

191, octubre de 1962), p. 7. Aquí se estudian con penetración las relaciones que existen entre el tango que narra las hazañas del torero El Espartero, el esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, y la farsa de Pío BAROJA *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1926). El artículo de Bary nos interesa sobre todo por sus observaciones referidas al romance que VALLE INCLÁN incorpora al epílogo de su esperpento. BARY ha visto con acierto las diferencias que hay entre el don Friolera de la segunda parte y el héroe más bien calderoniano del romance final; anota el espíritu no castellano en el retablo de Fidel frente al castizo del romance; y opina que VALLE logra elevar el mal gusto de las coplas populares a una dignidad estética (lo que no hizo BAROJA), al mismo tiempo que satiriza lo popular y lo burgués. Por último quisieramos transcribir dos afirmaciones de la nota citada: "... el esperpento de VALLE INCLÁN ofrece tres de las aventuras del desastrado teniente, ninguna falsa y ninguna verdadera, todas legendarias y cada cual con vida propia. La versión esperpéntica, intercalada entre la del Compadre Fidel y la del ciego, no es más 'verdadera' que éstas", y luego, hacia finales del mismo estudio: "...el verdadero esperpento lo forma el conjunto de las tres versiones, como si el autor quisiera ilustrar de esta manera su famosa 'estética del callejón del Gato'. Las tres versiones son tres espejos cóncavos en los que se refleja el héroe clásico que habría podido ser Don Friolera".

ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DE *HIJO DE LADRÓN*

MYRON LICHTBLAU
Syracuse University
Syracuse, N. Y.

DENTRO DE LA NOVELÍSTICA chilena actual ocupa un lugar destacado *Hijo de Ladrón*, tanto por sus valores sociales y psicológicos como por el manejo atrevido del arte narrativo. Publicada en 1951, esta novela¹ de Manuel Rojas (1896-) ha merecido los elogios casi unánimes de los críticos, que ven en la narración algo autobiográfica del joven protagonista un cuadro fiel y conmovedor de ciertos grupos de la baja capa social en Chile. De las sugerencias sociales y morales que se pueden desprender de toda la obra vamos a escribir muy poco, pues esta crítica queda fuera del alcance del presente estudio. Lo que nos interesa es el vehículo lingüístico que capta y transporta este lienzo de vidas desorientadas a la sensibilidad literaria del lector. En fin, trataremos aquí los diversos elementos de estilo que dan a la novela su más notable peculiaridad y su esencia como obra de arte.

Todo estilo literario se encuentra metido dentro del marco narrativo que define y limita el alcance y sentido de la obra. Hablar del estilo, analizarlo e interpretarlo, es tratar la composición verbal comprendida en este marco y por él condicionada de alguna manera u otra. En *Hijo de Ladrón* este marco o armazón novelesca no sólo presenta un caso nada usual, sino que se utiliza con efectos artísticos muy marcados y se relaciona estrechamente con el estilo de la obra. Por eso, anterior al estudio de este estilo, hacen falta algunos comentarios generales sobre el carácter y la estructura de la novela. La nota más patente del arte narrativo de *Hijo de Ladrón* es la desordenación cronológica en que se encaja la obra. El concepto del tiempo² en que trans-

¹ La edición que utilizo en este trabajo es la de Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961. Todas las citas se refieren a esta edición.

² Véanse el artículo muy perspicaz de Fernando Alegría sobre Manuel Rojas y en

curre la acción está completamente desviado, hasta tal punto que no hay consecutividad temporal sino un abigarrado eslabonamiento de tiempo presente y tiempo pretérito. Un extremo del tiempo presente es la salida de Aniceto (el protagonista) de la cárcel, víctima de una falsa acusación de robo; el otro extremo ocurre tres días después, cuando se encuentra en íntima amistad con dos vagabundos con quienes tropezó en la playa. Y formando una complicada red hábilmente desparramada por la obra se hallan numerosos episodios sacados de la viva recordación del protagonista y de sus compañeros. El hilo narrativo actual se para, se interrumpe, se disuelve en la memoria de otras épocas. Nos entra un gran flujo de pensamientos y evocaciones sin ninguna orientación cronológica y poca cohesión temática. Como dijo muy bien Fernando Alegría: "Los episodios son intercalados en el instante en que llaman a la memoria del narrador, sin explicaciones previas, inusitadamente, como exigiendo al lector que les dé el lugar histórico que les corresponde".³

Es fácil ver que la obra sigue la pauta de la novela picaresca. En nuestro caso el protagonista es un niño desamparado de unos dieciséis años que sufre la muerte de su madre y el abandono de su padre, astuto ladrón y ratero que parece jactarse de su oficio y deleitarse de la notoriedad. Narrada totalmente en primera persona por Aniceto y sus compañeros, *Hijo de Ladrón* posee la misma identificación personal, la intimidad y confianza que se asocian con el género picaresco. Respecto a esto no hay nada de particular; pero lo que tiene la obra en alto grado y la distingue estilísticamente es cierta nota de humanización que no podemos menos de sentir hondamente a cada paso. Con esta nota de humanización los fenómenos y circunstancias objetivos se convierten en observaciones dramáticamente subjetivas, relacionadas directamente con los sentimientos y pensamientos del narrador en un momento dado. Una descripción, por ejemplo, no nos dice que hay insectos en la cárcel que molestan a los prisioneros y les dan asco, sino que una sola chinche o cucaracha se le sube a la garganta de uno en particular. Y ocurre lo mismo con la descripción general de la celda, que no se nos presenta como algo frío e impersonal, sino como el sitio de encarcelamiento de un solo hombre, entre otros, con quien podemos identificarnos emocionalmente. Percibimos no ya la presencia de los personajes, sino sus rasgos más arraigados, su complejidad interior, sus instintos más fundamentales (digámoslo, los más crudos a veces). En fin, vemos lo humano, la desnudez de las cosas, y los valores y móviles que son el meollo de su existencia. Aniceto, su madre solícita,

particular sobre *Hijo de ladrón*: "Manuel Rojas: Trascendentalismo en la novela chilena", *Cuadernos Americanos*, Vol. CIII, marzo 1959, pp. 246-262.

