

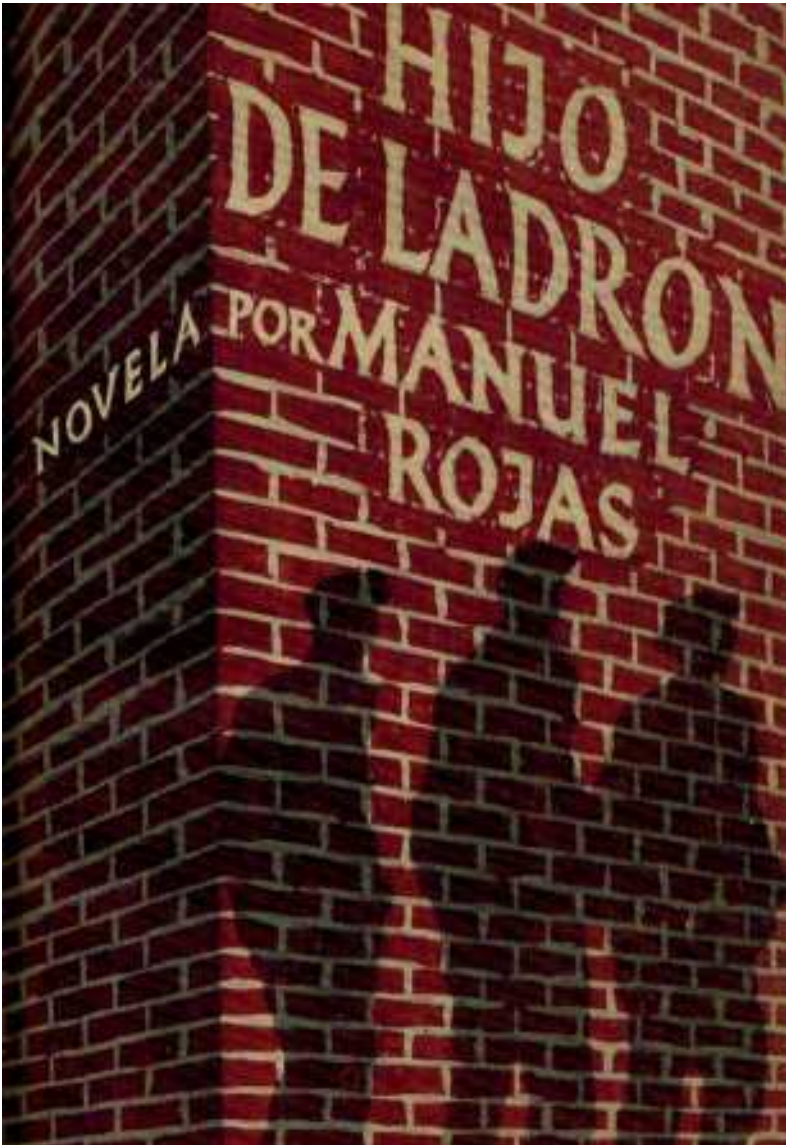
ISSN 0717-6058



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 22 • JUNIO 2021 • NÚMERO 35



CENTRO DE ESTUDIOS DE LITERATURA CHILENA
FACULTAD DE LETRAS

Anales de Literatura Chilena 35 (junio 2021)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Ignacio Sánchez
Rector

FACULTAD DE LETRAS

Patricio Lizama
Decano

Esta revista recibe el apoyo de Bibliotecas U.C.

Motivo de la portada

Reproducción de la portada de la primera edición de *Hijo de ladrón* (1951),
por Mauricio Amster

ANALES DE LITERATURA CHILENA N.º 35, JUNIO 2021

DIRECTOR FUNDADOR

Cedomil Goic
Pontificia Universidad Católica de Chile

DIRECTOR

Pedro Lastra
Pontificia Universidad Católica de Chile

COMITÉ EDITORIAL

Sarissa Carneiro Pontificia Universidad Católica de Chile	Luis Correa-Díaz University of Georgia, EE.UU.
Roberto Onell H. Pontificia Universidad Católica de Chile	Allison Ramay Pontificia Universidad Católica de Chile

COMITÉ DE CONSULTORES

Niall Binns Universidad Complutense, España	Fabienne Bradu Universidad Autónoma de México
Iván Carrasco Universidad Austral de Chile	Juan Durán Luzio Universidad Nacional, Costa Rica
Miguel Gomes University of Connecticut, Storrs, EE.UU.	Óscar Hahn University of Iowa, EE.UU.
Hernán Loyola Universitá de Sassari, Italia	Marco Martos Universidad de San Marcos, Perú
Selena Millares Universidad Autónoma de Madrid, España	Silvia Nagy-Zekmi Villanova University, EE.UU.
Marcelo Pellegrini University of Wisconsin-Madison EE.UU	Mario Rodríguez Universidad de Concepción, Chile
Grínor Rojo Universidad de Chile	Carmen Ruiz Barrionuevo Universidad de Salamanca, España

Adriana Valdés
Universidad de Chile

ASISTENTE DE REDACCIÓN

Rodrigo Bobadilla
Pontificia Universidad Católica de Chile

PERIODICIDAD: semestral

Prohibida la reproducción total o parcial del contenido de este número sin autorización.

Valor de la suscripción: Chile: \$20.000. Países hispanoamericanos: US\$30.

EE.UU. y países europeos: US\$45. Incluye flete aéreo.

Motivo de la portada: Reproducción de la portada de la primera edición de *Hijo de ladrón* (1951), por Mauricio Amster

CORRESPONDENCIA

La correspondencia sobre suscripción, canje, pedidos u otros debe dirigirse a nombre del director de *Anales de Literatura Chilena*, Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus San Joaquín, Avda. Vicuña Mackenna 4860, CP782-0436, Santiago de Chile. E-mail: parriola@uc.cl Teléfono (56-2) 22354-7885
Secretaria administrativa: Pamela Arriola Navarro.

www.analesliteraturachilena.letras.uc.cl

Anales de Literatura Chilena es una publicación del Centro de Estudios de Literatura Chilena de la Pontificia Universidad Católica de Chile (CELICH), cuyos objetivos principales son el estudio, la investigación, la difusión y la conservación del patrimonio de la literatura chilena. De acuerdo con estos propósitos, se incluyen en sus páginas artículos, notas, documentos y reseñas sobre todos los géneros literarios, tradicionales y modernos: poesía, narrativa, dramaturgia, ensayo, memorias, etc. La revista aparece semestralmente, en los meses de junio y diciembre.

Anales de Literatura Chilena está dirigida a académicos, profesores, escritores y a un público lector preocupado por las cuestiones propias del trabajo crítico.

Anales de Literatura Chilena busca estimular el pensamiento crítico en una dimensión que también permita establecer y mantener un diálogo productivo con los estudiosos de los demás países hispanoamericanos y de la literatura hispánica en general.

Anales de Literatura Chilena is published by the Centre of Chilean Literature Studies (CELICH) from the Pontificia Universidad Católica de Chile.

The main objectives of the journal are the study, research, spreading out and preservation of the Chilean literature patrimony.

According to its purpose, it includes articles, notes, documents and reviews, regarding traditional and modern literary genres: poetry, narrative, drama, essay, memoirs, among others.

The journal is published twice a year, in June and in December.

Anales de Literatura Chilena is directed towards academics, teachers, writers and general readership who are concerned with literary critical activity.

Anales de Literatura Chilena seeks to stimulate critical thinking, as well as facilitate the establishment, maintenance and fostering of a productive dialogue with the people of letters from the rest of the Hispanic-American countries and with Hispanic literature in general.

La revista *Anales de Literatura Chilena* está indizada en las siguientes bases de datos: SCOPUS. Elsevier. / Arts and Humanities Citation Index. Thomson Reuters (ISI). / Current Contents-Arts & Humanities. Thomson Reuters (ISI). / MLA International Bibliography. Modern Language Association. / DIALNET. Universidad de La Rioja, España. / HAPI Latin American Journal Articles. UCLA's International Institute. / LATINDEX. Universidad Nacional Autónoma de México. / The Serials Directory. EBSCO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 22 • JUNIO 2021 • NÚMERO 35

SUMARIO

La Dirección Presentación 11

I. ARTÍCULOS

IVÁN JAKSIĆ La gramática de la emancipación: lengua y política en la construcción de las naciones hispanoamericanas 15

CRISTIAN FORMOSO BAVICH Exemplum, anticonquista y heterotopías de Isla Dawson en *Florechillas silvestres. Territorio de Magallanes* de Mayorino Borgatello 35

MATÍAS HERMOSILLA *La timidez y el silencio del ciervo*, una aproximación histórica al Huemul en la cultura chilena 53

ANTONIA VIU BOTTINI Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte 67

MARIELA FUENTES LEAL Y ANDRÉS FERRADA AGUILAR Figuración de las ruinas en la escritura de José Donoso y Enrique Lihn 83

DOSIER MANUEL ROJAS (1896-1973)
(coordinado por Macarena Areco y Fernando Moreno)

MACARENA ARECO Y FERNANDO MORENO Presentación Dossier 103

JUAN JOSÉ ADRIASOLA Manuel Rojas en plural. Algunas consideraciones sobre su trabajo como colaborador 105

SERGIO ALIAGA ARANEDA Rescatando al soldado Heiremans, o una misiva a don Manuel Rojas 115

IGNACIO ÁLVAREZ	Densidad, claridad y modernidad: estilo y montaje en Manuel Rojas. Hallazgos preliminares de la edición crítica de <i>Hijo de ladrón</i> 125
MACARENA ARECO	Experiencia y memoria, pasado y futuro: Rojas y Proust 139
MARÍA JOSÉ BARROS CRUZ	“Cosas de pájaros”: animales, libertad y errancia en los artículos de prensa de los años 40 de Manuel Rojas. 151
MARÍA JESÚS BLANCO CASALS	<i>Célula</i> , un periódico olvidado en la trayectoria vital e intelectual de Manuel Rojas 161
GASTÓN CARRASCO	Formas de comunidad y prácticas socioafectivas en <i>Mejor que el vino</i> de Manuel Rojas 171
PABLO CONCHA FERRECCIO	Dos discursos masónicos de Manuel Rojas 179
JORGE GUERRA C.	Manuel Rojas, primer anarquismo. Recuerdo y relato 191
PÍA GUTIÉRREZ	Amistad, naturaleza y literatura. Un camino para la lectura de <i>Astromelia</i> 203
FERNANDO MORENO	<i>Sombras contra el muro</i> : lectura, escritura, literatura 213
GRÍNOR ROJO	Isidora Aguirre y Manuel Rojas escriben <i>Población Esperanza</i> 221
SEBASTIÁN SCHOENNENBECK G.	Las aves en dos piezas de Manuel Rojas: territorio, medio ambiente y observación 227
DANIEL VALENZUELA MEDINA	Pobres diablos: masculinidades burladas en <i>Sombras contra el muro</i> 235
LUIS VALENZUELA PRADO	“Un espíritu inquieto” de Manuel Rojas. Espectro y lenguaje visible..... 243
DANIEL MUÑOZ ROJAS	Bibliografía completa de Manuel Rojas 251
IMÁGENES 275

II. NOTAS Y DOCUMENTOS

1. NOTAS

PABLO BRESCIA	Un olvidado teórico del cuento: el chileno Joaquín Ortega Folch.....	291
JUAN GABRIEL ARAYA	Reconocimiento de Jaime Giordano y de la ironía en <i>Reunión bajo las mismas banderas</i> ...	301

2. DOCUMENTOS

EDUARDO AGUAYO RODRÍGUEZ	“La historia i la novela” (1874), de Miguel Luis Amunátegui: notas críticas sobre un capítulo ignorado del <i>tradicionalismo</i> chileno ...	311
MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI	“La historia i la novela”	324
PABLO BRODSKY BAUDET	Presentación al fragmento final de <i>Torcuato</i> , de Juan Emar	331

III. RESEÑAS

MARCELO RIOSECO	Roberto Brodsky. <i>La casa que falta. Catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988</i>	341
NIALL BINNS	Sergio Mansilla Torres. <i>Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos</i>	347
MICAELA PAREDES	María Inés Zaldívar. <i>Lecturas de poesía chilena. De Altazor a La Bandera de Chile</i>	351
MARCELO PELLEGRINI	Ismael Gavilán. <i>Expediente de lectura</i>	355
PABLO CHIUMINATTO	Andrea Kottow y Ana Traverso. <i>Escribir & tachar: narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)</i>	359
ADRIANA RODRÍGUEZ-ALFONSO	Selena Millares. <i>La vanguardia y su huella</i>	365

PRESENTACIÓN

PRESENTACIÓN

El artículo de Iván Jaksic con el que se inicia este número de nuestros *Anales* es una novedosa y significativa reflexión sobre la importancia del lenguaje en la construcción y desarrollo de las naciones hispanoamericanas, a partir de lo que el autor describe como “quiebre político con el imperio español”, y de las diversas tendencias, opiniones y debates generados por esa situación en el orden lingüístico; en este punto, se resalta aquí el papel asimismo renovador y moderador que tuvo Andrés Bello al orientar en una dirección aún vigente tan complejas y arduas cuestiones. Las páginas de Christian Formoso analizan las distintas representaciones del espacio magallánico desde el concepto de *heterotopía* propuesto por Foucault hacia 1967. De gran interés es la vinculación explorada en este artículo entre esa variante conceptual y la representación de la isla Dawson sugerida en el interesante y casi desconocido libro del sacerdote salesiano Mayorino Borgatello *Floreçillas salvajes*, publicado en 1920. Matías Hermosilla hace un examen de la elusiva y al mismo tiempo simbólica representación del huemul en la historia de Chile, desde su aparición en el escudo nacional enfrentado a la agresiva figura del cóndor, tema que sugirió ejemplares y cuestionadoras reflexiones de Gabriela Mistral acerca de esta figuración. Antonia Viu comenta la reveladora correspondencia sostenida en la década del veinte por Marta Brunet y el activo editor y ensayista Samuel Glusberg, conocido entre nosotros por su seudónimo de Enrique Espinoza. Las cartas de estos dos jóvenes y ya sobresalientes intelectuales son de gran interés para valorar las circunstancias culturales de la época y la proyección que tendrían en los años por venir. El sugerente estudio de Mariela Fuentes y Andrés Ferrada ilustra la vivencia del periodo de la dictadura chilena percibida y representada críticamente por José Donoso y Enrique Lihn como una desoladora ideologización de “la ruina” y la consiguiente degradación –igualmente ruinosa– de la palabra creadora.

El dossier sobre Manuel Rojas (1896-1973), coordinado por Macarena Areco y Fernando Moreno, constituye un señero homenaje al gran autor nacional, cuya obra maestra *Hijo de ladrón* apareció hace setenta años, publicada por la emblemática Editorial Nascimento (1951). Tal circunstancia celebratoria de ese acontecimiento, que entendemos como un momento central de nuestra historia literaria, ha concitado el interés de muchos investigadores, haciendo posible una revisión totalizadora de la vida y la obra de Manuel Rojas, una de las mayores e indudables figuras del proceso narrativo chileno e hispanoamericano del siglo XX. Dieciséis destacados estudiosos de nuestra literatura fueron convocados por los coordinadores: los temas tratados en el dossier son muchos y consideran los más variados aspectos de la desplegada y fecunda tarea del escritor. Una completa y actualizada bibliografía y un registro de imágenes cierran este importante trabajo colectivo. Agradecemos a la Sucesión Nascimento y a la Sucesión Manuel Rojas sus autorizaciones para reproducir en nuestra portada la de

la primera edición. Aunque no aparece firmada, sabemos que su autor fue Mauricio Amster, maestro ejemplar en materias de diagramación editorial en nuestro país.

En la sección *Notas* publicamos un comentario de Pablo Brescia acerca de una reflexión sobre el género cuento, debida al hoy casi olvidado periodista y narrador chileno Joaquín Ortega Folch (1897-1973), quien en 1950 obtuvo el Premio de Novela otorgado por la Sociedad de Escritores de Chile con su obra *Infierno gris*, en singular competencia con una primera versión de *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas. Sigue a esa nota un homenaje escrito por Juan Gabriel Araya a la memoria de Jaime Giordano (1937-2015), distinguido profesor y estudioso de la literatura chilena e hispanoamericana en la Universidad de Concepción, y desde 1966, en las universidades de Nueva York en Stony Brook y, posteriormente, en Ohio. Jaime Giordano fue también notable poeta, además de crítico de narrativa, poesía y ensayo hispanoamericanos.

Dos rescates se incluyen en la sección *Documentos*: “La historia i la novela”, de Miguel Luis Amunátegui, interesante texto de 1874 presentado y analizado por Eduardo Aguayo Rodríguez, y un fragmento desconocido de Juan Emar, titulado *Torcuato*, páginas que Pablo Brodsky comenta y sitúa en el contexto de la importante obra emariana.

En la sección *Reseñas* se publican seis comentarios: Roberto Brodsky: *La casa que falta. Catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988*, por Marcelo Rioseco; Sergio Mansilla Torres: *Sentido de lugar: Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos*, por Niall Binns; María Inés Zaldívar: *Lecturas de poesía chilena*, por Micaela Paredes Barraza; Ismael Gavilán: *Expediente de lectura*, por Marcelo Pellegrini; Andrea Kottow y Ana Traverso: *Escribir & tachar: narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*, por Pablo Chiuminatto; Selena Millares: *La vanguardia y su huella*, por Adriana Rodríguez-Alfonso.

Agradecemos a nuestros amigos de LOM Ediciones, y de manera especial a Ingrid Rivas, su indispensable ayuda en la diagramación de este número de *Anales de Literatura Chilena*.

La Dirección

Dossier
Manuel Rojas (1896-1973)
(Coordinado por Macarena Areco y Fernando Moreno)

Colaboran:

Juan José Adriasola — Sergio Aliaga Araneda — Ignacio Álvarez
Macarena Areco — María José Barros Cruz — María Jesús Blanco Casals
Gastón Carrasco — Pablo Concha Ferreccio — Jorge Guerra C.
Pía Gutiérrez — Fernando Moreno — Grínor Rojo
Sebastián Schoennenbeck G. — Daniel Valenzuela Medina
Luis Valenzuela Prado — Daniel Muñoz Rojas

PRESENTACIÓN DOSIER MANUEL ROJAS

Varios hechos editoriales ocurridos en la última década confirman la vigencia y la importancia de la obra de Manuel Rojas en la literatura chilena del siglo XX, así como el creciente interés que suscita en las primeras décadas del XXI: la publicación de la tetralogía de Aniceto Hevia bajo el título *Tiempo irremediable* (Zigzag, 2015), de sus *Cuentos* (Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016), de la edición anotada de *Hijo de Ladrón* (Tajamar, 2018) y de los *Cuentos completos* (Alfaguara, 2019), así como las reediciones de *Imágenes de infancia y adolescencia* (Tajamar, 2015), *De la poesía a la revolución* (LOM, 2015) y *A pie por Chile* (Catalonia, 2016), por nombrar solo algunas. A ello hay que sumarle la edición crítica de los cuentos del autor, que se encuentra en prensa (Ediciones Universidad Alberto Hurtado) y el plan de publicar la tetralogía completa anotada, que se inició con el volumen ya mencionado de *Hijo de ladrón*, que continúa con *Sombras contra el muro*, ya terminado y con *La oscura vida radiante*, en proceso. Estas publicaciones son el resultado del trabajo sostenido de la Fundación y de la Sucesión Manuel Rojas, al que han colaborado numerosos académicos que han dedicado investigaciones y artículos a la obra, todavía insuficientemente estudiada, del Premio Nacional de Literatura 1957.

La Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile ha sido parte de este trabajo. Así, en junio de 2018 la familia del escritor entregó al Centro de Estudios de Literatura Chilena, CELICH, de la Facultad de Letras UC, su archivo en comodato. Recordamos con emoción esa ceremonia, en la que participaron, además del rector Ignacio Sánchez y de las autoridades de la Facultad, Paz Rojas Baeza, Estela Ortiz Rojas y Ángela Jeria. Esta entrega dio inicio a un trabajo conjunto del CELICH con la Biblioteca de Humanidades, así como de estudiantes de pre y posgrado de Letras, en el cual se catalogaron y digitalizaron los cerca de 1300 documentos que componen el fondo. Estos materiales fueron puestos en línea en 2020, de modo que todos los investigadores, estudiantes y lectores interesados pueden consultarlos libremente.

En los años siguientes se han multiplicado las actividades. Así, entre 2018 y 2019, el CELICH organizó, con el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers, una serie de actividades, en Santiago y Francia, relacionados con la obra de Manuel Rojas, en el marco de un proyecto de investigación (Conicyt REDES 170086). Este dossier, uno de los frutos del proyecto, recoge los trabajos presentados en los cuatro encuentros de Santiago y Poitiers. Se trata de quince artículos que dan cuenta de las exploraciones de investigadores de distintas universidades sobre cuestiones poco estudiadas a la fecha. De ellos, algunos abordan temáticas más directamente literarias, como son las distintas

versiones, mecanoscritas y publicadas, de *Hijo de ladrón* (Álvarez); las relaciones de la obra de Rojas con Proust (Areco) y lo metaliterario en *Sombras contra el muro* (Moreno). Otros artículos se ocupan de los vínculos y la labor de Rojas en el campo cultural e intelectual: su participación en la revista *Célula* (Blanco), su obra escrita en colaboración (Adriasola), su paso por la masonería (Concha), sus ideas anarquistas (Guerra), la relación con Luis Alberto Heiremans (Aliaga) y la escritura de *Población Esperanza* con Isidora Aguirre (Rojo). En tanto, los trabajos de Barros, Gutiérrez y Shoennenbeck se ocupan de los imaginarios rojianos vinculados con la naturaleza y los de Carrasco y Valenzuela Medina con las masculinidades y el género. Por último, el de Valenzuela Prado aborda el montaje y la espectralidad en el cuento “Un espíritu inquieto”. Varios de estos artículos se alimentan del archivo del CELICH UC, como los de Aliaga, Barros y Gutiérrez, que exploran cartas, manuscritos y documentos inéditos. El dossier se complementa con una bibliografía preparada por Daniel Muñoz, nieto del autor y miembro de la Sucesión Manuel Rojas, y con una selección de algunas imágenes tomadas del Archivo.

El trabajo que ahora les ofrecemos se suma a la reciente publicación de *Manuel Rojas: una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*, editado por María José Barros y Pía Gutiérrez (Ediciones UC, 2020), el que se inscribe en la colección *Ensayo* del CELICH, y a la de la traducción al inglés de “El vaso de leche” en la revista *LALT* de Rosa María Lazo y Pablo Saavedra, también propiciada por el Centro. Por otra parte, con este dossier *Anales de Literatura Chilena* continúa aportando a un trabajo siempre interesado en la obra de Rojas –del que es una muestra la edición facsimilar de la primera publicación del escritor, “Poéticas” en su número 18 de 2012–, justo ahora en que conmemoramos los 70 años de *Hijo de ladrón*, como una novela axial de la literatura chilena.

Macarena Areco, Centro UC de Estudios de Literatura Chilena
Fernando Moreno, CRLA-Archivos Universidad de Poitiers

MANUEL ROJAS EN PLURAL. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE SU TRABAJO COMO COLABORADOR¹

Juan José Adriasola
Universidad Alberto Hurtado
jadriaso@uahurtado.cl

I.

Al comentar la escritura autobiográfica de Manuel Rojas, Jaime Concha destaca un rasgo decisivo: todo ese proyecto, dice, se organiza en torno a “la presencia de un yo nunca central ni jerárquico ni excluyente” (219). La observación describe una característica estructurante de los textos de Rojas que trata en su ensayo. A la vez, señala una constante que permite leer en conjunto el acervo sorprendentemente heterogéneo de ese “proyecto autobiográfico”, que contempla variados tipos textuales y cuya producción abarca décadas. Opera, además, como una suerte de punto de fuga, una perspectiva que encuadra la actividad creativa del autor –inclusive y más allá de esa sobre su propia experiencia vital y literaria– en la relación que sostiene la persona, el creador, con representaciones y prácticas de lo común, lo compartido.

Por supuesto, no ha sido Jaime Concha el único en reparar en la centralidad de estas y otras nociones relativas a lo colectivo en el trabajo de Rojas. Menciono solo dos ejemplos. Ignacio Álvarez y Stefanie Massmann (2011), en el ensayo que le dedicaron a su narrativa temprana, ahondan en el protagonismo del esquema de construcción de los lazos sociales que inaugura la larga reflexión en torno la comunidad que cruza luego la obra de Rojas². Por otro lado, el ensayo que Pía Gutiérrez (2015) le dedica a la colaboración del autor con Isidora Aguirre en *Población Esperanza*, abre una contundente reflexión en torno a la actividad colaborativa en la creación literaria “a cuatro manos”.

¹ Es artículo es parte del proyecto Fondecyt de Iniciación n° 1180295, “El horizonte de lo propio. Formaciones del canon narrativo chileno de la primera mitad del siglo XX”.

² A la que Álvarez también, el año 2009, le había dedicado el tercer capítulo de su libro *Novela y nación en el siglo XX chileno* (2009), a propósito de *La oscura vida radiante*.

Involucrado tanto en la obra como en la colaboración, ese *yo* ni “central ni jerárquico ni excluyente” –como tampoco negado ni subsumido en abstracciones formales de lo colectivo, agreguemos–, nos sirve de articulación para empezar a observar el modo en que se relaciona la obra de Rojas, ya extensa y heterogénea, con la vasta gama de actividades que desarrolla a lo largo de su vida y que, en muchos casos, el autor se preocupa de recuperar en el relato de su formación personal y profesional. En sus palabras, ese particular conjunto de relaciones, búsquedas, trabajos y encuentros que llegan a conformar su “*curriculum* como escritor”, inseparable de su “*curriculum* como hombre” (Rojas, “Algo sobre...” 44).

En este breve ensayo propongo que observemos esa dimensión del trabajo de Rojas, su sostenida participación en proyectos que, involucrándolo, no podrían caracterizarse como personales, o autoriales; trabajos observados comúnmente en el orden secundario de la facilitación y, en el mejor de los casos, la producción paraliteraria. En otras palabras, detenernos en esa diversa gama de actividades que encuadran y retroalimentan su labor creativa, a lo que podemos llamar su trabajo en colaboración. Estas labores, quisiera proponer, no son indicativas tan solo de una disposición individual de Rojas hacia cierta idea de lo plural o de lo comunitario, sino que de un hecho de por sí colectivo, un modo de producción que sin duda su proyecto contribuye a formar, pero que al mismo tiempo hace las veces de marco y de horizonte, en el cual se forma y se nutre, también, su actividad creativa.

II.

En *El criollismo* (1956), Ricardo Latcham celebraba como uno de los principales aportes de esas primeras generaciones criollistas la profesionalización del quehacer literario³. Para Latcham, la actividad profesional nace en contraste con la tendencia dominante durante el siglo XIX, en la que se observa la literatura como una labor subordinada a los linajes y los proyectos políticos de los prohombres de la época. Esta independencia redundaba en que los esquemas de valoración literaria, a su vez, varían, desde aquellos linajes y proyectos políticos, a series referidas a modos de representación, desprendidos ya de “prejuicios de clase y educación” (21)⁴. En otras

³ Dice Latcham: “Lo concreto es que solo después de 1900 se abrió paso heroicamente en Chile la profesión de escritor y que este se independizó, en lo posible, de la política” (21).

⁴ Por supuesto, para Latcham la formación en el naturalismo es clave en este proceso –la que contribuye, en definitiva “a vincular al escritor a su oficio y a segregarle sus prejuicios de clase o de educación”. A la vez, en su defensa acérrima del criollismo, también se forma su esquema particular de valoración literaria, estableciendo como parámetros fundacionales la sustitución del “estudio del *hombre abstracto*, del *hombre metafísico*, para considerar el análisis del *hombre natural*” (21).

palabras, celebraba Latcham por esos años la formación de lo que más tarde Pierre Bourdieu llamaría *campo literario*⁵.

La relativa autonomía de este campo, para Latcham, está íntimamente relacionada con un proceso de maduración del proyecto nacional, que él ve en el centenario de la independencia, a su vez, cristalizada en el criollismo de la promoción de Latorre. Entendemos que el advenimiento de “la profesión de escritor” no opera sino sobre la base del proceso modernizador impulsado en el periodo, que alberga, por una parte, la emergencia de los sectores mesocráticos, su disputa económica y cultural con la oligarquía hacendada; y, por otra, un desarrollo técnico que afecta notoriamente los soportes y los circuitos de la literatura, posibilitando un esquema de circulación económica y cultural sin precedentes hasta ese momento⁶. Así como se conforma un *campo literario*, profesional, especializado, concurre en estas transformaciones una necesaria reconfiguración de lo que, en 1982, Howard Becker llamó “mundos del arte”, esto es, el complejo de relaciones sostenidas entre los diferentes trabajadores que colaboran en la producción y circulación de un objeto artístico⁷. En otras palabras, el proceso no indica tan solo una modificación de actitudes de autores respecto de sus obras, sino de todo el esquema productivo: sus medios, agentes involucrados, grado de involucramiento y modo cómo se administran y articulan las relaciones de cooperación.

En paralelo, este mismo proceso abre modalidades de formación y desarrollo en “la profesión de escritor” que no pueden identificarse propiamente bajo el alero cultural y económico de la tradición oligárquica ni de la instaurada por la naciente burguesía. Se abre un espacio de formación y ejercicio “profesional” en la literatura para sujetos de linaje menor o sin linaje alguno. Por supuesto, no se trata aquí de un mero subproducto de la innovación técnica: esta apertura está íntimamente ligada al surgimiento y la formación de diversos proyectos y modos de organización sociales y políticos en la época. La forma en que en cada caso se articula el acceso y la apropiación de aquellos nuevos medios de producción y circulación, es la que en definitiva

⁵ Explica Bourdieu en 1966: “Dominada durante toda la edad clásica por una instancia de legitimidad exterior, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales [...], y colocadas en situación de competencia por la legitimidad cultural” (10).

⁶ Ver, entre otros, Bernardo Subercaseaux (2010), capítulo “Expansión editorial y valoración social del libro”.

⁷ Explica Becker: “Puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes [...] Las obras de arte, desde este punto de vista [...] son más bien productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos” (54-55).

determina la posibilidad de espacios alternativos en el mundo literario. Si revistas, imprentas, editoriales, linotipias y periódicos se hacen centrales en el periodo, no es por su cualidad propia de artefactos y empresas, sino por la ocupación colectiva que se hace de ellos. Esta puede trazarse en, al menos, dos hechos concurrentes: la resignificación del trabajo en aquellos espacios, como iniciación y ejercicio *literario*; y la diversificación y establecimiento de redes y circuitos paralelos de producción y validación literarias, que mantienen lazos con los dominantes, pero no dependen de ellos. Tenemos así, por una parte, el surgimiento de una práctica y un relato de formación literaria, que echa raíces en experiencias laborales –en imprentas, periódicos, editoriales, etc.– y contempla, de forma explícita en muchos casos, una consideración económica a propósito de la publicación y circulación de las obras. Por otra, a través de estas mismas prácticas y espacios, la conformación de circuitos que acogen y posibilitan la circulación (cultural y económica) de aquellos autoras y autores sin linaje que, aun en los casos que pueden haber recibido alguna consideración valorativa desde los circuitos dominantes, respecto de su conjunto y en la lógica que los sostiene, no pueden sino ocupar un lugar subalterno⁸.

El mayor impacto de estas transformaciones, en consecuencia, es ese que se observa en sectores hasta este momento marginados o simplemente invisibilizados, de entre los que destacan los creadores de clases populares y las intelectuales mujeres –que, por cierto, no *aparecen* a comienzos del siglo XX, sino solo que configuran en este proceso un lugar público, concreto e innegable, en el campo literario. Por supuesto, las condiciones y las experiencias en cada caso varían significativamente. Coincide, no obstante, y exige su lectura conjunta, el modo en que ingresan y se desenvuelven, en tensión, con un campo literario que, al tiempo que se diversifica, mantiene como patrón dominante respecto de aquellas y aquellos un ejercicio de inclusión en tono menor. Asimismo, coinciden en el rol decisivo que juegan las redes que integran, que sirven de soporte (cultural y económico) y de contrapeso ante aquel ejercicio de minorización.

Un caso que ilustra estas convergencias, es el de la revista argentina *Caras y Caretas*, en la que publican Marta Brunet y Manuel Rojas. Antonia Viu (2019) comenta el momento en que, luego de la muerte de su padre y de trasladarse a Santiago, en 1925, Brunet descubre “la necesidad de volverse escritora profesional y ganar dinero con sus escritos” (77). Según explica Viu, la autora enfrenta esta necesidad buscando ampliar

⁸ Pensemos en la serie de apreciaciones presentadas como positivas, que, no obstante, operan en la práctica como sentencias, en la medida en que reducen el campo de acción y el valor percibido de un escritor o una escritora, su posición en el campo literario. Lecturas, por ejemplo, como las que destaca y comenta Lucía Guerra (2000), o bien, como la crítica recibida por autoras de la primera mitad del siglo XX, comentados, entre otros, en el trabajo de Claudia Cabello (2018) y en el reciente libro de Andrea Kottow y Ana Traverso (2020).

sus redes, en lo posible, fuera Chile. Una figura crucial en este esfuerzo será Samuel Glusberg –conocido como Enrique Espinoza-, con quien Rojas mantendrá una estrecha colaboración en las dos décadas siguientes. *Caras y Caretas* aparece mencionada en una carta de Brunet a Glusberg, en la que le solicita ayuda para cobrar por los textos enviados a la revista, luego de no recibir respuesta de su director, Juan Alonso (Viu 77-78). Por esos mismos años, entre 1924 y 1925, Manuel Rojas en “Hablo de mis cuentos” evoca un momento decisivo en su formación como escritor: es premiado en concursos de cuentos organizados por las revistas *La Montaña* y *Caras y Caretas*, y más tarde publica en esta última “Un espíritu inquieto”; en cada caso recibe una retribución económica que, en su relato, confirma su condición de escritor (Rojas, “Hablo de...” 12-13). Observamos, entonces, que la actividad creativa se descubre como un hecho que trasciende la idea de una relación íntima y de carácter expresivo, del autor con su obra, ingresándola en cambio en una trama social (las redes que posibilitan la publicación) y la necesidad de un intercambio económico, que no solo ejercen una mediación sino que configuran un particular modo de producción y de circulación⁹.

III.

Retomemos el caso de Manuel Rojas y su trabajo como colaborador, la serie de actividades que desarrolla en paralelo a la escritura y que sostienen con esta un lazo significativo, a la vez que enmarcan e integran su trabajo en una trama compleja de colaboraciones productivas con otros intelectuales. Entendiendo la unidad de este conjunto de actividades –entretejidas también con su actividad creativa como escritor–, podemos distinguir tres formas, que integran cada cual secuencias significativas en el desarrollo de su *curriculum* de hombre/escritor. El primero es el trabajo en imprentas, con el que se familiariza prontamente luego de su llegada a Chile, el que se inicia en *Numen*, a partir de su relación con intelectuales como José Domingo Gómez Rojas y José Santos González Vera; contactos formados a través de colaboraciones previas, durante la década de 1910, en publicaciones anarquistas como *La Batalla* y *Verba Roja*¹⁰. En *Numen*, se relaciona con un grupo de intelectuales más amplio, vinculados a la FECH y a las revistas *Juventud* y, más tarde, *Claridad*. Luego de destruida en 1920

⁹ En relación con las redes que se desarrollan en este periodo y la función que cumplen las revistas, es importante tener a la vista, además del libro de Antonia Viu, los estudios de Claudia Cabello (2017, 2018) así como también el libro de Claudia Montero (2018).

¹⁰ La mayor parte de las colaboraciones tempranas de Rojas en publicaciones periódicas, entre las décadas de 1910 y 1920, han sido recopiladas en los volúmenes *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos. Manuel Rojas. José Santos González Vera*, compilado por Carmen Soria; y *Un joven en La Batalla. Textos publicados en el periódico anarquista La Batalla. 1912-1915*, compilado por Jorge Guerra.

la imprenta de *Numen* por una turba de nacionalistas exaltados, ingresa a trabajar como linotipista en *El Mercurio* (Rojas, “Recuerdos...” 28). En 1936 es nombrado director y corrector de pruebas de las prensas de la Universidad de Chile.

Simultáneamente, a partir de la década de 1930, Rojas inicia una intensa actividad de organización, gestión y curatoría literaria, reflejada en su trabajo como director de revistas y colecciones, y también como antologador. Hagamos un rápido recuento. Un primer hito es su participación en el grupo de 42 escritores que firman, en 1931, el acta de constitución de la Sociedad de Escritores de Chile, cuya revista *SECH* dirige Rojas entre 1936 y 1939. Bajo la dirección de Enrique Espinoza, y junto a González Vera, Ernesto Montenegro, Mauricio Amster, Laín Diez y Luis Franco, integra el comité editorial de la etapa chilena de la revista *Babel*, entre 1939 y 1951. En cuanto a su colaboración en editoriales, el año 1942 asume la dirección de la “Colección de Autores Chilenos”, de editorial Cruz del Sur¹¹; y, entre 1956 y 1960, se desempeña como antologador y prologuista en cuatro de los volúmenes de la “Biblioteca Cultural”, de Zig-Zag¹². Por último, entre 1940 y 1970 colabora también con las editoriales Ercilla y Zig-Zag, en libros fuera de colección¹³.

Un trabajo intermedio entre lo tradicionalmente reconocible como proyecto autoral y el trabajo colectivo, son las colaboraciones de Rojas en periódicos y revistas. Se trata de un acervo extenso y variadísimo de textos que salen a la luz entre 1910 y 1970, en publicaciones como *Árbol de Letras*, *Atenea*, *Claridad*, *Clarín*, *El Siglo*, *En Viaje*, *Ercilla*, *Eva*, *Índice*, *Juventud*, *La Batalla*, *La Gaceta de Chile*, *La Prensa*, *Las Últimas Noticias*, *Letras*, *Los Diez*, *SECH*, *Verba Roja* y *Zig-Zag*, entre otros. Encontramos aquí: a) críticas y comentarios literarios —entre muchos otros, el comentario a *Patas de perro* de Carlos Droguett, originalmente publicado en *Eva* e incorporado luego como prólogo de la novela¹⁴; b) ensayos y reflexiones, desde 1910 en adelante,

¹¹ Los títulos son: *Alhué*, de José Santos González Vera; *Mirando al océano* (*Diario de un conscripto*), de Guillermo Labarca; *Temblor de cielo*, de Vicente Huidobro; *El libro primero de Margarita*, de Juvencio Valle; *Viñetas*, de Alfonso Bulnes; *La epopeya de Moñi*, de Mariano Latorre; *Los pájaros errantes*, de Pedro Prado; *Poemas selectos*, de Max Jara; y *Canción y otros poemas*, de Juan Guzmán Cruchaga; *Tres poetas chilenos*. Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro. Prólogo, selección y notas de Tomás Lago.

¹² Los títulos son: *Chile: 5 Navegantes y 1 Astrónomo* (1956), *Los costumbristas chilenos* (1957), *Mariano Latorre. Algunos de sus mejores cuentos* (1957), y *Alberto Edwards. Cuentos fantásticos* (1960).

¹³ Para Ercilla, la traducción de la novela *El defensor tiene la palabra* (1940), de Petre Bellu; la antología *Blest Gana. Sus mejores páginas*, 1961; para Zig-Zag adaptaciones de la *Iliada* y la *Odisea* (1973).

¹⁴ En el Archivo Manuel Rojas se puede encontrar la carta en la que Droguett le solicita su permiso para utilizar el artículo como prólogo. Ver en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/>

algunos compilados luego en volúmenes como *De la poesía a la revolución* (1938) y *El árbol siempre verde* (1960), y otros desperdigados en diferentes revistas, una veintena de ellos en *Babel*; c) crónicas de andanzas y viajes, como las compiladas en *A pie por Chile* (1967) y las que publica más tarde en la revista *En Viaje*, entre 1968 y 1970; d) textos íntegros y fragmentos de obras literarias, que retomaremos en un momento; y, por último, e) un género curioso, las declaraciones colectivas que firma, entre otras, en las revistas *Claridad* y *Babel*. Aun siendo marginales en términos cuantitativos, ofrecen una perspectiva fundamental para comprender el hilado del proyecto autorial con el trabajo colectivo. En cada caso, podemos observar que la declaración sirve como encuadre, como una seña que recuerda la intención y práctica de un dispositivo cultural que se dirige, colectivamente, a diferentes sucesos públicos, ante los que se manifiesta en su conjunto la red de intelectuales que integran y ocupan estos dispositivos. Este marco, no obstante, no opera como una superimposición normativa, sino que está previa y simultáneamente alimentado por la actividad creativa de quienes integran esa red. Se trata de una relación dinámica de codeterminación y retroalimentación. En el caso de Rojas, podemos ver cómo las declaraciones “Claridad ante el movimiento militar” (*Claridad* 126, 1924)¹⁵, “Declaración” (*Babel* 15-16, 1941)¹⁶ y la declaración sin título contra el reconocimiento diplomático a la dictadura franquista (*Babel* 56, 1950)¹⁷ son coherentes con reflexiones expuestas en textos como “Crónica de Patrioterópolis” (*Claridad* 37, 1921), “El último combatiente” (*Babel* 15-16, 1941), “España otra vez” (*Babel* 22, 1944) y “Diez años” (*Babel* 34, 1946), entre otros. Cada uno de estos últimos, a su vez, en intenso diálogo con las reflexiones y escritos de los demás intelectuales activamente involucrados en el dispositivo antes señalado.

Similar diálogo puede verse a través de los textos y fragmentos literarios que publica Rojas en revistas. Parte importante de estas colaboraciones pueden leerse en la clave que proponía Enrique Espinoza, que veía en estos medios un lugar de prueba, abierto a etapas preliminares en el desarrollo de una “idea”, previas a aquella versión

bitstream/handle/123456789/27451/06-11-02-03.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁵ Firman: Eugenio González R, Manuel Rojas, Juan Gandulfo, Carlos Caro, Pablo Neruda, Sergio Atria, Julio E. Valiente y Tomás Lago.

¹⁶ Firman: Enrique Espinoza, Manuel Rojas, González Vera, Ernesto Montenegro, Vicente Huidobro, Ciro Alegría, Luis Franco, Hernán Gómez, Eugenio González y Oscar Vera.

