de monólogo. La imagen, entonces, es: Aniceto se desplaza por la calle llena de hombres y mira a estos hombres al mismo tiempo que lo “escuchamos” reflexionar sobre la vida de estos y sus aspiraciones. Se topa con el muro y ahí comenzará otra reflexión. El episodio se cierra así: “De pronto terminó el muro y apareció el mar.” (89). Esto evidencia que Aniceto ha seguido caminando. El *travelling* de acompañamiento se ratifica.

5.3.2. La “auricularización interna secundaria”

Para que funcione esta técnica cinematográfica explicitada por Jost y Gaudreault de manera análoga en la literatura, es esencial que lo que se ve suceda a lo que se oye. Esto es muy frecuente en el cine de suspenso, donde primero oímos algo y, tal como el personaje, no sabemos de qué se trata, hasta que lo vemos. Hemos seleccionado el siguiente ejemplo en *Hijo de ladrón*:

Toqué el timbre, que sonó larga, fuerte y extrañamente en la silenciosa casa; tal vez encontraba raro que lo tocasen a esa hora. Después de un rato muy largo sentí que alguien bajaba la escalera, tanteaba la puerta, corría barras y picaportes y abría la puerta: era una vieja. (148)

Ciertamente, lo “oído” por el personaje prevalece, de tal manera que da la sensación al lector de que oye al mismo tiempo que el narrador.

5.4. La presencia de la yuxtaposición

Ya desde el Neorrealismo Italiano empiezan a hacerse notorios en la cinematografía los cambios repentinos de escenas. Hoy en día es habitual que el cine incluso recurra al fragmentarismo. En 1951, al publicarse *Hijo de Ladrón*, esto era algo innovador a todas luces.

Observemos un fragmento muy representativo de la estructura yuxtapuesta permanente de esta novela:

Aquella noche no era noche de sábado, pero era noche y la calle estaba bastante concurrida. Sucedió lo que podía haberse esperado: muchos de los que tomaron parte en el motín, rompiendo faroles o tumbado y destrozando tranvías, o solamente gritando muertas o vivas, fueron a parar allí; la excitación sufrida les impidió retirarse a sus casas; era un día extraordinario, un día de pelea, diferente a los otros, rutinarios, en que sólo se trabaja, y era necesario comentarlo y quizá celebrarlo. Tengo mucha sed y no me vendría mal un vasito de cerveza, o, mejor, de chicha. ¿Tiene sándwiches? Sí, uno de lomo y otro de queso; sí, con ajicito. Era fácil entrar; lo difícil era salir... (118-119)

Un pequeño diálogo cualquiera de la calle es insertado dentro de la descripción simplemente mediante una sugerencia de que en la situación descrita existen este tipo de conversaciones simples. Nos imaginamos cinematográficamente esta escena en una calle de Valparaíso y de pronto un diálogo de estas características. El cine no avisa cuando alguien va a hablar. Esto es lo que ocurre acá. Encima, el pequeño diálogo también está estructurado, una vez más, de manera yuxtapuesta y hasta cuenta con elipsis, pues supone una pregunta, al ofrecer alguien hipotético dos opciones de sándwich y el otro alguien responderle: “sí, con ajicito”. Ese tipo de elipsis la vinculamos con el carácter cinematográfico.

5.5. La simultaneidad

En *Hijo de Ladrón* sólo vemos aparecer la simultaneidad de manera patente una vez. Hemos sostenido que la forma que tiene la narrativa de alcanzar este efecto es a través de la yuxtaposición. Hay un pasaje de la novela en que Aniceto se encuentra en un

fuerte estado febril dentro de la cárcel y notamos allí un intento claro de plasmar literariamente la simultaneidad:

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)

El estado febril es introducido por “40° de fiebre”. A partir de esta frase comenzará una seguidilla de descripciones de su estado que desembocarán en la aparición de otras voces, las que se yuxtapondrán, pero el contexto nos dará a entender que Aniceto, por el hecho de estar delirando, llama a su madre, ya muerta, y se vuelve agresivo con quienes lo están atendiendo, mientras al mismo tiempo estos hacen comentarios acerca de la condición del muchacho y hablan entre ellos. La secuencia es sellada con el protagonista insistiendo en llamar a su madre, lo cual nos corrobora que no ha parado de hacerlo mientras la enfermera y el médico tratan de asistirlo y lo compadecen.

Esta es la forma más asequible para la literatura de materializar la simultaneidad. No se trata únicamente de la yuxtaposición, que puede servir a otros fines, sino que también de la forma en que se organizan los parlamentos y cómo se introducen. En el fragmento seleccionado, la frecuencia con que Aniceto llama a su madre o pide que la llamen, con las otras voces insertas entre medio, es clave para conseguir el efecto de simultaneidad, así como también el hecho de finalizar el pasaje con el delirio del joven.

5.6. El carácter documental

El cine neorrealista tiene un fuerte carácter documental, pese a que su condición es en realidad ficticia. Sus personajes son encarnados muchas veces por actores que son gente de la calle; sus episodios son mayoritariamente en espacios externos y sus situaciones muy cruentas, sin adornos ni lenitivos.