³ *Ibid.*, p. 254.

su padre ilusivo, el Filósofo, y las demás personas de la novela se nos imponen fuertemente y dejan huellas inconfundibles.

Tal humanización se logra de dos maneras: temáticamente, por el contenido mismo, es decir por las acciones en que participan los personajes; y estilísticamente, por el modo de narrar dicho contenido. La primera pertenece mejor a otro estudio; la segunda exige más explicación aquí. Relacionada con la idea de la humanización artística está el elemento de espontaneidad narrativa, en que el relator da rienda suelta a toda la gama de sus pensamientos y los apunta libre y naturalmente para marcar el tono de la novela. Es un fluir constante que brota desde adentro impulsado casi por una necesidad imperiosa de desahogarse y referirlo todo. No hay trabas ni restricciones de ninguna clase, pues todo el relato no se atiene a otra cosa sino el ente interior del narrador. Pero si tal naturalidad verbal fuera una exacta reproducción del pensar de los personajes, si fuera una copia mecánicamente fiel, no sería arte ni creación literaria. Es poco probable que un muchacho indisciplinado como Aniceto y otros compañeros de igual calaña supieran elaborar una narración de los méritos artísticos que se notan en *Hijo de Ladrón*. No importa. Todo arte o valor estético encierran un tanto de ilusión. Y sobre todo al leer una novela en primera persona experimentamos con gusto cierta decepción, pues el novelista actúa como un director detrás de los bastidores, guiando la obra que nos presenta el narrador. De modo que la espontaneidad y la naturalidad de *Hijo de Ladrón*, claro está, son productos de la técnica novelesca de Manuel Rojas y están templadas y modificadas según un determinado criterio artístico. La prosa fluida y sencilla que caracteriza lo más de *Hijo de Ladrón* desempeña bien su papel de representar las palabras sentidas y expresadas por Aniceto y sus compañeros. Pero esta naturalidad y aparente sencillez de estilo —cualidades que producen este elemento de humanización de que hablábamos— no quiere decir que todo se narre casualmente, al azar, sin detenimiento ni cuidado. La prodigiosa labor artística se esconde hábilmente, mas no deja de expresar del modo más adecuado la materia tratada y el temperamento y el estado de ánimo del narrador.

De ahí el estilo poco académico que predomina en *Hijo de Ladrón*, en que la porfía de naturalidad excluye todo lujo verbal, todo oropel, toda hinchazón o artificialidad del lenguaje. Nada de palabras exclusivamente literarias, nada de frases fríamente pulidas o cinceladas, nada de cláusulas rimbombantes o machaconas que parecen hechas en un molde rígido y predefinido. La prosa rebosa de vida a cada paso —más que vida, el brío y el vigor y la libertad de la vida que se hallan encarnados en tantos personajes de la obra. Es una prosa ágil y enérgica que es seguro testimonio del poder de un estilo naturalmente concebido y ejecutado. Y es precisamente esta fu-

sión acertada de naturalidad y fuerza de expresión, lo que engendra y sostiene nuestro interés. De los centenares de trozos que bien pueden ejemplificar este elemento de la prosa sacamos éste, que narra parte de las reacciones de Aniceto y de su madre cuando un desconocido llama a la puerta:

Entre uno y otro movimiento oí que mi madre abría la puerta y que una voz de hombre, dura y sin cortesía, casi tajante, decía algo como una pregunta; la voz de mi madre, al responder, resultó increíblemente tierna, casi llorosa; la frase que pronunció en seguida el hombre pareció quemar el delicado brote. Hubo un breve diálogo, la puerta sonó como si la empujaran con brusquedad y un paso de hombre avanzó por el corredor de baldosas. Yo escuchaba. La distancia desde la puerta de calle hasta la del comedor era de quince pasos, quince pasos contados innumerables veces al recorrer la distancia en diversas formas: caminando hacia adelante o hacia atrás, de este lado y con los ojos abiertos o de este otro y con los ojos cerrados, sin hallar nunca una mayor o menor diferencia. Detrás de los pasos del hombre sonaron, precipitados, los de mi madre: para ella, baja de estatura como era, los pasos eran dieciocho o diecinueve...

Cuando el desconocido —pues no me cabía duda alguna de que lo era— apareció frente a la puerta del comedor, yo, todavía relamiéndome, estaba de pie detrás de la mesa, los ojos fijos en el preciso punto en que iba a surgir; no se me ocurrió sentarme o moverme del lugar en que estaba en el instante en que di el manotón a las migas, o quizás, el diálogo o los pasos me impidieron hacerlo. El hombre llegó, se detuvo en aquel punto y miró hacia el interior: allí estaba yo, con mis doce años, de pie, sin saber qué cara poner a su mirada, que pareció medir mi estatura, apreciar mi corpulencia, estimar mi desarrollo muscular y adivinar mis intenciones. Era un hombre alto, erguido, desenvuelto; entró, dio una mirada a su alrededor y vio, sin duda, todo, los muebles, las puertas, el bolsón con mis cuadernos sobre una silla, las copas, los colores y las líneas de los papeles murales, quizá si hasta las migas, y se acercó a mí (pp. 21-22).