¹⁷ Firman: Ernesto Montenegro, J. S. González Vera, Manuel Rojas, Laín Diez, Euclides Guzmán, Eugenio González, Enrique Espinoza, Ricardo Latcham, Ángel Cruchaga Santa María, Luis Durand, Antonio Acevedo Hernández, Chela Reyes, Tomás Lago, Francisco Coloane, Jacobo Danke, Dr. Yolando Pino Saavedra, Alberto Romero, Nicomedes Guzmán, Mireya Lafuente, Víctor Castro, Santiago del Campo, Juvencio Valle, Alberto Ried, Luis Merino Reyes y Julio Salcedo.

acabada que encontraría su lugar en los libros¹⁸. Sucede, por ejemplo, con *De la poesía a la revolución* (1938) y *A pie por Chile* (1967), que recopilan textos aparecidos antes en publicaciones periódicas. En otros casos, como en los poemas de los diez y los veinte¹⁹, esta perspectiva podría aún describir su función, pero ya con cierta laxitud, entendiendo que no son los textos sino la figura del escritor la que está en proceso, presentándose a través de estos escritos a una escena colectiva, una red de relaciones en la que reconoce un valor, a la vez que esta le retribuye diferentes grados de reconocimiento, ya que estos primeros textos van siendo acompañados, matizados y enriquecidos por subsecuentes publicaciones. Caso aparte son los fragmentos de obras literarias en proceso de escritura²⁰ y fragmentos editados de obras publicadas²¹. Allí prima otro criterio, el de socializar el proceso mismo de la escritura; no como una etapa cerrada –una versión, mejorable o no, de un texto–, sino los propios materiales con lo que se está trabajando la escritura, o bien que han quedado desplazados de aquella versión definitiva, pero que, no pueden simplemente desaparecer: se los comparte, tanto las páginas que los constituyen, como la decisión que los ha trasladado de su lugar de origen en un libro, a aquel apartado en una revista. En estos fragmentos se aprecia, nuevamente, el influjo de aquel encuadre colectivo. El acto de publicar y abrir, así, un proceso de escritura a la práctica plural de la lectura –de un abierto e incógnito mundo de *otros* reales– instala en la propia creación la premisa de colectividad que se articula en consonancia con la serie de actividades que hemos presentado como el trabajo de Rojas como colaborador.

IV.

La obra de Rojas ha sido utilizada en numerosas ocasiones para retratar los procesos de la narrativa chilena durante el siglo XX. Algo similar es posible a partir de los trabajos que aquí he presentado: dar cuenta de un proceso que lo involucra, y

¹⁸ Comienza Espinoza *De un lado y otro*: “Una idea determinada logra distinto desarrollo en el diario, la revista o el libro. Por lo general, halla en el primero su forma incipiente; otra, menos efímera, en la segunda; y solo en el último, su posible plenitud [...] Para cuajar en texto definitivo –breve o extenso– este o aquel ensayo fue nota o artículo circunstancial, pasando así por el diario, la revista, el libro” (9).

¹⁹ Por ejemplo, en *Los Diez* (1917), *Juventud* (1919 y 1921), *Claridad* (1926) y *Atenea* (1926).

²⁰ Ver, por ejemplo, “Entrada a Chile” en *Babel* 49 (1949) material en preparación de las primeras páginas de *Hijo de ladrón*; y “Primera página. Capítulo primero (De una novela en trabajo)” en *La Gaceta de Chile* 1 (1955), material en preparación de *Mejor que el vino* –segundo apartado de la Cuarta Parte de la novela.

²¹ “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*” en *Babel* 60 (1951).

en el que tiene sin duda protagonismo, pero que al mismo tiempo lo trasciende y aun enmarca su propia formación y ejercicio de la literatura. Un modo de producción, como decía al comienzo, que se consolida en la primera mitad del siglo XX, ligado a un lugar que por condición y por proyecto llega a organizarse en necesario diálogo, pero por fuera de la lógica de los linajes y la abstracta noción del genio individual.

Una última referencia a Rojas. La única condición literaria previa al trabajo mismo (su único “linaje” imaginable) que refiere al hablarnos de su *curriculum* de hombre y escritor, es una relación afectiva: el hábito adquirido por su madre de contarle “historias que conocía, historias de sus hermanos, de sus parientes, de sus conocidos y hasta de ella misma y de mi padre” (“Algo sobre...” 45). De ahí, la premisa de origen y que cruza la totalidad de su obra y sus colaboraciones: la literatura ocurre en diálogos, en encuentros, en los otros, en plural.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio y Massmann, Stefanie. “Vínculo social e identidad en la primera narrativa de Manuel Rojas”. *Estudios Filológicos* 47 (2011): 7-21.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Joaquín Ibarburu, trad. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002. 9-50.
- Cabello, Claudia. *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. West Lafayette: Purdue University Press, 2018.
- . “Redes *queer*: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX” *Cuadernos de Literatura* 42 (2017): 145-160.
- Concha, Jaime. “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”. *Leer a contraluz. Estudios sobre literatura chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago, Ediciones UAH, 2011.
- Espinoza, Enrique. *De un lado y de otro*. Santiago: Babel, 1954.
- Guerra Cunningham, Lucía. “El conventillo: signo del desecho y signo híbrido en *Los hombres oscuros*”. *Anales de Literatura Chilena* 1 (2000): 117-134.
- Gutiérrez, Pía. “Una población, dos cabezas y cuatro manos. Sobre la alianza intelectual de Isidora Aguirre y Manuel Rojas”. *Anales de Literatura Chilena* 23 (2015): 243-248.
- Kottow, Andrea y Traverso, Ana. *Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*. Santiago: Overol, 2020.
- Latcham, Ricardo, Ernesto Montenegro y Danuel Vega. *El criollismo*. Santiago: Universitaria, 1956.
- Rojas, Manuel. “Algo sobre mi experiencia literaria”. *El árbol siempre verde*. Santiago: Zig-Zag, 1960.

- ____. “Crónica de Patrioterópolis. De cómo el presidente de Patrioterópolis fue proclamado maestro de la juventud”. *Claridad* 37 (1921): 4.
- ____. “Diez años”. *Babel* 34 (1946): 24-31.
- ____. “El último combatiente”. *Babel* 15-16 (1941): 68-70.
- ____. “Entrada a Chile”. *Babel* 49 (1949): 28-38.
- ____. “España otra vez”. *Babel* 22 (1944): 1-14.
- ____. “Hablo de mis cuentos”. *Cuentos*. Santiago: Ediciones UAH, 2016.
- ____. “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*”. *Babel* 60 (1951): 170-176.
- ____. “Primera página. Capítulo primero (De una novela en trabajo)”. *La Gaceta de Chile* 1 (1955): 12-13.
- ____. “Recuerdos de José Domingo Gómez Rojas”. *Babel* 28 (1945): 26-33.
- Rojas, Manuel *et. al.* “Claridad ante el movimiento militar”. *Claridad* 126 (1924): 1.
- ____. “Declaración”. *Babel* 15-16 (1941): 230.
- ____. Sin título. *Babel* 56 (1950): 225.
- Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Santiago: Hueders, 2018.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. De la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago: Lom, 2010.
- Traverso, Ana. “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género”. *Anales de Literatura Chilena* 20 (2014): 67-90.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.

RESCATANDO AL SOLDADO HEIREMANS, O UNA MISIVA A DON
MANUEL ROJAS²²

Sergio Aliaga Araneda
Pontificia Universidad Católica de Chile
sealiaga@uc.cl

*Compañero: he aquí mi mano,
He aquí mi amistad, amigo mío.
Te las ofrezco en este tiempo de los camaradas alegres.
Jesús sonreirá en troncos, enternecido.
Yo sé que, para nuestros corazones,
tal vez no ha de volver
esta clara estación del buen vino.*

MANUEL ROJAS

Como todos los hombres, como todas las cosas vivas en la tierra, Manuel Rojas es fuente inagotable de quehaceres. Gracias a la curatoría del archivo a nombre del escritor, propiciada por la sucesión homónima (www.manuelrojas.cl) junto al Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH), múltiples riachuelos se nos han –¡por fin!– abierto. Por ejemplo, el encuentro a ras interrumpido entre don Manuel y el dramaturgo Luis Alberto Heiremans. En órbita hacia aquel encuentro, este trabajo constata dos hebras de construcción. Primero, una entrevista dada por Rojas a propósito de *Población Esperanza* (1959), donde Heiremans aparece a buena hora mencionado. Segundo, una misiva –con fecha 19 de marzo de 196...– firmada por Heiremans respecto a la estadía de Rojas en suelo estadounidense (Universidad de Oregon, 1963). Dos documentos –amparados en susodicho archivo– que enhebran un último abrazo entre

²² Este trabajo corresponde a un extracto de mi tesis de Magíster en Letras, *Señoras del buen vivir. Isidora Aguirre, Gabriela Roepke seguida por María Asunción Requena (1938 – 2019)*. Asimismo, se inscribe en el Proyecto Fondecyt Regular N° 1201369 *Comunidades de la violencia: lecturas reconstitutivas de las dramaturgias chilenas de cien años*, cuyo investigador responsable es Cristián Opazo, Facultad de Letras UC.

estos cuentistas, poetas (¡porque así es, Rojas escribió tempranos versos!²³), novelistas a lo sumo dramaturgos. Benditos seamos, entonces, los lectores de Heiremans como de Manuel Rojas. En último término, cotejo un ademán comparativo entre Aniceto Hevia (icónico personaje de Rojas) y Landa, figura perteneciente a la última etapa escritural de Luis Alberto Heiremans, esta es, la del *Tony chico* (1964). Escrituras puestas codo a codo.

APUNTES TEATRALES

Van dos escenarios biográficos.

Buena parte de los lectores sabrá que Manuel Rojas ofició, en temprana juventud, como consueta o apuntador teatral. Particular empleo; es quien memora a los actores sus diálogos cuando estos los olvidan en el escenario. Por lo demás, este trabajo daría a Rojas la oportunidad de compartir cancha con algunos galanes de los 20, como lo fueron Alejandro Flores, José Pérez Berrocal o Nemesio Martínez (Piña 2009). Razón tal que nuestro buen Rojas emularía estas experiencias en su quehacer narrativo: como recordarán, Aniceto Hevia –estampa cuasi biográfica del escritor– empeña como consueta en *Mejor que el vino* (1958). Segunda publicación de la llamada tetralogía, integrada, a su vez, por *Hijo de ladrón* (1951), *Sombras contra el muro* (1964) seguida por *La oscura vida radiante* (1971). Raíces de por sí problemáticas, pues, como bien ha apuntado Ignacio Álvarez (2009), Aniceto Hevia es el joven Manuel Rojas, aunque, por supuesto, no lo sea en absoluto (104). Harina de otro costal.

Un año tras la publicación de *Mejor que el vino*, y luego de haber ganado el Premio Nacional de Literatura (1957), Rojas coescribiría, junto a la gran Isidora Aguirre Tupper (1919-2011), *Población Esperanza*. Dos cabezas con cuatro manos que unidas construyen un ideal sin paragón. La miseria habita en la carne, solo el futuro la curará (Gutiérrez Díaz 2015)²⁴. Obra que llevará a Rojas en gira por Latinoamérica, con paradas en Montevideo y Buenos Aires. Siendo esta con suma probabilidad, la mayor de sus hazañas teatrales.

Hasta acá, las dos facetas más reconocidas del dramaturgo Manuel Rojas.

²³ *Su voz viene en el viento. Poesía reunida* (2012), recopilación de Rodrigo Carvacho Alfaro. La estrofa seleccionada pertenece al poema “Balada de la primavera”, parte a su vez de *Tonada del transeúnte* (1927).

²⁴ La mención a la investigadora Pía Gutiérrez Díaz no es de ningún modo casual. Junto a Andrea Jeftanovic coeditaron el magnífico *Archivo Isidora Aguirre. Composición de una memoria*. Santiago: Ediciones El Clan, 2015. En este, figura la misma entrevista dada por Rojas en virtud de *Población Esperanza* (Doc. 97007. Archivo Isidora Aguirre). Véase para mayor anchura el artículo escrito por Gutiérrez a propósito de la dupla Aguirre-Rojas citado en la bibliografía.

Sin embargo, ambas no son siquiera un ápice de sus desventuras por el teatro. Como cuenta en la entrevista que propongo desentrañar, hubo adaptado, en su momento, un viejo relato de Rafael Maluenda (refiere a “La bofetada”, parte de *Escenas de la vida campesina* [1904]) e incluso escrito un sainete con fines comerciales que ninguna compañía jamás nunca aceptó. Tiempo después, Rafael Frontaura de la Fuente (connotado actor a mediados del siglo XX) le pediría aquel sainete para llevarlo por gira itinerante... Perdiéndolo en el acto. Ambos hitos -el de “La bofetada”, el del sainete- escasamente documentados. Pero eso no es todo.

En la misma entrevista, Rojas comenta la -¿hoy cercana?²⁵- posibilidad de llevar *Hijo de ladrón* a los escenarios dramáticos. Según revela, pidió ayuda a Isidora Aguirre (a quien conocía desde las veladas en casa de la pintora María Tupper Huneeus, madre de la dramaturga) así como a un tal Tito Heiremans. Mientras la alianza con Aguirre florecería en *Población Esperanza*, las investigaciones llevadas por Heiremans no calaron tierra. Aún menos. En aquel entonces, nuestro dramaturgo entonaba las primeras letras de su ABC dramático, con éxitos tales como *La jaula en el árbol* (1954; acreedora del premio Círculo de Críticos de Arte) o la pieza musical *¡Esta señorita Trini!* (1958; coescrita con Carmen Barros). Es más. El mismo año que *Población...*, Heiremans preparaba el estreno de *Es de contarlo y no creerlo* (1959) en compañía de Teatro Ensayo Universidad Católica (TEUC). Proyecto ejemplar; recuerdan sino que -a finales de los 50- los teatros nacionales incitaban un mayor número de obras con impronta local²⁶. Piedra o base hacia una incipiente modernidad teatral (Piña 2014).

En fin. Hombre ocupado este Heiremans. Por eso quizá la mención al dramaturgo sea mínima en boca de Rojas, pero por ello menos significativa. Pues ahí, en ese germen nunca resuelto, yace una primera e imposible alianza entre ambos. En ese sentido, ¿dónde encontrar un hálito lejano a meras conjeturas? Paso a la carta.

Tan amigos como siempre

Como corresponderán los biógrafos, Rojas visitó los Estados Unidos a finales de los cincuenta. Amparado por el éxito de *Hijo de ladrón*, ofreció conferencias

²⁵ En el 2003, el grupo en torno al Teatro Nacional (ex Teatro de la Universidad de Chile) realizaría una adaptación de la novela bajo la guía de Patricio Rojas Baeza. Hijo de don Manuel. Quien además asesoraría la dramaturgia escrita por Raúl Osorio y Andrea Moro. Elenco compuesto por los actores Aldo Bernal, Lorena Bosch, Max Corvalán, Luis Díaz, Roberto Fariás, Alejandro Franco, Valeria Germani, Alfredo Portuondo y Jorge Rodríguez.

²⁶ Un estado de la cuestión. Andrea Pelegrí se encuentra hace ya un tiempo desarrollando una investigación acerca de la traducción de textos dramáticos alrededor del llamado teatro universitario en Chile (1941-1990). En virtud de esta, notarán el auge de obras nacionales en contraste de dramaturgias extranjeras durante la década de los 50 (como posteriores). Todo en términos numéricos e incluso gráficos. Para un pincelazo en torno a dicha investigación, ver su ponencia en: <https://www.youtube.com/watch?v=OzMpUeRNOLQ>

para el Departamento de Estado (1957) como así también dictó cátedras de literatura hispanoamericana en las universidades de Washington (1961) y Oregon (1963). Un buen puñado de estas experiencias fueron relatadas por pluma del escritor en *Pasé por México un día* (1965) o *A pie por Chile* (1967). Por no olvidar las memorias escritas por Julianne Clark (su tercera esposa) en el 2007. De semejante manera, durante dicha estadía, Rojas dejaría breves recortes en medios de prensa. Memorable es aquella escrita para diario *El Siglo* donde, entre otras cosas, indaga en una supuesta soledad de los Estados Unidos. Dice así:

Entre gente solitaria, enferma a veces de soledad, el hombre taciturno que no sabe inglés, neurótico e introvertido, pasa con todo lo suyo. A veces quisiera hablar a alguien, ¿qué le pasa?, pero su inglés es precario. La verdad sin embargo es que no se siente más solo aquí, interiormente, que en otra parte. Está en él, está en todos y no hay remedio. Hay otra soledad, sin embargo, y esa puede ser remediada.

Ánimo.

En suma anecdótico: Rojas escribe estas palabras un 11 de abril de 1963. Mismo año en que Luis Alberto Heiremans se haya en Nueva York, convidado por la Fundación Rockefeller. Ambiente único. Figurará alumno del prestigioso Actor's Studio por alrededor de tres meses, además de conferencista sobre teatro chileno a hispanoamericano en dichas universidades. Todo esto es biográfico²⁷; por lo mismo, cuesta imaginar qué hubo de sentir Heiremans en tierra fronteriza. Por fortuna nuestra, disponemos, gracias al archivo Manuel Rojas, de tan enunciada semblanza.

²⁷ Estas no fueron en ningún caso las primeras experiencias del dramaturgo en otrora países. Hubo estudiado en escuelas parisinas a tempranos diez (École Gerson) e incluso asistido a la London Academy of Dramatic Art con veintisiete años (Alcamán Riffo 2002). A Estados Unidos había viajado previo encuentro epistolar con Manuel Rojas, donde incluso llegó a presenciar sendos dramas en Broadway. *¡Esta señorita Trini!*, por ejemplo, coincidiría en apenas unos años con el famoso musical *My Fair lady* (1956). Tan sabrosos datos son expuestos por Juan Garrido Letelier en su introducción al guion reeditado de *¡Esta señorita Trini!*. Santiago: RIL Editores, 2018. Planto la semilla para futuras investigaciones.

19 de Marzo
Vale al Sr. Rojas -
muerto.

Sr. Manuel Rojas :

Acabo de leer su carta aparecida en Ercilla, y me alegro de que Ud. esté por "acá", enseñando y conociendo. El país es interesante...: uno duplica el cariño por Chile, ¿no? Ojalá tenga Ud. tranquilidad para escribir sus impresiones y darnos su visión de Los Estados Unidos. Hace falta contar de un modo objetivo, lo más transparente posible este país tan dislocado por los prejuicios hispanoamericanos. Cuánto puede Ud. hacer para Chile y para Los Estados Unidos, hablando y pensando con sencillez y sinceridad, cosa "como Manuel Rojas"!

Vea, yo le estoy "durando la píldora" para que Ud. se vuelva una especie de biengra cordial entre dos hemisferios, y entre dos culturas también. Nuestro compatriota Arturo Torres Rosasco (lo conocí hace algunas semanas) debe pararse todo un decano de esta clase de servicios.

Artificialmente la tarea es complicada. Injertarse en una nación desazonal y vertiginosa, resulta un desafío enorme, y un suplicio constante, peor para nosotros que venimos de esa rasca estrecha que se llama Chile... (Esta frase parece un discurso lastimero, Sorry).

Perdóname, más que nada, esta lata que le acosto sin el menor propósito. Ya se hallará Ud. con otros exilados poseídos de la nostalgia más punzante - que incluso llega a volverse una nostalgia de la lengua: una chochosa verbal! Uno se aferra a toda chance de hablar en castellano y de pensar "en chileno".

Aquí en California hasta la Botánica es un cómplice de la nostalgia. ¿Vid "nuestros" cedales de oro, transformados - robados y vueltos: "californian poppy"? A veces se asocia entre malezas que huelen a Curicó o Graneros... El mar, ya sabemos, es el mismo que salpica las rocas del Tabo. Pero Ud. está en Oregon: en un paréntesis de nieve y osos, con perspectivas diferentes, mucho más extranjeras, y tal vez por esa total desconexión, "hile la ronda de sueño en sueño..."

Para terminar esta conversa interminable le pido que lea mi libro y, si tiene ganas y tiempo, se diga qué le pareció. Bastará con un Sí o un No, y quedaremos tan amigos como desee que seamos.

Luis Alberto Heiremans

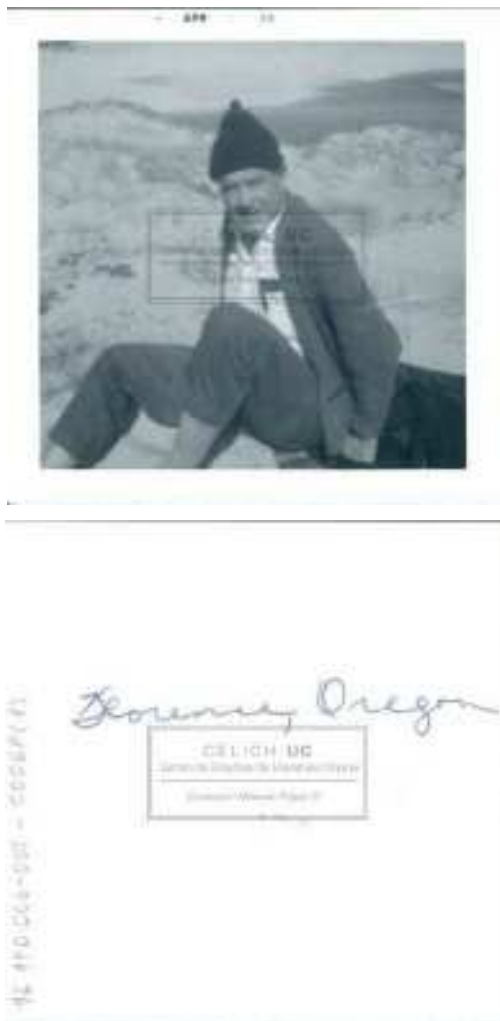
Carta de Luis Alberto Heiremans a Manuel Rojas.

Con fecha 19 de marzo de 1966.

(<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27465>)

Firma un treintañero camino a sus nunca cumplidos cuarenta (Heiremans fallece en 1964, con 36 años). Su destinatario es un autor consagrado con un poco más de sesenta décadas tras la espalda. "Acabo de leer su carta en Ercilla -escribe Heiremans-, y me alegro de que Ud. esté por 'acá' enseñando y conociendo. [¡]El país es interesante...! [U]no duplica el cariño por Chile, ¿no?". Le pega la nostalgia de saberse extranjero. Por eso lo invita -nótese: siempre le refiere de usted. Jamás lo tutea- a plasmar su

andanza por suelo norteamericano. “¡Cuánto puede Ud. hacer para Chile y para los Estados Unidos, hablando y pensando con sencillez y sinceridad, osea como Manuel Rojas!” ¿Heiremans, lector atento de Rojas? No lo sabemos con propiedad, pero detalles como aquel parecieran sugerirlo. Prosigue: “[S]e hallará Ud. con otros exilados poseídos por la nostalgia más punzante -que incluso llega a volverse nostalgia de la lengua: [¡]una chochez verbal! Uno se aferra a toda chance de hablar en castellano y de pensar ‘en chileno’”.



Manuel Rojas sentado en las arenas de Florence, Oregon.
(<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/28211>)

Tras jerga juguetona, Heiremans comparte una nostalgia pasajera. Pronto compara los pastos de California con esas malezas “que huelen a Curicó o Graneros”, e incluso el mar le evoca a las playas de El Tabo. “Pero Ud. está en Oregon: en un paréntesis de nieve y osos, con perspectivas diferentes, mucho más diferentes, y tal vez por esa total desemejanza, Chile le ronde de sueño en sueño...”. ¿Oregon? Si la carta de Heiremans no data con un año específico, lo más probable es que figure un 11 de abril de 1963, tiempo en el que Rojas se hallaba en la Universidad de Oregon ofreciendo cátedra. Finalmente, Heiremans invita a Rojas a dar vistazo a una de sus últimas publicaciones. *¿Seres de un día* quizá? Publicado -en 1960- bajo Monticello Press. Godfrey (estado de Illinois). Cuesta dilucidarlo pues por desgracia Heiremans no ahonda en detalles. “Para terminar esta conversa interminable le pido que lea mi libro y, si tiene ganas y tiempo, me diga qué le pareció. Bastará con un SÍ o un NÓ [sic], y quedaremos tan amigos como deseo que seamos”. Firma Luis Alberto.

Asalta entonces la pregunta: ¿habrá leído Rojas el libro enviado por Heiremans? Probablemente. Como sabrán los lectores, Rojas fue un atento estudioso de las letras chilenas (Román-Lagunas 1986). Ahí tienen para comprobarlo sus *Apuntes sobre la expresión escrita* (Caracas: Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades, 1960) o el *Manual de literatura chilena* (México: Universidad Nacional Autónoma [Dirección de cursos temporales], 1964). Este último luego publicado como *Historia breve de la literatura chilena* (1964). En tales, Rojas coteja, casi a modo de un artesano, un saber cronológico respecto a la tradición literaria, sin olvidar al buen Heiremans a quien dedica -en *Historia breve...*- las siguientes palabras:

Luis Alberto Heiremans (1928) es un autor joven, fecundo y variado: tan pronto hace una comedia musical, *¡Esta señorita Trini!*, 1958, como una con pretensiones de trascendencia, como *Moscas sobre el mármol*. Es autor de mucho éxito. Murió en 1964 (190).

Sirvan escuetas palabras a modo de un epitafio personal. Un sello último en este encuentro cual barca de Caronte. Si Heiremans fallece en 1964, Rojas lo hará a principios del 73. Año fatídico. Ninguno de los dos alcanzará a presenciar el trágico desenlace del teatro universitario en Chile (1941–1973). Con la irrupción del golpe de Estado, numerosos miembros de aquella llamada familia teatral (Hurtado 2007) huirían prófugos (como es el caso de Isidora Aguirre, Egon Wolff u otros varios), tras exilio (Alejandro Sieveking en compañía de Bélgica Castro o María Asunción Requena junto a Raúl Osorio, entre otras parejas) o peor aún bajo el oscuro manto de la desaparición (un caso emblemático: Víctor Jara).

Dicho eso, ¿qué nos queda por contar?

COLOFÓN. UN APRENDIZ DE HOMBRE

En busca de algo más, detengámonos un momento en Aniceto Hevia. Conforme a Jaime Concha (2011), entre las primeras entregas de la tetralogía a nombre del personaje pareciera existir una continuidad sin fisuras. Orden cronológico; hilado por Concha con tinte escultórico. A buena hora les recuerdo que Aniceto transcurre novicias aventuras en carga de un apelativo, este es, hijo de ladrón. La sangre pesa. Un niño en tránsito a la adultez, ya que “[s]u tránsito grafica la condición de sujeto marginal, sin familia, nacionalidad u otro tipo de vínculos sociales” (Amaro Castro 173). Ahora, una vez ocurrida la primera parte (correspondiente a *Hijo de ladrón*), Aniceto dejará atrás esos “tres abejorros con hambre” –como dijese Rojas en un sensato verso (*Desecha rosa* [1954])– frente a *Mejor que el vino*. Oficiando, como indiqué más arriba, de consuetudina teatral, es decir, el mundo del teatro –concede Concha (227)– desplazará perecedera familia. Curva hacia una sopesada madurez, donde nuestro personaje se encontrará ante al otoño mismo de su existencia. Trabajo incesante. Basta con leer las primeras palabras de Hevia a comienzos de *Mejor que...* para comprender dicho causal. Cito:

Aniceto ignora cómo principian los días para los demás seres humanos e ignora también como principian para él. Sabe apenas cómo terminan: divagaciones, recuerdos, un instante en blanco, y viene el sueño, reposado a veces, detenida la máquina mental, y agitado otras, como una máquina que, no contenta con trabajar mientras el hombre está despierto, trabaja también mientras está dormido. [...] ¿Cómo entra el hombre en el día y cómo el día en el hombre? Este no despierta de repente ni aquel surge de improviso. Hay, entre el día que retorna y el hombre que se reincorpora, una aproximación lenta y compleja. ¿Cómo se verifica? Es lo que Aniceto, despierto o dormido, en este preciso instante, no sabe (9)²⁸.

Es el joven Aniceto en aprendizaje de un sentido único. Tras el sueño comienza a despertar, integrándose poco a poco al grupo que le acompaña. Cofradía teatral. Sentido de sí mismo o germen existencial. Según pasen los años, la búsqueda será también amorosa: Aniceto –a lo largo de la novela– conocerá a más de una mujer sin amar realmente a ninguna, excepto a María Luisa (inspirada en María Luisa Baeza, primera esposa de Rojas) quien pronto fallecerá, dejándolo viudo y padre de tres hijas.

²⁸ Baso esta cita en la primera edición de *Mejor que el vino* (1958). En ediciones posteriores (como es el caso de la reunida en *Tiempo irremediable* [2015]), muchas frases serán extraídas por su autor. Prefiero esta por esa marcada reflexión de sí mismo. Pregunta tras pregunta. tal como detallo a continuación.

Tierno paso del vagabundo hacia el Hombre con mayúsculas (Concha 232), donde el amor solo se encuentra una vez. Piedra de toque en esta novela (Cortés 1986).

Se preguntarán: ¿hacia dónde dirijo tamañas conjeturas?

Pienso en Landa, uno de los personajes más icónicos en las páginas de Luis Alberto Heiremans. Comparable solo quizá a los andrajosos invasores de Wolff o a las ánimas de Nené Aguirre. O por qué no, al propio Aniceto. Landa es un payaso alcohólico que tras una revelación busca desesperado un séquito de ángeles. En ellos ve una última salvación. “He estado caminando durante mucho tiempo. Los caminos no me asustan. Voy de uno a otro tratando de encontrar lo que una vez entreví” (391). Ahora, ¿qué persigue en realidad nuestro Landa? El amor correspondido. Alguna vez estuvo por casarse –revela– hasta que su amada lo abandonó en virtud de su mejor amigo. “Lloraba nomás, en una pieza oscura, y yo comprendía... sí comprendía que me había quedado solo. Que de golpe los había perdido a los dos para siempre” (418). Dolor sordo. Por eso cree en los ángeles: cuando estos por fin bajen alcanzará vana conversión (Dublé 1990). Etapa madura, más allá de muerte.

Concluyo. Si el adulto Hevia busca corresponder su duelo a un amor incompatible, Landa hará lo propio en busca de una realidad más nunca alcanzable. En aquel ideal –el del amor sin fronteras– se compactan ambos personajes, hermandados por similares cuestionamientos. Bien digo con incluso mayor conjetura: quizá en esta breve comparativa repose ese *Hijo de ladrón* nunca escrito por Heiremans. Aniceto Hevia, alias el Tony Chico. Un encuentro a ras interrumpido.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcamán Riffo, Norma. “Cronología de su vida y obra”. En Luis Alberto Heiremans. *Teatro completo*. Santiago: RIL editores, 2002. 13-22.
- Álvarez, Ignacio. “El diagrama de un nuevo pacto. *La oscura vida radiante* de Manuel Rojas”. *Novela y nación en el siglo XX chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009. 97-139.
- Amaro Castro, Lorena. “Rojas y González Vera: pasadores del espacio y el tiempo”. *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018. 169-189.
- Cortés, Darío A. “Periodo de Aniceto Hevia: su novela contemporánea”. *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1986. 113-147.
- Concha, Jaime. “El otro tiempo perdido”. *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016. 223-244.
- Dublé, Eduardo Thomas. *La poética teatral de Luis Alberto Heiremans*. Santiago: Red Internacional del Libro, 1992.
- Garrido Letelier, Juan. “Una comedia musical para Chile”. En *¡Esta señorita Trini! La primera comedia musical chilena (1958)*. Santiago: RIL Editores, 2018. 11-51.

- Gutiérrez Díaz, Pía. “Una población, dos cabezas y cuatro manos. Sobre la alianza intelectual de Isidora Aguirre y Manuel Rojas”. *Anales de Literatura Chilena* N°23 (2015): 243-248.
- Heiremans, Luis Alberto. “El Tony chico. Drama en dos actos”. *Teatro completo*. Recopilado por Norma Alcamán Riffo. Santiago: RIL editores, 2002. 391-426.
- Hurtado, María de la Luz. “Tiempos de gloria del teatro chileno”. En *Chile Actúa. Teatro chileno desde la fotografía de René Combeau*. Santiago: Escena Teatral UC, 2010. 12-25.
- Piña, Juan Andrés. “Consolidación de nuestra modernidad teatral”. *Historia del teatro en Chile 1941 – 1973*. Santiago: Editorial Taurus, 2014. 367-458.
- _____. *Historia del teatro en Chile 1890 – 1940*. Santiago: RIL Editores, 2009.
- Rojas, Manuel. “Deshecha rosa”. *Su voz viene en el viento. Poesía reunida*. Recopilación de Rodrigo Carvacho Alfaro. Santiago: LOM, 2012. 51-59.
- _____. *Historia breve de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1964.
- _____. _____. Web. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-586318.html>
- _____. *Mejor que el vino*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1958.
- Román-Lagunas, Jorge. “Bibliografía de y sobre Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura* 27-28 (1986): 143-172.

DENSIDAD, CLARIDAD Y MODERNIDAD: ESTILO Y MONTAJE EN
MANUEL ROJAS. HALLAZGOS PRELIMINARES DE LA EDICIÓN
CRÍTICA DE *HIJO DE LADRÓN*²⁹

Ignacio Álvarez
Universidad de Chile
ignacioalvarez@uchile.cl

Más paciencia, más correcciones, mejor prosa.

MANUEL ROJAS

En este artículo quisiera presentar algunos resultados preliminares de un trabajo en curso, la edición crítica de la novela *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas, acaso la narración y el narrador más importantes del siglo XX chileno. Se trata de un ejercicio que corresponde al dominio de la *crítica genética*, una disciplina cuyas finalidades son “descubrir las modalidades operatorias de la *fábrica* del escritor en la obra que tomó forma ... [y] revelar las significaciones adicionales o alternativas con que los manuscritos bonifican el texto”, según uno de los más eminentes críticos genéticos latinoamericanos, Fernando Colla (181)³⁰.

Espero dar cuenta de dos fenómenos que se hacen evidentes cuando se coteja las diferentes ediciones de *Hijo de ladrón*: la corrección delicada, progresiva y puntillosa de la prosa, por un lado, y por otro las modificaciones –digamos– estructurales de la materia narrativa, el ordenamiento y la escansión de los capítulos. Cuestiones de *elocutio* y de *inventio*, diría el retórico clásico. Ambas series de modificaciones

²⁹ Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 1140984, “El realismo narrativo como una idea fuera de lugar. Chile 1850-1990”, del que el autor es investigador responsable.

³⁰ Hablar de crítica genética es hablar de sus aspiraciones, como hace Colla, pero también de sus limitaciones, que no pueden olvidarse. Laurent Jenny expone los reproches fundamentales hechas a esta práctica crítica: su limitación temporal, desde fines del siglo XVII hasta el advenimiento de los procesadores de texto (205), no ser un estudio propiamente literario, porque no se ocupa en realidad del texto sino del proceso de escritura (203), y la instalación de una instancia pretextual que amenaza la autoridad, es decir, la existencia misma del texto literario (212).

parecen moverse en sentidos opuestos: si las modificaciones del estilo –así llamaré a la *elocutio*– buscan la claridad y la sencillez, las de la estructura narrativa buscan la densidad y, como consecuencia necesaria, cierta progresiva dificultad para el lector. Quiero proponer que esta contradicción alcanza cierta coherencia cuando la leemos a la luz del eje temporal, es decir, cuando las pensamos como dos intuiciones distintas pero convergentes del impulso moderno, que es el que preside el proyecto literario de Manuel Rojas.

Debo advertir que estos resultados son preliminares. Proviene de la comparación de seis versiones de la novela, dos mecanoscritos anteriores a la primera edición y cuatro versiones impresas que, a juicio del equipo que realiza la edición crítica, son centrales para su transmisión. El primer mecanoscrito tiene el título de *Tiempo irremediable* y es el original que Rojas envió al concurso de la Sociedad de Escritores de Chile en 1950, un certamen en el que obtuvo apenas una mención honrosa (“Fallos” 7). El segundo es el que sirvió de base para la primera edición de la novela³¹. Las versiones impresas que se cotejaron, ya con el título de *Hijo de ladrón*, son las siguientes: la primera y la segunda ediciones, ambas de 1951 y publicadas por Nascimento (con importantes diferencias entre una y otra, como se verá), la de 1958, cuando la novela salió por editorial Zig-Zag, y la de 1961, cuando se publicó lo que entonces eran sus *Obras completas* y cuyas reediciones debieron llamarse muy luego *Obras escogidas*, pues Rojas siguió escribiendo y publicando hasta su muerte, ocurrida en 1973.

Cada uno de estos momentos representa una coyuntura que permite o motiva inflexiones en la transmisión textual de la novela. El arribo a la imprenta implica modificaciones importantes –hasta se modifica el título–, y algo parecido se puede esperar de un cambio de editorial. También se produce una revisión global en la publicación consagratoria que fueron esas *Obras completas* de 1961. Señalo esto porque, en principio, la elección de estas seis fuentes se hace cargo de las modificaciones más relevantes en la historia del texto. De todos modos, deberá ser complementada en el futuro con el cuaderno manuscrito de *Hijo de ladrón* que se encuentra en el Archivo Manuel Rojas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y con las ediciones restantes de

³¹ Los dos mecanoscritos fueron depositados por Manuel Rojas en la Biblioteca Nacional el 31 de marzo de 1955. En carta dirigida a Raúl Silva Castro, Rojas explica que “el objeto de esto [el envío] es facilitar a algún estudioso del futuro o del presente el esclarecimiento de la polémica a que dió lugar este libro. Se dijo, por una de las partes, que la obra presentada al concurso era sólo el borrador del libro que se publicó después, o sea, que yo, desde el momento en que se falló el concurso, 1950, hasta aquel en que se publicó, 1951, un año en total, habría escrito realmente el libro. Esto es pintoresco, pero inexacto. Por lo demás, el estudioso, si es que lo hay, podrá ver que los cambios son sólo parciales, es decir, movimiento de capítulos, además de algunas pequeñas correcciones. Lo demás quedó igual, al extremo de que la mayoría del texto de los capítulos son iguales en ambas versiones” (Rojas, Carta 1).

la novela³². Probablemente ese trabajo sumará información a la que ya tenemos, pero es poco probable que cambie el panorama global que presento a continuación.

1. EL MONTAJE Y LA ESCANCIÓN

El rasgo central de la disposición de los hechos en *Hijo de ladrón* es el montaje, esto es, la yuxtaposición de sus escenas evitando un orden cronológico, su presentación en un desorden que en realidad es el ordenamiento profundo de la materia narrada. En *Hijo de ladrón* el montaje reproduce el movimiento inconstante de la conciencia humana y al mismo tiempo ataca el orden racionalizable de lo sucesivo³³. Ese principio se declara de manera explícita en el primer párrafo de la novela, un fragmento que ha sido citado muchas veces y al cual volveré en este trabajo:

¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro 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 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 (17).

La crítica ha leído en el montaje la inscripción de Rojas en el modo de representación de la vanguardia; así lo hizo Cedomil Goic en 1968³⁴ y así lo hizo también

³² Las citas sin especificar corresponden a Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Tajamar, 2018. En los demás casos: MC1950: Rojas, Manuel. *Tiempo irremediable. Novela por Torestín. Para el concurso de la Sociedad de Escritores*. Mecanoscrito inédito. Es el que presentó al concurso; MC1951: Rojas, Manuel. *Tiempo irremediable. (Primer tiempo). Novela*. Manuscrito inédito, 1951; N1951a: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Primera edición. Santiago: Nascimento, 1951; N1951b: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Segunda edición. Santiago: Nascimento, 1951; Z1958: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig zag, 1958; OC1961: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. En sus *Obras completas*. Santiago: Zig Zag, 1961.

³³ Responde muy de cerca, de este modo, a la descripción del montaje que hace Peter Bürger. Como describe a propósito de la escritura automática, en general los textos montados “se caracterizan, en la superficie, por la destrucción de las relaciones de sentido. No obstante, se puede alcanzar un sentido relativamente estable de los textos por medio de la interpretación no atada a la comprensión de relaciones lógicas, sino fundada en el procedimiento que constituye el texto” (112).

³⁴ En su análisis de *Hijo de ladrón* Goic llama la atención sobre la “incapacidad de pensar con lógica coherencia” del narrador memorioso de la novela y también sobre su “incapacidad

Norman Cortés Larrieu en 1955, quien concluye que la novela es “contemporánea”, es decir, que corresponde al inicio de la novela “metafísica” en Chile (187).

Pero el montaje tiene otros valores. Se relaciona estrechamente con el problema que la novela piensa con más ahínco, la posibilidad de un vínculo social. La casi absoluta soledad de Aniceto Hevia al salir de la cárcel, su observación ininterrumpida y su caótico recordar solo terminarán cuando sea acogido por la escueta compañía que forman el Filósofo Echeverría y su compañero Cristián. A partir de su encuentro la novela tomará un curso lineal y cronológico. El montaje, denso y difícil de seguir al comienzo, va cediendo a medida que la novela avanza, como si en el libro anidara un enigma que debe resolverse al calor de la narración y no por la argumentación, un enigma que solo se aclarará en el final. ¿Cuál es el fundamento del vínculo entre los seres humanos? El que Echeverría le muestra a Aniceto: reconocimiento, amistad, trabajo.

En su *Antología autobiográfica* —una selección de textos comentada por el autor y publicada en 1961, casi diez años después de *Hijo de ladrón*— Rojas desliza una pista que sirve para entender lo que quiero explicar:

debo confesar que el resultado [de *Hijo de ladrón*] no fue, exactamente, lo que yo quería, no en el sentido de la historia, que era la que me había trazado, más o menos, desde el principio, sino en la expresión. Quise hacer algo más denso, había querido hacerlo, escribir de modo más apretado, quizá si más caudaloso. El primer capítulo y dos o tres de los que hay en el libro son lo que quise. Pero, no sé por qué, me abrí, lo que tal vez fue un error, aunque no me abrí para hacer concesiones sino más bien porque no fui capaz de seguir el tren o porque no poseía los recursos necesarios para presentar variaciones de la expresión (105).