Muchos de los mecanismos que utiliza Rojas en su novela cumbre contribuyen a darle un carácter sumamente realista al relato; en muchas oportunidades, que hemos ido ejemplificando, pareciera que entre nuestros ojos lectores y aquello que leemos estuviera el aparato enunciativo de la cámara en medio. Asimismo, Rojas no tiene reparos en mostrar situaciones de forma descarnada, como por ejemplo un pasaje en que Aniceto se encuentra a un preso borracho en la celda que le toca, quien está con los pantalones abajo, lleno de excremento y en un estado deplorable que es descrito sin reservas. Pese a ser una novela tan lúdica en términos formales, su contenido es completamente ajustado a la realidad más pura, tal como sucede en el movimiento cinematográfico que le acompaña temporalmente en Occidente.

Esta “cámara” ubicada entre el lector y el relato a la que hemos apelado, se vuelve tan notoria en algunos momentos, que nos parece estar siendo espectadores de un

documental; y en donde además es posible apreciar modos de operar típicos de este género cinematográfico:

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)

Para verificar que *Hijo de Ladrón* llega a rozar el estilo documental desde su carácter literario, hemos seleccionado este brillante pasaje, en que se describe la vida y la rutina de los pescadores de alguna caleta de Valparaíso, de manera muy fiel a la realidad. Lo interesante vendrá en el momento en que se dice “Aquí hay un caldero redondo...”, pues es ahí donde se “activa” el aparato enunciativo, donde surge una cámara metafórica, y empezamos los lectores a ver directamente lo que el pescador “entrevistado” está describiendo. El pescador apela a nuestra mirada: “mira”, para mostrarnos el caldero y lo que contiene. Es tanta la carga de espontaneidad que tiene este parlamento, que el hombre incluso se equivoca: “bah”; también se equivoca en contar los jarros: “un jarro, dos jarros...”. Estamos viendo con él y lo estamos escuchando. Es la misma estructura que tiene un documental que prescinde de la voz en off y prefiere darles voz a los sujetos que protagonizan aquel espacio de la realidad que está siendo registrada. La locución vivida apuntada por Cortés Larrieu funciona una vez más.

Sin lugar a dudas, el fuerte realismo de esta novela no escatima recursos para cobrar potencia y dinamismo. Manuel Rojas posee un afán lúdico que indaga permanentemente en nuevas posibles formas de construir un relato fresco que, hasta el día de hoy, sigue manteniendo vigencia total.

6. A modo de conclusión

Sostenemos que un abordaje coherente en un estudio de esta índole cobra real sentido desde el punto de vista del mecanismo; un mismo argumento puede ser compartido por variadas expresiones de arte, en cambio, el modo es lo que las particulariza. Por ello hemos puesto atención en la construcción del relato en la novela de Rojas.

La inquietud que percibimos en Rojas por dar a su relato vivacidad, instantaneidad y ese carácter directo que hemos señalado, la podemos asociar a sus vínculos con el teatro en tiempos previos a su asentamiento en la literatura. La escenificación es un interés en él, y a través de medios verbales hace todo lo posible por conseguir este

efecto, y lo logra. Desconocemos a partir de sus ensayos y de la crítica sobre su obra si alguna vez tuvo interés real por el cine, pero sí era un hombre que se dejaba emparar por las tendencias de la época.

El logro mayor que ha tenido en cuanto a su escenificación esta novela, es la realización de la obra teatral completamente basada en ella por parte del Teatro Nacional en el año 2004, dirigida por Raúl Osorio, y que contó con la asesoría de Patricio Rojas, hijo del escritor.

El cine chileno aún está en deuda con Manuel Rojas, porque la única adaptación hecha a partir de su obra es sobre un cuento, *Un ladrón y su mujer*, y además es un medimetraje que nunca trascendió, sólo se quedó en el plano de la televisión. Es difícil entender las razones de esto.

Creemos importante -además de contribuir al desarrollo de las investigaciones sobre el vínculo entre el relato literario y el fílmico- favorecer la revitalización de la figura de este escritor, dueño de una genialidad tan poco ufana que no ha ocupado el lugar que merece en el panorama general de la literatura chilena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. (1966): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp S.A.
- CARMONA, Ramón (1996): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa Audiovisual*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.
- GAUDREULT, André, y JOST, François (1995): *El Relato cinematográfico: Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- NÓMEZ, Naín, y TORNÉS REYES, Emmanuel (Eds.) (1995): *Manuel Rojas: Estudios Críticos*. Santiago de Chile, Editorial de la Universidad de Santiago de Chile.
- PEÑA ARDID, Carmen (1999): *Literatura y cine, una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- REISZ, Karel (1989): *Técnica del montaje cinematográfico*. Buenos Aires, Taurus Ediciones.
- ROJAS, Manuel (2006): *Hijo de Ladrón*. 39ª edición, Santiago de Chile, Zig-Zag.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine*. Barcelona, Paidós Ibérica.