Aun con una lectura somera de *Hijo de Ladrón* se nota en seguida que la riqueza narrativa proviene en gran parte de la riqueza de detalles que circundan el relato de cada suceso. La proliferación de detalles descriptivos no es un simple adorno o elemento accesorio de la narración, sino que representa uno de los elementos más enjundiosos e indispensables del estilo de Rojas. Raras veces parecen superfluos o insignificantes los detalles, pues cuadran

con perfecta naturalidad en el relato y parecen casi inseparables de la imagen colectiva que se quiere dar. Nos interesan los detalles porque pertenecen integralmente a la escena que se describe. Los párrafos se suceden con fácil desenvoltura, recogiendo en su marcha una mar de detalles y minuciosidades y apuntándolos con asombrosa exactitud y viveza hasta que al final de la escena el lector puede apresarlos todo y asimilarlos dentro de la armazón fundamental de la obra. Los detalles son de una rica variedad y puede referirse a aspectos físicos de personas u objetos, a fenómenos de la naturaleza, a faenas rutinarias, a sensaciones auditorias, táctiles, u oculares. Nada se escapa de la aguda observación y anotación del narrador, que parece no descansar en su relación hasta agotar cada aspecto o sesgo que anda ligado a su tema o que pueda emparentarse al mismo. Escojamos a modo de ejemplo un párrafo en que se ve claramente cómo Rojas crea un ambiente o tono principalmente por la acumulación de detalles hábilmente ensartados. Esta escena ocurre cuando Aniceto presencia un motín de trabajadores y al mismo tiempo, en plena calle, come su presa de pescado. El párrafo comienza con la sencilla declaración del acto simultáneo de comer y de mirar la escena. Luego Aniceto expresa duda sobre la edad del pez, añadiendo que en efecto le importa poco porque tiene mucha hambre. Sigue una referencia al mal olor del pescado, lo cual le da oportunidad a Aniceto de interpolar un pensamiento pasajero: "¿A dónde irían a parar los pobres si se les ocurriera tener un olfato demasiado sensible. La miseria y el hambre no tienen olfato; más aún, el olfato estorba al hambriento" (p. 121). La corteza, dura e insabrosa, le recuerda el tierno batido de pan rallado y huevo que en otra época preparaba su madre. Se resigna, sin embargo, a comer el pescado, comentando que es agradable para sus dientes, que sienten y transmiten la sensación de un masticamiento vigoroso. Aniceto nos comunica otros detalles, que infunden toda la descripción de gran relieve humano: el vahecillo que le entra por las narices y se las dilata, el desmigajar de las tonejas, la postura que él toma al dar un bocado para que ningún trocito se escape de su boca, el papel que le sirve de plato y que impide que la transpiración oleaginosa que rezuma el pescado se pegue a sus manos (p. 121).

DESVIACIONES NARRATIVAS

Si echamos una mirada general a la obra, la primera impresión es la de una gran masa de materia narrativa y descriptiva incluida entre trescientas páginas bien nutridas. Y la materia parece más compacta por la técnica de tener grupos de párrafos de desmesurada extensión, como si Rojas quisiera re-

presentar una sucesión no interrumpida de pensamientos y acciones. Esta densidad de materia llegaría a constituir un elemento poco deseado del estilo si Rojas no supiera controlar y variar los planos estructurales de la novela. La línea de pura narración expositiva o explicativa que tanto abunda en la obra se desvía hacia otras sendas en momentos apropiados para aliviar la igualdad de presentación. En estos casos la acción avanza más rápida y directamente, pues hay un entretrejimiento más patente de diálogo y materia narrada que pone de mayor movimiento los varios móviles de conducta. Escenas hay que llegan a ser pequeños capítulos aparte, casi viñetas, bien ordenadas y vivaces, de interés intrínseco y contadas con la chispa de vida tan característica del libro. Una escena de este tipo, que en sí posee substancia para convertirse en un cuento corto, se desarrolla en la cárcel y tiene por principal figura un hombre elegantón que cometió algún delito (pp. 169-176). Sus buenos compañeros de celda le roban un costoso reloj de oro a este jactancioso, cuyas protestaciones y recriminaciones cayen en los oídos incompasivos del guardia. Todo el relato, desde la descripción de la figura absurda del muy acicalado y la reacción de los prisioneros ante él y su valiosa prenda, hasta la búsqueda del reloj robado en los más recónditos sitios de la celda, se narra con sumo interés y gracia, debido en gran parte al tono irónico y algo incongruo que recorre la escena. Si en viñetas como ésta el diálogo tiene un papel tan importante como la narración misma, en otras ocasiones el diálogo sostiene por sí solo toda la escena y constituye el único elemento, suprimiéndose toda otra explicación o descripción generalmente empleada para reforzar la conversación o para hacerla más comprensible al lector. El efecto de tales escenas enteramente dialogadas es palmario: una nota de precisión limpia y rápida, naturalidad y dramatismo, y sobre todo cierta objetividad por parte del narrador, pues aunque éste participa directamente en el diálogo se mantiene de un lado y no procura interpretar o comentar el discurso.