Esa densidad, ese apretamiento de la materia narrativa, puede identificarse con el uso del montaje, y lo supongo por dos razones. La primera es que, como veremos, la exigencia básica que se impondrá a sí mismo en el nivel de la elocución será la contraria, claridad y transparencia (el reclamo de densidad solo puede corresponder a la disposición). La segunda es que la densidad del montaje era una estructura sobre la cual Rojas había pensado ya en 1938, diez años antes de ponerlo en práctica, cuando conoció los fundamentos básicos del método psicoanalítico. Sabía bien que el analista debe descubrir la experiencia dolorosa del paciente tras desmontar su discurso de la sesión, un discurso que en principio no ofrece ninguna coherencia:

el médico reconstruye en sí mismo o por sí mismo el proceso mental ocurrido, proceso que el paciente, a pesar de haberlo sufrido, ignora, o por lo menos, no

de recordar” como marcas claras del modo de representación que llama surrealista y nosotros, en general, “vanguardista” (Goic 149-151).

puede relatar, pues un proceso mental no es un algo construido de una pieza y de una vez, sino algo que se va haciendo a retazos, a hebras, sin continuidad periódica fija y sujeto a menudo a amnesias parciales y totales (Rojas, “La novela, el autor, el personaje y el lector” 75).

“[D]el mismo modo trabaja el novelista” (75), concluye. Al escribir *Hijo de ladrón* ya era consciente del suplemento expresivo que aporta el montaje a los contenidos, ya sabía que ser novelista tenía que ver estrechamente con saber montar una historia.

La Tabla N°1 muestra los cambios que sufrió el ordenamiento y la división de los cuarenta apartados que conforman *Hijo de ladrón*. Cada capítulo está identificado por su oración inicial; a veces hay cambios en esa primera oración, pero nunca tales que no se los pueda reconocer. Las tres ediciones que aparecen en este cotejo corresponden a tres momentos de intervención textual relevante. Entre la primera y la segunda, ambas de 1951, los cambios no afectan el ordenamiento de la materia textual, aunque sí a la división de los capítulos. Entre la segunda y la última edición modificada por Rojas, de 1961, cinco apartados se desplazan hacia la primera parte (se marcan en gris).

El primer gesto de edición que hace Rojas se refiere a la división de su materia. La primera edición ofrece dos tipos de divisiones: tres “partes” (primera, segunda y tercera) y tres unidades menores que tienen un título temático: “Solos y como puedan”, en donde se narra la muerte de la madre de Aniceto, el encarcelamiento de su padre ladrón y la dispersión de los hermanos cuando son apenas unos niños; “Río de las Cuevas”, en donde se narra el trabajo de un Aniceto adolescente en la construcción del ferrocarril Trasandino y, dato esencial, el cruce de la cordillera de los Andes, a pie y en compañía de unos anarquistas chilenos; por último está “El Filósofo, Cristián y yo”, que nos asoma en unas pocas páginas a la vida comunitaria que emprende Aniceto con sus nuevos amigos en Valparaíso. En la segunda edición las divisiones tituladas desaparecen casi por completo, a excepción de la última, que en la edición definitiva termina llamándose, con sencillez, “Cuarta parte”.

¿Qué sentido puede tener el uso de estas divisiones, las “partes” llamadas por un ordinal y las divisiones con título? Sobre todo: ¿qué sentido tiene la paulatina desaparición de estas últimas? El montaje de la obra, su intencionado desorden cronológico, es la norma en las “partes” con número, sobre todo en la “Primera” y la “Segunda”; las divisiones tituladas son, por su parte, jalones identitarios relevantes para la novela y están ordenadas de manera cronológica y sucesiva: el fin de la familia, con la muerte de la madre (“Solos y como puedan”); el fin de la infancia, con el cruce a Chile (“Río de las Cuevas”); el fin de la novela, en la cristalización del vínculo (“El Filósofo, Cristián y yo”). Funcionan, por lo tanto, como marcas que orientan un cierto desarrollo, una dirección de progreso, una finalidad, un sentido en medio del desorden: la formación de

un joven en contra del orden social en el que vive³⁵. Su presencia atenúa la confusión producida por el montaje en las “partes” que solo están numeradas, y supongo que la primera edición los ofrecía como señales orientadoras para un lector que pudiera haberse perdido en el denso caudal narrativo. Si miramos ahora la historia editorial de la novela, lo llamativo es su eliminación progresiva en las ediciones posteriores.

Separar algunos apartados de una relevancia especial y sobre todo presentarlos en orden cronológico, en el orden de una trayectoria formativa incluso, es precisamente lo que Rojas llamaba “abrirse”: alivianar el texto, salirse de su diseño artístico. El orden cronológico es mero andamiaje, pura ortopedia para la lectura, y por eso retira los títulos descriptivos el mismo año 1951. Por otra parte, la persistencia del título en la última parte hasta la edición definitiva es una señal bien clara acerca del sentido general de la novela. Esta será una narración montada a la manera de la vanguardia, cierto, pero en ella se narrará una historia de progreso: Aniceto Hevia se dirige hacia la formación de un nuevo vínculo interpersonal, una sinécdoque del vínculo social que es la amistad entre “El Filósofo, Cristián y yo”.

El segundo movimiento de edición que podemos observar en la tabla es el desplazamiento de la antigua división “Río de Las Cuevas” (N1951a), marcada en gris claro en la tabla. Absorbida primero por la “Segunda parte” (en N1951b), luego se mueve hacia el final de la “Primera parte” (en OC1961). Raúl Silva Cáceres, que editó *Hijo de ladrón* para Cátedra (2001), comenta este movimiento como una apertura del montaje, pues este traslado “crea una continuidad [en] la historia” (44).

Es verdad que la nueva disposición ofrece cierta continuidad argumental. En la edición definitiva quedarán como contiguas dos de las antiguas divisiones tituladas, es decir, “Solos y como puedan...” y “Río de Las Cuevas”, respectivamente. Esto equivale a dejar juntos los jalones temporales que, en las primeras ediciones del libro, se intercalaban con las “partes” primera y segunda, ricas en montaje. Llamemos a la continuidad de las divisiones tituladas una forma “local” de ordenamiento, porque atañe a dos porciones del texto y disminuye la densidad de su montaje, al menos en ese espacio del texto. Parece importante que dicha continuidad exista, y de hecho en la edición definitiva Rojas agrega un párrafo al final del antiguo “Solos y como

³⁵ La idea de *Hijo de ladrón* como novela de formación o *Bildungsroman* fue propuesta por Berta López Morales en 1987 (61-98). En 2014 Grínor Rojo la retoma y la modula. López Morales proponía una formación “antiburguesa”: “En su recuento funda un sistema axiológico que cada vez y a medida que su narración avanza se irá radicalizando más y más. Es claro que esta polarización determina su lugar en la sociedad, que es el de los que no se entregan ni se someten a las potencias opresivas, a la insolencia de los poderosos” (95). Rojo prefiere el prefijo “contra”, *contraBildungsroman*, pues la comunidad que propone Aniceto es una alternativa más que una oposición directa a la comunidad que le propone la sociedad burguesa (228).

puedan” para articularlo con “Río de las Cuevas”, uniendo de este modo la infancia y la juventud³⁶.

Puede que se gane algo de inteligibilidad en un nivel local. Sin embargo, considerando ahora el diseño global del texto, me parece más importante lo que Rojas destruye, el ordenamiento cronológico de los hitos centrales en la trayectoria de formación de Aniceto que sí explicitaban las primeras ediciones, es decir, la sensación global de que el texto tiene de antemano un desarrollo, un progreso, una finalidad. Al unir esas antiguas partes que servían como demarcación en el nivel global, el texto como un todo tiende a hacerse más denso y menos abierto, pese a que en un segmento particular la cronología parezca restituirse.

Sea en la escansión de la materia textual o en el nivel de su disposición, el trabajo que realiza Rojas buscará, me parece, siempre la mejor expresión de su hallazgo estilístico central, el montaje, y ello aunque sacrifique la inteligibilidad directa de la novela. Es una búsqueda que da cuenta de la seriedad profesional con la que asume su labor literaria y, sobre todo, de la confianza que tiene en la racionalidad artística que lo dirige.

2. EL PROBLEMA DEL ESTILO Y SU SOLUCIÓN

Si en la cuestión del montaje y la articulación de las partes de *Hijo de ladrón* no abundan los testimonios directos de Manuel Rojas, en lo que se refiere al estilo existe una serie explícita de declaraciones suyas en la prensa y varios textos publicados que permiten seguir reconstruyendo con bastante detalle una especie de teoría de la escritura en el nivel elocutivo que le es muy propia.

En “Hablo de mis cuentos”, el ensayo que abre la edición de 1970 de sus *Cuentos*, el asunto se plantea como una carencia originaria: sus primeros cuentos fueron muy alabados por la crítica, dice, pero se le reprochó que “carecía de estilo” (22). Acto seguido, Rojas defiende esta aparente carencia como su contrario, como una forma “llena” -su estilo, que él tiene, pero que parece no tener-, cuyos rasgos fundamentales serán tres: a) adecuación al objeto narrado —“Procuré usar un lenguaje de acuerdo con la condición del personaje, con el tema y el ambiente” (22)—; b) inteligibilidad,

³⁶ Este es el párrafo: “Atravesé la Pampa, trabajando aquí como ayudante de carpintero, allá como peón de albañil, más allá como aprendiz de mecánico. Por fin, llegué a Mendoza; allí, un hombre que se decía vegetariano y discípulo de Schopenhauer y que se alimentaba casi exclusivamente de empanadas y tenía de amante a la mujer del maestro de cocina de un restaurante nocturno, me enseñó a pintar murallas, puertas y ventanas. Ya tenía un oficio. Al llegar el verano partí hacia la cordillera, contratado como ayudante de carpintero en una cuadrilla de trabajadores del Ferrocarril Transandino. Me acercaba a Chile, la tierra escondida” (103).

es decir, adecuación al lector (“Lo único que deseaba era... [contar] de manera viva, con un lenguaje directo, fácilmente comprensible” (22)—; c) expresividad, capacidad de emocionar, cuestión que, obviamente, depende del rasgo anterior, pues un lector que no entiende no puede emocionarse —“lo único que deseaba era ser expresivo” (22).

En los *Apuntes sobre la expresión escrita* que escribiera para la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela, en 1960, vuelve Rojas sobre el tema y sus intuiciones sobre el estilo siguen intactas. Aquí se propone un objetivo más ambicioso, sin embargo. La pregunta que se hace es por el valor de la prosa en abstracto, más allá de su propio trabajo literario. Su respuesta también tiene tres términos que coinciden, en lo sustantivo, con la respuesta que se había dado al escribir *Hijo de ladrón*: a) Inteligencia, “entendiendo por inteligencia la claridad de expresión, el lenguaje estricto y la buena disposición de los elementos de que se compone el tema” (33); b) emotividad, que surge del tono utilizado, y que se refiere al fondo afectivo de lo que se narra (33); c) belleza, y aquí es muy específico: “belleza significa lenguaje sencillo” (34).

¿Confirma el estudio genético de *Hijo de ladrón* esta teoría? Para comprobarlo propongo examinar de cerca el primer párrafo de la novela. El fragmento que sigue lo presenta en la versión más antigua que hemos revisado, y las siguientes son las versiones posteriores (la edición de 1961 es nuestro texto base, el último revisado por el autor y su versión definitiva). En cada una de ellas he marcado en negrita los fragmentos que desaparecerán en las ediciones sucesivas o serán alterados. En el caso de los manuscritos, se transcriben las tachaduras:

MC1950	<p>¿Cómo y por qué llegué hasta allí? No recuerdo cómo ni por qué, así como no recuerdo por qué y cómo he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa; la culpa es mía: nunca he podido recordar algo 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 otro, al azar, tomando eti-giendo los que aparecen primero y volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (2).</p>
--------	--

MC1951	¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Del mismo modo y por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar en algo como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y a veces elige los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (1).
N1951a	¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y a veces elige los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (7).
1961	¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro 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 los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (379).

Si fijamos nuestra atención en la segunda oración, la que responde a la pregunta que gatilla la escritura, veremos que su desarrollo ilustra de manera bien clara la sencillez que Rojas atribuía al lenguaje bello, y evidencia especialmente que esa sencillez quiere decir sobre todo despojo y resta.

MC1950 **No recuerdo cómo ni por qué, así como no recuerdo por qué y cómo he** llegado he llegado a tantas partes

MC1951 ~~Del mismo modo y~~ por los mismos motivos **por los** que he llegado a tantas partes

N1951a Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes

Si volvemos a leer el fragmento completo, vemos además un juego con la equivalencia relativa de algunas palabras clave. El “recordar algo” del mecanoscrito se vuelve un verbo más general en el “pensar en algo” de 1951, y luego aún más general en el “pensar” de la primera edición publicada. La serie de correcciones muestra su lógica: lo que en términos del objeto referido es un aumento en el grado de abstracción, en términos de la expresión es un claro aumento de precisión. No solo recordar es el problema, en realidad el problema es una cuestión general del pensamiento de Aniceto.

MC1950: nunca he podido **recordar algo** como pudiera hacerlo un metro,

MC1951 nunca he podido **pensar en algo como** pudiera hacerlo un metro,

N1951a: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro,

Cuando me tocó estudiar los cambios sucesivos realizados por Manuel Rojas en sus cuentos propuse que este tipo de intervenciones podía entenderse bajo la lógica del retruécano, aunque usaba el nombre de esa figura retórica un poco laxamente: correcciones que a veces van y vienen y en las que aquello que se altera puede ser el orden de algunas palabras o el uso de tal o cual sinónimo, como si en algún nivel esas correcciones fueran arbitrarias o sencillamente equivalentes³⁷. Creo que en ese momento no me daba completa cuenta de la necesidad de precisión de Rojas que aquí se hace evidente, y es que hay una profunda coherencia entre decir las cosas con precisión y hacerlo del modo más breve posible. Cortar y precisar, ese sería el mandamiento.

Reordenar para obscurecer. Cortar para aclarar. Esas son las dos tendencias que, hasta el momento, podemos reconocer en el trabajo de edición de Manuel Rojas.

3. LA FORMA NOS HABLA

Al describir el montaje narrativo en *Hijo de ladrón* estamos hablando de la confianza de Rojas en el principio constructivo de la vanguardia, en la fe moderna que depositaba en la racionalidad artística de su labor. Al pensar la cuestión de las palabras debe reconocerse algo parecido: hay una especie de racionalidad que es propia de la redacción, no de la obra como un todo, cierto, pero sí de aquello que depende del ordenamiento de las palabras, del estilo. Profesional del arte narrativo, Rojas es

³⁷ Cfr. Álvarez, “La escritura” (1-3).

igualmente profesional en el arte de la redacción, un arte práctico cuya claridad es el soporte que sostiene la densidad del arte novelístico.

Si el montaje oscurece, la claridad del estilo ilumina; si la densidad dificulta la comprensión, la claridad la facilita. Es un par no solo contradictorio sino perfectamente complementario: una escritura abierta es condición necesaria para el despliegue de la estética densa que intenta desarrollar.

Montaje y estilo representan, asimismo, dos formas complementarias de lo moderno. Por un lado, el desarrollo de una lógica propia y exclusiva de la obra de arte, la prosecución de sus objetivos específicos, la apuesta por la especialización. Por otro lado, la necesidad de hacer que esos objetivos y esos logros sean comprensibles para todos, incluso para el no especialista: “A mí se me puede leer en cualquier parte”, dice Rojas, “aun en las traducciones. Sencillamente porque no limito los temas a modismos determinados” (“Lo que la vida” 32).

Estas dos tendencias representan un curioso intento de cumplir, en el propio texto, la promesa que la modernidad viene haciéndonos desde su origen, e incumpliendo desde ese mismo día. En palabras de Jürgen Habermas, no solo se necesita un artista especializado en su oficio artístico; también se requiere de “un consumidor competente que utiliza el arte y relaciona las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida” (32). El polo del montaje representa la búsqueda artística en su versión específica; el polo del estilo en su versión articuladora de esas especificidades. La forma nos habla, y nos dice que ese par complementario es también una formulación de la utopía, una utopía que se puede leer en tiempo presente, una utopía textual, el cumplimiento de la promesa moderna aquí y ahora.

Dos grandes lectores de la obra de Manuel Rojas han situado sus hipótesis globales en un claro eje temporal. Para Jaime Concha la obra de Rojas encuentra su sentido en el pasado: sus novelas más importantes están instaladas en lo que describe como la “llamarada anarquista”, los años que van entre 1912 y 1920, el momento de la esperanza y la expresión de su utopía política de inspiración libertaria. La historia de Chile entre los períodos de Alessandri y Allende sería la mortificación de ese sueño, la confirmación de que su reinado no es posible en este mundo. Rojas habría buscado en sus novelas recuperar un tiempo irremediablemente perdido, el tiempo de su esperanza (239-244). Grínor Rojo, por su lado, lee estos textos como novelas de formación alternativas, *contraBildungsroman*, novelas que buscan “la posibilidad de constituir comunidad al margen del paradigma externo –el estatista, el conyugalista, el familiarista, el paternalista y el maternalista burgués–” (228); son, a su juicio, textos que hacen toda su apuesta hacia el futuro. En el trabajo de edición de *Hijo de ladrón* la combinación entre montaje artístico y claridad en la redacción instala la utopía en el lugar que falta: en el presente, realización textual del sueño moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. “La escritura en tiempo presente: Manuel Rojas corrige sus cuentos (1926–1970)”. Ponencia presentada en el *XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI). Diálogos culturales*. Universidad de Cádiz, julio 2012. https://www.academia.edu/4601161/La_escritura_en_tiempo_presente_Manuel_Rojas_corrige_sus_cuentos_1926-1970_
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Joaquín Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Colla, Fernando. “Los métodos editoriales de la colección *Archivos*”. En Colla, Fernando (ed.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005.
- Concha, Jaime. “El otro tiempo perdido”. *Leer a contraluz. Estudios de narrativa chilena. De Blest Gana a Bolaño y Varas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Cortés Larrieu, Norman. “Tres formas de inconexión en el relato”. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos* (eds.). Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- “Fallos del concurso de la Sociedad de Escritores”. *La Nación*. 7 de abril de 1950.
- Goic, Cedomil. “*Hijo de ladrón*”. *La novela chilena. Los mitos degradados*. 1968. Santiago: Universitaria, 1997.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”. Baudrillard, Jean, Douglas Crimp y otros. *La posmodernidad*. Hal Foster (ed.). Barcelona: Kairós, 2008.
- Jenny, Laurent. “Genetic Criticism and Its Myths”. *Yale French Studies* 97. *50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998*. 97 (2000): 198-214.
- López Morales, Berta. *Hijo de ladrón: novela de aprendizaje antiburguesa*. Santiago: La Noria, 1987.
- Rojas, Manuel. “La novela, el autor, el personaje y el lector”. 1937. *De la poesía a la revolución*. 1938. Santiago: Lom, 2015.
- . *Tiempo irremediable. Novela por Torestín. Para el concurso de la Sociedad de Escritores*. Mecanoscrito inédito. 1950.
- . *Tiempo irremediable. (Primer tiempo). Novela*. Mecanoscrito inédito, 1951.
- . *Tiempo irremediable. (Primer tiempo). Novela*. Manuscrito inédito, 1951.
- . *Hijo de ladrón*. Primera edición. Santiago: Nascimento, 1951.
- . *Hijo de ladrón*. Segunda edición. Santiago: Nascimento, 1951.
- . “Carta a Raúl Silva Castro”. 31 de marzo de 1955.
- . *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig Zag, 1958.
- . *Apuntes sobre la expresión escrita*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Periodismo: 1960.

- . *Hijo de ladrón*. En sus *Obras completas*. Santiago: Zig Zag, 1961.
- . “Hablo de mis cuentos”. 1969. *Cuentos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- . “Como oír hablar a un carpintero. Fragmentos de entrevistas”. *La prosa nunca está terminada. Textos sobre literatura*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- . *Hijo de ladrón*. Santiago: Tajamar, 2018.
- Rojo, Grínor. “La contraBildungsroman de Manuel Rojas”. *Las novelas de formación chilenas. Bildungsroman y contraBildungsroman*. Santiago: Sangría, 2014.

Tabla Nº 1: Ordenamiento y escansión de los capítulos

N1951a Primera edición			N1951b Segunda edición			OC1961 Obras completas		
División	Capítulo	Frase inicio	División	Capítulo	Frase inicio	División	Capítulo	Frase inicio
Primera parte	I	¿Cómo y por qué llegué...	Primera parte	I	¿Cómo y por qué llegué...	Primera parte	I	¿Cómo y por qué llegué...
	II	Tuve por esos tiempos un amigo		II	Tuve por esos tiempos un amigo		II	Tuve por esos tiempos un amigo
	III	Señor, necesito un certificado		III	Señor, necesito un certificado		III	Señor, necesito un certificado
	IV	¿Escribir? ¿A quién?		IV	¿Escribir? ¿A quién?		IV	¿Escribir? ¿A quién?
	V	[Cuotas] Había pasado malos ratos, es cierto...		V	[Cuotas] Había pasado malos ratos, es cierto...		V	[Cuotas] Había pasado malos ratos, es cierto...
	VI	-Ya no paso más que preso		VI	-Ya no paso más que preso		VI	-Ya no paso más que preso
	VII	No pude, pues, embarcar...		VII	No pude, pues, embarcar...		VII	No pude, pues, embarcar...
	VIII	[Introducción Aconcagua + Hombre de las tortugas] El cauce del río Aconcagua		VIII	[Introducción Aconcagua + Hombre de las tortugas] El cauce del río Aconcagua		VIII	[Introducción Aconcagua + Hombre de las tortugas] El cauce del río Aconcagua
	IX	(Y así, caminando sin prisa		IX	(Y así, caminando sin prisa		IX	(Y así, caminando sin prisa
Solos y como puedan...	1	¿Qué podía contar a mi amigo? Mi vida era como secreta	Primera parte	X	¿Qué podía contar a mi amigo? Mi vida era como secreta	Primera parte	X	No podía contar nada.
	2	No hubo ya quién diese solución ni quién diese nada		XI	No hubo ya quién diese solución ni quién diese nada		XI	No hubo ya quién diese solución ni quién diese nada
	3	Solos y como puedan...		XII	Solos y como puedan...		XII	Solos y como puedan...
	4	Así salí al mundo		XIII	Así salí al mundo		XIII	Así salí al mundo
Segunda parte	I	No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel	Segunda parte	I	No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel	Segunda parte	XIV	Tres meses después, una mañana, al despertar, tuve el presentimiento
	II	<i>(Imaginate que tienes una herida</i>		II	<i>(Imaginate que tienes una herida</i>		XV	Era un paisaje y un trabajo para hombres.
	III	Un poco más allá me detuve		III	Un poco más allá me detuve		XVI	-¿De dónde eres tú, Roberto?
	IV	Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York.		IV	Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York.		XVII	Me afirmé en el codo
	V	Avanzada la noche, piquetes...		V	Avanzada la noche, piquetes...		XVIII	Si miras hacia atrás verás que la nieve
	VI	Fui llevado preso		VI	Fui llevado preso		I	No podía quedarme ante la puerta de la cárcel
	VII	Al bajar del coche miramos hacia un lado		VII	Al bajar del coche miramos hacia un lado		II	<i>(Imaginate que tienes una herida</i>
	VIII	-Y una noche en que me encontraba en mi pieza...		VIII	-Y una noche en que me encontraba en mi pieza...		III	Un poco más allá me detuve
	IX	Pronto empezó a amanecer		IX	Pronto empezó a amanecer	IV	Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York.	
	X	La cara era roja y en varias partes		X	La cara era roja y en varias partes	V	Avanzada la noche, piquetes...	
	XI	Después de la ajetreada tarde		XI	Después de la ajetreada tarde	VI	Fui llevado preso	
	XII	Y así como el día apareció para todos...		XII	Y así como el día apareció para todos...	VII	Al bajar del coche miramos hacia un lado	
Río de Las Cuevas	1	Al despertar, tuve el presentimiento	Segunda parte	XIII	Tres meses después, una mañana, al despertar, tuve el presentimiento	Segunda parte	VIII	-Y una noche en que me encontraba en mi pieza...
	2	Era un paisaje y un trabajo para hombres.		XIV	Era un paisaje y un trabajo para hombres.		IX	Pronto empezó a amanecer
	3	-¿De dónde eres tú, Roberto?		XV	-¿De dónde eres tú, Roberto?		X	La cara era roja y en varias partes
	4	Me afirmé en el codo		XVI	Me afirmé en el codo		XI	Después de la ajetreada tarde
	5	Si miras hacia atrás verás que la nieve		XVII	Si miras hacia atrás verás que la nieve		XII	Y así como el día apareció para todos...
Tercera parte	I	A pesar de todo mi infancia no fue desagradable	Tercera parte	I	A pesar de todo mi infancia no fue desagradable	Tercera parte	I	A pesar de todo mi infancia no fue desagradable
	II	Y después de este o antes de este		II	Y después de este o antes de este		II	Y después de este o antes de este
	III	Yo no tenía, en cambio, a nadie:		III	Yo no tenía, en cambio, a nadie:		III	Yo no tenía, en cambio, a nadie:
	IV	-Es español y en su juventud fue obrero y anarquista		IV	-Es español y en su juventud fue obrero y anarquista		IV	-Es español y en su juventud fue obrero y anarquista
	V	Tuve cómo comer y dónde dormir		V	Tuve cómo comer y dónde dormir		V	Tuve cómo comer y dónde dormir
	VI	El esputo no tenía pintas de sangre		VI	El esputo no tenía pintas de sangre		VI	El esputo no tenía pintas de sangre
	VII	El día amaneció casi nublado		VII	El día amaneció casi nublado		VII	El día amaneció casi nublado
	VIII	Bajamos despacio el cerro		VIII	Bajamos despacio el cerro		VIII	Bajamos despacio el cerro
El Filósofo, Cristóbal y yo.	I	No llegué a saber, por aquellos días, lo que había dentro de Cristóbal.	El Filósofo, Cristóbal y yo	I	No llegué a saber, por aquellos días, lo que había dentro de Cristóbal.	Cuarta parte	I	No llegué a saber, por aquellos días, lo que había dentro de Cristóbal.
	II	Quién sabe si vivimos siempre nada más que alrededor de las personas		II	Quién sabe si vivimos siempre nada más que alrededor de las personas		II	Quién sabe si vivimos siempre nada más que alrededor de las personas

EXPERIENCIA Y MEMORIA, PASADO Y FUTURO: ROJAS Y PROUST³⁸

Macarena Areco
Pontificia Universidad Católica de Chile, CELICH UC
mareco@uc.cl

En *De la poesía a la revolución* (1938), Manuel Rojas se refirió a su recepción inicial de Proust dando testimonio de las “exigencias casi sádicas” (225) –al decir de Jaime Concha– puestas por el francés a quienes intentan acercarse a su escritura:

recordemos lo que a la mayoría de los lectores nos sucedió con este autor. Leímos cuatro o cinco páginas y lo dejamos. Imposible, en casi todos los casos, poder leer más. No obstante esto, no nos daba la sensación de ser un mal escritor. Aquello no nos parecía ni bueno ni malo; simplemente era raro, desacostumbrado y no podíamos seguir leyendo. Días después o un mes más tarde, cogimos de nuevo el libro y lo leímos de un tirón (113-4)³⁹.

En esta segunda lectura, de un tirón, Rojas descubre las posibilidades de relatar el devenir de la interioridad y también lo que en la obra de Proust se conoce como la memoria involuntaria:

En Marcel Proust, durante veinte páginas, el personaje no realiza ninguna acción exterior: sólo sueña o piensa delante de una taza de té [...]. Y en ese soñar, en ese pensar, en ese divagar, la vida mental, la vida vegetativa, la vida fisiológica, la vida consciente, subconsciente o inconsciente, la vida de las percepciones, de las sensaciones y de las representaciones [...] aparece y muestra matices maravillosos, que no tuvieron nunca los dioses y los héroes (98).

³⁸ Este artículo fue escrito en el marco del Proyecto REDES 170086, cuyo objetivo fue establecer vínculos entre el Centro UC de Estudios de Literatura Chilena, CELICH, y el CRLA-Archivos de la Universidad de Poitiers. En su marco, en 2018 y 2019 se desarrollaron cuatro encuentros, dos de ellos en Poitiers y dos en Santiago, sobre las obras de Manuel Rojas y también sobre literatura chilena reciente.

³⁹ Citado en el artículo de Rojo, página 12, indicado en la bibliografía. También es de ahí la cita siguiente.

Como indica Grínor Rojo, el modo de narrar descrito en el conocido inicio de *Hijo de ladrón*⁴⁰, “no poco es lo que le debe a la lectura que Rojas había hecho a esas alturas de Proust, escarbando en los datos que en su memoria se encuentran a su disposición” (12).

Es curioso que un escritor tan lejano del mundo burgués, tanto en lo que respecta a los personajes de sus ficciones como a su propia biografía, le haya visto tanto sentido a la lección de Proust y que esto no haya ocurrido con otro escritor nacido tres años más tarde también en Argentina, mucho más cercano a la élite, como Borges, quien siempre se quejó de las novelas largas: “desvarió laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en 500 páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (“Prólogo”. *Ficciones* 429) y sobre todo de las psicológicas, de las cuales se burla en el prólogo a *La invención de Morel*: “Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad” (“Prólogo. La invención de Morel” 25).

Lo que a Borges le permite tomar distancia del criollismo son los géneros narrativos modernos, sobre todo el policial de enigma, como sabemos, sobre el cual ejercita todo tipo de abusos, y la literatura fantástica (también un poco la ciencia ficción) y, de manera muy relevante, la metafísica, entendida como “una rama de la literatura fantástica” (“Tlön...” 436), lo que es más que un chiste si consideramos que el autor de “El aleph” ficcionaliza en sus relatos, como lo ha explicado Carla Cordua, problemas de la disciplina, al igual que hace, por ejemplo, con las matemáticas (Martínez) o con la teoría literaria (Sarlo). No es lo mismo lo que ocurre con Rojas. A él lo que lo salva del naturalismo es la alta novela modernista, burguesa, de la cual Proust podría ser el principal exponente.

¿Por qué esta opción? Porque Rojas, de manera similar a Proust, se enfrenta a la modernidad. Esto, para el francés, si seguimos a Benjamin, significa sobre todo pérdida de experiencia: “Se puede considerar [...] *A la recherche du temps perdu* como un intento por elaborar, por caminos sintéticos y bajo las actuales condiciones sociales, la experiencia tal y como la concibió Bergson. Ya que cada vez contaremos menos con su verificación por una vía natural” (111). Según el autor de *El narrador*,

⁴⁰ “¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro 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 los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada”.

en la modernidad, la “atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de esta a su vez la sensación”, que se distinguen de la narración tradicional, en la que lo importante “no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información)”, sino que sumergirse “en la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen. Por eso lleva inherente la huella del narrador” (113). Proust trataría entonces de recuperar la experiencia a toda costa, desesperadamente, de ahí su enorme y trabajoso esfuerzo: “La voluminosa obra de Proust da una idea de todas las disposiciones que eran necesarias para restaurar en la actualidad la figura del narrador [y la experiencia]” (Ibid.). Es en este esfuerzo que se acuña el concepto de memoria involuntaria, el cual “lleva la huella de la situación en la que se ha formado” (Ibid.).

Pero a los personajes de Rojas la modernidad los afecta de otra manera. No se trata de la disolución de la experiencia, que en su narrativa es sobrada, como lo muestran algunos momentos climáticos de sus relatos —el ansia por un vaso de leche, el cruce de la cordillera, el trabajo manual intenso y mal pagado, la enfermedad, el hambre—, sino que de visibilizar una experiencia de la marginalidad. Solo a modo de ejemplo, una de las escenas del inicio de *Hijo de ladrón*, del viaje de Aniceto desde Argentina a Chile:

trepé a la escalerilla, me encaramé sobre el techo, y desde allí, y a través de las aberturas, forcejeando con la maleta, me deslicé al interior del vagón. [...]. No sospeché lo que me esperaba: al caer entre los animales no pareció que era un hombre el que caía sino un león; hubo un estremecimiento y los animales empezaron a girar en medio de un sordo ruido de pezuñas. Se me quitaron el sueño, el frío y hasta el hambre: tan pronto debí correr con ellos, aprovechando el espacio que me dejaban, como, tomado de sorpresa por un movimiento de retroceso, afirmar las espaldas en las paredes del vagón, estirar los brazos y apoyando las manos y hasta los codos en el cuarto trasero de algún buey, retenerlo, impidiendo que me apabullara [...] el piso del vagón, cubierto de bosta fresca, era como el piso de un salón de patinar, y yo, maleta en mano, aquella maldita maleta que no debía soltar si no quería verla convertida en tortilla, y danzando entre los bueyes, era la imagen perfecta del alma pequeña y errante (24).

Más adelante, un segundo ejemplo de Aniceto en Valparaíso:

Yo comía mi presa de pescado y miraba. Tenía hambre y la edad del pez de que provenía la presa me era indiferente [...]. Oía, de seguro, de un modo espantoso, pero ¿adónde 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. La corteza [...] que la recubría, sonaba entre los dientes como la valva de un molusco y no tenía semejanza alguna con el perfumado y tierno

batido de pan rallado y huevo con que las manos de mi madre envolvían, en un tiempo que ya me parecía muy lejano, otras presas de pescado o de carne. No obstante, aquella calidad resultaba agradable para mis dientes, que sentían y transmitían la sensación de un masticamiento vigoroso [...]. Estaba caliente y desprendía un vahecillo que me entraba por las narices y me las dilataba como las de un perro. La presa se abría en torrejitas que mostraban gran propensión a desmigajarse, como aburridas ya de pertenecer a un todo que demoraba tanto tiempo en desintegrarse. Al darle el bocado, y para evitar que se perdiera algo, echaba la cabeza hacia atrás, de modo que lo que cayera no se librara de mis fauces. Cada trocito era un tesoro inestimable. Me habría comido diez o veinte presas y solo tenía dinero para una y un panecillo. Estaba hambriento y comía y miraba (138).

Si bien no vemos todavía en estas citas en operaciones la memoria involuntaria, sí se nota la centralidad que tiene para la descripción lo que se percibe a través de los cinco sentidos, e incluso de un sentido otro, el de las posturas del cuerpo, que el narrador de la *Recherche* detalla en el inicio del despertar del durmiente, y mucho más adelante, en el tropezarse en una baldosa en París que es similar al traspie ocurrido años atrás en la catedral de San Marcos. Aunque, hay que decir que lo que en Proust es sofisticación y gran mundo, en el caso del personaje de Rojas se trasmuta en experiencia de pobreza y sobrevivencia, pues lo que aparece como captado por los sentidos, en la primera cita, es el movimiento de los animales y el ruido de sus pezuñas, los esfuerzos de Aniceto por mantenerse en pie y no soltar la maleta, el piso resbaladizo a causa de los excrementos; y, en la segunda, no el perfume del té de tila y de la magdalena, sino el no-olor, negado, hediondo, del pescado añejo (más adelante me referiré a estas discrepancias fundamentales entre los dos escritores) y su diferencia con el de la cocina de la madre, el sonido de su corteza al mascarla, el calor que emanaba de la fritura, su tendencia a desgajarse (como el relato). Sobra experiencia, lo que faltan son papeles, nombres propios, toda la parafernalia controladora del estado moderno:

cientos de individuos, policías, conductores de trenes, cónsules, capitanes o gobernadores de puerto, patronos, sobrecargos y otros tantos e iguales espantosos seres están aquí, están allá, están en todas partes, impidiendo al ser humano moverse hacia donde quiere y como quiere.

—Quisiera sacar libreta de embarque.

—¿Nacionalidad?

—Argentino.

—¿Certificado de nacimiento?

—No tengo.

—¿Lo ha perdido?

- Nunca tuve uno.
 —¿Cómo entró a Chile?
 —En un vagón lleno de animales (22).

En la perspectiva de los *hombres sin papeles*, lo que interesa es visibilizar la experiencia, su experiencia, la del *alma pequeña y errante*; pero no al modo de Funes —plano, moroso, parejo—, que ejemplifica, según Sarlo, las imposibilidades del realismo literario, sino que al de Proust: representarla en intensidad y profundidad, ligando el cuerpo y los olores, los sonidos y los sabores que son traídos consigo por la memoria involuntaria⁴¹. Estas reminiscencias, en las cuales algo captado por los sentidos, no por la inteligencia⁴², trae el pasado al presente y los junta, también aparecen en la obra de Rojas.

Pero, antes, como en un antecedente, en *Lanchas en la bahía*, hay una descripción detallada de la experiencia sensorial vinculada a la memoria inconsciente:

La ciudad despertaba, abriéndose los negocios, las hediondas agencias, las sórdidas cantinas, las fragantes panaderías; funcionaban ya los ascensores y algunas viejecillas que podían tener mil años y que parecían juntar la nariz con las puntas de los pies, barrían las aceras; mugían las sirenas de los barcos y de las fábricas; los buques de guerra dejaban escapar gritos de toros que se ahogaran [...] de los conventillos y de las casas surgían *tufaradas de humedad, ráfagas de aire pegajoso, tibio*, como muchas respiraciones exhaladas a un mismo tiempo, y yo *oía y sentía*, pero apenas miraba, los ojos semicerrados, llenos de sueño, orientándome por las callejuelas gracias *a mi oído, a mi olfato, a mi memoria inconsciente*, pues mi cerebro estaba envuelto en una especie de gelatina gris, como en conserva (21 las cursivas son mías).

⁴¹ Explicada así, por el narrador de la *Recherche* en *Por el camino de Swann*: “cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas [...] el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo” (52).

⁴² Otra cita de *Swann*... “Así, por mucho tiempo, cuando al despertarme por la noche me acordaba de Combray, nunca vi más que esa especie de sector luminoso [...] visto siempre a la misma hora, aislado de lo que hubiera alrededor [...]; como si Combray consistiera tan solo en dos pisos unidos por una estrecha escalera, y en una hora única: las siete de la tarde. A decir verdad, yo hubiera podido responder a quien me lo preguntara que en Combray había otras cosas, y que Combray existía a otras horas. Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por *la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia*, y los datos que ella da respecto al pasado no conserva de él nada, nunca tuve ganas de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, *aquello estaba muerto para mí*” (48-9, las cursivas son mías).

En este párrafo son las sensaciones provocadas por la humedad, el calor del aire y el ruido las que traen los sentidos del oído y del olfato, así como la memoria automática; ellas conforman las percepciones de la ciudad. En la misma novela, el protagonista, Eugenio, experimenta una reminiscencia cuando come su colación en la lancha en la que trabaja como cuidador:

Saqué del bolsillo un paquetito que contenía dos sandwiches y empecé a comer lentamente, baja la cabeza, triste el ánimo; aquella comida en la oscuridad, solo, hacía sentir más que ninguna otra cosa mi desolación. Hubo un instante en que dejé de comer e inclinando la cabeza sobre el pecho, próximo a llorar, quedé con los ojos fijos en el pedazo de pan que tenía entre los dedos, como si dudara en comérmelo; pero luego, reaccionando, me lo eché a la boca. Todas las noches me sucedía lo mismo, y aunque en cada una me hacía el propósito de no acordarme a esa hora de mis padres o de mi casa, a la noche siguiente, junto con echarme a la boca el primer trozo de pan, el recuerdo aparecía (12-3).

Si bien en esta cita no tienen tanta importancia como en las anteriores los sentidos —el ruido, la temperatura, el olor, el sabor—, es el mirar, tocar y comer el pan lo que lleva a Aniceto a acordarse de su familia. Aunque hay que decir que el pan pareciera no tener olor ni sabor y que, en consecuencia, no provoca la epifanía que la magdalena, el alimento del peregrino, sí le ocurre al personaje de Proust.

En *La oscura vida radiante*, hay una reflexión que permite pensar en la posición del escritor moderno, cercano a la vanguardia, distante del realismo anterior, en la cual quedan en evidencia las cavilaciones del narrador de Rojas acerca de sus supuestas fallas, las que podemos comparar con las dudas que en la misma línea expone el de Proust. Así, a propósito de los trabajos de José Santos Gutiérrez, quien “escribía, ya sobre los conventillos, sobre uno de ellos, sobre aquél [sic] en donde vivió durante un largo tiempo y del cual guardaba numerosos recuerdos” (325-26), el protagonista de Rojas especula:

Es curioso, pensó Aniceto: este hombre parece haber estado días enteros, inmóvil, en el conventillo, observando y oyendo a sus vecinos; los conoce al dedillo, sus nombres y el de sus familiares, mujeres e hijos, y hasta el de sus perros y gatos; y yo apenas recuerdo una que otra cara y nombre, el de la señora Esperanza y su marido, el maestro Jacinto [...]. ¿A qué se debe el que este hombre haya conocido y recuerde a todos sus vecinos y yo solamente a dos? Tal vez se debe a que he vivido en los conventillos nada más que pasajera y momentáneamente, no he permanecido; llegaba a dormir a altas horas de la noche y me iba temprano en la mañana, no regresaba a almorzar: nadie, ni una madre ni una hermana me esperaba. (*La oscura* 326).

Esta idea es muy importante por su similitud con la que aparece en un momento clave de *El tiempo recobrado*⁴³ en que Marcel lee el diario de los Goncourt y se lamenta por su propia incapacidad de fijarse en ese mundo que él también conoció. Esto le deja en claro “mi incapacidad de mirar y de escuchar, que el citado diario tan penosamente había puesto en relieve para mí” (38). Más adelante se refuerza su juicio: “Goncourt sabía escuchar, como sabía ver; yo no sabía” (49). Es este un pensamiento fundacional para el escritor de principios del siglo XX quien, al alejarse del realismo y acercarse a la vanguardia, declara primero, no sus éxitos, sino su incapacidad. Algo similar le ocurre al narrador de Rojas en el comienzo de la tetralogía: “La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro a centímetro, hasta llegar a ciento mil” (21). Esta inhabilidad afecta además al recuerdo: “y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada” (21). En este célebre inicio de *Hijo de ladrón* y en la cita anterior vemos la ampliación rojiana de los problemas del narrador alto modernista –relacionados, según el autodiagnóstico proustiano, con los sentidos (la capacidad de ver y de escuchar)–, a las que el chileno añade el desorden en las facultades mentales del pensamiento y la memoria y también la imposibilidad de concentrarse en un lugar.

Así, tanto los planteamientos de Proust como los de Rojas son muy significativos para la conformación del imaginario del escritor del siglo XX, autodefinido en primera instancia por sus incapacidades respecto de un tipo de escritor que practica el realismo. Pero, en otro sentido, se percibe una diferencia fundamental entre ambos autores, que se explica porque el chileno no es solo, en el marco de la llamada literatura universal, lo que podríamos clasificar como un narrador alto modernista, o, según cómo se entienda el término, vanguardista, sino que es, dentro de la tradición local, un escritor de lo abierto⁴⁴. Esto explica por qué el narrador focalizado en Aniceto no ha podido fijarse en las figuras quietas en el interior de sus precarias piezas, pues estas solo le interesan en los espacios exteriores del trabajo y el movimiento: “Yo no los conozco: solo los conozco en las calles y en los caminos, en las cárceles, en los puertos, la cordillera, la pampa, la vida y el trabajo, el aire libre, menos en los calabozos, en donde no hay trabajos ni aire” (*La oscura* 326). Al *hijo de ladrón* probablemente no le llamaría la atención, como a Marcel -quien pasa mucho tiempo observándolo escondido-, el cortejo

⁴³ La reflexión se intercala en toda la primera parte de *El tiempo recobrado*, cuando Marcel pasa unos días en Tansonville con Gilberte, convertida en madame Saint-Loup, quien le presta el libro de los Goncourt en el que reconoce lo que había experimentado, pero que no había sido capaz de observar adecuadamente ni reproducir.