Una de estas escenas de puro diálogo muestra bien la fría mecanización y dureza oficial que se encuentra al tratar de cruzar la frontera entre Chile y Argentina. Preguntas cortas y agudas; respuestas cortas y agudas, sin ninguna palabra interpuesta del narrador (p. 10). En otra escena, de gran concisión y aun de brusquedad, esta técnica alcanza efectos dramáticos de mucho relieve. Un amigo de Aniceto, encontrándose en una dársena de Buenos Aires, decide pasar la noche en uno de los enormes tubos que abundan en los puertos. Se agacha para entrar y se mete adentro en la oscuridad. Al avanzar, pisa un bulto que resulta ser otro vagabundo. Este encuentro da motivo a la conversación que se transcribe abajo:

—*Despacio, hay alojados.*

—*Perdone, amigo. No quería molestarlo.*
 —*No se aflija. ¿Qué busca por aquí?*
 —*Nada extraordinario.*
 —*Aquí no hay señoras.*
 —*Lo siento muchísimo.*
 —*Tampoco hay comida.*
 —*No tengo hambre.*
 —*¡Qué suerte la suya!*
 —*Busco algo muy sencillo.*
 —*Entonces lo va a encontrar.*
 —*¿No es de la policía usted?*
 —*No; ésos pisan más fuerte y no piden perdón.*
 —*Adelante, entonces, amigo.*
 —*¿Hay alguna cama disponible?*
 —*Hay varias y todas buenas.*
 —*Quisiera ver una.*
 —*Pase por aquí.*
 —*Por favor, cuidado con mis piernas (p. 62).*

Otra técnica de que se vale Rojas para variar la composición narrativa es la de hacer una unidad estructural del discurso de dos o más personas dentro del mismo párrafo, fundiéndose así en una cohesividad verbal las palabras de un interlocutor con las de otro. En una de las mejores escenas de este tipo, Rojas transcribe las órdenes del jefe de una cuadrilla de trabajadores ocupados en descargar un vagón en las Cordilleras. Y alternándose de vez en cuando, sin señal para indicar cambio de sujeto, aparecen preguntas y comentarios tímidos de Aniceto, uno de los obreros. El jefe, que ve pasar a su alrededor todo el movimiento del descargo, nos transmite mediante sus instrucciones la esencia de la escena. Sus órdenes, pues, propasan la función de mera comunicación para llegar a ser una fuerza descriptiva y un vehículo para revelar la acción del relato. Fijense en el ejemplo siguiente:

—*¡Por aquí! Tomen primero los comestibles; nos conviene más. ¿Hay algo que pese más que un saco de papas? Otro saco, ¿no es cierto? Ahí va. Un cajón: fideos. Otro cajón: azúcar. Cuidado con ése: está roto y se cae el arroz. Esto debe ser café. Ahora las herramientas. No se quede con la boca abierta, señor: póngale el hombro, es livianito. ¿Dónde pongo esto? Métaselo donde le quepa. Ja, ja, ja. ¿De dónde sacó esa risita de ministro? Vamos, muchachos, apurarse. ¡Miércoles, me reven-*

té un dedo! No se aflija: aquí las heridas se curan solas; la mugre las tapa y las seca (184).

La dislocación narrativa tal vez llega a su momento más extraño en un párrafo hacia fines de la novela, cuando el protagonista entra en un conventillo donde le echa miradas incitadoras una de las mujeres que trabajan allí (p. 253). Aniceto cree atraerla físicamente; pero en medio de una frase detiene su pensamiento vanidoso y recuerda unos comentarios anteriores de su amigo Echeverría que le bajan los humos. De manera que en un paréntesis largo, en segunda persona, se anotan las amonestaciones interpoladas de Echeverría, a las que da una que otra contestación el protagonista. Composición narrativa bastante descomunal, pero muy eficaz.

TOQUES LÍRICOS

No obstante el profundo realismo de la novela, no falta de cuando en cuando la vena poética que llena la prosa de un bello lirismo. Su presencia inesperada casi nos sorprende, pero nos complace a la vez. Asoma generalmente en descripciones de la naturaleza, como para contrapesar el tono terrenal del resto de la novela. Para el hombre que lucha por su propia existencia, el ambiente natural puede ser cruda, fea, y desalentadora; pero este mismo ambiente asume otra faz más armoniosa y bella cuando se contempla por separado, como una entidad en sí. De modo que la naturaleza, a pesar de ser hostil muchas veces al hombre, tiene elementos que le exaltan y fascinan. En *Hijo de Ladrón*, la descripción poetizada de la naturaleza puede ser unas líneas interpoladas en medio del relato, o puede abarcar todo un párrafo aparte, pero siempre ligada de algún modo con la materia narrada. Que traten del mar o de la playa, de la cordillera o de la nieve, tales pinceladas líricas jamás suenan discordes ni mal a propósito. Veamos un ejemplo de esta poetización, sacada de un trozo que relata la vida áspera en las Cordilleras:

Si miras hacia atrás verás que la nieve parece como que quisiera aproximarse a nosotros. No puede hacerlo: está pegada al suelo, pero su color está suelto e irradia luz y con esa luz se acerca y quiere cercarnos y envolvernos. No se resigna a dejarnos ir. No sé si alguna vez te has encontrado en alguna parte en que la nieve te rodea por cuadras y cuadras y en donde tú o tú y tus compañeros, si es que alguien iba contigo, es lo único sombrío, lo único oscuro que hay en medio de la blancu-

ra. Cuando uno se encuentra así y puede mirar y ver el espacio y la nieve que lo rodean, se da cuenta de que el blanco es un color duro y agresivo. ¡Qué descanso ver a lo lejos, en algún picacho, un color diferente, un negro, por ejemplo, o un rojizo o un azul! Los ojos descansan en aquel color, reposan en él antes de volver al blanco de la nieve, a este blanco que te persigue, te fatiga, te tapa los senderos, desfigura los caminos, oculta las señales y, además, te mete en el corazón el miedo a la soledad y a la muerte (pp. 192-193).

Muchas veces el lirismo se deriva de la exaltación o reacción emocional del narrador frente a las circunstancias de la vida que lo rodean. Entonces el narrador recurre a los elementos de la naturaleza para sentir alguna afinidad con su propio estado de ánimo. En una ocasión, estando muy cerca del mar a poco de salir de la cárcel, Aniceto medita sobre su destino y la vacuidad de su vida: "Oh, ¿hasta cuándo estaré condenado a preocuparme tanto de mi necesidad de comer y de dormir? El mar estaba ahora muy azul, brillantemente azul y muy solitario; ni botes, ni barcos; sólo pájaros; por la calle apenas si pasaba alguien; el cielo, luminoso, con el sol en lo alto. Era un instante de reposo" (p. 229). Pero la naturaleza no constituye el único estímulo del tono lírico o poético. De cualquier acción u observación puede brotar de repente una nota de sentimentalismo o de reflejo que raya en lo lírico. En un largo paréntesis de unas siete páginas (pp. 89-96), Rojas discurre simbólicamente sobre las heridas del cuerpo y las de la vida misma —comentarios que tienen una base bien pragmática pero a la vez teñidos de un vago sentido poético. Y a veces entre la masa de materia explicativa de estas páginas asoma uno que otro trozo de innegable lirismo:

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, sus 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... (p. 95).

Cualquier obra que tira a lo picaresco contiene una buena ración de elementos humorísticos, que provienen de la actitud un poco traviesa y temeraria de los protagonistas, del choque con el mundo adusto y a veces cruel a su alrededor, o de las circunstancias y hechos de su vida aventurera que a la fuerza son algo irregulares o en oposición a las normas y rutinas de nuestra sociedad. Refiriéndonos a *Hijo de Ladrón*, vemos que lo que se acepta como conducta ordinaria o situaciones comunes dentro de la vida de Aniceto y sus compañeros es en efecto un modo de vivir hartamente raro si no extraordinario. Sin afirmar que la vena humorística predomina en *Hijo de Ladrón*, no me arriesgo a decir que el tono general de la obra posee cierta ligereza velada que hace contraste irónico con la gravedad fundamental de la vida de los personajes. Esta ironía implícita en la narración envuelve toda la obra y se relaciona estrechamente con el humorismo encontrado en muchas partes. No es un humorismo intencionado, sino arrancado las más veces de la situación violentada en que se meten los protagonistas o de su manera chispeante y burlona de expresarse. No es que Aniceto y los demás narradores percatan lo cómico y quieran que participemos de ello, sino que el lector capta la ironía, la mofa, o la circunstancia yuxtapuesta porque sus puntos de referencia se diferencian de los de los protagonistas. El humorismo, pues, proviene de cierta inconsistencia, cierto desequilibrio, cierto choque con nuestros criterios más arraigados. El elemento humorístico —que sea un comentario, una serie de circunstancias o una descripción satírica— se vincula con el ambiente o tono en que está concebida la novela y logra su comicidad exclusivamente dentro de este marco. Lo que tiene la novela de gracioso y entretenido nos hace sonreír, nunca reír, pues la honda significación temática que yace debajo de una capa de aparente picardía y liviandad nos restringe y pone freno a nuestra diversión. Muchas veces, casi paradójicamente, el humorismo surge del vacío de la existencia real de Aniceto y de sus esfuerzos por sostenerse con las necesidades mínimas de la vida. De ahí resulta cierta ingenuidad humorística, como cuando Aniceto, en compañía de sus amigos que buscan pedacitos de metal en la playa, dice que “no creo que bajo el mar haya una planta elaboradora de metales, pero de alguna parte sale” (p. 233). O en el mismo episodio, tras recibir siete pesos justos por unos trozos de metal, los tres vagabundos quieren hacer la división equitativa. Uno de ellos explica: “Y para colmo, nos tocó un número difícil: siete. ¿Cuánto es siete dividido entre tres? A ver cómo ando para las matemáticas superiores: dos pesos para cada uno son seis pesos; queda uno, entre tres, treinta centavos; dos pesos treinta para cada uno y sobran diez cobres. Lo declararemos capital

de reserva” (p. 239). De igual índole es el humorismo y la ironía de la escena en el mercado, donde Aniceto observa cómo se regatea en el precio del pescado y se discute el tamaño. “¿Y a esto le llama pescado? No es más grande que una sardina. Hay que ponerse anteojos para verla”. A lo cual el pescador responde: “No regatee, señora; no somos paisanos” (p. 278).