⁴⁴ Esto está desarrollado en mi artículo que aparece en la bibliografía.

de Charlus y Jupien que se lee al comienzo de *Sodoma y Gomorra*, al que compara a la fecundación que hace una abeja de una orquídea. De un modo similar, tampoco le causa interés la vida morosa, cíclica y, en cierta manera estática, del conventillo tal como la describe José Santos Gutiérrez: “El vecino Manuel ha dejado de hacer humitas y ha vuelto a hacer cocinas de hojalata. / ‘Esto dista mucho de alegrarme. Tal vez me desespere un tanto. Es inverosímil creer que en los días transcurridos se haya modificado su carácter” (325). Son los seres en movimiento, que deambulan y luchan en los espacios abiertos –la Cordillera de Los Andes, la desembocadura del Aconcagua, la playa, las calles, la ciudad, no la casa ni el conventillo (que aparecen, por supuesto, como también los espacios de encierro, entre ellos la cárcel y el manicomio, pero tienen un lugar distinto en el relato)– el tema que hace más sentido en la narración y el conocimiento de Aniceto.

Otro ejemplo de pasaje proustiano en la tetralogía es este de *Mejor que el vino*, que recuerda la primera parte de *Por el camino de Swann*:

(Sin contar con el sueño, tejido que la máquina urde y teje por su cuenta, aprovechando hilos que se desecharon [...] o utiliza figuras que no se dibujaron o se dibujaron a medias o se dibujaron mal, y las une como le da la gana o las proyecta como quiere, invierte o cambia las calidades de las personas y las personas mismas, en tanto que lo que estas personas deberían hacer es hecho por otras o es hecho al revés y a veces aparecen figuras de seres que ya murieron, María Luisa, entre ellos, y se les ve vivos [...]. “¿A qué vienes? Creí que habías muerto. Estoy enamorado de otra mujer. No escribiste nunca”. “No puedo pasar”, dicen los lejanos ojos –hay algo que los separa– o surgen, como salidos de una alcantarilla o de un sepulcro antiguo, formas monstruosas, reptante o saltonas, grises, lúbricas, de poderosa fuerza o de aguda penetración, indiferentes a la gravedad y a las cuatro dimensiones, con leyes y dimensiones propias, y de todo lo cual es imposible huir: estamos sujetos a algo o no podemos gritar, nadie nos ayuda. El tejedor se ha dormido y la máquina trabaja en su libre albedrío y sin dominio de sí misma, impotente ante lo que crea) (563).

Este pensamiento del narrador de Rojas posee lo que podríamos llamar el “estilo de Proust”: las frases largas y digresivas, la sintaxis proliferante, el tono aseverativo del comienzo y del final, el tema del sueño y las palabras elegidas, según podemos verificar si leemos al francés: “Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno, como en un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos” (11). También resume una de las ideas relevantes de la apertura de la *Recherche*: la de las mezclas con lo real que se operan en la duermevela, lo que ocurre, por ejemplo, cuando Marcel se encarna en el acontecer del libro que está leyendo: “durante mi sueño no había cesado de reflexionar sobre lo recién leído, pero era muy particular el tono que tomaban esas reflexiones, porque me parecía que yo pasaba a convertirme en el tema de la obra, en

una iglesia, en un cuarteto, en la rivalidad de Francisco I y Carlos V” (9)⁴⁵. Pero, además de las similitudes, se pueden constatar las diferencias: mientras en Proust el centro de todo es el narrador, cuyas imaginaciones son principalmente librescas, sensuales y sensoriales (esto aparece en la descripción de la cama y de las distintas piezas) y en las que lo imaginario busca encarnarse en lo real, lo que produce inevitablemente la decepción, en Rojas los sueños traen de nuevo a seres de la historia personal, incluso la esposa muerta con su nombre, a los requiebros, las culpas, y la ineluctabilidad de lo perdido, y el miedo a lo que no se puede controlar, lo que termina, si no consideramos el cierre nuevamente declarativo, en una suerte de relato de terror.

También es muy diferente el imaginario temporal de ambos autores. Mientras en la epifanía proustiana, presente y pasado son dos puntos que se convierten en uno, eliminando el transcurrir, pues lo que interesa es una especie de eternidad que es la materia del arte, en Rojas las reminiscencias siempre terminan arrojando a los personajes en el tiempo histórico. Así ocurre en *Mejor que el vino* que se inicia con una escena nuevamente de estilo proustiano:

Aniceto ignora cómo principian los días para los demás seres e ignora también cómo principian para él. Sabe apenas cómo terminan. Y al hablar del principio de los días no nos referimos al hecho sideral, inexistente para el que duerme, sino al día como acontecimiento civil y a la forma en que se hace presente en la conciencia del que al emerger del sueño se encuentra con un nuevo y vacío espacio de tiempo (395)⁴⁶.

Se puede notar cómo la frase aseverativa característica del francés aquí está pervertida, en tanto lo que se afirma es el desconocimiento respecto del tiempo. También contrasta con el entorno descrito por Proust, pues, según nos enteramos un poco después, en Rojas el durmiente no está en una casa o en un hotel de lujo intentando

⁴⁵ O cuando imagina una mujer que luego se combina con una real: “Otras veces, así como Eva nació de una costilla de Adán, una mujer nacía mientras yo estaba durmiendo de una mala postura de mi cadera [...]. Todo el resto de los mortales se me aparecía como cosa muy borrosa junto a esta mujer [...]. Si [...] se me representaba con el semblante de una mujer que yo había conocido en la vida real, yo iba a entregarme con todo mi ser a ese único fin: encontrarla; lo mismo que esas personas que salen de viaje para ver con sus propios ojos una ciudad deseada, imaginándose que en una cosa real se puede saborear el encanto de lo soñado” (11).

⁴⁶ El estilo proustiano continúa: “La cabeza del durmiente da una vuelta sobre la almohada y la máquina mental, tocada por el sonido, se mueve y empieza a mezclar los hilos. Ten cuidado. Pero no es la conciencia ni el cuerpo los que decidirán: es el sonido el que hará surgir, de entre este momento intacto, el mundo subjetivo” (396).

recuperar el tiempo perdido a través del sueño, la memoria involuntaria y la escritura, sino que Aniceto se encuentra en un espacio trashumante, un barco, donde todo se mueve, en el cual debe seguir adelante: “La gente no descansa, a pesar de que mucha gente está ya hecha, y si no descansa la gente tampoco descansa el mundo” (*Mejor* 401). Y quizás lo más importante: no se trata del espacio de quien se duerme sino de “[c]ómo entra el hombre en el día y cómo el día en el hombre” (396), es decir de quien despierta y entra en el tráfico y el intercambio en el tiempo y con la historia, en un espacio en que todo es nuevo y vacío donde “[t]odo está por hacerse, incluso el hombre, y alguien tiene que hacerlo, aunque sea de a poco y a tropezones” (*Ibid.*).

Podríamos entonces decir que *Tiempo irremediable* es una obra proustiana en cuanto a su estilo, su ritmo escritural lento, su preocupación por la experiencia, la memoria y el sueño, su visión del narrador moderno a partir de sus incapacidades y su búsqueda por fijar el tic tac de una vida, pero al mismo tiempo lo que hace Rojas es muy distinto: no hay en él epifanías a propósito del té y la magdalena o del éxito social del judío Swann en los círculos parisinos, pues lo que busca recuperar son las experiencias de un joven escritor errante y anarquista, cuyo tiempo es el de la pobreza y el de las luchas humanas y sociales que persiguen el cambio histórico, donde el reloj está conformado por el sonido de las tripas, el discurrir de las conversaciones, el frío de la cárcel, y cuya materia dominante es el proceso subjetivo, del devenir en el abrazo con el mundo y los otros, y no la búsqueda del pasado y jamás la anulación del tiempo: “Los amigos lo arreglaron todo y aquí vamos, camino de Valparaíso. ¿A qué? Ya he dicho que estoy haciéndome, haciéndome de a poco y no crea usted que tengo la seguridad de que alguna vez estaré totalmente hecho” (*Mejor* 403).

Tal vez venga a cuenta traer aquí a colación que, en su preocupación por la autonomía, Cornelius Castoriadis analiza y critica la lógica conjuntista e identitaria del *legein* (el decir social que comprende las operaciones de distinguir, elegir, poner, reunir, contar, decir) y el *teukhein* (el hacer social que implica reunir, adaptar, fabricar, construir), según la cual “ser significa ser determinado” (283), que “solo puede operar si postula esas relaciones [de causa a efecto, de medio a fin o de implicación lógica] como relaciones entre elementos de un conjunto” (282). De acuerdo con esto, el ordenar y el hacer social siempre están anclados a la reproducción de modelos existentes, lo que impide la imaginación del tiempo abierto que entregaría la posibilidad del advenimiento de lo nuevo radical. Algo similar explica Berardi, quien opone el poder, entendido como “una reducción del campo de posibilidades a una estructura determinista” (111) y un “proceso de construcción de automatismos” (112), a la futurabilidad que es “la multiplicidad de futuros posibles inmanentes” (23) que conlleva “el proceso de devenir otro: de la vibración, la selección, la recombinación, la recomposición” (11). Manuel Rojas, ayudado por la lección de Proust de la internación compleja en la interioridad, pero distante de ella en cuanto en su obra todo desemboca en la necesaria e inevitable inmersión en la vida social, reflexiona, a su propio modo y según, no la falta, sino

el exceso de experiencia, sobre las posibilidades de la acción abierta en un espacio nuevo y vacío donde el tiempo puede dar miedo, pero no es irremediable, sino más bien todo lo contrario, en la medida en que está abierto al hacer social. Pues todo en la tetralogía son los despliegues posibles, pero no los del durmiente en la trama del inconsciente, sino los de la conciencia de quien despierta al “acontecimiento civil”, es decir a aquello que tiene que ver con el ocurrir, el transcurrir y la ciudad. Una reflexión inevitablemente irresuelta –lo es de suyo–, sobre la posibilidad del cambio humano, sobre la autonomía, el trabajo y la agencia de los marginados, quienes, a veces con un “andar de muñeco que ha perdido su aserrín”, pero otras como quien necesita pintar una ventana, se sienten *vivir, nada más*.

BIBLIOGRAFÍA

- Areco, Macarena. “La novela de lo abierto de Manuel Rojas”. *Hispanérica. Revista de literatura* (Universidad de Maryland) 2018 (141): 33-42.
- Benjamin, Walter. *Ensayos*. Tomo II. Madrid: Editorial nacional, 2002.
- Beradi, Franco “Bifo”. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja negra, 2019.
- Borges; Jorge Luis. “Prólogo”. *Ficciones*. Obras Completas I. Barcelona: Emecé, 1996.
- . “Tlön, Uqbar, Orbis Tertis”. *Ficciones*. Obras Completas I. Barcelona: Emecé, 1996.
- . “Prólogo. *La invención de Morel*”. Obras Completas IV. Barcelona: Emecé, 1996.
- Castoriadis, Cornelius. 1975. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 2007.
- Concha, Jaime. “El otro tiempo perdido”. *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Cordua, Carla. *Luces oblicuas*. Santiago: Ediciones Universidad Nacional Andrés Bello / Cuarto Propio, 1997.
- Martínez, Guillermo. *Borges y la matemática*. Barcelona: Destino, 2007.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. En busca del tiempo perdido. Buenos Aires: Santiago Rueda – Editor, 1979.
- . *El tiempo recobrado*. Madrid: Alianza editorial, 2000.
- Rojas, Manuel. *Lanchas en la bahía*.
https://comunidades.cepal.org/elac/sites/default/files/2019-10/lanchas_en_la_bahia.pdf
- . *Tiempo irremediable*. Santiago: Zig-Zag, 2015.
- Rojo, Grínor. “La contrabildungsroman de Manuel Rojas”. <file:///C:/Users/Macarena/Desktop/Grinor-Rojo-Manuel-Rojas-La-Contra-Bildungsroman-De.pdf>
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

“COSAS DE PÁJAROS”: ANIMALES, LIBERTAD Y ERRANCIA EN LOS ARTÍCULOS DE PRENSA DE LOS AÑOS 40 DE MANUEL ROJAS

María José Barros Cruz
Universidad Adolfo Ibáñez
mjbarro1@uc.cl

Mientras realizábamos el inventario de los documentos que la familia de Manuel Rojas había conservado por décadas en su casa de Llewellyn Jones 1212, encontramos una carpeta organizada por el mismo Rojas que lleva por título –de su puño y letra– la siguiente frase: *Y algo más*. En esta carpeta fechada en 1967, el autor reunió y organizó algunos de sus artículos de prensa de los años 40 según distintas temáticas. En la introducción titulada “Pocas palabras”, que antecede a esta compilación que nunca se publicó, Rojas explica las motivaciones que están detrás de los textos y las condiciones tanto intelectuales como materiales en las que se desplegó su escritura periodística de aquella época:

Estos artículos, publicados en diarios y revistas de Santiago durante algunos años, significan, si no otra cosa, el reflejo que los seres que veía y las cosas que ocurrían, produjeron en mí. Del mismo modo, lo que el destino de unos o la desaparición de otros provocaron en mi sensibilidad. Tuve la suerte, en lo que se refiere a los artículos que se publicaron en periódicos, de tener la libertad de escribir sobre lo que me interesara, libertad que Byron Gigoux, el director de “Las Últimas Noticias”, nunca terminó de darme. Me pagaron malamente, es cierto, pero hasta cuando le pagan mal a un escritor puede sacar algún provecho, en mi caso universalizarme al escribir sobre lo de aquí y sobre lo de allá, a veces con más audacia que conocimientos, aunque siempre con honradez (*Y algo más s/n*).

Por ese entonces, y como explica Pablo Concha en su estudio sobre Manuel Rojas y la masonería, en la década de los 40 Rojas ya había dejado atrás su vida tras-humante vinculada al anarquismo y los oficios. No sólo se concebía como un “hombre de letras” (Concha 291), sino que además se había convertido en un funcionario de clase media con acceso a nuevos círculos sociales y en un padre de familia casado con una mujer de la alta burguesía como lo fue Valerie López Edwards (Concha 304). Es en este contexto que él se dedica con especial ahínco al periodismo, llegando a tener su propia sección –*Los lunes de Manuel Rojas*– en *Las Últimas Noticias*. Allí publica

varios de los artículos reunidos en *Y algo más*, compilación en la que existe una parte dedicada exclusivamente a sus escritos sobre aves, titulada “Cosas de pájaros”. Estos textos, en conjunto con otros artículos del mismo periodo que no fueron incluidos por el escritor en esa selección, han permitido identificar la existencia de un corpus rojiano que incluye escritos de prensa y cuentos referidos exclusivamente a los pájaros⁴⁷.

Surgen, entonces, algunas preguntas a propósito de estos textos que hasta el momento han sido poco difundidos y estudiados. ¿Por qué los pájaros ocupan un lugar importante en sus artículos de los años 40, pero también en el proyecto escritural rojiano en general? ¿Cuáles son los imaginarios que elabora en torno a estos animales? ¿Qué nos dicen sus artículos sobre aves acerca de la relación del escritor con la naturaleza? ¿De qué manera estas expresiones del Rojas articulista permiten indagar en la puesta en escena de sus propias tensiones biográficas? Al respecto, quisiera proponer dos entradas de lectura para comenzar a pensar los cruces entre animalidad, naturaleza y escritura en su obra.

En primer lugar, pensamos que en la serie de artículos que aquí nos convoca –textos impuros que transitan entre la crónica y la autobiografía (Viu 117)– Rojas elabora una estrategia de auto-representación que encuentra en los pájaros la proyección de una condición vital deseada o bien idealizada desde la óptica de la adultez. Sumido en un estilo de vida sedentario, rutinario y marcado por un trabajo que en muchas ocasiones es descrito como enajenante, Rojas encuentra en la observación y escritura sobre esos “seres” el modo de pensar sus propias renunciaciones, nuevos acomodos y el deseo de una libertad mermada. Concomitantemente este corpus da cuenta de su sensibilidad por la naturaleza, su especial fascinación por los pájaros y una vocación ecológica *avant la lettre*. En varios de los artículos observamos a un Rojas que critica con fuerza las distintas formas de sometimiento y maltrato animal todavía vigentes, posicionamiento que dialoga estrechamente con su ideario anarquista y libertario. Como veremos más adelante, la defensa de las aves es, ante todo, una defensa de la libertad –entendida también como la libertad desplazarse– que comprende tanto a los sujetos humanos como no-humanos.

⁴⁷ Los artículos sobre pájaros de los años 40 que hasta el momento se conocen fueron publicados en *Las Últimas Noticias* y gran parte de ellos han sido recuperados por Daniel Muñoz, a quien agradezco su generosidad y el haberme facilitado su trabajo. Varios de estos textos se pueden encontrar en el archivo del escritor en versiones mecanografiadas y con correcciones del mismo Rojas. Además, algunos fueron publicados posteriormente en *A pie por Chile* (1967).

DESDE EL JARDÍN: PÁJAROS SEDENTARIOS Y MIGRATORIOS

En los artículos reunidos en *A pie por Chile* (1967), varios de ellos escritos y publicados en los años 40, Rojas califica al tipo de sujeto que lleva una vida parecida a la suya –empleados, comerciantes, obreros, padres de familia– como “el hombre de la ciudad” (“Veraneo” 48). En sus textos sobre la laguna de Cahuil, por ejemplo, describe cómo “ese aire de bueyes cansados que muchos tenemos en la ciudad” (48) desaparece cuando se está de vacaciones y en traje de baño. En ellos podemos observar a un Rojas amante de la naturaleza, quien encuentra en las vacaciones, caminatas de fin de semana o excursiones a la montaña una línea de fuga frente a una vida que, poco a poco, se ha vuelto rutinaria y sedentaria. En coherencia con lo anterior, en sus artículos “El gorrión”, “El gorrión y sus depredaciones” y “Un refugiado”, ve en el jardín de su casa una manera de reencontrarse con la naturaleza y las aves que por allí circundan. Estamos hablando de su casa de Llewelyn Jones, a la que se traslada a vivir con sus hijos y Valérie a inicios de los 40, ubicada en un sector -las inmediaciones de la avenida Pocuro- que él mismo define como un “barrio burgués” (“El queltehue” 139). En medio de una ciudad que se expande aceleradamente, este espacio natural se convierte en una suerte de refugio y la observación de distintos tipos de pájaros, en un pasatiempo que le permite pensar su propio presente y conectarse con su historia de tránsitos y errancia.

En el caso de los artículos dedicados al gorrión, Rojas realiza una defensa de este pájaro acusado por algunos de atacar las siembras y ser un depredador. Recurre a las investigaciones de los expertos como el naturalista Jean-Henri Fabre (1823-1915) para fundamentar su postura; sin embargo, son sus propias observaciones las que le permiten afirmar que dichas imputaciones son falsas:

El gorrión, como sedentario, tiene nidos seguros, eligiendo, para ubicarlos, los aleros y tejados de las casas de más de un piso. El chincol, en cambio, como sujeto migratorio, hace sus nidos en cualquier parte, de preferencia en los árboles o arbustos de mucho follaje. (En el jardín de nuestra casa tuvimos este año dos nidos de este pajarillo, cada uno con dos huevos. Desgraciadamente, fueron abandonados. Creo que los niños de la casa manosearon los huevecillos). La diuca anida en sitios más retirados y en cuanto al chirihue y al jilguero, prefieren, para anidar, los potreros de pastos altos.

Si esto es así, como lo hemos observado, ¿qué interés puede tener el gorrión en destruir, como se dice que lo hace, los nidos de aquellos pajarillos? [...]

Lo que pasa, a nuestro juicio, es que, a medida que la ciudad crece, el chincol y el chirihue, la diuca y el jilguero, que parecen no simpatizar –lo cual pudiera demostrar un principio de inteligencia– con los centros muy poblados, se alejan

más y más del centro de la ciudad. Dentro de pocos años, para ver uno de esos pajarillos, tendremos que hacer excursiones de algunas horas. Ese crecimiento, por otra parte, extiende más y más el área habitable del gorrión, lo cual, como en el primer cargo, tampoco es culpa suya (“El gorrión y...” 3).

Como se puede apreciar, Rojas era un gran conocedor de las aves de Chile. Sabe identificarlas y nombrarlas, conoce sus desplazamientos al detalle y es capaz de distinguir los distintos tipos de nidos. Al mismo tiempo, en sus palabras también se advierte una especial preocupación por aquellos pájaros arrinconados debido a la invasión humana de sus territorios y la explosión demográfica de la ciudad. De esta manera, desarticula los cargos hechos en contra del gorrión, dejando entrever que la mayor presencia de este pájaro en la ciudad y la desaparición de los otros se debe, en realidad, al accionar humano.

Pero hay algo más. En su escritura sobre esos pájaros, Rojas los clasifica en “sedentarios” y “migratorios”. Si hay algo que llama su atención es la capacidad que estos tienen de moverse y desplazarse, pudiendo elegir libremente y según sus necesidades cuándo y a dónde migrar o bien construir un nido en el tejado de una casa. Desde esta perspectiva, hay un artículo significativo que se titula “Un refugiado”. Allí se refiere a un pájaro desconocido que ha llegado a su patio. Intrigado, describe el cuerpo, los colores y los movimientos del nuevo visitante mientras lo va comparando con los atributos físicos de otras aves: chincoles, tórtolas, gorriones, diucas. No logra saber de qué pájaro se trata, pero su presencia despierta en él un fuerte sentimiento de compasión y solidaridad:

¿Qué pajarillo será? No se me ocurre. ¿Tal vez un pitío? Puede ser. Pero ¿qué importa su nombre? Mirándolo, no siento sino un deseo: el de que su residencia entre nosotros sea plácida, tan plácida como su forma y belleza. Sé que viene de lejos, de los primeros faldeos cordilleranos, de las quebradas de Peñalolén o del cerro de la Provincia, huyendo de la nieve y del frío. Eso me basta y le desearía lo mismo si no tuviera hermosas formas ni fuera bello.

Bienvenido a mi jardín, refugiado (“Un refugiado” 3).

En un contexto marcado por las guerras mundiales y considerando además la condición migrante del propio Rojas, el uso de la palabra “refugiado” no es simplemente una metáfora. En sus textos literarios abundan los personajes trashumantes y nómades. Muchos se desplazan porque la precariedad —el hambre, la pobreza o el frío— los obliga; pero también es cierto que este transitar constante les otorga mayores grados de libertad que constituyen “una crítica y resistencia consciente al proceso de

proletarización” (Ubilla 12). Así, algunos años después de publicar los artículos aquí presentados, Rojas ficcionaliza en *Hijo de ladrón* (1951) su travesía por la cordillera y la imposibilidad de acreditar su identidad con los documentos burocráticos solicitados en la frontera⁴⁸. Me refiero al famoso episodio del certificado de nacimiento que se le exige a Aniceto Hevia para comprobar su nacionalidad argentina la que, por cierto, no posee. De una u otra manera, los sujetos populares sin residencia ni paradero fijo suelen ser vistos como una amenaza para el mantenimiento del orden social y el resguardo de los Estados-nacionales. Rojas asume una actitud de empatía frente a los refugiados, desplazados y migrantes como él. Le da la bienvenida al pajarillo “exótico” que llega a su jardín y en su artículo “Migraciones”, del año 1941, comienza hablando de las aves que migran debido a la corriente del Niño para luego realizar una crítica política al desplazamiento forzado de los judíos desde Palestina: “los judíos, tal como las aves emigran. Tal como las aves también muchos morirán, como otras veces, frente a quién sabe qué desoladas playas” (4)⁴⁹.

Tanto en su literatura como en sus textos de prensa, Rojas elabora su idea de la libertad a partir de la naturaleza o bien de sujetos populares trashumantes como los arrieros⁵⁰. En el caso de los artículos referentes a las aves, visualiza en estos animales –aquellos que se encuentran libres o en estado salvaje– la experiencia de la errancia y el desplazamiento, así como un estilo de vida al margen de todo tipo de control y disciplinamiento. En este sentido, dialoga estrechamente con Henry David Thoreau (1817-1862), quien se retiró a vivir a Walden Pond por dos años en una cabaña construida con sus propias manos. “Ya no sabemos qué es vivir al aire libre y nuestras vidas son domésticas en más sentidos de lo que creemos” (83), explica Thoreau al comienzo de *Walden*. Rojas leyó esta emblemática obra y escribió en *Babel*: “¿Con qué intención fue escrito? Acaso ninguna; solo con la de dar testimonio de la existencia de una vida libre” (“Dos centenarios” 89). Aunque parece no compartir el individualismo de Thoreau en su decisión de llevar una vida apartada de toda colectividad, coincide con él en su espíritu libertario y la utopía de una libertad absoluta que se piensa e imagina

⁴⁸ En “Nacionalidad”, texto publicado en 1972 en el *Clarín*, Rojas recuerda que pasó muchos años sin ser legamente chileno ni argentino y que su nacionalidad fue durante mucho tiempo una interrogante para los demás. “¿Es chileno, es argentino?” (“Nacionalidad” 5), era la pregunta que solía escuchar.

⁴⁹ En el cuento “Mares libres” (1951), Rojas ficcionaliza la amenaza del derecho a migrar, desplazarse y habitar otras tierras recurriendo a la estrategia de humanización de un conjunto de aves muy diverso, que viven en el extremo sur del continente y se enfrentan durante una asamblea a su representante, una gaviota saltadora, que controla y vigila el tránsito de los “afuerinos” (134).

⁵⁰ Ver su artículo “Los arrieros” disponible en el archivo del escritor.

desde la naturaleza y, por qué no, el parentesco o proximidad con los animales como los pájaros que visitan su jardín.

JARDÍN ZOOLOGICO: JAULAS, MASCOTAS Y CAZA

En coherencia con su vocación ecológica, Rojas asume en distintos artículos una defensa de las aves violentadas por los seres humanos. Con energía cuestiona el cautiverio, la transformación de los animales en mascotas y prácticas predatorias como la caza o el corte de alas. Sus referencias al Jardín Zoológico del cerro San Cristóbal –iniciativa inaugurada en 1925, que fue promovida por la Sociedad Científica de Chile– resultan significativas, pues permiten advertir la reconfiguración de la relación entre humanos y animales en las sociedades modernas y, específicamente, en el espacio de una ciudad latinoamericana como Santiago, que se masificaba y expandía a pasos agigantados.

En el artículo “Maravillosa colección de aves criollas” (1939), Rojas relata su encuentro con el naturalista Carlos Samuel Reed, director del zoológico y presidente de la Sociedad Científica de Chile. Reunidos en ese espacio, entrevista a Reed, quien celebra la creación de este lugar por ser “una excelente distracción” para los sectores populares, además de “un instituto científico” (7). En su estudio, el científico le enseña a Rojas la “colección de la avifauna chilena” (7) que posee en el armario. Distintos tipos de pájaros embalsamados pasan ante la vista de un Rojas maravillado que se muestra curioso y atento a las explicaciones. Incluso le pregunta si tiene un ejemplar del pluvial dorado, ave que ha conocido gracias a sus lecturas de William Henry Hudson (1841-1922). Reed no lo tiene, pero le muestra una lámina de este pájaro en colores. “Saca un gran libro y me muestra al pluvial dorado” (7), recuerda Rojas con un dejo de emoción.

En el artículo “Cóndores en libertad” (1942), incluido en *A pie por Chile*, hay una segunda mención al Jardín Zoológico. En él Rojas relata la excursión realizada con unos amigos al cerro Alto de los Bronces, donde tienen la oportunidad de presenciar un grupo de cóndores y águilas volando sobre sus cabezas. Frente a este espectáculo de la naturaleza, Rojas recuerda a los cóndores del zoológico y establece un símil político entre la situación de estos animales en cautiverio y los países sometidos a la invasión de otras naciones:

Mirándolos en aquel fantástico desfile aéreo, hecho en nuestro honor, recordé a sus hermanos del Jardín Zoológico, sucios, manchados, encogidos, torpes. Y sentí la misma pena que debe sentir el hombre que contempla al habitante de un país libre y lo compara con el que habita otro país dominado por alguna tiranía parda, negra, roja o amarilla (“Cóndores...” 135).

En ambos textos sobre las aves del Jardín Zoológico se puede observar cómo la relación entre seres humanos y animales se ha roto. Como sostiene John Berger en su ensayo “Por qué miramos a los animales”, los zoológicos son espacios que dan cuenta de la desaparición de los animales en la vida cotidiana de las personas: “aparecieron al inicio del periodo que vería desaparecer a los animales de la vida cotidiana. Esos zoológicos, adonde va la gente para encontrarse con los animales, para observarlos, para verlos, son, en realidad, monumentos a la imposibilidad de tales encuentros” (s/n). En los escritos de Rojas, el zoológico aparece, por un lado, como una suerte mausoleo al servicio de la investigación científica y, por otro, como una privación de la libertad animal asimilable a las dictaduras que coartan la de las personas. En este lugar creado los animales se observan disecados o bien aprisionados en jaulas. Estamos en presencia de la “máquina antropológica” (Agamben 2016) en pleno esplendor, que opera convirtiendo a los seres animales en cosas, materias primas u objetos de estudio, pero también animalizando vidas humanas, tal como ocurrió con los zoológicos humanos o los campos de concentración⁵¹.

Lo anterior se condice con la mirada crítica de Rojas acerca de los pájaros que son domesticados para convertirlos en mascotas. Un ejemplo paradigmático es su artículo “El queltehue” (1942), también incluido en *A pie por Chile*. Mientras camina por las calles de su barrio es sorprendido al escuchar “el grito de un pájaro en libertad” (139); sin embargo, al poco tiempo advierte que este animal “tiene dueño” (140). Es un hombre que ha traído del sur una pareja de queltehues y le ofrece venderse, pero Rojas se niega rotundamente: “¿Cómo voy a comprar, para someterlo a la domesticidad, un pájaro que acaba de darme una tan preciosa sensación de libertad? No, gracias” (140)⁵². Una idea similar surge del artículo “El cardenal” (1941), donde Rojas narra una anécdota infantil tomada del texto homónimo de Hudson. Cuando niño, al naturalista británico nacido en Argentina le regalan un pájaro el que, luego de algunas fugas frustradas, huye definitivamente. Tiempo después el pequeño Hudson encuentra su cadáver siendo devorado por una rata, pero lejos de ponerse triste se regocija al saber que su cardenal “había gustado el sabor de la libertad” (4). Hudson y Rojas rechazan la domesticación y el encierro de las aves. En ambos late un espíritu

⁵¹ De acuerdo con Agamben, la máquina antropológica moderna opera “excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre” (75). Algunos ejemplos proporcionados por el filósofo italiano son el judío del campo de concentración y el ultracomatoso.

⁵² “El queltehue” es, por cierto, un antecedente del cuento “Pancho Rojas” (1951), en el que se relata la historia de una familia que posee características muy similares a la del mismo Manuel Rojas.

libertario y ecológico, que concibe la libertad no solo como un ideal humano, sino como un principio que también compete a otros seres vivientes como los animales.

En esta misma línea resulta posible entender los artículos “Gaviotas en Isla Negra” (1944) y “Garzas blancas en Polpaico” (1945), en los que Rojas condena abiertamente el maltrato animal. En el primero expresa su enojo ante un gaviotín que ha sido sacado de su nido por “un estúpido” (3) que, además, le ha cortado las alas. En el segundo critica la caza, ese “gusto de matar” (3) que amenaza la supervivencia de especies enteras como las garzas blancas, aves que debieron ser protegidas por ley para evitar su extinción: “Cuando uno pasa, en primavera, y ahora mismo, por las vegas de Polpaico, cree estar en otro país al ver, sobre las tranquilas aguas, las blancas bandadas de garzas. Y esto nada más que porque se ha prohibido, a unos pocos bárbaros, comerciantes o no, matarlas para aprovechar sus plumas o simplemente matarlas” (3). Al igual que Gabriela Mistral, quien se opuso en textos como “Perdiz” de su *Poema de Chile* (1967) a la caza de aves por considerarla un mero acto de demostración de virilidad, Rojas comprende que la caza es una práctica violenta que emerge desde la “barbarie” humana y la no valoración de otras formas de vida.

A MODO DEL CIERRE: EL RETORNO DE LOS PÁJAROS

Desde los primeros meses de confinamiento producto de la pandemia, muchos pudimos observar y escuchar desde nuestras casas el retorno de las aves. Chincoles y zorzales comenzaron a aparecer con mayor frecuencia, recordándonos que, como bien señala Jean-Christophe Bailly, “nosotros asistimos al mundo con ellos [los animales], al mismo tiempo que ellos” (32). Los artículos de Rojas sobre pájaros realizan, de alguna manera, el mismo gesto. Nos invitan a volver nuestra mirada hacia aquellos refugiados, visitantes y habitantes que nos acompañan en el día a día y que solemos olvidar. Al leer sus artículos de prensa descubrimos a un Manuel Rojas que revisita su propia vida a partir de las aves que circundan su jardín o que observa durante sus excursiones, poniendo de relieve la posibilidad de pensar lo humano desde lo animal o, más bien, de pensar lo humano y lo animal como una zona fronteriza capaz de interpelarnos acerca de nuestra propia existencia.

Los escritos de Rojas en torno los pájaros conllevan una reflexión sobre el ejercicio de la libertad y las distintas formas de violencia humana que persiguen su domesticación. Las referencias al zoológico, las jaulas, el corte de alas o la caza dan cuenta de ello, pero también las tiranías y los desplazamientos forzados que amenazan la libertad. Como señalamos al comienzo, Rojas escribe estos textos durante la década de los 40, cuando sus años de juventud marcados por la errancia han dado paso a una vida más bien sedentaria y rutinaria, de modo que sus encuentros con la naturaleza se producen en las caminatas de fin de semana, durante los veraneos o en el jardín de su casa. Son esas instancias las que le permiten reconectarse momentáneamente con una

“sensación de libertad” (“El queltehue” 140) que encuentra en el vuelo de las aves o junto al mar.

En los años 60, y esta vez acompañado de Julianne Clark, Rojas emprende nuevamente una vida de viajes, múltiples desplazamientos y carreteras. Juntos recorren México, Estados Unidos, Guatemala, San Salvador, Chile, La Habana, Madrid, Lisboa, Italia, la Unión Soviética e Israel, entre otros lugares. Los pájaros siguen apareciendo en sus escritos de este periodo. Pienso, por ejemplo, en sus referencias al pluvial dorado de Hudson en *Pasé por México un día* o en los *blue jays* que describe al final de ese plan de novela inconclusa e inédita llamada, posiblemente, *Astromelia*. De hecho, José Miguel Varas relata que cuando fue a visitar a Rojas al Quisco antes de morir este le dijo: “Estoy pensando escribir un libro sobre pájaros” (10). Los pájaros no lo abandonan. Y él, a su vez, no deja de mirarlos ni de pensar en ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016.
- Bailly, Jean-Christophe. *El animal como pensamiento*. Trad. L. Felipe Alarcón. Santiago: Metales Pesados, 2014.
- Berger, John. “¿Por qué miramos a los animales?”. *Página 12*. 23 feb. 2003. Consultado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/638-122-2003-02-23.html>
- Concha, Pablo. “Manuel Rojas, masón: primeras aproximaciones”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Rojas, Manuel. “Maravillosa colección de aves criollas”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 2 mayo, 1939.
- _____. “Migraciones”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 29 abr. 1941.
- _____. “El cardenal”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 5 ago. 1941.
- _____. “Un refugiado”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 24 jun. 1942.
- _____. “El gorrión”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 26 ene. 1944.
- _____. “El gorrión y sus depredaciones”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 28 ene. 1944.
- _____. “Gaviotas en Isla Negra”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 7 jul. 1944.
- _____. “Garzas blancas en Polpaico”. *Las Últimas Noticias*. Santiago. 17 ene. 1945.
- _____. “Dos centenarios”. *Babel* 44 (1948) 86-92.
- _____. “Mares libres”. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1961.
- _____. *Y algo más*. 1967. Archivo Manuel Rojas UC. Consultado de <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/30898>

- ____. “Nacionalidad”. *Clarín*. Santiago. 11 ene. 1972.
- ____. “Veraneo” (1939), “Cóndores en libertad” (1942), “El queltchue” (1942). *A pie por Chile*. Santiago: LOM, 2000.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Ubilla, Lorena. “Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: De disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador”. *Revista Chilena de Literatura* 77, 2010. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/9046/9005>
- Varas, José Miguel. “Manuel Rojas”. *Antología autobiográfica*. (1962). Santiago: LOM, 2008.
- Viu, Antonia. “El orden de los cuerpos: la caminata en *Imágenes de infancia* y *A pie por Chile*”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). Santiago: Ediciones UC, 2020.

CÉLULA, UN PERIÓDICO OLVIDADO EN LA TRAYECTORIA VITAL E INTELECTUAL DE MANUEL ROJAS⁵³

María Jesús Blanco Casals
Universidad San Sebastián, Chile
Universidad de los Andes, Chile
mblancoc@docente.uss.cl

En 1932, Manuel Rojas fundó el periódico *Célula* junto a José Santos González Vera y otros cuatro amigos: Sergio Atria, Santiago Ureta Castro, Abraham Schweitzer y Jorge Jiles. La publicación contó con diez números, aparecidos entre marzo de 1932 y abril de 1933 en intervalos de tiempo dispares⁵⁴, marcados por el ritmo de la contingencia y la censura. Estos números constan de ocho páginas de gran formato dedicadas principalmente a la política, pero también a la literatura y a algunos contenidos, menos recurrentes, de tema científico, desarrollados por diversos autores, entre los que destacan los mismos fundadores del periódico. Si bien Rojas escribió con notable frecuencia en diversos diarios y revistas⁵⁵, sus intervenciones en *Célula* cobran relevancia tanto porque formó parte del grupo fundador y editor, como por el

⁵³ Este artículo se enmarca en un trabajo, realizado al amparo de la Sucesión Manuel Rojas, de búsqueda, recopilación y puesta en valor de sus publicaciones no literarias, dispersas en periódicos y revistas con los que colaboró activamente durante toda su vida, que se ha realizado principalmente entre los años 2018 y 2019.

⁵⁴ El n° 1 apareció el 31 de marzo de 1932; el n° 2, el 23 de abril; y el tercero, el 31 de mayo. Los próximos meses hay un silencio explicable por la inestabilidad política, hasta que el cuarto número aparece en septiembre para luego retomar la regularidad mensual: el n° 5, el 26 de octubre; el n° 6, noviembre (de aquí en adelante solo se señala el mes); el n° 7, diciembre; el n° 8, enero-febrero de 1933; el n° 9, marzo; y el último, abril de ese año. El primer número y del cuarto al décimo están disponibles en la Biblioteca Nacional, mientras que los números 2 y 3 solo se conservan, según tengo registro, en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Chile.

⁵⁵ Desde su juventud hasta sus últimos años Rojas escribió reseñas, artículos y columnas, firmadas con su nombre o los seudónimos Pedro Norte y Tremalk Naik, en publicaciones como *La Batalla*, *Juventud*, *Claridad*, *Ercilla*, *Zig-Zag*, *Atenea*, *Los Tiempos*, *La Nación*, *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio*.

espesor del contenido volcado en ellas. El periódico funciona como una coherente y contundente puesta en práctica de ideas esenciales que el autor venía exponiendo los años anteriores, al mismo tiempo que establece otros puntos que abordará con especial preocupación durante el resto de su vida. En este artículo se busca situar estos textos en su desarrollo vital e intelectual, para darles el valor que ameritan como expresión directa de las motivaciones, preocupaciones y acontecimientos que determinan el pensamiento y la obra de Rojas.

Si bien en el 2004, en *Letras anarquistas*, Carmen Soria ya había antologado una columna de Rojas (“Palabras inútiles”) junto a varias de González Vera pertenecientes a *Célula*, llama la atención que no se haga mención alguna que sitúe este periódico o que le dé valor como un proyecto creado y editado por ellos. Es más, cuando en el prólogo de *Letras anarquistas*, Óscar Ortiz hace un recorrido por los escritos políticos de estos autores, menciona su participación en *Claridad*, que termina en enero de 1932, y la siguiente publicación en la que los muestra es *Babel*, ya en 1939, saltándose años especialmente álgidos en el panorama político nacional e internacional, de cara a las transformaciones de la URSS. Ese olvido también es evidenciable en las escasas menciones al periódico que se encuentran en la crítica⁵⁶.

Para contextualizar los años de aparición de *Célula*, hay que poner atención a 1930, año en que la escritura de no ficción de Rojas tiene un auge importante⁵⁷, ya que sus apariciones en publicaciones periódicas alcanzan mayor seriedad y peso, especialmente por sus constantes contribuciones a *Atenea*⁵⁸ de la Universidad de Concepción, la más académica de las revistas en las que colaboró. De esta época datan textos de carácter teórico y reflexivo, en contraste con años en que, publicando con mayor frecuencia, privilegia las columnas breves de tema cotidiano⁵⁹. Entre sus aportes a *Atenea* en 1930 hay dos ensayos clave: “Acerca de la literatura chilena” y “Divagaciones alrededor

⁵⁶ Por ejemplo, Grez Toso y Fuentes Retamal mencionan *Célula* y algunas de sus columnas, pero siempre a partir de *Letras anarquistas*, sin haber, aparentemente, consultado el periódico. Esto significa que “Palabras inútiles” sería el único texto de Rojas de los publicados en *Célula* que ha sido considerado (además de *Imágenes de infancia. El niño y el tranvía*, del que ya se hablará).

⁵⁷ En 1930 Rojas presenta su primera novela, *Lanchas en la bahía*, al concurso del diario *La Nación*. Este hito es precedido por una publicación importante: 1929 es el año de “El delincuente”, enmarcada en un panorama literario nacional de especial riqueza: en 1931 aparece *Altazor* en Madrid y en 1933 la primera *Residencia* de Neruda.