La nota humorística puede arrancar del personaje mismo, cuyos rasgos físicos, ademanes, o peculiaridades de carácter nos dan cierta delectación. De este tipo es Víctor Rey, ladrón por excelencia, presuntuoso, algo fanfarrón dentro de su mezquindad, “gran rata que logró entrar una vez y salir dos; pero no parecía un señor: parecía un príncipe; se cambiaba ropa dos veces al día y las uñas le relucían como lunas. Salió retratado en una revista francesa; alto, moreno, de bigotito y pelo rizado; parecía tan ladrón como yo pareczo fiscal de la Corte de Apelaciones” (p. 36). Asimismo la jerga baja de los prisioneros proporciona una buena cantidad de divertidos juegos verbales y ocurrencias. Cuando a uno de los detenidos se le pregunta si le han tomado impresiones digitales, responde descaradamente: “Sí, claro, ya he tocado el piano”. (p. 131).

TÉCNICAS DE ESTILO

Ya queda indicado que en general el estilo de *Hijo de Ladrón* carece de todo adorno y exuberancia en la selección de palabras o frases, o en la estructura de la oración. La cualidad artística de la prosa no proviene del primor del vocablo ni de la frase, sino del manejo hábil y muy apropiado de los varios elementos de la oración para conseguir el máximo vigor, exactitud, y expresividad. O a veces, más que una sola oración, es el efecto cumulativo de muchas lo que nos impresiona estéticamente. La yuxtaposición de frases largas y complejas con las cortas y precisas se halla utilizada con motivo de variedad según el efecto deseado. Las frases extensas —con sus numerosas cláusulas, desenvoltura espontánea, y amontonamiento de detalles— se emplean para dar una nota de plenitud o de nerviosidad vital a la prosa, como en imitación del fluir y surgir de la vida misma. Sigue un ejemplo, en que se habla de la audacia de los ladrones:

Se le llamó a la jefatura, pero no se sacó nada en limpio, y lo peor fue que se empezó a robar en todas partes, estuviese o no Victoriano (el detective); los ladrones habían encontrado, por fin, su oportunidad y llegaban de todas partes, en mangas, como las langostas, robando a diestro y siniestro, con las dos manos, y marchándose en seguida, segu-

ros de que aquello era demasiado lindo para que durase; la población de ratas aumentó hasta el punto de que en las estaciones se veían a veces tantos ladrones como pasajeros, sin que por eso se llevaran más detenidos al Departamento, donde sólo llegaban los muy torpes o los que eran tomados por los mismos pasajeros y entregados, en medio de golpes, a los vigilantes de la calle, ya que los pesquisas brillaban por su ausencia (pp. 44-45).

Por otra parte, la frase breve, interpolada entre un par de oraciones extensas o en serie, capta bien una sucesión de acciones repentinas, bruscos cambios de emoción, o decisiones resueltas. A veces la frase corta y concisa se emplea para dar fin a una escena con tono dramático y decisivo. Puesto en libertad Aniceto, el primer capítulo termina con las palabras "Sal y viento, mar y cielo". En otra ocasión, tras una larga relación de unas horas pasadas en la cárcel, el protagonista nos dice lacónicamente: "Total: cinco días de detención o cinco pesos de multa. Pagamos y salimos" (p. 129).

Al examinar de cerca la prosa de Rojas, en particular aquellos rasgos que le dan su fuerza expresiva, vemos ante todo que las palabras y las frases obran al servicio de la emoción o idea deseada y no en función de un criterio predeterminado. Esto no quiere decir, sin embargo, que Rojas no utilice ciertas técnicas bien intencionadas para resaltar la narración descriptiva. Tal vez la técnica que más llama la atención por su frecuencia y empleo eficaz es la de la repetición, que puede asumir una variedad de formas muy rica. En su forma más rudimentaria, la repetición es de una sola palabra o grupo de palabras dentro de la misma frase. Utilización más interesante de esta técnica ocurre cuando abundan series de repeticiones o cuando la misma voz se encuentra infinidad de veces en la misma oración. De modo que la repetición de la preposición *después de* en tres cláusulas dependientes establece más enfáticamente la vinculación entre las circunstancias pretéritas y las circunstancias actuales del párrafo (p. 161). Frente a esta frase u otra por el estilo se hallan otras más estrambóticas, como la repetición ocho veces del vocablo *hacia* (p. 151), lo cual sirve de puente unificador que junta los varios elementos de la frase y a la par hace destacar cada uno. El vocablo *hacia* en este caso vale más que un elemento sintáctico; invade toda la oración y la encubre en un marco simétrico de mucho valor expresivo: "Palidieron las estrellas; un nuevo día avanzó hacia los seres humanos, hacia los presos y hacia los libres, hacia los enfermos y hacia los sanos, hacia los jóvenes y hacia los viejos, hacia los miserables y hacia los poderosos, trayendo lo mismo que trajera el anterior".

La repetición no sólo ocurre dentro de una sola frase, sino que puede

extenderse sobre dos o tres o más oraciones, formando así una ligadura verbal que hace hincapié en un determinado pensamiento o acto. También se logra casi el mismo efecto de trabazón cuando la voz reiterada va juntada con otra palabra de negación o de limitación, estableciendo así una estructura antitética. La noche trae, dice Aniceto, "alegrías, penas, sorpresas, rutina, enfermedades, descanso o trabajo, sueño, insomnio o la muerte". Pero para los hombres en la cárcel, seres desgraciados que sufren una monotonía terrible, no hay "ni alegrías, ni sorpresas, ni trabajo y para muchos ni siquiera descanso o sueño" (p. 176). En otra ocasión, dentro de una frase alargada intencionadamente para que quepa la repetición antitética, observamos un ejemplo semejante. Aniceto queda impresionado por la diversidad del mar, en que hay "un pájaro, un barco, un bote, una boya, un lanchón, un humo, y aún sin pájaros ni barcos, sin botes y sin boyas, sin lanchones o sin humo, siempre mostraba algo diverso" (p. 129). Además, el conjunto de palabras que rodea la voz reiterada puede encerrar una comparación: el protagonista nota una vez que "el hombre tendido en el suelo contribuía a aumentar la soledad: no me parecía un hombre sino un animal; menos que un animal, una bestia; menos que una bestia, no sé qué" (p. 125).

Semejante a la repetición en su efecto acumulativo es la técnica de la enumeración. El amontonamiento de adjetivos o verbos o sustantivos relacionados temáticamente proporciona un impacto asociativo que armoniza bien con la espontaneidad y soltura de la narración. No importa la forma que tenga, tal enumeración siempre se atiene a un propósito bien definido. Es evidente que la sucesión de diez verbos en la frase siguiente sirve más que hacer una enumeración casual; su función estilística es la de reforzar el vigor de la frase y a la vez apresar colectivamente ciertos rasgos esenciales de lo descrito: "No, un vagabundo con anteojos es una rara ave y allí están, además, las tortugas, deslizándose sin ruido sobre el pasto: nunca he visto a nadie, ni he oído hablar a nadie, que viaje a pie llevando un animal cualquiera; un perro, por ejemplo, o un gato, que exigen atenciones y que además muerden, rasguñan, destrozan, ladran, maullan, roban, hacen el amor, se reproducen, desaparecen, aparecen" (p. 52). Y en el siguiente ejemplo, la enumeración aparentemente ingenua y sin forma no lo es en verdad, pues ayuda a expresar el matiz de la frase: "...en tanto que escribientes, jueces, secretarios, copistas, abogados, ministros, receptores, agentes, se ocupaban de sus causas y procesos, escribiendo montañas de papel con declaraciones de testigos y contratestigos, recusaciones, pruebas, apelaciones, considerandos, resoluciones, sentencias, viajes para acá, viajes para allá, firme aquí y déme veinte pesos para papel sellado" (p. 33).

En otro ejemplo, para recalcar en la tragedia de los hombres que buscan

en vano cualquier trabajo para no morir de hambre, Rojas hace la siguiente enumeración, que tal vez se pudiera tachar de excesiva o tediosa si el autor no hubiera establecido desde el principio de la novela un máximo tono de naturalidad y fluidez:

... grupos de hombres que esperan se les llame a cargar o a descargar, a limpiar o a remachar, a aceitar o a 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, soles, planetas, constelaciones y nebulosas (p. 88).

Se nota en este ejemplo otra característica de la enumeración: el sentido rítmico de la frase, logrado por la colocación apta de los elementos de la serie y por el empleo de la voz *o* para separar los términos en parejas sistemáticas. En otro ejemplo de enumeración rítmica se capta muy bien la monotonía cíclica de una cantina, con el ambiente de hastío y de interminables momentos de inutilidad:

Miradas desde la calle, las cantinas, con sus barandillas de madera, sus mesones, sus luces, sus docenas de mesas y de sillas, parecían no tener fin y se podía entrar y sentarse y estarse allí una noche entera bebiendo y al día siguiente y al subsiguiente y una semana y un mes y un año, perderse o enterrarse para siempre, sin que jamás se lograra terminar con el vino, la chicha, la cerveza, el aguardiente, las cebollas en vinagre, los emparedados, las ensaladas de patas de choncho con cebolla picada muy fina y con mucho ají, oh, con mucho, con hartito ají (p. 117).

A veces la enumeración rítmica o la repetición o la mezcla de las dos cosas contribuyen a resaltar la nota satírica y burlona que aparece frecuentemente en la novela. La Sección de Detenidos se describe así: "...circulamos por pasillos llenos de pequeñas oficinas, cuchitriles de secretarios, receptores, copistas, telefonistas, archiveros, gendarmes, todas amobladas con lo estrictamente necesario: una mesa, una silla, otra mesa, otra silla, un calendario, otro calendario, números negros, números rojos, salivaderas, tinteros, muchos tinteros, más tinteros, tinteros aquí, tinteros allá; la justicia necesita muchos tinteros" (p. 154). Por fin notamos que la nota rítmica de la enumeración a veces lleva fuertes sugerencias de movimiento y energía, conforme a la significación de las palabras. El compañero de Aniceto describe su fastidio con

la vida marítima en esta forma: "Me cansé también: vira a estribor, aguanta a babor, despeja la cubierta, atrinca ese cabo, barra aquí, limpia allá, arrea el bote del capitán, cerrar las escotillas, temporal en Cabo Raper, nubes barbadas, viento a carretadas" (p. 56).