⁵⁸ En 1930 publica en la revista veintidós reseñas, un cuento y ocho artículos. Ya había publicado tres artículos en 1929, un artículo y un poema en 1928 y dos artículos en 1926. La progresión hacia una participación más activa y de carácter teórico es evidente.

⁵⁹ Entre 1928 y 1929 aparecen más de 150 columnas suyas en el diario *Los Tiempos*, misceláneas y ligeras.

de la poesía”, que apareció en seis partes publicadas entre junio y diciembre, dando cuenta de la continuidad de la reflexión.

El mismo Rojas volverá sobre estos textos en *De la poesía a la revolución*, libro de ensayos aparecido en 1938 en la editorial Ercilla. En 1960 publica *El árbol siempre verde*, otra antología de ensayos, donde aparece nuevamente “Acerca de la literatura chilena”. Si bien “Divagaciones alrededor de la poesía” no se incluye, sus ideas serán abordadas en textos posteriores. La crítica ha puesto considerable atención a estos ensayos. Todo lo anterior muestra la importancia de 1930 en la consolidación y difusión de un pensamiento ya reconocible.

La contingencia política y la vida personal de Rojas dan a este periodo un interés todavía mayor: de especial importancia es la caída de Ibáñez del Campo en 1931 y los posteriores meses de inestabilidad entre los cuales tendrá lugar la República Socialista entre el 4 y el 16 de junio de 1932, pero también son decisivos en la vida de Rojas acontecimientos como la muerte de su madre en 1929, el nacimiento de sus tres hijos entre 1929 y 1932 y la muerte de Juan Gandulfo también en 1932⁶⁰. Todo este entramado de acontecimientos y vivencias determinan la necesidad de poner atención en el proyecto editorial que Rojas emprendió en esos años.

Según se afirma en la editorial del primer número, *Célula* tiene como finalidad “el ejercicio de la crítica social y la búsqueda de nuevas formas de organización de la sociedad [...] conforme a las propias posibilidades del país” (3), para lo cual los editores afirman no adoptar una ideología determinada, reservándose así la libertad de actuar de acuerdo con su espíritu revolucionario, “entendiendo por tal aquel que ha desechado las esperanzas y fórmulas usadas e inútiles e intenta crear y realizar otras” (3). Bajo estos principios, concluyen que “*Célula* apoyará todos los movimientos que tiendan a darle al proletariado chileno la situación que por derecho le corresponde en la sociedad” (3).

El corpus de publicaciones de Rojas es significativo: hay siete reseñas literarias, cuatro artículos firmados por él, otros dos que no tienen firma pero que expresan directamente el pensamiento del grupo, además de las editoriales que en cada número representan tanto a Rojas como a sus compañeros y que en algunos momentos incluyen ideas que reaparecen de manera casi exacta en otros textos dispersos del autor. Es fácil establecer una relación directa entre “Acerca de la literatura chilena” y estos textos de *Célula*; asimismo, otros dos ensayos clave, “Reflexiones sobre la literatura chilena” y

⁶⁰ Vale la pena mencionar un sentido artículo en que Rojas se refiere a la muerte de su madre y a la de Gandulfo, unidos por un “heróico que ambos tenían de la vida”, por la virtud de la audacia y por la confianza que se tenían el uno al otro, la madre y el amigo. Ver Rojas, Manuel. “Mi madre, Juan Gandulfo y la muerte” en *Claridad*. Santiago de Chile, Año IX, n° 140, 21 de enero de 1932, p. 5-6.

“Lance entre el escritor y la política”, de 1934 y 1937 respectivamente (el primero en *Atenea* y el segundo en la revista de la Sociedad de Escritores Chilenos), muy citados por la crítica y también revisitados por Rojas en los libros en que reúne sus ensayos, desarrollan planteamientos que de manera inaugural se formulan en las páginas de este periódico⁶¹. Frente al carácter teórico de los ensayos, *Célula* adquiere un valor vivencial y concreto importante, ya que muestra el despliegue de esas reflexiones en un contexto determinado y especialmente denso en cuanto a acontecimientos definitorios para Rojas en lo íntimo y en lo público; ideas abstractas adquieren valor en la acción, una densidad histórica y razones muy claras que nos permiten entender mejor su figura.

En la reseña “Dos libros de Bertrand Russell”, aparecida en marzo de 1932, el autor elogia el hambre por el saber del intelectual británico, que cruza la educación, la literatura, la moral sexual (que interesará especialmente a Rojas) y la ciencia, entre otros temas. Sobre el libro *Ensayos de un escéptico*, se lee en la reseña del autor que está “dedicado casi por completo a los problemas sociales del momento” (*Dos libros* 7). El estudio y su vínculo con la mirada atenta a la sociedad son cualidades destacadas por un Rojas que en 1930 criticó duramente la incultura de los autores nacionales en “Acerca de la literatura chilena”, cuya temática principal es la ausencia de problemas de índole más amplia en nuestras letras, plagadas de rotos y campesinos. La cultura de Russell es la que no ve en el escritor chileno, “que se dedica a lo que le rodea, a lo que menos esfuerzo y preparación intelectual le cuesta [...] a la descripción de lo objetivo, que llega a ser superficial a fuerza de ser objetivo: el campo, las montañas, el mar y los hombres de Chile” (*Acerca* 423). Reconoce aquí lo que llama “un error de método intelectual” en esos autores que no se interesan por “problemas que exigen no solo experiencia propia o intuición, sino también conocimientos, cultura, crítica, razonamiento” (421). En la reseña, destacará que *Panorama científico* es un texto técnico para los no técnicos, ameno gracias al estilo de Russell. Con esta recomendación, busca orientar la labor intelectual a la que llama a los escritores en su ensayo, en el que los insta a adentrarse en obras que reconoce que son arduas: “Difícilmente habrá [un escritor] que lea algunas de esas pesadas obras que tratan problemas generales de la humanidad” (*Acerca* 423).

La reseña de *Tratado del bosque* de Juvencio Valle, aparecida en el número 7 de *Célula*, es una perfecta aplicación del ejercicio crítico que planteará en *Reflexiones sobre la literatura chilena*, de 1934. Denuncia la imprecisión con que se juzga que Neruda ha influido en la obra de Valle y agrega que “la influencia es la muletilla de los críticos” (*Tratado* 2). Una vez que se reconoce admirador de la obra de Valle, se

⁶¹ Los cruces entre *Célula* y la producción ensayística de Rojas, como también entre *Célula* y su obra narrativa son más que los que aquí se señalan y abarcan más títulos que los mencionados. Solo se alude a algunos ensayos centrales de Rojas como primer acercamiento.

dedica más bien a criticar la recepción de *Tratado del bosque*, atacando la “erudición estéril” que denunciará en el ensayo de 1934. Si bien reconoce que hay “recuerdo de Neruda” en la obra de Valle, considera que es intelectual, producto del interés de ambos en la literatura francesa. En oposición a esa intelectualidad está lo que “hay de poesía” en cada poeta: dice Rojas que “en cada poesía de Juvencio Valle no hay nada que no sea de él mismo” (*Tratado 2*). Aunque pobre de nomenclaturas, la propuesta es rica en reflexión. Ya en “Divagaciones alrededor de la poesía” planteó una imagen moderadamente romántica de la poesía como una condición del hombre que, si bien no le viene desde fuera “ni de ninguna parte negada a la investigación del hombre” (*Divagaciones 18*), rechazando así toda mistificación, sí le permite ampliar su medio espiritual en tanto cultive una “cultura dirigida a robustecer su materia prima poética” (18). Lo que hay de sí mismo en la poesía de Valle es eso a lo que accede gracias al ejercicio mediante el cual robustece esa materia prima, logrando el manejo de imágenes, sonidos, sentidos, formas verbales, ritmos y tonos, haciendo uso de los términos de un Rojas que se muestra tan amante como conocedor de la poesía, tanto en la reseña como en “Divagaciones”.

Con estos textos, y otros de *Atenea*, Rojas incursiona en un camino que lo acerca a la crítica, entregando un derrotero que, en términos muy prácticos, oriente a los escritores. Así, pone en práctica la recomendación que hará en 1934: “estimo que una de las grandes labores del verdadero crítico es orientar a los escritores, sobre todo cuando se trata de los escritores de un continente que, como el nuestro, vive lejos de la gran cultura literaria [...] y al decir cultura literaria, no me refiero al eruditismo [sino] al estudio y conocimiento de la ciencia y de la filosofía de la literatura” (*Reflexiones 120*). Mientras en la reseña de Russell busca ampliar el campo de intereses de los autores, en la de Juvencio Valle da una excelente muestra de exploración por la ciencia de la literatura para establecer cómo estudiar la originalidad y las influencias entre autores. Esta manera de abordar la reseña, que practica de manera más clara en *Célula*, se mantendrá en otras publicaciones, como *Atenea*, por lo que desde estos años sus reseñas se configuran como espacios para mostrar su percepción del campo literario nacional e intervenir en él⁶².

La creación de *Célula* se funda en un espíritu revolucionario y moderadamente socialista, entendiendo este como un marco de acción general basado en la convicción

⁶² Con esto no solo se está poniendo en valor el contenido de *Célula*, sino la labor crítica de Rojas en sus reseñas, desatendidas hasta ahora, en las que emprende la labor de ampliar la cultura literaria, científica y filosófica de sus pares, para robustecer y dignificar la narrativa nacional. Ante la importancia que da al tema de la crítica en sus ensayos, queda pendiente un estudio más profundo de su acercamiento a ella mediante las reseñas como una estrategia de intervención en el panorama cultural.

de que “la liberación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos” (AA. VV. *Meditación* 8), pero totalmente alejado de los partidos oficiales. El periódico testimonia una búsqueda de modos de participación social y una exploración reflexiva respecto a las posiciones políticas, siempre en el marco del interés por la verdad y de un actuar moral y justo.

Sabemos que el joven Rojas describió como a un héroe al ácrata Efraín Plaza Olmedo, que mató a dos inocentes protestando por las injusticias sociales. Esa posición se fue matizando con el tiempo, hasta llegar a criticar esa violencia usando la voz de Aniceto Hevia (Fuentes 77). Pero, más allá de un matiz pacífico, para el Rojas de *Célula*, el anarquismo es igualado al comunismo y ambos son un “inconsciente fantasma” por el que “no podemos dejarnos asustar” (*Palabras* 7), ante lo que se requiere una renovación: “es necesario abrir las puertas y dejar que el aire de la libertad barra la atmósfera que nos cubre” (7), atmósfera que asfixia la libre conciencia de la gente, su derecho a pensar y hablar, secuestrando su heroica moral. ¿Cómo lograr esa renovación? El socialismo podría ser la respuesta, siempre y cuando se considere que este “más que una doctrina económica, más que un sistema social, es un sentimiento moral, una especie de sentimiento religioso, basado en el amor al prójimo y en el deseo del bienestar colectivo” (7).

Este acercamiento al socialismo no significa que Rojas tuviera algún interés partidista. La incompatibilidad entre el ejercicio del escritor y la militancia en partidos políticos que el autor defiende en “Lance entre el escritor y la política”, uno de los textos más importantes de su labor ensayística, se anticipa en distintos pasajes de *Célula*. El periódico se plantea como una “invitación a los sin partido”; y así se titula uno de los artículos escrito a nombre del grupo editorial. El actuar moral y justo, la honradez y el interés por la cultura, serán los puntos que los editores esperan tener en común con todos quienes se sientan insatisfechos con los principios que rigen a los partidos existentes. Ese alejamiento se explica por la oportunista proliferación de partidos políticos socialistas o socializantes tras la caída de la dictadura de Ibáñez: “como ninguno de los directores de esos núcleos eran revolucionarios ni obreros, sino simples burgueses ambiciosos de situación y de poder, echaron mano de una doctrina que, desgraciadamente, se puede interpretar de maneras diversas, según las necesidades, y que, por eso, se presta para todo: el socialismo” (*Evolución de los partidos* 6).

Es evidente entonces que cuando hablamos de un acercamiento de Rojas al socialismo en esos años, se trata solo de un acercamiento a una base moral, manteniéndose lejos y muy crítico de todo partido. Lo que se puede ver como una dilución de la militancia, es una consolidación de las preocupaciones humanas y éticas, que serán más determinantes en su vida y en su obra que sus filiaciones políticas. Bien señala Grez Toso, a partir de las publicaciones de José Santos González Vera en *Célula*, que el escritor amigo de Rojas se aleja en este periódico (y antes también) de un vocabulario directamente anarquista. En su lugar, reconoce “solo suaves referencias a

un socialismo un tanto vago, de contornos imprecisos, que se diferenciaba ciertamente del régimen que en la Unión Soviética de Stalin se presentaba como tal a los ojos del mundo, pero que tampoco era definido más allá de alusiones genéricas a la libertad” (Grez Toso 202). Por su parte, Fuentes Retamal (80) repara asimismo en el léxico de Rojas en “Palabras inútiles”, el cual tendría “cierto tono místico”, cuando se refiere al socialismo como un sentimiento religioso. Tal como en González Vera, en Rojas se observa el alejamiento de nomenclaturas ácratas y esa especie de “misticismo” mostraría que su pensamiento político se separa de la militancia y de un sentido estrictamente práctico, dando mayor importancia al sentido moral de la actividad política. Este nuevo acercamiento a la política implica reflexiones en torno al lenguaje. No solo se han gastado las propuestas e intenciones de la política partidista, sino también la palabra, que quedará vacía y sin sentido cuando aparezca y reaparezca en discursos de distintos actores políticos, todos igualmente corrompidos por el poder⁶³.

La preocupación por el lenguaje no solo toca lo político, sino que es constante durante el crucial período que va de 1929 a 1933. El 21 de enero de 1932, en la revista *Claridad*, el autor publicó “Mi madre, Juan Gandulfo y la muerte”, columna en la que manifiesta con optimismo que los recuerdos tienen el poder de mantener vivas a las personas. Ese optimismo dio paso a otra actitud, más reflexiva, conflictuada y titubeante que pone de manifiesto en varios textos de *Célula*: “Nota biográfica sobre Juan Gandulfo por Armando Alonso Vial”, “Palabras inútiles”, “Imágenes de Santiago. El niño y el tranvía” y “Garabato”. En el primero plantea que, ante el “recuerdo demasiado vivo” de Gandulfo, “no hay palabra ni estilo” para dar una impresión superior a la que atesoran los lectores que lo conocieron. “Recoger en una sola imagen todas las imágenes que de él se guardan es imposible” (2). En el segundo confiesa que “no hay ideas ni palabras capaces de expresar, con la fuerza necesaria, lo que en mi conciencia y en la conciencia de muchos hombres se elabora y pugna por salir a la superficie” (6), lo que demuestra que sus reflexiones respecto a la representación son fruto directo de experiencias complejas: la muerte y los álgidos acontecimientos políticos de 1932 (se refiere específicamente a la deportación de Marmaduke Grove y Eugenio Matte a la Isla de Pascua, el 16 de junio de 1932). Es este un “reconocimiento tácito de la superioridad actual de los hechos⁶⁴ sobre las palabras y las ideas” (*Palabras* 6), propuesta

⁶³ Dice Rojas que “las palabras que se leen en el decreto que exoneró a los maestros, son casi idénticas a las que, pública o privadamente, usaba Ibáñez cuando arrojaba del país a los que hoy exoneran a los maestros por comunistas y ellas serán las mismas que usarán los comunistas cuando, sentados en la Moneda, necesiten aprisionar, exonerar o desterrar a los que ayer los mataron y a los que hoy los exoneran” (*Garabato* 7).

⁶⁴ Acá toca un punto que alcanzará una interesante formulación en “Lance entre el escritor y la política”; en el ensayo de 1937, Rojas explica que “la palabra «hechos» tiene a

que explica en parte su alejamiento de ese anarquismo más movido por la acción que por un equilibrio que, en sus palabras, “debe regir la vida humana consciente, y las ideas, las bellas ideas, que deberían empujar a los hechos y dirigir la fuerza, cuelgan de ellos y de ellas como adornos ajados y mugrientos” (6).

En *Célula* aparece por primera vez *Imágenes de Santiago, el niño y el tranvía*, en el número 6, de noviembre de 1932. Jorge Guerra explica el vínculo entre este texto y las vivencias personales del Manuel Rojas que en 1929 pierde a su madre, al tiempo que ve nacer a su primera hija, y a los otros dos en 1930 y 1932. Rojas habría comenzado el proyecto de escribir sus recuerdos de infancia al morir su madre, al tiempo que “el nacimiento de sus hijos renovó la presencia de la niñez en la vida de Rojas y con ello, también, la posibilidad de revivir la propia, en el recuerdo, primero, y en la escritura, después” (Guerra 7-8).

Imágenes de infancia y adolescencia es un proyecto que comienza de manera titubeante con “Imágenes de Santiago, el niño y el tranvía”, texto en el que Rojas se pregunta qué relatar y cómo construir una imagen propia, planteando inquietudes en torno a lo que quisiera mostrar o inventar de sí mismo como oposición a recuerdos más pueriles, pero verdaderos. Hay aquí una temprana vinculación entre los conceptos de imagen y memoria que con el tiempo caracterizarán la narrativa rojiana, idea que desarrolla Guerra en “Imágenes reveladas”, texto con el que prologa *Imágenes de infancia y adolescencia*. Encontramos en *Célula* material contundente para abordar esta reflexión en un claro marco experiencial. Es Rojas ante la muerte y la infancia, Rojas ante la muerte y el nacimiento, por un lado, de los hijos, y por otro, de la autorrepresentación y de la imagen del recuerdo del amigo que ya no está, es Rojas ante la palabra y el silencio, el recuerdo y lo indecible.

Todos estos vínculos someramente expuestos –y que requieren de posterior profundización– hacen ver en *Célula* una consistencia histórica y experiencial y el espíritu movido a la acción directa de un Rojas que venía desarrollando un importante proyecto intelectual en la revista *Atenea*. Es una clara manifestación de su personalidad en un sentido denso y transversal. En “Acerca de la literatura chilena”, reflexiona sobre la personalidad del escritor como aquel rasgo que le da valor. Aunque las inquietudes propias del contexto en que se inscribe el individuo son importantes, “todas quedarán inéditas en la literatura si no tienen también origen o eco en la personalidad del escritor”. En definitiva, las preocupaciones de un tiempo no formarán parte de una

veces en política una expresión terrible, una expresión ante la cual la línea moral desaparece completamente... Los políticos terminan por defenderse con hechos, no con ideas. ¿Qué puede hacer en casos semejantes el escritor?” (*Lance* 20). La salida sería mantenerse trabajando en el ámbito de los “elementos espirituales e intelectuales” (22), justamente aquellos que se definen a lo largo de los diversos textos, personales y colectivos (las editoriales), de *Célula*.

obra literaria si el autor no las *siente*, nos dice. Ese sentir es lo que hay en *Célula*, proyecto personalísimo, emprendido con un grupo de amigos que editan a contrapelo un periódico que cruza sus intereses políticos, éticos, estéticos y que, al mismo tiempo, respira al ritmo de los acontecimientos de la vida de sus autores. Si el mismo Rojas reflexiona que no podemos plantear el concepto de obra literaria lejos de ese sentir, es un deber establecer los lazos entre este tipo de publicaciones no ficcionales del autor, su vida, su contexto y su literatura. Comprenderse a sí mismo, comprender la labor escritural y su realidad política y social son tres preocupaciones constantes de Rojas, que marcan una orientación para su estudio. *Un joven en La Batalla* de Jorge Guerra traza un camino importante al respecto, al entretener en un valioso epílogo todos estos hilos en una etapa temprana y directamente anarquista del autor. Siguiendo ese camino, un eslabón a considerar es *Célula*, proyecto en el que adquiere cuerpo y consistencia experiencial este significativo período vital e histórico que va desde 1929 hasta 1933.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. “Célula” y “Meditación electoral”. *Célula* [Santiago, Chile] 31 mar. 1932: 3-7.
- . “Invitación a los sin partido”. *Célula* [Santiago, Chile] 23 abr. 1932: 3.
- Fuentes Retamal, Pablo. “Un análisis biográfico, político y literario de Manuel Rojas. De joven anarquista a hombre de izquierdas”. *Literatura y Lingüística* 39 (2019): 73-90.
- Grez Toso, Sergio. “González Vera: de muchacho anarquista a hombre de izquierda”. *Anales de Literatura Chilena* 19 (2013): 183-209.
- Guerra, Jorge. “Imágenes reveladas”. *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Tajamar, 2016.
- Ortiz V., Óscar. *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos* (ed. Carmen Soria). Santiago: Planeta, 2005.
- Rojas, Manuel. “Acerca de la literatura chilena”. *Atenea* 68 (1930): 418-437.
- . “Dos libros de Bertrand Russell”. *Célula* [Santiago, Chile] 31 mar. 1932: 7.
- . “Nota biográfica sobre Juan Gandulfo”. *Célula* [Santiago, Chile] 23 abr. 1932: 2.
- . “Palabras inútiles”. *Célula* [Santiago, Chile] jun.-sept. 1932: 6-7.
- . “Imágenes de Santiago. El niño y el tranvía”. *Célula* [Santiago, Chile] nov. 1932: 5-6.
- . “Tratado del bosque por Juvencio Valle”. *Célula* [Santiago, Chile] dic. 1932: 2.
- . “Evolución de los partidos”. *Célula* [Santiago, Chile] dic. 1932: 6.
- . “Garabato”. *Célula* [Santiago, Chile] en-febr. 1933: 7.
- . “Divagaciones alrededor de la poesía”. *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ediciones Ercilla, 1938. 11-64.
- . “Reflexiones sobre la literatura chilena”. *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ediciones Ercilla, 1938. 117-130

—. “Lance sobre el escritor y la política”. *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ediciones Ercilla, 1938. 167-174.

FORMAS DE COMUNIDAD Y PRÁCTICAS SOCIOAFECTIVAS EN *MEJOR QUE EL VINO* DE MANUEL ROJAS

Gastón Carrasco
Pontificia Universidad Católica de Chile
ggcarrasco@uc.cl

Con el objeto de observar el modo en que la categoría de comunidad opera en el proyecto novelístico de Manuel Rojas, se propone una revisión de las prácticas socioafectivas de Aniceto Hevia en la novela *Mejor que el vino* (1954), como parte fundamental de la tetralogía compuesta por *Hijo de ladrón* (1951), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971)⁶⁵. Por otro lado, la idea es problematizar y discutir la manera en que el personaje se va integrando a comunidades esporádicas, abiertas y se va resistiendo a participar de una comunidad mayor de orden nacional e institucional hasta integrarse a ella.

A pesar de participar de la sociedad a la cual se resiste en su juventud, Aniceto vuelve a sus espacios de formación, años en los que Rojas vería la posibilidad histórica de una utopía según señala Jaime Concha en “El otro tiempo perdido”, para visibilizar y validar las prácticas de sociabilidad alternativa que agenciaba junto a sus pares. Pero también para dar existencia en el presente a esos sujetos (excluidos, heterogéneos) que posibilitaron su formación y posterior inclusión al sistema oficial. El epítome de esta integración sería *Mejor que el vino*, novela que diegéticamente se instala hacia el final del recorrido de Aniceto, cuando participa, opera y es parte de una sociedad que se rige por una norma afectiva más rígida, definitiva, estable y se inserta en instituciones oficiales como el matrimonio. En contraste, existe ese anhelo hacia las posibilidades de ese afuera en donde otras asociatividades y afectos son/eran posibles, otro ordenamiento, en definitiva, otra forma de concebir la relación con el/los otro/s.

El desafío de leer la tetralogía conlleva un problema, este consiste en articular una lectura total del conjunto. Lecturas como las que propone Grínor Rojo (2009), que obvian la existencia de *Mejor que el vino*, por considerarse una novela menor en

⁶⁵ Para efectos de este estudio se utilizarán las siguientes ediciones: *Hijo de ladrón*. Madrid: Cátedra, 2001; *Mejor que el vino*. Santiago: LOM, 2008; *Sombras contra el muro*. Tercera edición. Santiago: Zig-Zag, 2012; *La oscura vida radiante*. Santiago: LOM, 2007.

comparación al resto, o simplemente porque no se ajusta al modelo propuesto por el crítico, no permiten una comprensión del escenario social e histórico presentado por Rojas. Ante el complejo y aparentemente completo panorama crítico que existe a propósito de la primera novela rojiana, esperamos extender el estudio, profundizar y problematizar dichas lecturas al abordar *Mejor que el vino* (1954), pieza descuidada por la crítica, pero fundamental para leer la tetralogía.

NARRAR LA COMUNIDAD

Desde su narrativa temprana Manuel Rojas ha demostrado que en la transmisión de la experiencia opera una idea de comunidad unida a la narración. En palabras de Benjamin, con la autoridad del saber acumulado de una comunidad, los narradores premodernos aconsejan o delimitan un actuar en el lector/oyente tal cual el sabio de una tribu. Un ejemplo de esto sería el cuento “El cachorro”, publicado en *Hombres del sur* (1926), en el cual los adultos (Máximo, Antonio y la cuadrilla) adoptan a “El Niño” Vicente y le enseñan todo lo necesario para sobrevivir en el trabajo. En la modernidad, esta premisa no siempre se cumple, o no del todo. No se sabe necesariamente si se tiene esa experiencia que se transmite. Para articular sus novelas, Rojas debe negociar su lugar de narración (artesano premoderno), con la figura del artista de la modernidad, pasando de ser un sabio a un especialista. Esta presencia diletante de lo arcaico y lo moderno, identificable en sus cuentos, está también en las novelas, considerando el proceso formativo de su protagonista Aniceto Hevia. Él mismo encarna el lugar del aprendiz a la espera de uno o varios sabios que le transmitan su experiencia.

Sin embargo, la modernidad empuja al personaje y a sus pares a incorporarse al trabajo y a las instituciones o bien marginarse de ellas. La resistencia a esta integración la vemos hacia el final de *Hijo de ladrón* al participar de ese nuevo orden que propone el grupo del Filósofo y Cristián. Orden cuyo fundamento es el vínculo, el afecto desinteresado de quien toca al otro con su mirada y desde su primer encuentro: “me miró como una persona debe mirar a otra, reconociéndola y apreciándola como tal desde el principio” (263). Tras la pérdida de la familia, este grupo espontáneo, recolector de la caleta El Membrillo, se vuelve la comunidad que Aniceto requiere para su formación. Crean una comunidad que se margina del trabajo, conscientes de lo que se da y sobre todo se pierde en una jornada laboral. Aún acá podemos ver rémoras o vestigios de lo premoderno, una comunidad precapitalista que funciona mediante la recolección y el intercambio de metales que encuentran en la playa. Individuos no sujetos a contrata ni a prestación de servicios a terceros, sujetos móviles que deciden sobre su cuerpo y sus destinos, identidades abiertas, que se resisten al ingreso del trabajo y por extensión del capitalismo. No participan de la comunidad nacional ni se dejan definir por ella, en una década donde el discurso nacionalista del centenario aun estaba muy vigente. Las prácticas de estos sujetos, irremediamente, apuntan a la anulación de sus horizontes

o expectativas sociales, es decir, se exponen a desaparecer socialmente, volverse anónimos, ya sea por no portar documentación (escena fundacional para Aniceto en la primera novela) o no participar de las dinámicas sociales de producción.

La integración de Aniceto al trabajo formal como linotipista y sus remembranzas como apuntador de teatro en *Mejor que el vino* pueden leerse como un fracaso al no poder integrar al resto. Las comunidades paralelas en las que participa Aniceto no logran continuar, se ven obligadas a desaparecer, pues unos pueden negociar su entrada a la sociedad, mientras otros seguirán estando fuera. No obstante, el proceso de visibilización y validación de grupos sociales extintos, cuyas prácticas, imposibles de aplicar en la nación oficial -anuladas en cierto sentido⁶⁶-, se traduce o transmuta para Rojas en literatura. La novela, como aparato de representación o espacio ideológico, revela que las prácticas de los sujetos rojianos colisionan con cualquier modelo u orden de la estructura oficial. La ciudad es la materialización de este espacio en disputa. La modernización es una de las caras de esta querrela entre el sistema oficial y las propuestas alternativas de comunidad, aún posibles en los años veinte. Seguimos en este sentido la propuesta de Concha de leer en las andanzas de Aniceto y sus compañeros el territorio no como solo un dato obvio para enmarcar la peripecia narrativa, sino como “una estrategia singular para recrear una experiencia del país” (231).

FAMILIA Y COMUNIDAD NACIONAL

Ángel Rama indica en la reseña “El ‘Hijo de ladrón’ descubre en su madurez la fatalidad del amor, *Mejor que el vino*”, publicada en *Marcha*, que, si bien la primera novela de Rojas estaba articulada en torno al descubrimiento de la vida y de los hombres, la segunda entrega se sostiene en el descubrimiento del amor. Y particularmente en la progresiva transformación de Aniceto, “quien extrae de su origen vagabundo las condiciones espirituales para determinar en su madurez el lugar que le corresponde el mundo” (46), asunto que aplicado al amor le permitiría ver la relación entre hombres y mujeres. Al ser parte de un sistema de filiación familiar, surge de manera inmediata un discurso de resistencia, seguramente por haber tenido un estilo de vida en torno a afiliaciones libres, relaciones basadas según Rama “en dos individualidades que se necesitan y que se respetan como tales en el plano de su recíproca dignidad” (46).

Sin embargo, esta novela evidencia justamente los lugares que Rojas no ve o no codifica dentro de su sistema de representación. Ya en sus cuentos daba cuenta de esos puntos con la representación del indígena (“El ladrón y su mujer”, por ejemplo),

⁶⁶ Aunque Víctor Muñoz Cortés en “Un hilo negro en el relato nacional (1890-1990)” se encarga documentada y exhaustivamente de acreditar la existencia, eclipsada, por cierto, del pensamiento anarquista en Chile.

con tendencias a la generalización o estereotipación, o así también en las novelas con temas de disidencia sexual, como en el dormitorio al cual llega Aniceto después de salir de la cárcel: “no hay puertas; de otro modo, esto se llenaría de maricones”⁶⁷. Las prácticas socioafectivas en la novela van desde relaciones con una mujer frígida como Virginia, las relaciones sexuales con Flor, vínculos breves como con Jimena y una suerte de plenitud matrimonial con María Luisa. Es aquí donde es posible problematizar esa “recíproca dignidad” de la que participan los personajes rojianos, pues parece ser que esto solo sería aplicable a los pares, es decir, a los hombres libres y abiertos en su definición. Hombres con los que se cruza y establece relaciones homoafectivas donde sí opera una plenitud de reconocimiento. En palabras de Rama: “se contemplan con afecto -el que nace de sentirse breves compañeros de viaje- y vuelven a separarse para no reencontrarse más. La austeridad sentimental con que lo hacen da la medida de su calidad viril” (47). El afecto, medido, masculino, se permite en estas comunidades diletantes por la fugacidad del vínculo, por la libertad inherente en él.

A diferencia de sus otras novelas, Aniceto no sabe cómo codificar la experiencia de lo femenino, lo que hace que *Mejor que el vino* no sea capaz de profundizar del todo en la experiencia del otro. A partir de procedimientos presentes en otras novelas como elipsis, prolepsis y corriente de consciencia, Aniceto integrado se vuelve sobre sí mismo para meditar sobre su realidad y su ser en relación con las mujeres, pero no en comunión o comunicación con ellas. Podríamos decir que la novela propone una integración limitada, y no por eso fallida, pues la narra desde ese lugar de enunciación, pero sin saber cómo resolver la integración de ese otro. En su relación con Virginia, por ejemplo, Aniceto no sabe cómo tratarla porque solo había tenido relaciones con prostitutas, relaciones con dinero de por medio y sin afecto, todo su vínculo con ella es de aprendizaje.

Para Grínor Rojo, como ya se mencionó, es la novela de menos interés, así como también es la menos ajustable a su propuesta: “la historia de unos cálculos mal hechos por parte de Aniceto con posterioridad a 1920” (19). Si bien comprendemos que el análisis que propone Rojo es de carácter literario-autobiográfico y su interés no es tanto por el Aniceto del “futuro” (que es el presente de Rojas), nos parece que se elude una parte importante de la formación del protagonista y sus relaciones afectivas con otros personajes. La formación de Aniceto no termina en los años veinte, ni tampoco su proyecto, entendiendo la importancia de los estos años como la última posibilidad

⁶⁷ Sin ánimo de proponer un análisis crítico de género, este tipo de alusiones aparentemente discriminatorias por parte del narrador son una suerte de constante que con el tiempo Rojas va “enmendando”. Por supuesto, esto requiere de un análisis más profundo de los puntos críticos de la narrativa rojiana, relacionados con su visión de lo indígena, lo femenino y las disidencias sexuales, que no es el propósito central de este artículo.

utópica. Su etapa por el teatro le permite conocer el trabajo formal y lo prepara, en cierto sentido, para su oficio como linotipista⁶⁸. Conoce una nueva forma de compromiso y relación con sus compañeros, diferente a la existente en *Hijo de ladrón* y las otras novelas. En otras palabras, la conciencia de Aniceto adquiere forma en su capacidad de tomar distancia histórica respecto a los hechos (cuestión que también se da fuera de la diégesis con Rojas). Lo anterior nos permite poner en juicio todo tipo de análisis que no considere la “problemática” novela de Rojas. Problemática por no ajustarse a las fechas de formación inicial de Aniceto, ni tampoco a su imaginario anarquista, lo que la convertiría en la consolidación del proceso de formación del personaje, volviéndose parte del sistema al que se resiste: constatación de la *bildungsroman* rojiana.

El desarrollo de las relaciones amorosas de un Aniceto adulto problematiza las ideas del joven Aniceto. El amor libre en colisión con el matrimonio da cuenta de prácticas que no satisfacen (ni moral ni físicamente) al protagonista. Según Concha, Aniceto “es ahora un cuerpo que busca afanosamente el reconocimiento de la mujer” (227). Esto se traduce en dilemas en torno a la pareja, intimidad frustrada (frigidez, disfunción), conocimiento y reconocimiento de las relaciones entre cuerpos en desacuerdo. Detrás de la escritura de esta novela hay un proyecto casi programático contra la institución familiar, “a la invalidez de la familia durante la infancia sigue esta invalidez de lo familiar en la fase de juventud” (227). De alguna manera, la frustración personal, familiar, es metonimia de la familia nacional. La familia como institución social se vuelve indeseable para nuestro personaje, sin embargo, para lograr la integración social es necesario negociar con esta institución y tratar de forjar proyectos familiares, asunto que sí se lograría con María Luisa.

Ciertamente es la formación intelectual, autodidacta, de Aniceto lo que le permite salir de la marginalidad, además de posibilitar su integración al trabajo formal. No obstante, dicha “salida” e ingreso al sistema establecido se restringe a los sujetos que estén dispuestos a “negociar” su entrada. La marginalidad presente en los personajes de las novelas no puede entenderse como un bloque de sujetos homogéneo y estable. Por el contrario, su riqueza está en complejidad y heterogeneidad del grupo, pero una heterogeneidad heteronormada y homoafectiva. Al verse integrado, Aniceto se pregunta por el sentido de su lugar, sentido que se descubre en la enunciación y búsqueda interior en el relato. La ficción autobiográfica da esa garantía experiencial vista con distancia, análisis e incluso crítica. *Mejor que el vino* le permite a Rojas no tan solo abordar el enigma del vínculo entre un ser humano y otro, sino mostrar ese ensayo y

⁶⁸ Álvarez de manera muy precisa destaca en esta etapa la violencia y la desigualdad que experimenta Aniceto, además de la problemática en torno a su masculinidad y sexualidad en “Un puñado de pistas para entrar a *Tiempo irremediable*”. Introducción a la edición de Rojas, Manuel. *Tiempo irremediable* (2015).

error con la mujer, con quién tiene más distancia narrativa, a quién más le cuesta hacer ingresar en la diégesis. Esa dimensión personal, afectiva y familiar fallida, permite abordar una dimensión política a partir de vínculos sociales no resueltos ni acabados.

COMUNIDAD PERDIDA

Rojas da cuenta en sus relatos de lo que Raymond Williams llamaría la materialidad del procedimiento cultural de lo simbólico, es decir, poner en evidencia que no son las relaciones económicas o simbólicas las que definen las relaciones sociales, sino más bien los elementos culturales. La experiencia letrada, de interacción y lectura que vivifica a Aniceto es lo que le permite integrarse más tarde a la sociedad. Pero también su negociación simbólica de enfrentarse y abrirse a ese otro radical que es la mujer para el protagonista. Aun así hay resistencia y anhelo, nostalgia de esa comunidad de recolectores o luego esa comunidad consciente de sí misma que surge en el anarquismo, deseo de participar en prácticas colectivas, comunidades subalternas, de artistas e intelectuales, como el Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer, lugar donde conoce a quienes lo formarán. Este espacio posibilita la integración a un orden homoafectivo y libre, porque para Aniceto su relación con las ideas anarquistas, al igual que para Daniel, “poeta cohete” (José Domingo Gómez Rojas), es más emocional que intelectual (*Mejor* 156). En estos personajes encuentra la intimidad y conversación que no encuentra en la mayoría de sus amadas hasta María Luisa.

En casi toda la tetralogía hay un orgullo en ese fracaso de no estar a la altura del ideal nacional. Hasta *La oscura vida radiante* Aniceto había sido movido y afectado por el resto, por la proximidad de los otros, como parte de un proceso histórico que lo rebasa y de alguna manera determina. Sin embargo, es en *Mejor que el vino* donde las emociones adquieren mayor espesor y protagonismo en el discurso interior del protagonista, se dirigen claramente hacia un otro de manera intensificada: “No ignoraba que el amor no se regala ni se toma gratis, como el aire o como la luz solar. Puedes respirar tanto como quieras y nadie te cobrará...” (148). Como lo plantea Sarah Ahmed en “The Skin of the Community: Affect and Boundary Formation”: “Es a través de la intensificación de los sentimientos que se materializan los cuerpos y los mundos” (101)⁶⁹. Esa materialización viene del encuentro de los cuerpos y se establece a nivel de la piel, lo que nos delimita y separa de los demás también nos conecta con ellos. De ahí la radicalidad e importancia de presenciar y estar frente a las relaciones fallidas de Aniceto. En la escena en que se deshace la frontera entre uno y otro, donde

⁶⁹ Traducción propia. Aplicable a todos los textos siguientes de Sarah Ahmed y Leela Gandhi.

ingresa la mujer hacia la interioridad de Aniceto y le desestructura su idea del otro, existe la posibilidad de un “nosotros” y de una comunidad a la que se había resistido.

La mujer en *Mejor que el vino* aparecería como un ser abyecto que, siguiendo a Kristeva, “amenaza la identidad del ‘sujeto’, de ‘quién soy’ o ‘quiénes somos’” (citada por Ahmed 103). En el contacto con la mujer Aniceto entiende y decide participar de la comunidad mayor, el afecto y la emoción lo alinean con esa comunidad específica que es la nación que ya no lo rechaza ni le niega participación. Poco a poco Aniceto va perdiendo esas características que lo asemejaban a sus pares de la calle para parecerse más a un sujeto integrado (trabajador, aseado, en pareja). En él ya no opera la diferencia como falta, puede leerse como parte del cuerpo o la piel social. Kristeva dice que la nación es un efecto de cómo los cuerpos se mueven hacia ella (Ahmed 108). La promesa de la nación es crear el efecto de un límite o frontera, para así permitir la aproximación de unos, pero también el alejamiento de otros. Aniceto encarna ese doble desplazamiento para ser parte del carácter de la nación (esa semejanza) y perder el contacto o vínculo con aquellos que no ingresaron con él. Aun así, en la escritura o repaso de su vida, Aniceto es capaz de deshacer o problematizar ese privilegio al hacer entrar en la representación a esos otros, de manera de abrir ambas comunidades hacia los demás, reconociendo en principio esa “incapacidad para habitar el ideal nacional” (Ahmed 109), pero también mostrándose él mismo como un ser extraño o fronterizo dentro de la estructura central, incorporado y muy al margen del ideal de la comunidad mayor. De ahí la necesidad de exponer las fracturas de dicha institución, llámese familia o matrimonio.

Para esto es preciso mostrar esas políticas de la amistad, sostenida en redes de colaboración abiertas y esporádicas, entre hombres, impulsada por la angustia y necesidad material inmediata de sus primeros años. Esa otra comunidad perdida que lo cobijó y formó cuando la otra lo expulsó o, más bien, no lo dejó siquiera ingresar. Este encuentro fundado bajo la solidaridad de clase falla en la medida en que se sostiene en lo que Leela Ghandi llama “política de la similitud”, al privilegiar la separación sobre la relación, demandando uniformidad (de género en este caso) como precio de pertenencia. El ingreso del otro femenino en *Mejor que el vino* es justamente la apertura y crítica hacia esa uniformidad de los espacios de formación masculinos. Ese modo de ser ante los pares presente en las otras novelas se pone en entredicho. Sin ser un proceso de deconstrucción de género, sí se problematiza esa práctica cotidiana que cuestiona la construcción identitaria y colectiva de la masculinidad. Se anhela esa comunidad perdida, es cierto, pero hay una apertura hacia otras formas de colectivización en que participan otredades. De ahí la necesidad de revisar de manera más bien crítica, reflexiva, su ingreso, reconociendo en los otros su posibilidad de integración: “El hombre solo está jodido, compañero” (*Sombras* 246).