El empeño de Rojas de aprehender cada faceta de la realidad que observa y de comentarla sin reserva le conduce a veces a toques lingüísticos algo inusitados, como en los casos siguientes. Entre los que participan en un motín obrero figuran varios tipos a quienes Rojas denomina el *hombre-cuadrado*, el *hombre-cuchillo*, el *hombre-mazo*, y el *hombre-herramienta*, designaciones tan pintorescas como aptas. La concatenación de dos sustantivos raras veces se admite en español; el hacerlo aquí, aun con la rayita divisora, no sólo nos llama la atención por lo poco típico de la construcción, sino que nos deja cabalmente con la sensación de fuerza y empujo masculinos. Asimismo, Rojas confecciona otras combinaciones de dos sustantivos, como en la frase "...ese mar que los hombres-archivadores me negaban" (p. 129). Aunque en general se limita el eslabonamiento a dos palabras, hay casos en que el trabazón interno se efectúa mediante una sucesión de cuatro o cinco elementos adjetivales o verbales ligados por rayitas. El ejemplo más extremo es el que sigue, en que es patente la expresividad tersa y compacta que resulta de la desviación gramatical: "...era la avenida en que el compañero del hombre-cuchillo-mellado-pero-peligroso había herido al hombre-cuadrado-bueno-para-empujar-y-derribar" (p. 115).

Otro curioso caso lingüístico empleado en *Hijo de ladrón* es la transcripción en el idioma portugués de página y media del discurso de un tal O Gallego, viejo amigo del padre de Aniceto. En secciones anteriores había una que otra palabra en portugués, lo cual no tenía nada de particular. Lo aceptamos como un elemento realista en el diálogo. Pero en este caso (pp. 208-209), más de una página sin interrupción en idioma extranjero parece exceder toda concesión en favor de la fidelidad novelesca. Que el lector entienda o no el relato en portugués, la inserción misma de una lengua inesperada no deja de sorprenderle gratamente y atraerle la atención a una rara nota lingüística.

EL EMPLEO DE IMÁGENES

Aunque en *Hijo de ladrón* no abunda el lenguaje figurado en la forma de imágenes, metáforas, o símiles, se pueden observar salpicados por la obra varios ejemplos que sirven para romper la línea recta y lisa de la prosa. La sólida e irrevocable base de cruda realidad, que es la esencia de la novela, ni siquiera permite que las pocas imágenes que hay se deriven del mundo abs-

tracto, idealizado, o ilusorio. Antes bien, la gran mayoría de estas imágenes se sacan del mismo mundo material y realista que se encuentra en la novela. O sea que el componente analógico o comparativo las más veces cabe dentro de la experiencia, entendimiento, y modo de pensar de los protagonistas. Son imágenes que valen más por la apta asociación semántica de ideas y objetos que por su belleza o vigor expresivo. Faltan la originalidad y la sugestión estética que generalmente van unidas con las imágenes, pero compensan este defecto cierta candidez y propiedad de aplicación que agregan una dimensión más al objeto o persona descritos. A modo de ejemplos, conviene señalar unas cuantas imágenes. Cuando Aniceto presencia el motín obrero y ve a la policía avanzar a caballo, compara los pechos de estos animales con una negra ola (p. 101). En otra ocasión, al caminar él y sus compañeros cerca del mar, uno junto al otro, Aniceto compara sus figuras contiguas a embarcaciones abarloadas (p. 67). En otra comparación, las carpas en las Cordilleras, al recibir los fuertes latigazos del viento, parecen tiritar como perros mojados (p. 181). Una imagen de las más aptas tiene su punto de referencia en los esfuerzos de unos huelguistas por volcar un tranvía. El loco deseo de destruir es imponente; la fuerza brutal les lleva a cometer actos impulsivos. La voz imperiosa y resonante de uno de los líderes incita a los obreros a derrumbar el vehículo. Y esta voz Rojas la compara con la voz que "ha construido las pirámides, levantado las catedrales, abierto los canales interoceánicos, perforado las Cordilleras" (p. 105).

La imagen puede comprender no ya una o dos palabras, sino también una frase entera, como en los ejemplos siguientes: "Victoriano recibió la noticia como un joyero recibe una pedrada en el escaparate" (p. 36); "al entrar en un prostíbulo, miró a su alrededor, como capitán que estudia el terreno antes de iniciar la batalla" (p. 146). A veces la violencia y la crudeza de la vida, cualidades íntegras de la narración, proporcionan el elemento de comparación, como se ve en esta frase que contiene una doble imagen: "El farol gimió como un hombre a quien se da un puñetazo en el estómago y dejó caer, como un vómito, una lluvia de vidrios" (p. 104). Por fin, así como la nota humorística se ve esparcida por la novela, no faltan metáforas u otras comparaciones que provienen de cierta yuxtaposición de ideas, de exageración divertida, de ironía sutil. Véase este ejemplo: "Aquel aceite era capaz de atravesar no sólo una hoja de papel, sino que hasta las planchas de la amura de babor de un acorazado" (p. 122).

CONCLUSIÓN

No cabe duda: la significación social y ética implícita en *Hijo de ladrón* puede sostener la novela por sí misma y afirmarla como una acertada creación literaria. Pero el gran logro estilístico y verbal lleva la obra a un plano superior a la mera interpretación vital de una sociedad para colocarla dentro de una experiencia artística de mucho valor. Sin los rasgos de estilo originales y a veces bastante imaginativos, aquí señalados, la obra no sería más que una de tantas; con el acierto de estilo *Hijo de ladrón* cumple tal vez con la función más encumbrada de una novela —la de encerrar una determinada visión del mundo en un marco estético. Y en este marco estético se efectúa la feliz armonía entre un tema esencialmente crudo y una prosa ágil que capta esta crudeza y la convierte en una poderosa expresión humana.

HISTORIA