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. "The Skin of the Community: Affect and Boundary Formation". *Revolt, Affect, Collectivity. The Unstable Boundaries of Kristeva's Polis*. Chanter, Tina y Ewa Plonowska (eds.). New York: State U. of New York Press, 2005. 95-112.
- Álvarez, Ignacio. "El diagrama de un nuevo pacto: *La oscura vida radiante*". *Novela y nación en el siglo XX chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- . "Un puñado de pistas para entrar a *Tiempo irremediable*". Introducción a la edición de Rojas, Manuel. *Tiempo irremediable*. 2 volúmenes. Santiago: Zig-Zag, 2015.
- Concha, Jaime. "El otro tiempo perdido". *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011. 223-244.
- . "Los primeros cuentos de Manuel Rojas". Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes (eds.). *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- Gandhi, Leela. *Affective communities. Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Rama, Ángel. "El 'Hijo de ladrón' descubre en su madurez la fatalidad del amor, *Mejor que el vino*". *La querrela de realidad y realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. Edición a cargo de Hurgó Herrera Pardo. Santiago: Mimesis, 2018.
- Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *La oscura vida radiante*. Santiago: LOM, 2007.
- . *Mejor que el vino*. Santiago: LOM, 2008.
- . *Sombras contra el muro*. Santiago: Zig-Zag, 2012.
- Rojo, Grínor. "La contraBildungsroman de Manuel Rojas". *Revista Chilena de Literatura* (2009): 1-29.
- Ubilla, Lorena. "Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: de disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador". *Revista Chilena de Literatura*. (2010): 1-15.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

DOS DISCURSOS MASÓNICOS DE MANUEL ROJAS⁷⁰

Pablo Concha Ferreccio
Universidad de Chile
pabloconchas@gmail.com

Manuel Rojas fue miembro de la masonería entre 1943 y 1950. Durante sus casi ocho años en la logia “Germinación” N° 81, dependiente de la Gran Logia de Chile, alcanzó los tres grados de la orden (primero, aprendiz; segundo, compañero; tercero, maestro) y participó regularmente en los dos ámbitos de acción que distinguen a un taller (otro nombre para una logia): la acción masónica, que atañe a asuntos de la orden; y la acción profana, referida a su vínculo con el resto de la sociedad. Por haber sido una de las comunidades en que Rojas buscó encauzar una acción transformadora en y de la sociedad, la asociación de tipo masón debe entenderse como un hecho gregario con una innegable arista política; sin embargo, por tratarse de una organización que pone en primer lugar el perfeccionamiento del individuo, no debe perderse de vista su naturaleza esotérica. La relación entre ambas dimensiones y el importante papel del simbolismo en la masonería podrían explicar el atractivo que tuvo para Rojas la orden, habida cuenta de que las sociedades esotéricas nunca le habían sido indiferentes⁷¹.

El ingreso de Rojas en la masonería es a la vez explicación y síntoma del afianzamiento del escritor en la clase media durante los años cuarenta, en un proceso que había comenzado en 1928, al aceptar el cargo de bibliotecario en la Biblioteca Nacional que le ofreciera Eduardo Barrios. Ya a comienzos del siglo XX la masonería tenía un marcado perfil mesocrático y una estrecha relación con el Partido Radical (Vial 134-143; Del Solar 14) y con la Universidad de Chile. En 1943 Rojas dirigía las prensas de la Universidad de Chile y un par de años más tarde llegaría a ser director de los

⁷⁰ Este texto se ha escrito en el marco de la beca CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/2019-21192077.

⁷¹ A fines de la década del diez, Manuel Rojas, Carlos Caro, González Vera y Sergio Atria fundaron la hermandad literaria Los Cansados de la Vida, “modestísimo club de suicidas”, según palabras de Atria (210). En la crónica más sustanciosa sobre el grupo, Rojas adquiere gran protagonismo: además de proponer el nombre del colectivo a partir de una cita del cuento “El extranjero” de Andreiev, dirige el rudimentario y, finalmente, fallido proceso de iniciación de un “nuevo hermano”, el poeta Alberto Rojas Jiménez (Atria 209-211).

Anales de la esa casa de estudios. Entrar a la orden en los años cuarenta significaba acceder a una gran red de contactos políticos y administrativos que se repartían por diversos escalafones del aparato estatal. Su ingreso a la orden, sin embargo, no se dio a través de los canales del funcionariado público, sino gracias a su amistad con Eduardo Tischell y O'Higgins Palma, dos amigos del Club Andino de Chile, institución cuyas redes de todos modos se cruzaban con las del Estado⁷².

Entre los discursos de Rojas que encontraron acogida en su taller hay dos que destacan en importancia, y que además hemos podido recuperar íntegramente: “Significado de la Iniciación” (1945-1946) y “Discurso del Q. H. Orador” (1947). Ambos están dedicados a la ceremonia de iniciación, quizá la instancia ritual más significativa en la vida de un masón, y ciertamente en la vida masónica de Rojas⁷³. A pesar de su cercanía temporal, la situación comunicativa y el lugar de enunciación de cada uno son distintos, pues si Rojas escribe el primero siendo aprendiz y debe, en parte, demostrar el conocimiento a que ha llegado respecto de la filosofía de la orden, el segundo es elaborado para la ceremonia de iniciación de nuevos miembros, por lo que busca dar la bienvenida e instruir preliminarmente a los recién iniciados acerca de la orden. Considerados desde lugares asimétricos en jerarquía y la distancia de tres años entre uno y otro, estos textos dan cuenta no solo de la perspectiva de Rojas sobre el ritual de iniciación, sino además sobre la orden considerada como organización humana.

La importancia de estos escritos se debe además a que son los únicos que Rojas escribió *para* sus compañeros masones. Es decir, se inscriben en una situación comunicativa que nos fuerza a transitar desde la imagen del escritor público a la del miembro de la orden (privada), miembro que, al momento de publicarse “Significado de la Iniciación”, acaba de alcanzar una jerarquía superior en el taller, el grado de maestro. El que escribe en la *Revista Masónica de Chile es y no es* el escritor reconocido en el campo literario, ese que en los años cuarenta publica sus crónicas de viaje en *Las Últimas Noticias*, sus ensayos, cuentos y poemas en *Babel* y diversas antologías desde 1942. Ahora bien, quien escribe el discurso para los recién iniciados ya ha llegado a un nivel de autoridad en la logia que es equivalente a la que goza en el campo social.

⁷² En otro lugar he propuesto una lectura de las redes sociales (laboral y recreacional) de Rojas en los años treinta y cuarenta, con el fin de explicar su arribo a la masonería. Allí se encuentran también algunas hipótesis de trabajo para abordar las interrogantes que abre esta participación (Concha Ferreccio, 2020).

⁷³ Esta era una impresión generalizada. Por ejemplo, en la revista masónica *El Aprendiz*, un tal “Júpiter” afirma en 1935 que “sin duda, pocas ceremonias habrá como la de iniciación, que tengan mayor trascendencia tanto para la Orden, ya que para ella representa nada menos que su función generadora, como para los profanos, a los que significa el nacimiento a una nueva vida de enormes responsabilidades y sacrificios” (1).

Justamente por producirse en una situación comunicativa privada y altamente codificada, de carácter esotérico, estos textos pueden aportar a nuestra comprensión del proyecto literario e intelectual rojiano en una línea distinta y que entabla diversas relaciones con, la derivada de un prisma anarquista, a la que la crítica recurre con frecuencia y que ha prevalecido para leer los textos de Rojas. Si resulta que la filiación masónica de Rojas se inscribe en buena medida en lo que Jaime Concha caracterizó como un humanismo arcaico, masculino y popular (38-40), cuyo eje es el trabajo como faena productiva y redentora, estos textos nos dejan entrever la modulación específica que ese ideal tuvo en un momento en que las redes de Rojas no eran ya las de la marginalidad, sino las de una clase media ilustrada con poder efectivo sobre la conducción del país. Estas líneas, además, lo presentan en una posición de autoridad, que a más de alguno podría parecer disonante con la imagen dominante del autor, la que a ratos parece haberse congelado en su juventud.

“Significado de la Iniciación” fue leído en tenida (reunión) el 25 de mayo de 1945 (Plancha 1^{er} Gr., s/n), mientras Rojas aún era aprendiz, y a mitad del año siguiente se publicó en la *Revista Masónica de Chile*, medio dirigido a masones y dedicado a diversos asuntos doctrinarios. En efecto, el 7 de junio de 1946 (Plancha 1^{er} Gr. N° 15), Eduardo Tischell, hermano guía de Rojas (quien lo asiste en sus inicios dentro de la orden), comenta que en el último número de la revista ha aparecido un texto de Rojas. Al final del texto que damos a conocer se lee “M.R. // Resp. Lo. [Respetable Logia] No. 81”. Por lo demás, es el único texto publicado por un miembro de aquella logia en ese número, y las iniciales son evidentes.

Como discurso, los comentarios que suscitó fueron favorables y giraron en torno al significado arquitectónico de obras que se inscriben en la historia y en la simbología masónica, como las pirámides y las catedrales. La plancha (acta) de aquella sesión, de 1945, no adjuntaba el discurso mismo, por lo que no es posible saber si hubo cambios entre esta versión y la publicada en 1946. Por otra parte, los dos años que median entre la iniciación de Rojas (el 30 de julio de 1943) y este escrito, así como su género textual y su lugar de enunciación dan a entender que este es un trabajo de reflexión hecho para la logia y no, como podría pensarse, las impresiones de iniciación de Rojas. Estas impresiones suelen ser el primer trabajo que se encarga a un masón recién iniciado, y en ellas se debe dar cuenta de la experiencia personal vivida durante el ritual iniciático. Tal carácter testimonial está ausente del texto que presentamos; se trata, en cambio, de una reflexión conceptual acerca de la iniciación, aunque no por ello exenta de emoción, como se advierte sobre todo en el final.

Rojas cita indirectamente la reflexión sobre la iniciación que hace Oswald Wirth en su *Libro del aprendiz*, hasta hoy el volumen de referencia para la instrucción del primer grado de la masonería, y que a Rojas le habría sido entregado el 24 de marzo

de 1944⁷⁴. De ahí toma Rojas la observación etimológica de “iniciación”, así como la importancia dada al evangelio de Juan, sobre cuya introducción se solía prestar juramento masónico. El simbolismo solar de Juan explica que el iniciado, en tanto iluminado, pudiera llamarse “hermano de San Juan” (Wirth 25-27). Ahora bien, Rojas se refiere sobre todo al sentido de transformación renovadora que obtiene la iniciación, para lo cual rescata un sentido antropológico y universalista. Compara entonces la iniciación masónica con la iniciación de los Selknam, la conocida ceremonia del Hain. Esta analogía se extenderá, con marcado organicismo, hacia la que proyecta los ritmos vitales de la semilla en los del hombre, con lo que retoma a Juan. Acorde con la doxa masónica, Rojas se sirve de la analogía para caracterizar el avance espiritual y moral de quien ha ingresado en la orden.

Rojas toma el simbolismo del hombre-semilla que germinará en trigo y cita al Eclesiastés para transmitir la idea de un tiempo cíclico (el uróboros). Además, hace mención a la luz espiritual al afirmar que la iniciación masónica está dentro de aquellas “que entregan al iniciado algo imponderable, como ser atributos o valores morales y espirituales, sin valor colectivo alguno”. Luego, menciona que “el primer soplo” de la Orden al neófito es “la adquisición de un sentimiento de humildad, de bondad y de tranquila tolerancia”. Esta es, pues, la luz espiritual. Sin embargo, el texto se ocupa más de la transformación que acontece en las sombras que de los efectos de la luz en el nuevo compañero. Al hablar de la semilla vegetal, de hecho, Rojas no menciona la luz ni su fuente, el sol, sino únicamente a la tierra y sus cualidades, que aquí representan al templo y las energías morales y afectivas que circulan en su interior. Este énfasis en el proceso de despojamiento espiritual y material, que marca el umbral entre vida antigua, muerte actual y anunciación de una vida nueva, permite notar el interés de Rojas por una zona particular de la simbología masónica más que por otra.

Una semana después de leer su trabajo en logia, Rojas aumentaría su salario, es decir, se convertiría en compañero, el segundo grado de la orden (Plancha 1^{er} Gr., N° 1, 1° jun. 1945). Asimismo, un mes después de publicar su texto en la *Revista Masónica de Chile*, el 10 de julio de 1946, sería exaltado a maestro, el tercer grado. Como se ve, el texto se encuentra en dos momentos decisivos de la vida masónica de Rojas. Al respecto, no es descabellado imaginar que su avance en jerarquía al interior de “Germinación” fue facilitado, en parte, por el compromiso demostrado mediante la escritura de un texto acerca de la orden, habida cuenta de la alta opinión que sus compañeros tenían acerca de su oficio literario. Esto último es evidente, por ejemplo, en el comentario que uno de los fundadores de la logia, Clemente Lizana, hace

⁷⁴ En la plancha de esa tenida se lee que a Rojas y a otros cuatro miembros se les entregó certificados de aprendiz y “un ejemplar del catecismo del grado” (2), correspondiente al penúltimo capítulo del libro de Wirth.

de Rojas en la tenida que lo convertiría en maestro, al recordar “la opinión que una vez manifestara el escritor peruano Ciro Alegría, cuando dijo que el Q. H. [querido hermano] Manuel Rojas era el mejor escritor chileno” (Plancha 3^{er} Gr., N° 5, p. 2)⁷⁵.

En cuanto al “Discurso del Q. H. Orador”, dijimos que se trataba de un discurso que Rojas da en calidad de maestro. Agreguemos que lo da porque es el orador, uno de los cargos que componen la oficialidad (el “gobierno”) de una logia, cuya responsabilidad es velar por el respeto de la ley al interior del taller (Beresniak 22). Es el “intérprete de la tradición masónica” (Martín 530). Rojas fue elegido orador en 1947; en 1948 fue orador de facto, al cubrir regularmente al orador oficial, y en 1950 declinó asumir el cargo a pesar de haber obtenido la primera mayoría en la votación correspondiente. Por fortuna, encontramos dos copias de este discurso adjuntas a la plancha de la tenida en que fue leído, el 23 de julio de 1947. Entre otras funciones, el orador hace los discursos en las tenidas de aumento de grado y, por excelencia, en las de iniciación⁷⁶. De ahí que Rojas de cuenta en este discurso no solo de la doxa masónica, sino que además ofrezca una lectura razonada de aquella.

En este caso, y como en otros discursos y comentarios ofrecidos en logia, el texto de Rojas se caracteriza por su ánimo pedagógico y su alto sentido moral (y moralizante). De ahí que no se refiera a lo que la masonería *es*, sino a lo que *debería ser*. El idealismo de estas palabras se complementa con un espíritu de sacrificio y un deber de perfeccionamiento personal en sintonía con el antiguo concepto de “camino de perfección”, cuyo itinerario puede describir apropiaciones múltiples (la *beatitudo* del estoicismo latino, la bienaventuranza de los evangelios cristianos, el redentorismo de las ideologías progresistas modernas o el civismo republicano, difícilmente concebible sin su contraparte liberal). El rigor en el actuar personal, derivado del imperativo categórico kantiano, se traduce además en la crítica a aquellos elementos que él juzga como inadecuados o derechamente vergonzantes de ser llamados “hermanos”. La crítica, que había sido esbozada tempranamente por Rojas en su taller, da cuenta tanto

⁷⁵ Recuérdese que en estos años Ciro Alegría era uno de los más populares escritores del continente, tras ganar en 1941 el premio latinoamericano de novela Farrar & Rinehart con *El mundo es ancho y ajeno*.

⁷⁶ En esta tenida específica Rojas se dirigía a los recién iniciados Juan Hermansen Larcher, abogado particular, doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales (Ecuador), militante del Partido Radical y miembro del Instituto Chileno-Francés de Cultura; y Óscar Ruiz Bourgeois, licenciado en comercio y economía, con experiencia en empresas agrícolas, frutícolas y mineras (miembro, de hecho, de la Sociedad Nacional de Minería) y secretario del senador liberal Hernán Videla Lira (Empresa Periodística Chile 580, 1095-1096). Entrego estos datos para dar una idea del espectro social y político en que se movían los masones que ingresaban a la logia de Rojas.

de sus expectativas canalizadas en la orden, como de sus insatisfacciones encontradas en el interior de aquella:

la O. M. [orden masónica] no debe ni puede ser refugio de poltrones o de indiferentes, como no puede ser albergue de gente que no sabiendo qué hacer con sus ocios mentales o fisiológicos, viene a ella en busca de entretenimientos agradables; tampoco puede ni debe ser trampolín para los que no pudiendo ganarse una situación por sus propios medios, esperan encontrar en la M. [masonería] quien les ayude a saltar hacia posiciones más expectantes que la que tienen o merecen.

En este texto resuenan también posiciones que se encuentran en sus ensayos y textos literarios publicados en *Babel*. El fuerte idealismo que atraviesa estos textos es el mismo en las dimensiones pública y privada, aunque su objeto y las consecuencias que se derivan de él varían. Allá y acá Rojas da preeminencia a la dimensión individual antes que a la social. En conformidad con los postulados cosmológicos masónicos, lo individual es ontológicamente anterior. En relación dialéctica, sin embargo, se encuentra la comunidad, que Rojas sugiere mediante un énfasis en la fraternidad como principio de vinculación con otros. Cuando menciona “las tres virtudes que los masones tienen en más alta estima”, escribe “la fraternidad, la tolerancia y la fraternidad”; elocuente modificación y lapsus: modificación porque estas tres virtudes son “igualdad”, “libertad” y “fraternidad”, y porque repite este último término. La insistencia en la compañía, que contrapesa el dominio meramente individual, se puede leer además con la metáfora del discurso anterior entre la tierra y el templo masónico y con la idea de religión como “religación”. La sociedad debe ser transformada a partir de elementos probos, puros e íntegros, como escribe Rojas, quienes funcionarían como faros en sus distintos medios sociales: “debemos vigilar la pureza y la integridad de cada uno de los hombres que se forman en nuestras filas o que ingresan a ellas”.

No sorprende entonces la ausencia de un puente enfático entre lo individual y lo social en su discurso; el puente está implícito: *es* el individuo. De forma similar, cuando Rojas considera a Trotsky y a la revolución rusa, lo hace desde un énfasis ideático-emocional que los vuelve eternos, los convierte en símbolos o arquetipos, a pesar de (o quizá por) haber sido asesinado el primero y traicionada la segunda (cf. “El último combatiente (Trotsky)”; “Versos para la revolución de octubre”). La culpable de ambas traiciones, escribe Rojas, ha sido una realidad de segundo orden, concreta y objetivable; y más aún: “Entre ambas realidades existe la diferencia que existe entre una religión cualquiera y su iglesia: la primera es la fuente; la segunda, su capitalización” (“España otra vez” 138). ¿Habría concebido Rojas a la masonería como esa iglesia que, por ser una escuela del individuo y disponer para su formación del tiempo y de las herramientas necesarias, podría garantizar hombres que no traicionarían el ideal? Es algo plausible si leemos su alejamiento, en esta época, del proceso histórico

de la revolución. Con la revolución traicionada, Rojas podría haber concebido la masonería como un refugio donde fraguar los elementos necesarios para transformar *efectivamente* a la sociedad. Esta transformación no era ya la redención absoluta y mesiánica de ese anarquismo en que Rojas se había formado políticamente; era, más bien, una que debía avanzar a paso lento, fruto del trabajo imperfecto pero constante de hombres también imperfectos que simplemente anhelaban una sociedad mejor que esa en que habían nacido.

.....

SIGNIFICADO DE LA INICIACIÓN⁷⁷

Trabajo leído en la clausura de las Cámaras de Aprendices.

El significado más simple de la iniciación debe buscarse en la palabra misma, que viene del latín *initium*, principio.

En el evangelio de San Juan, podemos leer: “De cierto os digo que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, no dará fruto; mas si muriese, mucho fruto llevará”; esta sentencia se repite en la epístola a los Corintios: “Necio, lo que tú siembras no se vivificará si no muere antes”.

La iniciación tiene siempre un carácter religioso, de unir en el sentido más simple de esta palabra; une a un individuo con un grupo, con una tribu, con un pueblo, con una sociedad o con una institución. La idea del salvaje tipo, o sea del individuo sin frenos morales, absolutamente indiferente al bien o al mal, pierde terreno a medida que se estudian sus sociedades secretas y sus ceremonias rituales. En Chile, por ejemplo, y durante muchos años, se tuvo la peor idea de los indios yaganes.

El misionero Bridges fue el primero que recogió algunos datos sobre sus ceremonias; Martín Gusinde, misionero y antropólogo, amplió esos datos, asistiendo a dos ceremonias iniciáticas, en calidad de neófito. Daremos algunos datos principales: 1. La ceremonia era secreta; 2. Se desarrollaba en una especie de templo construido ex profeso por los yaganes; 3. El iniciado entraba a él con la vista cegada; 4. Se exigía a los iniciados cierto grado de capacidad, crítica y dominio de sí mismo; 5. No debía contar a nadie lo que viera u oyera. La finalidad del chehams, puede resumirse en la siguiente frase: “Cada uno debe llegar a ser un yagán bueno y útil”.

Mirando en conjunto las iniciaciones y considerando por separado la índole de todas y de cada una, se echa de ver que existen dos grandes ramas: una, formada por aquellas que conceden al individuo algo que se puede apreciar tangiblemente, como

⁷⁷ Originalmente publicado en *Revista Masónica de Chile* 2-3 (1946, año XIII, abril-mayo): 86-87.

ser, derechos sociales, religiosos o naturales, y otra, constituida por las que entregan al iniciado algo imponderable, como ser atributos o valores morales y espirituales, sin valor colectivo alguno. Entre estas, debemos colocar la iniciación masónica.

En la iniciación masónica, tal vez más que en otras, se opera lo que podríamos llamar muerte y resurrección, o muerte, fecundación y nacimiento del alma de un ser, proceso que remeda maravillosamente el proceso que el grano de trigo u otra semilla cualquiera sufre al ser arrojada sobre la tierra. La muerte del iniciado es, en verdad, simbólica, aparente, pero aparente también es la de la semilla, y simbólica también, ya que simboliza la vida, o sea, la guarda en sí, la anuncia, la representa; y así como del grano saldrá otro grano, así del alma del iniciado saldrá otra alma, más poderosa o más sensible, pero en todo caso un alma. “¿Qué es lo que fue? —pregunta el Eclesiastés—. Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará, y nada hay nuevo bajo el sol”.

El iniciado masón, muerto simbólicamente, pierde simbólicamente su voltura profana, conservando lo que le permitirá desarrollarse en su nuevo estado, y alcanzar un grado superior de vida: pensamientos, sentimientos, virtudes, que son para él lo que las sales, los ácidos y los minerales son para la semilla.

He aquí un labrador que lleva apretado en su mano un grano de trigo: lo ha escogido concienzudamente, sabe de qué mata proviene, a qué familia pertenece, cuánto mide y hasta cuánto pesa. Ha escogido también un trozo de tierra, un pequeño trozo de un centímetro cuadrado —no se necesita más—, y hunde en ella el grano, lo tapa, procurando que la tierra no quede demasiado apretada ni demasiado suelta, se sacude las manos y se aleja satisfecho.

Ved aquí, por otra parte, a un masón que trae de la mano a un neófito: la ha escogido también concienzudamente, sabe de qué individuo se trata, qué espíritu y qué corazón, qué inteligencia y qué índole tiene y qué posibilidades de desarrollo posee.

Pero, supongamos que ni el labrador ni el masón se han equivocado y sigamos el viaje de estas dos semillas: la vegetal y la humana. Tenemos a la semilla bajo tierra y al neófito en la Cámara de Reflexiones, ambos aislados del mundo exterior, ambos en la oscuridad, ambos amenazados por la muerte y ambos sin saber cuál destino será el suyo. La semilla, por su parte, germina y da sus hojas y sus frutos. El neófito, entretanto pierde también peso: se desprende, en primer lugar, de su personalidad profana y, en seguida, de sus metales y de sus ropas. Al perder todo esto, pierde el mayor peso que el ser humano puede arrastrar en su vida: el orgullo, la vanidad o una autoestimación desmedida. Al perder en cantidad, al perder peso, gana en calidad, y en valor específico, así como los minerales lo ganan al desprenderse del material innoble que los envuelve; y, como nada que esté en proceso de crecimiento puede perder una parte de sus elementos, por malos que estos sean, sin que, bajo peligro de muerte, otros vengan a reemplazarlos, he aquí que la pérdida de aquella personalidad profana, de aquel orgullo y de aquella vanidad, es compensada por la adquisición de

un sentimiento de humildad, de bondad y de tranquila tolerancia. Es el primer soplo que el neófito recibe de la Orden.

Volvamos nuevamente a la semilla.

Si no ocurre alguna catástrofe, si el labrador no descuida su siembra, el grano de trigo se convertirá en lo que todos esperamos: en una vigorosa planta primero, en suave harina después, y en sabroso pan finalmente.

El neófito, por su parte, a pesar de ser un hombre y no un grano de trigo, está siendo tratado como si fuera una semilla vegetal.

Tal podría ser el significado de la iniciación masónica, considerada en sus aspectos formal y filosófico.

El ritual de iniciación masónica favorece y ayuda a engrandecer la naciente vida del iniciado.

Por eso, queridos hermanos, cada vez que un hombre cegado golpee violenta o angustiosamente a la puerta de nuestro taller, con esos golpes que recuerda a los perdidos en la noche, recordemos que más que a una puerta golpea a nuestro corazón y a nuestro espíritu. Abrámoselos, y que vea en ellos una pureza que lo haga más puro, una firmeza que lo haga más firme, una rectitud que lo haga más recto y una fraternidad que lo haga más fraterno.

M. R.

Resp. Lo. No. 81

DISCURSO DEL Q. H. ORADOR

V. M., Q. H. V., Q. H., Q. H. R. I. [venerable maestro, queridos hermanos vigilantes, queridos hermanos, queridos hermanos recién iniciados]⁷⁸:

La Resp. Log. [respetable logia] “Germinación” N° 81 ha realizado una vez más, y quizá con más amor que brillantez, la ceremonia que los masones consideramos como nuestra ceremonia, es decir, la más hermosa de las que realizamos, hermosa porque en ella se concede a un hombre, hasta ayer desconocido para muchos de nosotros, tres atributos de alto valor. El de ser masón, el de ser considerado y llamado hermano por los masones y el de que él, a su vez, pueda considerarnos y llamarnos del mismo modo, y hermosa también porque en ella resplandecen y se alaban las tres

⁷⁸ En las tenidas de primer grado se llama “venerable maestro” a la principal autoridad de la logia; “vigilante” es el cargo que le sigue inmediatamente en jerarquía, y es desempeñado por dos masones; los “queridos hermanos” o simplemente “hermanos” son los miembros del taller en general.

virtudes que los masones tienen en más alta estima: la fraternidad, la tolerancia y la fraternidad, virtudes que la O. M. [orden masónica] tiene especial interés en desarrollar y estimular en todos aquellos que llegan hasta sus templos en busca de lo que la vida profana no ha podido ofrecerles.

Pero todo ellos, Q. H., los atributos y las virtudes, no son algo de que se goce o que se llegue a poseer por el solo hecho de recibirlos o de oír hablar de ellos: hay que ganarlos. Todos somos hombres, es cierto, pero no basta serlo: hay que ganar el derecho de ser llamado con ese nombre; del mismo modo, no basta ser consagrado masón, ser llamado hermano por los masones y tener la libertad de llamar a ellos con el mismo nombre, así como no basta oír hablar de fraternidad para ser fraterno, de tolerancia para ser tolerante o de caridad para ser caritativo. Todo esto hay que conquistarlo, y su conquista, como la conquista de todo lo que es valioso y fundamental, exige trabajo, sacrificio, paciencia y a veces dolor.

La O. M. dice al iniciado: “Os concedemos esos tres atributos, pero sólo en calidad de generoso anticipo. Debéis demostrar con vuestras obras, vuestros sentimientos y vuestros pensamientos que habéis sido dignos de nuestra generosidad.- Puede que lleguéis a serlo y puede que no, ya que no todos los hombres merecen lo que generosamente reciben, pero en ningún caso nadie vendrá a deciros que merecisteis o no nuestra generosidad.- Eso os lo dirá, en primer lugar, vuestra conciencia y en segundo la opinión que vuestros hermanos lleguen a tener de vos, opinión que es posible nunca lleguéis a conocer, ya que la tolerancia está muy unida, en ocasiones, a la caridad. En cuanto a las virtudes, os mostramos simplemente cuáles son. Adquiridlas y practicadlas, vivid de acuerdo con ellas y obrad en consecuencia. En una palabra, vuestro destino de masón depende de vos mismo y de nadie ni de nada más. Manos a la obra, pues”.

Porque, Q. H., es fácil entrar en la O. M., pero es difícil llegar a ser masón, no un masón perfecto, que es mucho decir, sino que nada más que un buen masón. Hay muchos obstáculos para ello y mucho tiempo de por medio; a veces, desilusiones; a veces, incomprensiones; cansancio a veces y a veces imposibilidad personal.

No se me oculta, Q. H., que este cuadro es sombrío y que estas palabras no tienen color de rosas y que uno y otras pueden descorazonar al que no tenga un corazón bien templado, pero el orador de una logia masónica y los masones en general no pueden, por ningún motivo, dejar de decir la verdad o permitir que otros, por comodidad o por otra cosa peor, no la digan. Es necesario recalcar esto una y otra vez: la O. M. no debe ni puede ser refugio de poltrones o de indiferentes, como no puede ser albergue de gente que no sabiendo qué hacer con sus ocios mentales o fisiológicos, viene a ella en busca de entretenimientos agradables; tampoco puede ni debe ser trampolín para los que no pudiendo ganarse una situación por sus propios medios, esperan encontrar en la M. [masonería] quien les ayude a saltar hacia posiciones más expectantes que la que tienen o merecen. Es posible que todo esto haya sucedido y es posible quizá que suceda aún, pero, sea como sea, es necesario que termine. O la O. M. es una

institución de hombres de índole desinteresada y de sacrificado espíritu, o no es nada y sería preferible que cerrara sus templos, destruyera sus símbolos y olvidara su ritual si no pudiera o si no puede ser lo que debe ser.

Q. H., no hemos olvidado, al decir esto, que esta noche es una noche de alegría para la Resp. Logia “Germinación” N° 81, pero tampoco hemos olvidado que somos masones y que, como tales, debemos vigilar la pureza y la integridad de cada uno de los hombres que se forman en nuestras filas o que ingresan a ellas.

Estas palabras van dirigidas, especialmente, a los queridos hermanos recién iniciados. La M. empieza con la iniciación, es cierto, pero no termina en ella; el camino es largo, como es largo todo lo que es espíritu. Estabais en la puerta, vendados, y habéis entrado y las vendas os han sido quitadas. Habéis recibido la luz. Haced buen uso de ella y nuestros corazones os lo agradecerán. Así sea.

BIBLIOGRAFÍA

- Atria, Sergio. “Los cansados de la vida”. *Atenea* CLXII. 412 (1966): 205-212.
- Beresniak, Daniel. *Los oficios y los oficiales de la logia*. París: Ediciones Detrad. Trad. A. Moreno. 2001 [1992].
- Concha, Jaime. “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Naín Nómez y Emmanuel Tornés (eds.). Santiago: Editorial USACH, 2005. 333-351.
- Concha Ferreccio, Pablo. “Manuel Rojas, masón: primeras entradas de lectura”. *Manuel Rojas: una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). Santiago: Ediciones UC, 2020. 283-309.
- Del Solar, Felipe. “La Francmasonería en Chile: de sus orígenes hasta su institucionalización”. *REHMLAC. Revista de Estudios Históricos de la Masonería* 2/1 (2010): 1-15.
- Empresa Periodística Chile. *Diccionario biográfico de Chile*. 9ª ed. Santiago: Talleres Gráficos Periodística Chile Ltda., 1953-1955.
- “Júpiter”. “Orden interno”. *El aprendiz* I. 6 (Santiago, 6 de agosto de 1935): 1.
- Logia “Germinación” N° 81. Plancha 3^{er} Gr., N° 7, 16 de julio de 1943. Archivo de la Gran Logia de Chile.
- _____. Plancha 1^{er} Gr., N° 1, 1° de junio de 1945. Archivo de la Gran Logia de Chile.
- _____. Plancha 1^{er} Gr., s/n, 25 de mayo de 1945. Archivo de la Gran Logia de Chile.
- _____. Plancha 1^{er} Gr. N° 15, 7 de junio de 1946. Archivo de la Gran Logia de Chile.
- _____. Plancha 3^{er} Gr., N° 5, 10 de julio de 1946. Archivo de la Gran Logia de Chile.
- _____. Plancha 1^{er} Gr., N° 3, 24 de marzo de 1944. Archivo de la Gran Logia de Chile.
- Martín, Luis. “Las logias masónicas. Una sociabilidad pluriformal”. *Hispania* 214: 523-549.
- Rojas, Manuel. “El último combatiente (Trotsky)”. *Babel* (1941): 15-16.
- _____. “España otra vez”. *Babel* 22 (1944): 11.

- _____. “Versos para la revolución de octubre”. *Babel* 24 (1944): 136.
- Vial, Gonzalo. *Historia de Chile (1891-1973)*, vol. III. Santiago: Santillana del Pacífico, 1986.
- Wirth, Oswald. *El libro del aprendiz. Manual de instrucción iniciática editado para el uso de los francmasones del primer grado*. Santiago: Imprenta Macarter, 1995.

MANUEL ROJAS, PRIMER ANARQUISMO. RECUERDO Y RELATO

Jorge Guerra C.
Fundación Manuel Rojas
jorgeguerracarreno@gmail.com

Tengo una formación ideológica socialista, más bien dicho, una formación anarquista, formación que no he olvidado nunca, por más que las circunstancias de la vida y de mi vida me hayan reducido al solitario trabajo de escritor (Manuel Rojas, 1968).

Pocos meses antes de morir, Manuel Rojas retomó el recuerdo de su infancia y juventud emprendiendo una nueva escritura sobre aquellos años. En la reedición de *Imágenes de infancia y adolescencia* (2016), se incluyó la mayor parte de esa época revisitada⁷⁹. Sin embargo, escurbando en algunos manuscritos de Rojas, encontré otros episodios, algunos contenidos en sus novelas, que hablan de momentos y, especialmente, de ciertos personajes que aparecen develados ahí como seres de carne y hueso⁸⁰. Pero más allá de esa constatación, que no es nueva para quienes conocen o han estudiado su obra, llaman la atención algunas reflexiones del autor sobre el pensamiento anarquista a partir de una síntesis de los postulados que él considera como los más relevantes. Destaca también la denominación dada al periodo de su vida iniciado luego de cruzar la cordillera y llegar a Santiago, el 29 de abril de 1912, y que llama el comienzo de “La Gran Aventura de Chile”, cúmulo de experiencias, sabores y sinsabores que, confiesa, solo terminará con su muerte.

En el prólogo de la edición de *Imágenes*, señalamos que la escritura de su niñez se habría iniciado el día de la muerte de su madre y agregamos que, desaparecida la

⁷⁹ Esa edición completa lo que se había publicado hasta entonces a partir de varias carillas mecanoscritas que, por alguna razón desconocida, no habían sido incluidas con anterioridad.

⁸⁰ Estos manuscritos están en uno de los cuadernos escolares que Rojas usaba para sus primeros borradores. En él se encuentran casi una treintena de artículos y crónicas de variados temas: recuerdos de viajes, episodios en La Habana, costumbres del sur de Chile, comentarios de libros, etc., muchos de los cuales se publicaron en *Clarín* en el período 1971-72. La escritura de parte de sus años de niñez y juventud ocupa 140 páginas de las 190 del cuaderno. Documento 06-01-18-01. Archivo Manuel Rojas, CELICH UC.

única testigo de aquellos hechos, el mecanismo para evitar el olvido es la escritura de esos recuerdos. Este recurso, escribir para no olvidar, será reiterativo en Rojas, como también lo será la revisitación de ciertos momentos de su vida. Por eso, la operación arqueológica que señalara Benjamin nos parece certera⁸¹ y se ajusta a esta acción, en cuanto se escarba la tierra para extraer de algún sustrato lo que interesa, pero no como una pieza u objeto desprovisto de su entorno, sino incluyendo el contexto que la contiene y que es parte constitutiva. Para filtrar lo extraído, con el cedazo se dejará pasar lo que interesa de acuerdo al tamiz que elija el arqueólogo. Cada vez que Rojas “hundió la pala” en el mismo terreno, en la misma época que quería recordar, el material que extrajo tuvo mayor espesor y materia. Luego vendrá la presentación de esos recuerdos en el texto y de eso también hablamos en aquel prólogo, señalando que, ante la tentación de idealizar su imagen, Rojas habría optado finalmente por mostrarse “sin retoques ni maquillajes”⁸².

Como el arqueólogo de Benjamin, que escarba una y otra vez en el pasado, en estos manuscritos Rojas refiere sus primeros asomos hacia el “horizonte anarquista” (Harambour 2005) y la intención de este texto es indagar en aquel primigenio momento y el desarrollo que siguió su pensamiento. Una militancia que evolucionó y se adaptó al ambiente político y social; un proceso en el que Rojas, hombre de múltiples oficios, buscó ocuparse en trabajos que le permitieran continuar su militancia de acuerdo a las circunstancias de la inestable vida de aquellos años. Esta revisión prescinde de sus años en Mendoza, 1910 a 1912, donde toma contacto directo con militantes anarquistas que lo introducen en algunas lecturas ideológicas. Este nuevo tipo de literatura le provoca, a temprana edad, más deslumbramiento –hasta ese momento solo leía folletines y novelas de aventuras– que adhesión a las ideas ahí contenidas. En todo caso la atmósfera libertaria está presente desde su niñez, ya que hay indicios de que su madre, Dorotea Sepúlveda, mujer de carácter fuerte y severo, era, al menos, simpatizante anarquista⁸³.

⁸¹ “Quien trate de acercarse a su pasado –señala Benjamin–, debe comportarse estrictamente como un hombre que excava. Eso determina luego el tono, la actitud del auténtico recuerdo, que no teme volver constantemente, una y otra vez, al mismo estado” (42-43).

⁸² En aquel prólogo, señalamos que Manuel Rojas inicia la publicación de aquellos recuerdos con “Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo” (1932), le siguen *Imágenes de infancia* (Babel, 1955), *Imágenes de infancia y adolescencia* (Zig Zag, 1983) y finalmente la edición póstuma de Tajamar, en 2016.

⁸³ El incesante nomadismo que caracteriza la niñez y parte de la juventud de Rojas por Buenos Aires, Santiago, Rosario y Mendoza es siempre de la mano de su madre viuda y, por los tipos de residencias y ambientes que consigue, podemos suponer con certeza que es gracias a una red solidaria anarquista.

LA AVENTURA CHILENA Y EL ANARQUISMO

Este escrito se inicia con el comienzo de aquella “Aventura chilena”, que determina una vida incierta y desprovista de horizonte y a la que Rojas ve coincidente con la de todos los jóvenes de su condición, no solo los de aquellos años, sino los de todos los tiempos:

nadie habría podido predecir, dado mis antecedentes de toda índole, cómo se desarrollaría la vida de un adolescente pobre, sin educación, sin familia, en un país desconocido y, lo que es peor, sin dotes visibles y con una apariencia más bien un poco inquietante, y creo que esa es la situación de los adolescentes de mi condición: ¿qué será de él?, ¿aprenderá, y cómo, un buen oficio?, ¿será un borracho, un ladrón, un vago? Imposible decirlo y lo más probable, salvo excepciones, sea cualquiera de las cosas que se sospechan. Por mi parte, no me importaba mucho lo que sería e igual cosa les ocurre a todos los adolescentes que salen de las clases más pobres de Chile y de cualquier país de economía capitalista. Hay que vivir, como se pueda, es decir, mal. ¿Hasta cuándo? También hasta que se pueda (Rojas 06-01-18-01).

A partir de ese momento la deriva y el desamparo condicionan al joven Rojas. Con apenas 16 años, llegaba a una ciudad prácticamente desconocida, sin amigos ni familiares a quienes recurrir, refugiándose en la pieza de un conventillo de dos pe-luqueros anarquistas que había conocido en Mendoza y que afinaban los detalles del mitin para recordar el 1º de mayo. Recién llegado, Rojas es elegido para llevar una pancarta con la frase del escritor y Premio Nobel Anatole France “El Ejército es la escuela del crimen”. Desde ese momento comienza a integrar una comunidad solidaria, la “ayuda mutua” de Kropotkin, que aspira a abolir el Estado y la propiedad privada pues “la propiedad es un robo”, decía Proudhon. Un grupo que conocía precariamente el pensamiento libertario y que parecía moverse más por el entusiasmo o la esperanza voluntariosa de un futuro mejor que por verdaderas convicciones. El futuro escritor lo advierte, toma distancia y desconfía del manejo y conocimiento que sus compañeros tienen de las ideas que difunden. Todas las tardes de domingo, en el barrio Matta, se reúnen en una casona de aire colonial donde funciona el Centro de Estudios Sociales que lleva el nombre de Francisco Ferrer –ideólogo y educador que fue condenado y ajusticiado en Barcelona–, a escuchar peroratas de dudosa erudición, discursos vehementes, borboteantes de palabras cuyo significado no conocen a cabalidad:

Eran individuos sin preparación suficiente, ni siquiera mediana, no dominaban ni las ideas ni el lenguaje necesario para tratarlas y expresarlas, y, además, padecían de obsesiones: eran individualistas o eran comunistas, o sea, querían que todo fuera común o querían que cada uno tuviera lo suyo, sin oponerse a que los

otros lo tuvieran, y sobre esto, que era tan sencillo como pelar papas y que todos sabíamos, enhebraban farragosos y confusos discursos (Rojas 06-01-18-01).

Desde la puerta de ese reducto anarquista lo divisa por primera vez José Santos González Vera: “Un hombre alto, con los hombros inmóviles, la cabeza inclinada y los brazos oscilando sin voluntad, atravesaba diagonalmente la calle” (7). Viene cruzando la calle con paso seguro, con una pariencia y estampa heredada, sin duda, de sus años bonaerenses que lo hace destacar entre las figuras rústicas y descuidadas de los demás. Desde ese momento surge una amistad eterna ente ambos, una hermandad que solo se apagará con la partida definitiva de José Santos en 1970.

Rojas no quiere quedarse atrás, lee obsesivamente y también escribe poemas que hablan de desamores cuando todavía no conoce de desengaños sentimentales, de princesas más desconocidas aún y de la muerte que sí conoció en el cuerpo de su padre ya sin vida en el depósito de cadáveres del Hospital San Vicente, cuando apenas tenía cuatro años. De vez en cuando, en el Centro de Estudios, recita sus tempranos poemas o lee un escrito inspirado en alguna de sus lecturas y diserta, por ejemplo, sobre la idea de Patria, alejándose de los cánones oficiales y geopolíticos imperantes. El planeta está poblado de regiones y no separado por fronteras que los políticos obligan a defender enviando a la guerra a un pueblo joven y desvalido. Sin saber muy bien de qué se trata, acepta el cargo de redactor en *La Batalla*, periódico quincenal anarquista dirigido por el mueblista catalán Moisés Pascual Prat de quien Rojas conservará un banco carpintero donde entrenaba su destreza manual con cepillos, formones, serruchos y garlopas; (“Si hubiera sido ebanista, –dijo alguna vez–, habría fabricado algunos muebles muy bien acabados. Fui escritor, y he procurado escribir de esa forma” (Rojas, *La prosa* 115)) y envía breves notas sobre las acciones de los grupos anarquistas locales a *La Protesta*, prestigioso diario bonaerense de igual tendencia que circula hasta hoy. Son las primeras incursiones literarias del joven Rojas, todavía en formación, “incompleto”, como definirá años después a su alter ego Aniceto Hevia y donde el camino de la literatura era una posibilidad más junto con otras tantas.

Años después, muchos de los personajes de Rojas, empujados o atenazados por las circunstancias, harían ese tránsito, al parecer irremediable, una mutación que los situaba desde el desamparo en directa oposición con las formas del capitalismo⁸⁴. Ahí

⁸⁴ Ignacio Álvarez señala como uno de los rasgos de los personajes de sus obras, la incorporación de estos en colectividades solidarias que buscan superar la condición de marginalidad y proponer un orden distinto al establecido. La pregunta con que se abre *La oscura vida radiante* –“Y ahora, ¿qué hacemos?”–, expresa, según Álvarez, la idea de una comunidad de individuos que comparten un desamparo y, juntos desafían e interpelan, a las instituciones de una nación que no los representa (123-128). Grínor Rojo refuerza esta idea a partir del modo paradigmático antisistémico en que viven los protagonistas de *Hijo de ladrón*: Aniceto,

mismo se sitúa Aniceto Hevia - Manuel Rojas en el camino que emprende en *Hijo de ladrón* (1951) y que culmina, veinte años después, en *La oscura vida radiante* (1971).

Rojas se insertaba en un ambiente al margen del orden social, político y religioso predominante, en una comunidad opositora a ese orden, dispuesta a contravenirlo, más por las malas que por las buenas. Mientras tanto busca en qué ganarse la vida y se ocupa en una carrocería, por allá en la Alameda, más allá de la Avenida de La República. Calesas, berlinas y cabriolés pasaron por las manos del aprendiz de pintor de carrocerías. De espalda en el suelo, empapado hasta el codo, apomazando el vientre de un carruaje, mientras a su lado Teodoro Dúctil, un anarquista español y miope apodado *Fiolín*, trata de convencerlo de que el esperanto es la lengua del porvenir, única y universal⁸⁵.

Merodeaban también por ahí algunos pintores pobres, derrotados por las noches de bohemia y agrupados alrededor del maestro Álvarez de Sotomayor: la llamada *Heroica Capitania* del año 13, integrada, entre otros, por Exequiel Plaza, Pedro Lobos, Andrés Pachá Madariaga, Abelardo Pashin Bustamante y Arturo Gordon, algunos de ellos cercanos a las ideas anarquistas. En alguna parte habría quedado un retrato de Rojas a cargo de Exequiel Plaza, una tela que fue olvidada o repintada por Plaza para iniciar otra por encargo: la necesidad era más importante y urgente y se perdió la inmortalización del escritor en manos de uno de los grandes talentos de ese grupo.

Convive, más por inercia y por necesidad de compañía que por convicción, con compañeros que, emulando a las bandas francesas, planean asaltos a mano armada para expropiar, porque de eso se trataba, de expropiar y no de robar recursos para la causa libertaria, participando en la preparación de explosivos que llevarían a la cárcel a algunos. Una noche huye de la policía hacia Valparaíso donde se encontraría con un murmullo poderoso, incesante y desconocido: “¿qué será ese rumor?, no había nadie a quien preguntarle, hasta que amaneció y pude ver cómo surgías entre la neblina, haciéndote de a poco, y como para mí, primero un cerro, luego otro, una quebrada, otra, y pude ver y conocer el mar [...], que no había conocido antes” (Rojas, *A pie...* 157). Son los mismos compañeros con quienes se gana la vida pintando casas en el otrora

El Filósofo y Cristián, un “vivir con los otros de una manera que no es la que el orden social establecido recomienda y espera” (19-20).

⁸⁵ Luego se trenzarían en una disputa intelectual sobre la función del Arte. Rojas, postulaba el arte con un valor en sí mismo, sin segundas intenciones; Dúctil lo entendía en función del discurso libertario con el propósito de ayudar en la construcción de una sociedad justa para todos. El texto de Rojas se titulaba “Algo sobre Arte” (*La Batalla*, 2ª quincena, mayo 1913). En el mismo periódico Dúctil refuta esa opinión con el escrito “Mi concepto de Arte” (2ª quincena, noviembre, 1913). Ver Guerra (2012).

exclusivo balneario de Cartagena. Las mismas manos que dosifican la gelinita son las que blanquean al albayalde muros, cornisas y balaustras de palacetes de la costa central.

OFICIOS PARA LA MILITANCIA

Pero había algo más en el joven Rojas, una mezcla de inconformismo y auto superación que lo llevó a buscar otros caminos y fue el mundo del teatro obrero el que le ofreció otras formas de militancia. El arte dramático era un modo distinto de difundir ideas, de seguir conviviendo con individuos de igual condición, pero que veían en el arte una oportunidad para desarrollarse y expresar, desde su situación, una denuncia, una aspiración, una lucha que los hiciera sentirse parte de una comunidad. La del teatro era un buen refugio y ahí fue a parar Rojas que, desde el lugar del consueta, a ras del escenario y de espaldas al público, recordaba los parlamentos, atento al trastabilleo de actores y actrices principiantes o aficionados que buscaban el talento y fuerza suficientes para decir las palabras que Antonio Acevedo Hernández escribía con fervor y rabia. “Luz y Armonía” y “Amanecer” se llamaban esos grupos o compañías, también “La Dramática Nacional”, donde acudieron González Vera, Gómez Rojas y el actor Juan Tenorio Quezada. Era la construcción de una vida distinta o similar a la que tenían, a la que todos aportaban con sus talentos: los carpinteros y pintores con el decorado, los eléctricos con las luces, las costureras con el vestuario y así inventaban una realidad pasajera que duraba treinta o sesenta minutos.

El oficio de apuntador era un trabajo quieto, que obligaba a estar detenido y atento, en contraste con sus oficios anteriores, a cielo descubierto y en continuo desplazamiento. Más tarde vendrían las giras por el país, e incluso por el extranjero, en jornadas aventureras, llenas de sacrificio y con lo justo para vivir. También llegaría la publicación de una de sus poesías. En 1917, Rojas se encuentra con el poeta y crítico Ernesto Guzmán quien le pide un poema para una breve antología que prepara bajo el alero y la tutela de Los Diez, esa cofradía de intelectuales aristócratas liderados por Pedro Prado. De improviso, y en un papel cualquiera, Rojas escribe de memoria el soneto “Gusano”, que finalmente será incluido en esa selección. Con el tiempo será uno de los poemas más antologados de nuestra literatura⁸⁶. Sus versos responden a su ideario libertario, la autoformación insubordinada y, esencialmente, libre, la esperanza

⁸⁶ También ese año fue mencionado en *Selva lírica*, antología mayor y frondosa como su nombre, ubicándose en el grupo de los que “repechan por vestir a la moda, pero sin que hasta ahora logren posesionarse de ésta en toda la amplitud de su significación”. De Rojas se dice: “salió de la obscuridad de los barrios arrabalescos y de un golpe se conquistó un puesto honroso entre nuestros líricos jóvenes. Despunta como un poeta delicado y cuidadoso de la forma” (471).

de un mundo mejor construido en la tenacidad y constancia. Alentado y aconsejado por el joven poeta José Domingo Gómez Rojas, de aires tan revolucionarios como enigmáticos, escribe en cuanto papel le pueda servir a ese propósito y se pasa días enteros en la Biblioteca Nacional devorando todos los títulos que le sugieren sus amigos más ilustrados⁸⁷.

Atrás fue quedando su participación en los mitines y desfiles anarquistas que cruzaban el centro de Santiago, desafiando los lugares y los símbolos del poder político, financiero y religioso, para llegar al otro lado del Mapocho, al territorio familiar y protegido de la Chimba, donde descargaban sus encendidas palabras los oradores más avezados. Ahí, sobre una tarima improvisada de cajones fruteros, vociferaban los más elocuentes como Armando Triviño, Julio Rebosio y Augusto Pinto, y los no tanto como Víctor Garrido, Manuel Silva y Ernesto Serrano. Se fueron alejando las voces revolucionarias que entonaban “Hijos del pueblo te oprimen cadenas” o versos dolidos como “Canto a la tierra triste”⁸⁸, del cigarrero y poeta Pancho Pezoa, sones y cantos que no se apagarán completamente. ¿Serían esas voces las que lo alentarían hacia el final de sus días y mantendrían viva su energía revolucionaria?

Manuel Rojas recolectaba escasos pesos por aquí y por allá que apenas le permitían pagar las piezas de conventillos que heredaba de compañeros que iban y venían o desaparecían para siempre. Hasta que José Santos le ofrece compartir la suya, aliviándole el bolsillo. El ambiente político se intensifica y los sectores medios y bajos de la sociedad comienzan a manifestarse aliados contra el poder oligárquico.

A fines de 1918 la precariedad se convierte en incertidumbre. En diciembre de ese año se dicta la Ley de Residencia, o “Ley Jaramillo”, que permitía la expulsión del país de todos los extranjeros que promovieran ideas contrarias al orden establecido. El arcabuz de la justicia apunta a anarquistas y socialistas y como Rojas no tenía sus papeles de nacionalidad en regla –recién, a fines de los años 30, adquiriría la nacionalidad chilena–, temió ser deportado a la Argentina y ahí enviado a los gélidos calabozos de Ushuaia. Había que permanecer inmóvil o moverse de otra manera para no tentar a la pesada mano de la justicia y entonces busca otro refugio y se hace linotipista. El concentrado trabajo nocturno de un obrero gráfico lo apartaba de la revuelta callejera, de reuniones y conspiraciones clandestinas. Había otras formas de lucha y Rojas participaba en ella escribiendo artículos que aparecían en *Numen* y *Verba Roja*, dos de las publicaciones anarquistas más leídas. Y así permaneció hasta

⁸⁷ Sobre la importancia de la lectura en la formación intelectual de la militancia anarquista ver Lagos (2013).

⁸⁸ Francisco Pezoa, poeta y amigo de Rojas, escribió *Canto a la Pampa* donde recordaba la masacre de Santa María de Iquique (1907). Se cantaba con la melodía de la canción *Ausencia*, pieza popular en esos años.

que la “juventud dorada” conservadora y las llamadas “ligas patriotas” empezaron a asaltar y saquear los reductos considerados subversivos⁸⁹. El llamado “Terror Blanco” hace de las suyas mientras la policía mira para otro lado. Un par de veces le tocó a la sede de la Federación de Estudiantes y también a la imprenta Numen donde trabajaba Rojas. Luego vino la persecución oficial y empezaron a caer los líderes: los hermanos Gandulfo Guerra, Soto Rengifo, Alfredo Demaría, Juan Chamorro y Santiago ‘Cojo’ Labarca, quien logró escapar, pero no así el poeta Gómez Rojas.

La confrontación iba en aumento. En 1919, un par de generales descendientes de ingleses hicieron lo suyo y prepararon un alzamiento militar que no se concretó porque fue denunciado y aplacado antes de que se consumara. Por su parte los jóvenes instruidos de la clase media, agrupados en la Federación de Estudiantes, se ubicaron al lado de las aspiraciones obreras y usaron sus medios para escribir proclamas en pos del ascenso de un poder nuevo, que se ocupara de una vez de las aspiraciones de los más desposeídos. Se aproximaba una nueva elección presidencial y el nieto de un inmigrante italiano llamado Arturo Alessandri parecía encarnar algunas de aquellas aspiraciones. Hasta que los disparos se sintieron más cerca y José Santos enrumbó para Temuco donde se encontraría con su amiga Gabriela Mistral. Por su parte Manuel Rojas se escabulle volviendo a su oficio de consueta en una compañía que parte de gira al sur. Embarcando en Puerto Montt se entera de que Gómez Rojas, su maestro, amigo y mentor, ha muerto en la Casa de Orates, doblegado por la brutalidad de los carceleros y el ensañamiento del juez Astorquiza.

PENSAMIENTO, RECUERDO Y ESCRITURA

Cuarenta años después Rojas evocará esa vida, iniciando la escritura de *Sombras contra el muro* (1963) y, luego, su última novela, *La oscura vida radiante* (1971), la más extensa y la que contiene la mayor cantidad de reflexiones documentadas sobre los agentes sociales que participan de la construcción de la sociedad chilena. Su recuerdo, su faena “arqueológica”, ocurre en medio del ambiente de los años 60, cuando la esperanza de ver al pueblo en el poder parecía renovarse en la figura de Allende en cuyas campañas Rojas había colaborado. En las novelas se respira y se lee la desconfianza hacia políticos, militares e, incluso, estudiantes y se fortalece la fe en el pueblo trabajador: “Tú, panadero, o tú, carpintero o mecánico, eres el único que podrías cambiar algo o todo. Mientras alguien pueda vivir de tu trabajo, seas tú

⁸⁹ Brutal fue lo que ocurrió el 27 de julio de 1920 en Punta Arenas: el ejército asaltó e incendió la sede de la Federación Obrera de Magallanes, disparando a los trabajadores que trataban de huir del edificio en llamas.

obrero o campesino, vivirá, y vivirá sin el menor remordimiento por ello, al contrario, hará lo posible para que siempre sea así” (Rojas, *La oscura...* 350).

A esto se agrega su adhesión a la Revolución sustentada por el pueblo cubano que, para él, como para numerosos intelectuales de esos años, era la materialización de una utopía. Por eso, tal vez, Rojas declara, cuando por fin Allende logra la presidencia, que lo que se ha alcanzado y apoyado es un gobierno constitucional y no una revolución, ni siquiera una con “sabor a vino tinto y empanadas”, como dijera Salvador Allende:

Los que votamos por el programa de la Unidad Popular, por lo menos los que sabíamos lo que hacíamos, estábamos convencidos de que se trataba de una elección constitucional, no de una revolución, y a eso, creo yo, debemos atenernos. Hay una mística de la normalidad constitucional y sólo una revolución podrían terminar con esa mística y crear otra. ¿Es tiempo de hacerla? Ni pensarlo, aunque la desearía, la deseáramos (Lavín Cerda 12).

Según Rojas el pueblo alcanzará efectivamente el poder cuando logre la preparación necesaria para manejarlo, y ese momento no ha llegado todavía: “Cuando estén capacitados tomarán el poder, no te quepa duda, pues entonces sabrán que el poder debe ser para ellos; pero hay que esperar [...]. Alguien abrirá las compuertas algún día, y ese alguien sabrá por qué las abre, para qué; pero ese alguien está por venir” (id.).

A comienzo de 1973 la protesta y el descontento hacia el gobierno de la Unidad Popular tomaba distintas formas⁹⁰, entre ellas los incesantes golpeteos de ollas. Rojas, convaleciente en una casa del barrio alto, donde el ruido se hace intenso por las noches, pide que no le cierren las ventanas: quiere oír para que el bullicio conspirador aliente y mantenga encendida aún más su llama revolucionaria⁹¹.

Y en esos manuscritos, mencionados al comienzo de estas líneas, escritos con una caligrafía descuidada, tal vez con la prisa del anciano que no quiere olvidar nada, sin tiempo para sucesivas y minuciosas correcciones, Rojas reúne las que considera ideas centrales del pensamiento anarquista en una suerte de manifiesto esencial: la

⁹⁰ A mediados de 1972, cuando la pugna partidista al interior de la Unidad Popular comenzaba a crecer, Rojas advierte las fisuras que afectan al llamado “proceso revolucionario”. Personifica su adhesión en Salvador Allende, su amigo por varios años, y no en el grupo de partidos en conflicto que integran la Unidad Popular, advirtiendo que ninguna revolución es posible si es conducida por distintas cabezas. Ante el desordenado y sombrío panorama no descarta una dictadura de corta duración para poner en orden las cosas. Su muerte, a inicios de 1973, le impidió ver cómo una dictadura de muy distinto origen y pensamiento echaba por tierra el propósito revolucionario de Allende. “Trizaduras” en diario *Clarín*, s/f.

⁹¹ Testimonio recogido en conversación con su hija Paz Rojas Baeza en el año 2015.

supresión del estado gobernante y de la propiedad privada, la riqueza en manos de quienes la producen y la construcción de una sociedad basada en la cooperación. Y las diferencias del discurso marxista en un punto esencial: si Lenin asegura que el Estado desaparecerá cuando la Dictadura del Proletariado se consolide y tenga plenos poderes, los anarquistas prefieren que desaparezca antes, para no permitir que el Estado se tiente y no quiera diluirse.

Pocos días antes de morir Rojas viajará a la costa central de Chile para ver el mar por última vez. No tiene ya la fuerza suficiente para acercarse a la playa ni sentarse en los requeríos como lo hiciera alguna vez Eliseo Wagner, compañero anarquista de Aniceto:

y va hacia las rocas, se sienta, pone una mano detrás de la oreja y canta con voz muy dulce. Debe llegar un instante en que la dulzura de su voz se encuentre, dentro de él, con el deseo de libertad y tal vez de amor que sale del corazón humano, por enfermo que sea y a veces por eso mismo, y eso será lo que busca y eso o algo como eso debe ser el anarquismo. Yo lo siento, pero no puedo decirlo bien (*Sombras... 77*).

Pero finalmente lo dijo y lo dijo bien. Porque el ideario de Rojas no solo se construyó de la lectura de infinitas páginas sobre ideas revolucionarias en las ediciones traducidas de Bakunin, Stirner, Reclus o Malatesta, sino que también fueron los hechos de su vida los que germinaron en un núcleo poderoso de emociones, de las experiencias sensibles necesarias y válidas para la formación de su pensamiento que procuró conservar hasta sus días finales de viejo narrador y a pesar de su “solitario trabajo de escritor”.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. *Novela y Nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones U. Alberto Hurtado, 2009.
- Benjamin, Walter. *Crónica de Berlín*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- Craib, Raymond. *Santiago subversivo 1920. Anarquistas, universitarios y la muerte de José Domingo Gómez Rojas*. Santiago: Lom, 2017.
- González Vera, José Santos, “Manuel Rojas”. *Letras*, 6, Santiago, 21 de agosto de 1928.
- Grez Toso, Sergio. *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de la ‘Idea’ en Chile, 1893 - 1915*. Santiago: Lom, 2007.
- Guerra C., Jorge. *Un joven en La Batalla*. Santiago: Lom, 2012.
- Harambour R., Alberto. *La Sociedad de Resistencia de Oficios Varios y el ‘horizonte anarquista’*. Santiago, 1911 - 1912. En Lucía Stetcher y Natalia Cisternas (eds.). *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*.

- Santiago: Centro de Estudios Culturales de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2005.
- Lagos Mieres, Manuel. *Experiencias educativas y prácticas culturales anarquistas en Chile (1890-1927)*. Centro de Estudios Sociales Inocencio Pellegrini Lombardoizzi/Santiago: Quimantú, 2013.
- Lavín Cerda, Hernán. “*Las cartas boca arriba*”. Entrevista a Manuel Rojas. *Mayoría*, Santiago, 26, 12 abril 1972.
- Molina, Julio y Juan Agustín Araya (O. Segura Castro). *Selva Lirica*. Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917.
- Rojas, Manuel. Documentos 06-01-18-01. Archivo M. Rojas, CELICH UC.
- . *Sombras contra el muro*. Santiago: Quimantú, 1973.
- . *La oscura vida radiante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- . *La prosa nunca está terminada*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- . *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia: 2016.
- . *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Tajamar, 2016.
- Rojo, Grínor. “La Contra ‘Bildungsroman’ de Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura* (2009): 1-29.

AMISTAD, NATURALEZA Y LITERATURA.
UN CAMINO PARA LA LECTURA DE *ASTROMELIA*

Pía Gutiérrez
Pontificia Universidad Católica de Chile
plgutier@uc.cl

A mis abuelas Nelda, Rebeca y Victoria, y a sus flores

Me dice Jorge Guerra, presidente de la Fundación Manuel Rojas, que Paz Rojas, hija menor del escritor y hoy la única sobreviviente de sus tres hijos, le ha contado varias veces que bajo el vidrio que protegía el escritorio de su padre había la foto de una astromelia como prueba de una obsesión compartida con su amigo, el también escritor José Santos González Vera. Ambos se habían propuesto encontrar en la cordillera esa flor silvestre, que parecía tan común para los lugareños pero que se escondía de esos compinches andariegos. En un libro dedicado a Rojas (1976), Enrique Espinoza, otro escritor y amigo, evoca aquellas caminatas: “Puedo recordar apenas unas cuantas salidas rurales, una en que dormimos en carpa junto al mismo límite de Mendoza y otra, en compañía del humorista González Vera, tan urbano como yo mismo, en busca de la astromelia, flor difícil de hallar cuando se sale a buscarla y que de pronto se la encuentra cuando menos se piensa” (28).

Me parece que esa astromelia, su fotografía, la amistad y los viajes tejen una red semántica que puede ayudarnos a ampliar la lectura de los textos rojianos, más aún si tenemos presente que uno de los documentos del archivo de Rojas es el manuscrito de un proyecto de obra y de lo que podría haber sido su primer capítulo: *Astromelia*. En efecto, en la portada de un cuaderno escolar marca Colón, el autor ha escrito “Una novela” y, un poco más abajo, su hija María Eugenia ha anotado, con lápiz azul, “ASTROMELIA”. Al leer estas páginas, sin fecha ni especificación de lugar, no podemos sino interrogarnos por el lugar clave ocupado por la flora, en particular, y por la naturaleza, en general, en la obra del escritor, y por sus vínculos con los afectos, en particular con la amistad. Bajo este alero, propongo entonces un recorrido por estas temáticas.

El manuscrito se inicia así:

En esta casa hay, casi siempre, alguien que habla, que mueve una silla, suelta el agua del baño o pasa la enceradora; una que otra vez, sobrecogiéndolo, suena

el teléfono o estalla el llanto de un niño. En este instante, sin embargo, y desde hace un largo rato, no se oye nada, y Pedro, que estaba con los antebrazos afirmados en el escritorio, inclinada la cabeza y mirando hacia alguna parte, sin ver nada, está aún así, aprovechando el instante de silencio. Times Square! Change to local! El grito del hombre del subterráneo lo sustrae del ensueño y lo trae a la realidad y ve, bajo el cristal de la cubierta del escritorio, la fotografía de la *Alstroemeria Pulchra* (Rojas, *Astromelia* 2).

Situado en un espacio familiar, cuya tranquilidad se ve constantemente alterada por actos, gestos o situaciones del diario vivir, el protagonista del relato, Pedro Orellana, al que suponemos escritor, en un momento de sosiego, se ha dejado llevar por su imaginación y su recuerdo, el que se ha hecho tan vívido que, en definitiva, lo devuelve a su situación del presente narrativo. De la bulliciosa casa de “un barrio de Santiago” se ha trasladado al metro de Nueva York, y de ahí ha regresado para fijar su atención en la imagen de una flor. Ella adquiere un carácter performativo, pues activa un cuerpo y agiliza una conciencia inquieta, deseosa de saber, de comparar mundos y revivir experiencias, desencadena una serie de movimientos en los cuales interviene lo local y lo global, campo y ciudad, el sedentarismo y los viajes, sueños y realidades, elementos que, junto a otros que se insinuarán con el discurrir del relato, contribuyen a la configuración de la imagen del escritor proyectada en el texto.

Como señalará el narrador, el hecho de mirar aquella fotografía origina en el personaje reacciones de diversa índole; la primera de ellas, su descontento por no haber tenido un conocimiento directo de esa flor, una especie silvestre chilena, de cuya existencia se enteró por el libro de un botánico norteamericano, y que llegó a convertirse en el centro de sus preocupaciones.

¿Y por qué ningún botánico chileno le había hablado de ella? La buscó: había por todas partes, en las quebradas de la Cordillera de la Costa y entre las piedras de la de los Andes, en las arenas de las playas marítimas, entre el trumao de los volcanes y al borde de los glaciares de Tierra del Fuego, cada una con una propia forma y propio color, dorada, violáceas, lilas, purpúreas, achaparradas o erguidas, recoletas o gregarias, y se llamaban Peregrinas, Legariñas, Flores del Águila o Mariposas del Campo.

Un amigo, finalmente, le regaló la fotografía de una *Alstroemeria Pulchra*, y ahí está bajo el cristal, con su tallo glabro y su umbrela de pocas flores (*Astromelia* 3-5).

Dicho obsequio es una clave, una imagen que le permite continuar esperanzado en su intento de encontrar y conocer la flor y, a la vez, en emprender la reflexión que él y el narrador comparten en la escritura. Ese amigo le ha procurado un objeto que

lo acompañará en el escritorio, a su espacio íntimo, y que le otorga la posibilidad del conocimiento. En el inicio de este breve relato se construye, entonces, la persecución del deseo de un saber que parece vetado para el personaje. La acumulación de datos en torno a la flor –nombre con que se la conoce, territorios en que crece y características anatómicas– atiende a ese afán y a la experiencia de encontrarla. Y en ese intento, la amistad surge como motivo destacado, una valoración que deviene, en el texto, eje articulador del conocimiento.

La amistad está unida a la capacidad del sujeto de descubrir y experimentar el mundo, experiencia opuesta a otros vínculos centrales para la sociedad, como lo son, en tanto unidades fijas, la familia y el matrimonio, por ejemplo. En ese sentido, la amistad colabora en la construcción de comunidades alternativas, figura ya descrita por Grínor Rojo a propósito de la literatura de nuestro autor: “Los valores del sistema burgués no son los de esta comunidad [...]. Ni el trabajo, ni el dinero, ni la casa, ni la familia” (19). De ahí que las referencias a la flor que, como vimos al comienzo, Rojas y sus amigos buscan en sus excursiones, y a los pájaros, a los que el narrador dedica un espacio hacia el final de este inédito, amplían dicha comunidad al incluir hombre, naturaleza y literatura. Por ello quizás sea posible construir un eje de lectura en el que sujeto y escritura se conectan gracias a las experiencias del caminar y de explorar la naturaleza propiciadas por el lazo amistoso, el que también procura sentidos al texto.

Continuando con estos lazos entre lo biográfico y lo ficcional, y volviendo a la historia de Paz Rojas, ese amigo que regala la fotografía a Pedro Orellana y que lo abre hacia la cognición, bien podría aludir entonces al ya citado González Vera, y de ahí nace nuestra curiosidad por explorar las relaciones establecidas entre ambos escritores, reveladoras de una filiación electiva a la que aspiran Rojas y sus personajes que parece estar en la base de otros vínculos afectivos e intelectuales.

LA AMISTAD COMO UN VÍNCULO CLAVE

Rojas (1896) y González Vera (1897) forjaron una alianza afectiva e intelectual que articulaba literatura y política, en la que aventurarse a explorar la ciudad y la cordillera eran actividades que realizaban en conjunto. En ese compañerismo se construye un lazo que les permite compartir paseos y forjar el amor serpenteante de las amistades sinceras. Para Rojas, González Vera es parte de su comunidad, uno de sus vínculos más estrechos: “Hablar de él, es para mí casi como hablar de mí. Empezamos juntos nuestra carrera literaria y casi nuestra vida, hemos sido compañeros y amigos desde los diecisiete años, hemos trabajado, vivido, negado, soñado, envejecido juntos” (Rojas, s/p Archivo 06_01_26_01).

La amistad es un vínculo libre, que Rojas valora constante y positivamente en su literatura, en la medida en que se forja voluntariamente y en una admiración mutua: “Desde el primer momento me di cuenta que nunca podría ser su amigo. No teníamos

nada en común, no le encontré nada que pudiera atraerme” (Rojas, *Mejor* 104), dice Aniceto al preguntarse sobre las desavenencias con el “revolucionario independiente” Benito Rosas durante su estadía en Buenos Aires. La amistad es libre y consolida una forma de relacionarse que rompe la estructura familiar tradicional y propone una adhesión compartida, amorosa e intelectual, que da sentido a la continuidad de la vida. Ese vínculo es el que mutuamente Manuel Rojas y José Santos González Vera describen, así como lo hicieron Antonio Acevedo Hernández o Enrique Espinoza, otros amigos del escritor. La amistad es central para el conocimiento y la transformación de los sujetos. Asimismo, la amistad se consolida en la declarada filiación del oficio y de clase y confiere al sujeto un vínculo de pertenencia:

No sé dónde estará en estos momentos Antonio Acevedo Hernández; pero donde quiera que esté, quisiera que le llegara testimonio de mi amistad y de mi compañerismo [...]. El escritor es como un obrero de obra fina, un zapatero o un mueblista: trabaja, crea [...]. Moriremos, Antonio, como esos obreros, con la herramienta en la mano y lo mismo nos ocurriría o nos iría a ocurrir, si nos hubiéramos hecho leñadores. Los rotos como nosotros no destiñen (Rojas “Los cincuenta” s/p).

Al revisar la amistad entre Rojas y González Vera, podemos identificar figuras en extinción de una generación autodidacta y militante, que tal vez fuera más preciso reconocer como sujetos híbridos que transitan entre los procesos de modernización de principios del siglo XX y que, en esa eventualidad, construyen una trama afectiva que se basa en la colaboración más que en la competencia, modelo este último que sería más propio de nuestros tiempos.

Tomando en cuenta dichas relaciones y su representación en *Astromelia*, me parece adecuado recordar dos pertinentes caracterizaciones de la narrativa y la figura de Rojas. La primera es la que Lorena Amaro ha denominado “escritor pasador” y la segunda es el vínculo entre conocer y caminar, descrito por Antonia Viu. Si bien en *Astromelia* el protagonista está inmóvil en su escritorio, hay un tránsito andariego dado por las palabras y por su divagación narrativa, que al final se vincula a los pájaros, viajeros avezados y gregarios, como algunos seres humanos.

Recogiendo el término de Serge Gruzinski, Amaro lee a Rojas y a González Vera como pasadores en el campo literario de su tiempo, pues los identifica como sujetos fronterizos que traspasan, dice Amaro siguiendo lo postulado por Gabriel Castillo, “los contenidos simbólicos en tránsito durante el periodo de modernización vivido en Chile entre 1891 y 1920” (21). El recorrido físico por la biografía de los autores, dado por su condición de migrantes (campo-ciudad para González Vera y trasandino en Rojas) aparece en sintonía con los desplazamientos históricos de la modernización latinoamericana. En ese sentido, la relación de Rojas con el mundo teatral, por definición un quehacer colectivo, ofrece un espacio propicio para la formación personal, tal

como le sucede a Aniceto Hevia, el protagonista de la tetralogía. El teatro le permite adoptar una vida nómada, adaptada a las condiciones del movimiento, y posibilita que el sujeto experimente una estructura de vida en común, que extienda las prácticas de los obreros y sus oficios como ensayo de una suerte de propuesta acorde con las ideas ácratas del momento. Rojas recuerda así su paso por el teatro: “Para mí eso fue una escuela, aprendí el oficio de apuntador y viví del teatro varios años, vagando por Chile desde Tacna hasta Punta Arenas [...] hombres como aquellos, mujeres como aquellas, obreros y obreras aficionados al teatro hay muchos en Chile, y forman diversos grupos que desde hace año se reúnen en festividades y dan sus obras y se conocen” (“Apuntando...” 19).

Precisamente es en el teatro y en los centros obreros, esos espacios sociales y artísticos en que las prácticas de la vida y la militancia se rozaban en las primeras décadas del siglo XX en Chile, donde ambos se conocen: “Cayó el telón y el consueta, que era un tal Manuel Rojas, tan alto como serio, fue saliendo de la concha y le enderezó a Valdebenito una mirada ácida. Hasta llegaron a temer que hablara” (González Vera, *Cuando* 123). El afecto se declara públicamente entre ambos escritores. González Vera, en una carta a Gabriela Mistral fechada el 17 de enero de 1950, muestra la fuerza del vínculo que existía entre ambos autores por medio de la cotidianidad con que habla de su familia: “La sociedad de escritores tiene un concurso de 50 mil pesos para novela. Manuel Rojas se presentará con una que he leído y me ha gustado mucho. Pacita Rojas (igual a la Hojita) acaba de recibirse de bachillerato; la mayor, María Eugenia, acaba de tener un hijo. ¡Cómo pasa el tiempo! Los míos entrarán al sexto año de humanidades” (7 de enero 1950). De este modo, González Vera y Manuel Rojas componen una dupla de compañeros en la vida diaria, ante los asuntos literarios y los hogareños, y ante el desarrollo de sus preocupaciones ideológicas como relata Sánchez Latorre en un artículo sobre la amistad de estos dos escritores:

Los dos se hallan inscritos, en cierta medida, en aquel círculo de luchadores del pensamiento que atrae los desvelos del ensayista y novelista británico Herbert Read: el círculo de los ácratas [...].

Existe, a pesar de la disparidad de manejos, un nexo que torna cordialmente comunitaria la obra de ambos narradores. Este nexo lo aporta el ambiente en que los dos se expiden. Los personajes descuadrilados que vagan en los libros de González Vera y de Rojas pueden construir también, perfectamente, otro motivo de identidad creadora (Sánchez Latorre s/p).

A todo lo anterior, podemos sumar el hecho de que Rojas recuerde, rescate y ficcionalice a su amigo, quien aparece en las novelas como José Santos Gutiérrez, y que incluso, como observa Macarena Areco (2020), deje ver y reflexione, a través del

discurso o de la conciencia de Aniceto Hevia, la diferencia entre sus experiencias, su percepción de lo real y, consecuentemente, entre sus trabajos literarios, como puede observarse en un pasaje de *La oscura vida radiante* citado por Areco (78):

Es curioso, pensó Aniceto: este hombre parece haber estado días enteros, inmóvil, en el conventillo, observando y oyendo a sus vecinos; los conoce al dedillo, los nombres y el de sus familiares, mujeres e hijos [...] y yo apenas recuerdo una que otra cara y nombre [...] ¿A qué se debe el que este hombre haya conocido y recuerde a todos sus vecinos y yo solamente a dos? Tal vez se debe a que he vivido en los conventillos nada más que pasajeramente, no he permanecido (*La oscura...* 326).

Todo lo anterior nos permite reiterar, entonces, que la amistad se consolida como un asunto central del quehacer individual y social, que en la vida y en los textos de Rojas promueve el conocimiento y la escritura. Lógicamente, también en *Astromelia*.

LA FOTOGRAFÍA Y LA POSIBILIDAD DEL MOVIMIENTO

Frente a la fotografía de la astromelia, el narrador abre sus sentidos y su experiencia excede lo presencial y concreto. Por lo mismo, esta opera como imagen performativa que da pie a la acción y a la experiencia del sujeto. Andrea Soto Calderón (2020) destaca la riqueza de la imagen fotográfica y su condición reproductiva y productiva:

Un nuevo medio crea una nueva forma de sensibilidad, abre una nueva forma de experiencia. La fotografía no solo es la invención de un medio de reproducción, sino la textura de un mundo: una constelación entre percepción, experiencia y técnica, una inervación. La fotografía también inaugurará nuevos desafíos para la mirada y para la creación, como diría John Berger en *Otra manera de contar*, “la ambigüedad de la fotografía surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar” (63).

En el texto comentado, la fotografía de la astromelia es una llave para abrirse a otro saber y encarnar ese conocimiento del que se habla. En la experiencia relatada, la mirada del personaje se desvía y pasa desde la imagen de la flor a una sombra percibida por su visión periférica. Al dejar vagar el ojo se amplía también su pensamiento y su cuerpo: vuelve a la casa, al parrón y a la uva del vecino que supone ya madura. La divagación del lenguaje acompaña al pensamiento y al movimiento de un cuerpo que observa esa imagen estática, distante de la flor real: “Estira el cuello para contarla y en ese momento una sombra se mueve en el límite más bajo y lejano de su campo visual” (7). El cuerpo se estira en disposición de búsqueda. Una maniobra que

podemos vincular con la repetida experiencia de los personajes en Rojas, principalmente masculinos, para quienes el movimiento es signo de esa libertad tan ansiada. El texto avanza construyendo un continuo que nos lleva hasta el dueño de la sombra, un zorzal, que hace a Pedro recordar un pájaro en Puerto Rico y luego al otoño, estación en que nos dice llegó a Nueva York y, por último, hasta Jane, específicamente hasta las piernas de Jane, mujer que encarna el deseo del narrador: “no sabe aún si cuando Jane lo miraba y le hablaba si era porque resultaba natural que lo hiciera, arrastrada por la pasión del momento, o porque quería provocar en él una fijación. ‘Pedro, Pedro...’ Era un susurro y pareció quedar pegado, durante muchos días, en el oído, tal como la mirada quedó en los ojos” (11).

El cuerpo se representa fragmentado, dislocado en la experiencia sorpresiva del que narra, no como un todo cerrado y clausurado, sino como un lugar de constante construcción en relación con lo que experimenta. Así como la anatomía de la flor es analizada en detalle al principio del relato, el cuerpo del personaje se fragmenta en el recuerdo de Jane para focalizarse en sus piernas y en su voz, otra vez un cuerpo disociado al que no se puede tener acceso por completo. En todo ese divagar, es la foto de esa flor desconocida la que acciona el reconocimiento de los sentidos y su distribución. La performance de Pedro aparece como una experiencia liminal, un lugar entre dos estadios, que se aprecia en el movimiento constante, que transforma a los sujetos, y que, como postula Ileana Diéguez, propicia “tránsitos efímeros, pero a la vez trascendentes” (44). El poder transformador se genera a partir de la experiencia del cuerpo.

Si bien no existe una andanza real en *Astromelia*, el narrador evoca la búsqueda de la flor, que se entrelaza con el recuerdo de los ruidos de la ciudad estadounidense y con el de Jane. El movimiento está dado por la alternancia de espacios y pensamientos que recorren la escritura. El personaje desconoce la flor como parece desconocerse a sí mismo, nunca supo de esta especie que tan bien conoce la gente del campo en sus recorridos a pie por el territorio. La sorpresa de la voz narrativa deriva hacia un nuevo descubrimiento, esta vez amoroso, que describe en fragmentos en medio del devenir que lo lleva a recordar su encuentro con Jane en Estados Unidos. La perspectiva de la evocación alterna ritmos, el del jardín de la casa versus el del metro de Nueva York, hasta detenerse en el zorzal, a sus hábitos y cantos, a la comparación con otras aves similares y, de ahí, a los pájaros en general: “¿De dónde diablos salen? Los habíamos visto años atrás, en la Plaza del Capitolio, en la Habana, y en las orillas del Canal de Panamá. Eran como proletarios: salían temprano, quizá si al amanecer, hacia los campos, y regresaban solo en las tardes, todos juntos o en grupo, como obreros de una misma fábrica o peones de una misma hacienda” (*Astromelia* 13).

Los pájaros se multiplican, gozan de la libertad de poder estar en todas partes y en constante movimiento; a diferencia de la astromelia que se le ha mostrado esquiva y lejana, el narrador los puede reconocer, admirando en ellos además un espíritu grupal similar al de los obreros caminando juntos al final de la jornada. La astromelia, como

especie silvestre, se aferra a un terreno que debería ser explorado por el personaje, mientras que los pájaros parecen perseguir a Pedro. El deseo por aquello que le ha sido vetado en la presencia solo se concreta en la visión de la fotografía de su escritorio. Él como un escritor pasante habita la casa, pero rememora los viajes y a la mujer que ha encontrado en ellos.

De modo que esa fotografía desplaza la experiencia corporal, la desagrega, convirtiendo al sujeto en partes desorganizadas. Antonia Viu propone que “la caminata en Rojas expresa la necesidad de orientarse sobre un territorio compartido con otros” (117). Si bien no hay caminata en lo narrado en *Astromelia*, me parece interesante evocar esta acción como posible salida, opuesta al encierro desde donde el narrador nos muestra a Pedro Orellana, en la individualidad de su escritorio en un núcleo familiar que parece caótico y asfixiante. Los pájaros son libres, dice al final del texto, su movimiento y constante migración otorgan esa libertad anhelada. Los hombres, y mujeres me gustaría decir, caminan haciendo del viaje algo más importante que el destino, atravesando con su cuerpo íntegro y gracias a la fuerza del mismo, paisajes y tiempos, dando consistencia a la subjetividad como afirma Rebecca Solnit: “El caminar comparte con el hacer y el trabajar aquel elemento crucial del compromiso del cuerpo y la mente con el mundo, el conocimiento del mundo a través del cuerpo y del cuerpo a través del mundo” (55). La inquietud expresada en *Astromelia* está vinculada a la inmovilidad y su resolución apunta hacia dos direcciones, una interior, en el mundo rural, en la cordillera o a la orilla de los volcanes, donde nace esta especie, y una exterior, hacia un afuera moderno y cosmopolita representado por el Nueva York donde vive Jane.

Desde la narración del encierro de Pedro y sus gestos y actitudes, emerge un inherente apetito de libertad. Y puede resultar sugerente, a propósito de esa libertad anhelada, recordar lo que Rojas escribía sobre Henry David Thoreau en *Dos centenarios*:

Su desprecio por el Estado y sus instituciones y su amor por la libertad son una nota que se repite constantemente en sus escritos y en su vida. No se conforma con tener una opinión: la defiende y quiere imponerla. “¿Cómo puede un hombre estar satisfecho de mantener una opinión simplemente para disfrutar de ella? ¿Hay una satisfacción en saber que se es oprimido?” (s/p).

En *Walden* (1857) Thoreau expresa ese amor por la libertad, al dejar la ciudad y la vida moderna para adentrarse en el bosque y vivir de su trabajo corporal. Esa nueva posibilidad de conocer implica caminar, reconocer la flora y la fauna, atender al silencio para estar acompañado: “Tengo mucha compañía en mi casa; especialmente por la mañana, cuando no viene nadie” (130). La admiración de Rojas por Thoreau es visible en su artículo de *Babel*, donde sitúa el vínculo con la naturaleza como algo que va más allá del naturalismo, convirtiéndose en una opción política y espiritual

que da integridad al sujeto en la medida en que establece un contacto directo, sin más mediación que su propio cuerpo, con ella.

La movilidad que implica el caminar surge como una opción para elucidar la situación inicial de *Astromelia* y acercar Pedro Orellana a la libertad que parece desear: “Pedro Prado, poeta y prosista, gran escritor, habló una vez del ‘andarieguismo’ y habló del ‘andarieguismo’ o del andar como una doctrina del conocimiento o descubrimiento de la belleza, no solo de la belleza física, sino también de la belleza en sí, de la belleza creadora, pues andar, en el sentido que le daba Prado, incluye el pensar y el sentir” (“Rincones” 105). Pensar y sentir se clarifican en el movimiento corporal, superando así la evocadora performatividad en potencia de la fotografía.

Sin duda, estos aspectos podrían tratarse más largamente, pues caminatas, amistad y naturaleza son constantes en la escritura de Rojas y en su configuración como escritor. María José Barros (2020), a propósito del disco *A pie por Chile*, colaboración entre Rojas y Ángel Parra, ha señalado que “en ‘Atacameño’ se valora el nomadismo indígena como un signo de libertad y el caminar como una práctica que permite establecer una relación de proximidad con los otros y el territorio” (210). Y recordando que para el Aniceto Hevia de *La oscura vida radiante* “caminar es conocer” (100), afirma que “Las canciones de Rojas y Parra nos invitan a deambular por otros parajes y conocer sistemas de vidas alternativos que problematizan el imperativo del disciplinamiento de las sociedades modernas” (210).

De modo que estos temas, que surgen a partir de la revisión de un texto inacabado, nos abren a nuevas lecturas y nos proponen cuestionar el oficio escritural, los vínculos sensibles y nuestra relación corporal con el entorno en tanto pistas que configuran la subjetividad y dan sentido a la literatura. Asimismo, y en esa línea, las lectoras amigas y caminantes, podemos, además, volver a pensar, a propósito de los motivos de nuestro trabajo, las razones de la escritura, la elección de temas y de alianzas intelectuales y afectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro Castro, Lorena. “Pasadores de fronteras: Manuel Rojas y José Santos González Vera”. *Chasqui* 44. 2 (2015): 20-32.
- Areco, Macarena. “La novela de lo abierto de Manuel Rojas”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Barros, María José. “Chile de arriba a abajo de Manuel Rojas y Ángel Parra: musicalización de una cartografía nacional popular y mestiza”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Espinoza, Enrique. *Manuel Rojas. Narrador*. Buenos Aires: Babel, 1976.
- González Vera, José Santos. “Manuel Rojas, un estilo”. *El Mercurio*. 3 marzo 1996: E12.
- . *Cuando era muchacho*. Santiago: Nascimento, 1969.

- ____. “Carta a Gabriela Mistral”. 7 de enero de 1950, Santiago. Biblioteca Nacional de Chile. Colección Atkinson.
- Rojas, Manuel. *Astromelia*. Archivo Manuel Rojas, manuscrito, s/f. Cod. 06_01_24_01.
- ____. “González Vera”. Archivo Manuel Rojas, manuscrito, 1959. Cod. 06_01_26_01.
- ____. *La oscura vida radiante*. Santiago: LOM, 2007
- ____. *Mejor que el vino*. Santiago: Zig-Zag, 1981.
- ____. “Apuntando a los obreros”. *La Quinta Rueda*, 1, octubre (1972):19.
- ____. “Los cincuenta y nueve años de Acevedo Hernández”. *Las Últimas Noticias*. Santiago: 10 de marzo de 1944.
- ____. “Dos centenarios”. *Babel* 44 (marzo-abril 1948). Santiago: Nascimento. Disponible en Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69675.html>
- ____. “Rincones de Chile”. *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia, 2016.
- Rojo, Grínor. «La contraBildungsroman de Manuel Rojas». *Revista Chilena de Literatura*, sección Miscelánea (2009). Consultado de <http://www.manuelrojas.cl/wp-content/uploads/Grinor-Rojo-Manuel-Rojas-La-Contra-Bildungsroman-De.pdf>
- Sánchez Latorre, Luis. “González Vera y Manuel Rojas”. *Las Últimas Noticias*. Santiago: 7 de septiembre de 1963. (suplemento «Revistas de los Sábados»).
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. Una historia del caminar*. Salamanca: Capitan Swing, 2015.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2020.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Buenos Aires: Losada, 2016.
- ____. Amistad, amor y matrimonio. Trad. José Manuel Silva. Santiago: Montacerdos, 2019.
- Viu, Antonia. “El orden de los cuerpos: la caminata en *Imágenes de infancia y adolescencia* y *A pie por Chile*”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020.

*SOMBRAS CONTRA EL MURO: LECTURA,
ESCRITURA, LITERATURA*

Fernando Moreno
Universidad de Poitiers, CRLA-Archivos
fmorenoturner@gmail.com

Como es sabido, *Sombras contra el muro*, publicada en 1964, forma parte de esa gran tetralogía autobiográfica novelada protagonizada por Aniceto Hevia, una suma editada como *Tiempo irremediable* en 2015. En este conjunto y contexto, *Sombras contra el muro* ocupa un doble lugar: por una parte, y en relación con el orden de aparición, es la tercera, después de *Hijo de ladrón* (1951) y de *Mejor que el vino* (1958); por otra, es decir desde el punto de vista de la cronología interna inherente a las venturas y desventuras del personaje central, es la segunda, pues el momento inicial de lo allí narrado cubre y continúa el tiempo final de las experiencias de Aniceto de *Hijo de ladrón*. El propio Manuel Rojas, en una entrevista con Daniel Fuenzalida, dio algunas explicaciones sobre lo relatado en las cuatro obras: “En *Hijo de ladrón* describo una parte de su infancia y adolescencia; en *Sombras contra el muro*, el final de su adolescencia y su formación mental; en *Mejor que el vino*, cuento una parte de su experiencia amorosa [...]. *La oscura vida radiante* es el final de la formación política, mental, intelectual, sensible, de este hombre” (2012 120-1).

El aprendizaje al que alude el autor se relaciona en este caso con el paso del personaje desde una reducida cofradía de recolectores de metal a una comunidad más vasta, configurada a partir de los ideales anarquistas y de las acciones que significan ponerlos en práctica. En otras palabras, *Sombras*... propone un registro estético de las experiencias sociales e íntimas de un abigarrado conjunto de personajes representativos, en su mayor parte, de los sectores postergados de la sociedad; son subjetividades marginales, sujetos subalternos de las primeras décadas del siglo XX en Chile.

En un mundo de oscuridad y resplandores aparecen allí los heterogéneos medios anarquistas –los activistas que adhieren férreamente al ideario ácrata, los hombres de acción y los oradores, los auténticamente convencidos, los que dicen serlo, pero en beneficio propio–; los trabajadores y artesanos, específicamente peluqueros, pintores, carpinteros y electricistas. También los marginales, vagabundos, ladrones, rateros. Y médicos, artistas e intelectuales.

Aniceto y los personajes –cerca de setenta– se mueven por distintos espacios de Valparaíso y Santiago. Entre otros: los barrios marginales, las calles, los conventillos, los talleres de zapatería, la “Peluquería del Pueblo”, la cárcel, el Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer, el teatro. Se trata de un universo caracterizado por la precariedad, la fragilidad, la carencia, la estrechez, la miseria, el hambre y la incertidumbre. Pero también por la generosidad, el altruismo, la hospitalidad, la camaradería, la amistad, la solidaridad, la humanidad y proyectos esperanzadores. Se despliega así lo que se puede caracterizar como la expresión de la riqueza de la pobreza, con un discurso narrativo que rememora y recrea un universo múltiple, que se entrega a través de plurales y móviles perspectivas que se concretan en medio de numerosos y constantes cambios temporales y espaciales.

Como también es sabido, desde el punto de vista de la recepción crítica, la gran mayoría de los análisis y estudios sobre la obra de Manuel Rojas se han concentrado en la primera novela de la tetralogía. Pocos son, tengo entendido, los acercamientos dedicados exclusivamente a *Sombras contra el muro*. Entre ellos se cuentan algunas reseñas (ver en Román-Lagunas) y artículos (Myron Lichtblau, Pablo Fuentes Retamal). Aparece, además, evocada y comentada en tesis (Rodrigo López Cantero, Lorena Ubilla) y en capítulos o partes de libros (Darío A. Cortés, Ignacio Álvarez), o en artículos que aluden a la novela en un marco más amplio (Jaime Concha, Grínor Rojo, Ignacio Álvarez).

Se puede constatar que la mayor parte de estos acercamientos pone en evidencia, sobre todo, la relación del texto novelesco con el ideario anarquista, cuya presencia es fundamental e innegable. Se trata, al decir de Rojo, del “mundo ácrata de los que se hacen partícipes del programa libertario ya no instintivamente sino a sabiendas de qué es lo que hacen y por qué lo hacen [...] en una plataforma de lucha explícita, por la “libertad”, contra la “explotación del hombre por el hombre”, por el “amor libre” y por “una sociedad sin clases ni gobierno”. Y añade que “Es el ideal anarquista nacional y mundial, cuya presencia alguna vez entre nosotros *Sombras contra el muro* registra más y mejor de lo que ninguna otra novela chilena lo ha hecho jamás” (2009 20). Mientras que, por su parte, Álvarez afirma que “*Sombras contra el muro* medita largamente sobre la violencia y la desigualdad. Es una novela rabiosamente urgente [...] esos años de la década del diez del siglo XX se parecen mucho a los de hoy, revueltos y esperanzados. Aniceto es parte de uno de los varios grupos anarquistas de la época y desde ahí explora las terribles desigualdades del sistema social partiendo por la misma cárcel, eterna amenaza que le cae simplemente por ser joven, pobre y caminar por la calle” (2015 15).

No quiero insistir aquí en este tema, sino dirigir la mirada hacia otros elementos que me han parecido igualmente relevantes, para lo cual intento aquí un rápido periplo por algunos aspectos discursivos de *Sombras contra el muro*, un breve recorrido que me permite rastrear en el texto la preocupación por la materialidad del signo lingüístico, la

importancia de la lectura y la escritura literaria, y los atisbos de una reflexión metaliteraria, vistos como elementos que pueden sumarse a aquellos que más han preocupado a los estudiosos y a la crítica. De ahí el título de estas notas que, por ahora y por lo demás, no pasan de ser un conjunto de citas y un breve esbozo de esta problemática.

Si en *Hijo de ladrón*, el relato comienza con la recordada y célebre pregunta “¿Cómo y por qué llegué hasta allí?”, que plantea la necesidad, para un narrador personal, de referir y reflexionar sobre causas y circunstancias, que anticipa el movimiento constante y la presencia de tiempos y espacios diferentes vistos desde un aquí y un ahora posteriores, el incipit de *Sombra contra el muro* —“El agua está fríísima, y las manos, heridas por la soda cáustica, duelen;” (2021 23)— nos instala en la plena materialidad de los elementos y del cuerpo, en un presente por ahora indeterminado, impreciso, del que solo con posterioridad podremos tener una idea algo más certera por medio del enlace con otros momentos, a través de un complejísimo recorrido en espiral, que aparece reiterando el que se expresa en la propia construcción narrativa.

En ese inicio, la elección del superlativo la leo como un primer indicio del papel relevante que asume, también en su materialidad, el nivel lingüístico en el seno del discurso textual, la que se corrobora inmediatamente por la irrupción de otro lenguaje, otro idioma en realidad, en boca del pintor anarquista y esperantista con el que Aniceto comparte esta primera escena: “—¡Por la *matro!*”, dice aquél. Aniceto, y con él el lector, se pregunta por lo que ha sucedido. La respuesta implica otra variante de esta constante puesta en evidencia del nivel de la expresión verbal pues a la explicación “—Se me cayó la *pentriilo*”, sucede una aclaración del narrador “Es un pincel del más fino pelo, camello, nutria, una herramienta para filetear” (23), situación discursiva que, por lo demás, se reiterará a lo largo del texto. Por ejemplo, cuando se habla de la “pallasa” la explicación viene duplicada por la pregunta a propósito de la relación entre significado y significante y sobre la factura del objeto:

No había sino una cama y se sabía de quién era y cómo era: de fierro, con somier de tablas, una pallasa o colchón de paja y una frazada muy semejante a la que tenía El Filósofo (quizá Aniceto tendrá, alguna vez, como cuando era niño, un colchón de lana; por ahora no lo tiene de nada y debe dormir en el suelo; recordará, sin embargo, toda la vida, las pallasas —¿por qué se llaman así, a quién se le ocurrió hacerlas, lecho de pobre, comprado gordo y terminado flaco (80).

En otros casos, esta preocupación lingüística puede dar pábulo incluso para una incursión en cuestiones vinculadas con la diacronía:

—Echémosle para adelante —dijo—; tengo varios derroteros, todos buenos.

Derrotero, donde dormir, donde comer, donde divertirse, donde robar; lo que significó un camino en el mar o en la tierra, para aventureros y soñadores, “la

derrota del mar del sur”, “el derrotero de la mina de los Aragoneses”, “el derrotero del paso del noroeste”, quedaba convertido en algo próximo y provechoso, algo para ratones y rateros (97).

O incluso para el humor y los juegos semánticos: “Ha oído hablar de la Pila del Ganso; no le dice nada y lo mismo le daría que se llamara la Fuente del Avestruz o El Surtidor de la Mona” (132).

En cuanto a la manifestación del mundo de la literatura, a las experiencias de la lectura y la escritura, *Sombras contra el muro* presenta, en el nivel de la intriga, entre muchos otros anarquistas, a un grupo de intelectuales, con quienes Aniceto se vincula, y cuyas motivaciones, actitudes, movimientos, proyectos, aspiraciones, tentativas, sueños, pertenecen al ámbito de lo artístico y lo literario y a sus diferentes maneras de aproximación y concreción. ¿Quiénes son ellos? Son aquellos que se preguntan por el origen de los discursos anarquistas, por esas palabras creadoras de sueños, que participan en veladas literarias y musicales, que cantan o recitan poesías, y que, como además se sabe, corresponden a personas con los que Manuel efectivamente compartió experiencias en esos tiempos. Es Juan (Juan Tenorio Quezada) y su pasión por el teatro, como también la de Antonio (Antonio Acevedo Hernández) quien solo anhela ser autor teatral y poner en escena a la gente del pueblo; son los actores aficionados que intentan trascenderse y compenetrarse con lo que repiten en el escenario, es el joven tuberculoso (Alfredo Valenzuela) que quiere ser crítico o novelista o poeta.

Cabe aquí recordar además la voracidad lectora de Filín (Teófilo Dúctil), quien “Soñaba con libros, libros gordos de muchas páginas y repletos de ideas y conocimientos; no era ningún sabio, no quería serlo, solo quería leer y si era una lástima tener para ello ojos tan miserables, peor para los ojos” (62), similar a la del joven intelectual anarquista Gutiérrez (José Santos González Vera), cuya pasión también es la lectura, pero que no lee el mismo tipo de textos que aquel, una diferencia que permite incluso introducir un breve compendio sobre la recepción y la estética del gusto, que no deja de ser complejo y pleno de matices:

Filín busca conocer el mundo físico visible e invisible y sus habitantes, su historia pasada y presente, los hechos y las ideas que los mueven; el joven intelectual anarquista parece interesarse por los sentimientos que fluyen de todo ello, lo opuesto de uno y de otro, lo lógico y lo ilógico, las diferencias entre el sentimiento manifestado y el oculto. Lee, más que nada, novelas, le gusta Baroja, también Montaigne, y, a veces, poesías o libros que estén, hasta cierto punto, de acuerdo con él, libros en los cuales domine el sentimiento sobre el pensamiento o en donde los dos elementos estén equilibrados, más bien, que domine un poco el pensamiento o un pensamiento teñido de un leve sentimiento. Parece atraerlo lo cínico, sin serlo, y lo contradictorio, que tal vez puede serlo, jamás lo apasionado, que juzga íntimo, no manifestable; le agradan, en las

novelas, los personajes reales, esos que algunas veces triunfan pero que más a menudo fracasan, que procuran explicárselo todo y que, en el fondo, no se explican nada (78).

Es, además y en ese contexto, la experiencia del propio Aniceto, quien se ve a sí mismo negativamente (“Pero él no es nadie, no tiene una pistola, no es un teórico del anarquismo ni de nada, es solo un joven hambriento a quien le gustan ciertas cosas, leer, oír conversar, divagar, caminar, se siente inseguro, ¿dónde comeré?, ¿dónde encontraré trabajo?, ¿qué puedo hacer?” 202), pero que, por una parte, se convertirá en apuntador en la compañía de Antonio y para lo cual necesitará aprender un tipo de lectura (a leer para actores) y, por otra parte, orientado, aconsejado por Daniel, el llamado poeta-cohete (José Domingo Gómez Rojas), también se dedicará a la escritura:

“No cuesta mucho”, le dijo Daniel, “y es lo mejor a que te puedes dedicar”. “Pero ¿de qué voy a vivir?”. “No cuesta mucho vivir, siempre que uno se conforme con poco, y es lo mejor. Escribe versos. Por ahí se empieza”. “Pero ¿cómo lo hago?” “Mira, lee y escribe mucho y no te preocupes. Algo llegará. Si no llega, por lo menos te habrás entretenido. Hay que dedicar la vida a algo noble, aunque no se saque nada de ello” (85).

Junto con múltiples referencias de obras teóricas y literarias y citas de otros textos, *Sombras...* ofrece ciertos atisbos de una expresión metaliteraria. En ciertos momentos, a través del diálogo o de los pensamientos de los personajes, el texto vuelve sobre sí mismo, preguntándose, por ejemplo, por los mecanismos que podrían operar en el trabajo de la escritura o bien aludiendo directamente a la capacidad de la palabra poética para referir una determinada “realidad”:

—¿Cómo sería describir la vida de una calle como ésta?

No muy fácil, aunque algún día, de seguro, la describirán, y también la arreglarán pero quién sabe cuándo y qué infinitas molestias traerán los arreglos, si vienen los hombres del alcantarillado no volverás a pasar más por aquí o pasarás sabe Dios cuándo —y es una lástima: alguna vez podrías ver a un niño o a una mujer que trae a su padre, a su hijo o a su marido, una ollita con comida, o a un obrero calentando la choca, té aguado y un pedacito de pan, un té que hacen en un tarro vacío de conservas en cuya boca han puesto un aro de alambre (no hay nadie como los pobres para utilizar el alambre y los tarros), calientan ahí el agua y cuando hierve le echan el azúcar y su puñadito de té, soplan y para adentro— (183).

Se puede constatar, en este caso, que esa calle a la que alude el narrador ha sido descrita inmediatamente antes: “una calle, una calle como esta, llena de tropiezos y

cantinas, ojo con ellas, aquí vomitó alguien, otro orinó, un desesperado hizo algo peor, [...] adoquines levantados, baches; los perros dieron vuelta los tarros de basura, las baldosas están sueltas” (182). Sobre esto cito un segundo ejemplo, todavía más explícito:

a ti te gusta la novela, ¿cómo podrías reproducir esto de una vez, simultáneamente?, acabo de leer *La vie unanime*, de Jules Romains, la vida es unánime, y la novela, de la que se dice que es un reflejo de la vida, un espejo de la vida, debería recoger, simultáneamente, esa vida unánime; no digas tonterías, ni siquiera los ojos pueden recoger todo de manera simultánea sino por pequeños espacios y enfoques; la mente, sin embargo, puede representárselo todo unánime y simultáneamente; pero no podrá expresarlo y si alguien quisiera representarlo haría algo ininteligible, no se puede romper todo el equilibrio; quizá alguien logre hacerlo (230).

Me parece que es esto precisamente lo que está tratando de concretar Rojas en este texto. Una tarea quimérica, irrealizable, pero cuya absoluta imposibilidad no significa abandonar el intento y rendirse o someterse, sino todo lo contrario. Y para ello se vale del conjunto de recursos que los lectores han ido descubriendo a través de su propia experiencia: cambios, saltos, variaciones espaciales y temporales, utilización de la primera, la segunda y la tercera persona, mutaciones y movilidad de la perspectiva narrativa, focalización múltiple, fluir de la conciencia, monólogo interior, soliloquio, diálogo, estilo indirecto libre, entre otros. Son modos de aproximación, intentos de paradójica posesión del magma de la realidad, no para encauzarlo, ordenarlo o encasillarlo, claro está, sino para procurar atraparlo y entregarlo en toda su laberíntica confusión, en toda su rebelde versatilidad.

El final de *Sombras contra el muro* ofrece otro caso o, mejor, una praxis y una puesta en escena de esta afanosa tentativa:

No comió y se acostó con la cara vuelta hacia el muro; detrás había también una posibilidad para el hombre; la ventolera, fuerte, lo barría de arriba abajo. Qué hubo... Qué hubo. ¡Mamita! Camina, chiquillo de moledera. No tengo más que un cuchillo, pero lo mataré. ¡Qué fuerza tiene la mugre! ¡Y no se me venga a botar a insolente el carajo! Hay que dignificar al Hombre. El hombre solo está jodido, compañero. ¿Tú crees que todo se ha arreglado? No, no se ha arreglado nada (246).

El fragmento contiene una suerte de síntesis de todo el conjunto textual. Primero, la alusión a una palabra del título; luego una, a primera vista, incoherente serie de expresiones, dichos y afirmaciones, suerte de *disjecta membra*, pero en la que, en definitiva, se reconocen elementos que han formado parte del discurso narrativo de ciertos capítulos anteriores y que remiten a episodios y situaciones bien determinados.

Así, una vez más, pero esta vez con un movimiento de mayor amplitud, el conjunto textual vuelve sobre sí mismo, reproduciendo la estructuración de sus partes, es decir, la de los capítulos que parecen organizarse de acuerdo con un movimiento en espiral.

De modo que, desde esta perspectiva de lectura, el texto se abre hacia nuevos horizontes de percepción y de intelección, pues nos recuerda que quiere ser representación de la totalidad, es decir, de la identidad particular de unos seres y de su multiplicidad interior, de un mundo en su permanencia relativa y en el dinamismo de sus componentes. Pero, además y por una parte, llama la atención del lector hacia la forma del mensaje, hacia la materialidad del texto, hacia su condición de representación de representaciones. Por otra, rompe cerrazones dicotómicas, resquebraja univocidades, inserta nuevas dinámicas, introduce elementos desestabilizadores pero necesarios para la configuración de una nueva manera de ver las cosas y el mundo, las cosas del mundo.

¿Cómo se ha llegado hasta aquí, o hasta allí? Gracias a un arduo trabajo de artesano realizado por el autor, un trabajo de reflexión y dedicación, perseverancia, en el que se ha planificado, y que, lógicamente, ha incluido, revisiones, correcciones, búsqueda, tanteos hasta llegar a lo que se considera lo más adecuado, procedente, satisfactorio, tal y como puede comprobarse revisando los papeles atinentes a esta novela y que se encuentran en el Archivo Manuel Rojas del CELICH UC.

De esta manera se hace literatura con la vida, instancias ambas inseparables, por cuanto aquella nace de la experiencia y da cuenta de esta por medio de una entrega ética y estética en la que se vierte y reverbera un indisoluble sesgo político. Se reafirma así la idea de que la escritura es la manifestación más explícita de las ansias de comprender el ser humano y su realidad, en un trabajo al que Manuel Rojas se entrega por entero. En ese proceso creativo involucra su propio convencimiento ideológico y, además, la capacidad de la que dispone para escudriñar en los abismos más remotos del individuo y de su entorno por medio de la palabra poética, la cual es, a su vez, escudriñada y representada. Todo lo cual permite concluir que, de acuerdo con lo aquí brevemente diseñado y sugerido, por *Sombras contra el muro* discurren férreamente entrelazadas dos utopías fundamentales: la de la escritura total y la del ideal libertario.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Ignacio. “Un puñado de pistas para entrar a *Tiempo Irremediable*”. Manuel Rojas. *Tiempo Irremediable*, Vol. I. Santiago: Zig-Zag, 2015.

—. *Novela y nación en el siglo XX en Chile (1920-1973)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

Concha, Jaime. “El otro tiempo perdido”. *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.

Cortés, Darío A. *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Pliegos, 1986.

- Fuentes Retamal, Pablo. "Sombras contra el muro: una novela ácrata que se construye desde la epistemología histórica del bajo pueblo". *Izquierdas* 14 (2012): 102-117.
- Fuenzalida Villarroel, Daniel. *Conversaciones con Manuel Rojas. Entrevistas 1928-1972*. Santiago: Zig-Zag, 2012.
- Lichtblau, Myron L. "El tono irónico en *Sombras contra el muro*". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Naín Nómez y Emmanuel Tornés (eds.). Santiago: Universidad de Santiago, 2005. 255-266.
- López Cantero, Rodrigo. *Anarquismo y autobiografía en la novela Sombras contra el muro de Manuel Rojas*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. 1997.
- Román-Lagunas, Jorge. "Bibliografía de y sobre Manuel Rojas". *Revista Chilena de Literatura*, 27-28 (1986): 143-172.
- Rojas, Manuel. *Sombras contra el muro*. Santiago: Tajamar, 2021.
- Rojo, Grínor. "La contra*Bildungsroman* de Manuel Rojas". *Revista Chilena de Literatura*, 72 (2009): 1-29.
- Ubilla, Lorena. *Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas. De disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador. Chile, 1870-1910*. Tesis de Magíster Universidad de Chile, Santiago, 2012.

ISIDORA AGUIRRE Y MANUEL ROJAS
ESCRIBEN *POBLACIÓN ESPERANZA*

Grínor Rojo
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

Anoto de entrada una coincidencia que me parece digna de destacarse. *Población Esperanza*, la obra de teatro que ahora comento y que es la única en que colaboraron Isidora Aguirre y Manuel Rojas, se estrenó en Concepción, en el Teatro de la Universidad, en enero de 1959, dirigida por Pedro de la Barra y con un personal de actores de un prestigio hoy día legendario: Luis Alarcón, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Tennyson Ferrada y Andrés Rojas Murphy. Es decir que *Población Esperanza* fue estrenada hace más de medio siglo y sólo unos pocos días después de que se produjera en Cuba el triunfo de la Revolución, la que, como todos sabemos, desencadenó un cambio de rumbo radical en la historia política de nuestro continente. Hay, en efecto, en la historia contemporánea de América Latina, un antes y un después de la Revolución Cubana. Lo que los cubanos le demostraron al mundo en 1959 fue que la servidumbre y la pobreza, la opresión y la explotación, la dependencia y la humillación, no formaban parte del destino trágico de los seres humanos, sino que era posible combatirlas y, lo que es más relevante todavía, que era posible eliminarlas. En la memoria (y en la nostalgia) de muchos de nosotros está lo que vino después de eso: una década, la de los años sesenta, alborotadora y esperanzada, unidos todos quienes la vivimos en la confianza de que el cambio social estaba a la vuelta de la esquina, pero siempre que se tuvieran las ganas (y las agallas) para comprometerse con él y lograrlo. Reviso ahora la bibliografía de la dramaturga Isidora Aguirre y me doy cuenta de cuál fue su contribución personal a este proyecto. Piezas fundamentales suyas y del repertorio dramático chileno de todos los tiempos se escribieron y se estrenaron durante aquella década: *Los papeleros*, en 1962, y *Los que van quedando en el camino*, en 1969. Y antecediendo a las obras que acabo de nombrar, como una cuña o un faro que ya apunta hacia el futuro, se encuentra *Población Esperanza*, lo que quiere decir que esta obra es una cabeza de serie dentro de la producción de Isidora Aguirre para el teatro chileno tanto como la Revolución Cubana lo estaba siendo en la producción de una historia nueva para los explotados y ofendidos de nuestra porción del mundo.

Como cabeza de serie, *Población Esperanza* se debe al pasado al mismo tiempo que profetiza el futuro. Cuenta Isidora, en la entrevista que le hicieron para el volumen de *Estudios críticos* sobre Manuel Rojas, que el gran novelista insistió en introducirle un centro de significación único a la pieza y que ella se resistió a esa sugerencia, pero a la que al fin y al cabo tuvo que ceder. Oigámosla: “Conversamos y recuerdo como si fuera hoy, que él me repetía que ‘la miseria es el mal de los miserables’, un axioma de Bernard Shaw. Desde mi ángulo, le explicaba que eso no bastaba para escribir la obra, aunque había que tenerlo en cuenta”. Y en otra parte: “la idea que regía a *Población Esperanza* era la de que cuando un miserable cae tan bajo él solo no puede salvarse porque la miseria lo hunde más” (103).

La ambigüedad resulta ostensible: “la miseria es el mal de los miserables”. ¿Qué quiso decir Shaw con esta frase? ¿Es la miseria el mal que a los miserables les ha caído encima, debido a causas que están fuera de su control, o es un mal que ellos generan por y para sí mismos? No sé en qué estaba pensando el dramaturgo irlandés cuando escribió la frase famosa⁹², pero sí sé, porque he escrito varios ensayos sobre la obra de Manuel Rojas, que para el novelista de *Hijo de ladrón* ella tenía un sentido preciso. Rojas no lo había pasado nada de bien, había trabajado de niño en las cosechas de Mendoza y también de niño había sido jornalero en la Cordillera de los Andes, durante la construcción del Ferrocarril Trasandino. Después de eso, vagó en soledad y con hambre por las calles de Valparaíso y Santiago, sin trabajo o con trabajos misérrimos que a veces le daban para comer y a veces no. Es decir que Rojas había sentido él mismo el apretón en las tripas, *que había sido un miserable*. Ese hombre grande y parco, nacido en Buenos Aires y criado en el barrio Boedo, que en 1912 cruzó la Cordillera de los Andes a pie para venirse a Chile, donde, durante ese decenio y en los dos siguientes se ganó la vida como mejor pudo (o sea que no con mucho éxito ni con mucha frecuencia) y como mejor supo (o sea que con menos habilidades de las que eran requeridas incluso para las pegas últimas que le caían entre manos), traía en la mochila, en el momento de iniciar su colaboración con Isidora, una experiencia durísima dentro de la cual había pruebas abundantes de que a los miserables les cuesta salvarse y, sobre todo, que es muy difícil, casi imposible, que se salven solos.

Del otro lado, estaba la joven Isidora Aguirre Tupper, la hija de don Fernando Aguirre Errázuriz y doña María Tupper Hunneus, a la que no conocí entonces pero sí después, y a quien puedo imaginar tan bonita y coqueta como le gustaba serlo. Había nacido el 22 de marzo de 1919 (se cumplieron cien años de su nacimiento hace apenas un par de años) en el seno de una familia de la nobleza criolla y era todavía, a fines de los cincuenta, según ella misma lo relata, una niña “bien” (102); me pregunto si

⁹² Isidora agrega la coda: “y necesitan de nosotros para superarla”. Pero eso no resuelve la ambigüedad, a mi juicio.

alguien usa todavía esa expresión. Una niña bien que a los dieciséis años había querido ser “visitadora social” (hoy la profesión no existe, creo que quienes desempeñan ese oficio se denominan a sí mismas trabajadoras sociales y que lo que hacen posee otro carácter) porque la impresionaban “los niños mendigando por doquier”. De ahí arrancaba su deseo de hacer “una obra que sirviera de algo al pueblo que sufría y al que sólo conocía desde mi posición de clase” (101). Es decir que esta era una joven de la oligarquía chilena, sensible a la pobreza, como vemos, y que creía sinceramente que respecto de ella el asistencialismo cristiano entregaba una solución o, al menos, un paliativo.

Era como juntar el vinagre rudo y zarandeado de un Rojas ya sesentón con el tierno aceite de Isidora. Que la sociedad que los dos formaron para escribir *Población Esperanza* haya sobrevivido y prosperado es casi un milagro y tiene que ver, creo yo, con un doble desplazamiento. Por parte de Manuel Rojas, con una intensificación en él del principio de la fraternidad, en contraste con el escepticismo al que lo inducía su dura experiencia de vida, y todo ello en el marco de un arreglo más o menos complicado entre su adhesión al ideal libertario anarquista y a un socialismo cuyas estrategias, aun cuando le resultaran convincentes a ratos, no siempre le garantizaban el monto de flexibilidad que a él le hubiese gustado. En 1934, en las páginas de *Lanchas en la bahía*, esas son las dos puntas paradigmáticas que forman El Rucio del Norte y el sindicalista Alejandro.

Por parte de Isidora, pienso que su propio desplazamiento se produjo a partir de la sospecha de que el asistencialismo tradicional, cristiano no daba el ancho y que lo que había que hacer era avanzar un paso más allá, consistente en la instalación de una perspectiva de cambio en la conciencia del pueblo chileno. No había que ayudar a los miserables a que les fuera mejor en sus vidas; lo que había que hacer era demostrarles que *cambiar* sus vidas era para ellos posible y que eso era algo que podían y tenían que hacer por sí mismos, pero a condición de que lo hicieran entre todos.

Como quiera que sea, *Población Esperanza* es una puerta batiente, que hace guiños hacia el pasado tanto o más de lo que avizora el futuro. El realismo del viejo Rojas y el asistencialismo de la joven Isidora están ambos metidos adentro, muy adentro de la pieza, determinando varios de los elementos que la constituyen. Está ahí la figura del ladrón, tan importante en la narrativa de Rojas, y con la misma jerarquización con que este la trata en las novelas: el ladrón bueno, solidario y bondadoso, especie de Robin Hood de la callampa, en un costado de la escena, y el ladrón malo, insolidario y bellaco, en el otro. Y junto con él la figura de la visitadora social o, mejor dicho, la íntima contribución de nuestra querida Isidora, de esa joven que había deseado proteger a los niños pobres alguna vez en su adolescencia, y que aquí, habiéndose propuesto redimir al buen ladrón, termina enamorándose de él. Hegel hubiese caído de la silla aplaudiendo: de la unión de esa tesis con esa antítesis tenía que salir ni más ni menos que una síntesis destinada a parir el futuro de Chile. Como lo dejé dicho y me lo recordó al

escuchar los borradores de este trabajo, ella fue quien escribió la parte de la visitadora en tanto que Rojas se hacía cargo de la del ladrón, intercambiándose así entre ambos la construcción de los papeles protagónicos de la pieza. Es un dato recuperable sin duda, y que responde a motivaciones que tienen que ver no tanto con el origen de los personajes como con el origen de sus creadores, así como con el procedimiento que ellos adoptaron para redactar los parlamentos de la pieza.

(De paso, considérese por un momento la siguiente puesta en abismo: desde los que escribieron la pieza, sobre todo si se tiene en cuenta ese intercambio de papeles al que arriba me refiero, y repitiéndose una y otra vez, *Población Esperanza* entera está hecha a base de parejas disparejas, que se superponen una detrás de la otra haciendo lo posible y lo imposible por unirse. Es un túnel de espejos, que se repiten y podrían seguirse repitiendo hasta el infinito. Me refiero a la pareja que forman los falsos mendigos; a la del ladrón ayudante con la prostituta, la que nos remite a la pareja del criado del caballero con la criada de la señora en la comedia clásica española; y, por supuesto, a esta protagónica que es la del ladrón buena gente con la visitadora social).

El caso es que los protagonistas, no sin algunas vacilaciones de última hora de parte del ladrón bueno –quien no parece estar del todo persuadido acerca de los beneficios del negocio en que está a punto de embarcarse, pero ama a la chica y por eso se arriesga–, acomodan todo lo necesario para escaparse, para huir de la población y para construirse, *au-dessus* de la mugre y el piojo, un futuro mejor. El problema es que esa es una salida individualista y si hay algo en lo que Isidora Aguirre y Manuel Rojas han llegado a ponerse ambos de acuerdo es en su inviabilidad. Me refiero a la inviabilidad o a la futilidad de las soluciones personales a unos problemas que no son personales. *Población Esperanza*, que hasta ese momento se había movido estéticamente, como bien dice Isidora en la entrevista citada, entre la “poesía” y el “naturalismo” (103), no sin sus puntas de sainete y melodrama, deja al cabo todo eso atrás y se mete por un callejón que no tiene otra salida que la que pueden suministrarle la lucidez crítica y la rebeldía del realismo contestatario.

Volvemos de este modo al centro único de significación, el que Rojas quiso imponerle a la pieza: “El mal de los miserables es la miseria”. Puede que eso no sea siempre así, pero lo es de todas maneras cuando los miserables se resignan a la ineluctabilidad de su miseria, cuando no hacen nada para combatirla o, peor aún, cuando piensan que ellos pueden salvarse por su cuenta, con prescindencia de todos los demás. Ni la resignación a la mala suerte ni la esperanza ingenua en el ascenso social (o en la “movilidad social”, como dicen los sociólogos) resultan ser, al fin y al cabo, opciones valederas para quienes escribieron esta obra. Peor aún: la esperanza de que se pueden sortear las inequidades e iniquidades del sistema económico capitalista avalando al mismo tiempo su legitimidad es la que lleva, según los autores de *Población Esperanza*, al despeñadero, porque es entonces cuando al gentil ladrón y

a la dulce visitadora les cae el *boomerang* en la cara, cuando experimentan el regalo envenenado de la falsa promesa liberal.

Después de aquella colaboración única, cada uno siguió su camino. Manuel Rojas escribió dos novelas más, una de ellas extraordinaria, algunos creen que la mejor de las suyas, *La oscura vida radiante*, publicada en el 71, cuando él mismo ya había ingresado en el equipo de la subochenta. En ella hay un capítulo casi completo, el séptimo, que está dedicado a las andanzas teatrales de Aniceto Hevia, el otro yo de Rojas. Porque lo cierto es que *Población Esperanza* fue para él el cumplimiento de un sueño de toda su vida, escribir para el teatro. Cuentan que durante los ensayos se sentaba en la primera fila de la platea a reclamar por los cortes que Pedro de la Barra infligía a sus diálogos y que hubo un episodio en el que poco faltó para que los dos gigantes se fueran a las manos, con el novelista furioso y de la Barra gritándole que eso que él estaba montando sobre el escenario no era literatura “sino teatro, huevón”⁹³.

Por su parte, Isidora Aguirre completó a partir de ahí una gran carrera, la misma por la que sus seguidores la recordamos hoy con admiración y cariño. Después de *Población Esperanza*, se produjo el encuentro de Isidora con Brecht y de la mano de Brecht compuso, como dije arriba, un par de clásicos: *Los papeleros* y *Los que van quedando en el camino*. No sé yo cuán brechtiano haya sido su brechtianismo, sin embargo, y me temo que bastante menos discipular de lo que se suelen pensar los entusiastas. El impacto de Brecht en el teatro latinoamericano de los años sesenta fue grande y no ha sido procesado críticamente con la profundidad que sería deseable. Alguien, en un raptó de clarividencia, en vez de escribir la tesis número mil quinientos cincuenta y cuatro sobre Roberto Bolaño, debiera estudiar ese contacto. Pero, cualquiera haya sido la profundidad de su brechtianismo, a Isidora él le permitió hacer al menos dos descubrimientos: en primer término, le permitió distanciarse emocionalmente de las situaciones extremas que estaba subiéndole al escenario, entendiéndolas ahora de manera objetiva, como fenómenos sociales, que no se deben compadecer sino pensar. Pensarlos además como el resultado no del egoísmo o de la mala voluntad de unos sujetos sin corazón, sino como la consecuencia lógica de un sistema económico atroz y para el cual la desigualdad constituye un rasgo inherente; en segundo lugar, hizo posible que se familiarizara con una estética dramática de índole narrativa. Estamos ya en la mitad de los años sesenta y más acá. Los tiempos son otros. La niña “bien” de veinte o treinta años antes ha aprendido a esas alturas la lección de los cubanos y la de la izquierda latinoamericana en general, esa que empieza a alumbrarse en las escenas de *Población Esperanza* y con la que completaría lo que algunos estiman que es lo mejor de lo mucho de bueno con que ella quiso enriquecernos la vida después.

⁹³ Ver: Magíster Gestión Cultural (MGC. Universidad de Chile). “El anecdotario oculto del teatro chileno en 50 años de su historia”. En línea.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Isidora. “Lucha a muerte con un novelista”. *Estudios críticos sobre Manuel Rojas*. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés (eds.). Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- . y Manuel Rojas. *Población Esperanza*. Ediciones Nadar: Santiago, 2014.

LAS AVES EN DOS PIEZAS DE MANUEL ROJAS: TERRITORIO, MEDIO AMBIENTE Y OBSERVACIÓN

Sebastián Schoennenbeck G.
Pontificia Universidad Católica de Chile
sschoenn@uc.cl

En Chile, la sensibilidad ambientalista se ha instalado, más que en una agenda política eficiente, en un discurso publicitario a través del cual se modula el intercambio de la mercancía. Ante la prohibición del uso de bolsas plásticas en supermercados y grandes tiendas, el mercado ha comenzado a ofrecer bolsas reutilizables (también, en su gran mayoría, fabricadas con plástico) en las cuales aparecen estampadas imágenes de aves y mamíferos con un slogan que exhorta al consumidor a tener el suficiente cuidado para conservar nuestra amenazada flora y fauna.

Si bien las imágenes aludidas fomentan el conocimiento y reconocimiento de la flora y fauna endémicas, es necesario un conocimiento crítico del medio ambiente o, al menos, un conocimiento que no esté mediado exclusivamente por los discursos del mercado. Ante ello, propongo la revisión de dos textos de Manuel Rojas en los cuales una observación ornitológica se combina con una reflexión acerca del territorio: a saber, el cuento “Mares libres” (1951) y algunos fragmentos de *A pie por Chile* (1967), recopilación de artículos publicados por el autor en diversos medios.

A modo de hipótesis, planteamos que la escritura de Rojas sobre las aves revisa la noción de lo “endémico” y de lo “nativo” en tanto dispositivo con el cual se construye un territorio nacional. El problema de la migración aviaria, el ineludible comportamiento dado por la naturaleza de la especie y la comunidad de diversas aves que comparten un espacio, plantean literal y alegóricamente una salida para aquel territorio imaginado y construido desde una pretendida homogeneidad cultural atribuida a la nación.

“Mares libres” es un cuento que respeta las convenciones de la fábula. Todos sus personajes son aves identificadas con el nombre, escrito en mayúscula, de la especie que representan. Por otro lado, el final está dado por una moraleja, aunque esta vez no se presenta de una manera tan unívoca como lo puede ser en una obra de Esopo o de Samaniego. En el relato de Rojas, la nomenclatura de las aves/personajes es local y popular, pero con la precisión que hallamos, por ejemplo, en las guías de observación ornitológica a las cuales Rojas fue tan asiduo. Por ejemplo, el cuento comienza con la siguiente descripción de la Skúa, también conocida como Gaviota Salteadora: “entre

pardo y ocre sucio la color, vivísimo el ojo, ancha de pecho, pico de matarife, vuela y revuela sobre la bahía” (*Cuentos* 375). No nos debe extrañar la funcionalidad descriptiva de la metáfora como la que encontramos en la expresión “pico de matarife”. No solo el discurso ornitológico, amparado bajo un método científico, utiliza la metáfora en su lenguaje descriptivo, sino también lo hace la nomenclatura popular e indígena tan dada además a la onomatopeya. Sabemos, por solo dar algunos ejemplos, que el nombre del pájaro fio-fío guarda relación con el sonido de su tímido canto. Al parecer, el modo en que llamamos al río Bío-Bío también tiene que ver con esta ave según la poeta Rayen Kuyeh⁹⁴. Por otro lado, el pitío, uno de los tres pájaros carpinteros que habita el territorio nacional chileno, ha recibido su nombre por el sonido de su escandaloso gorjeo. Un último ejemplo de uso metafórico: la cola en forma de tijera da nombre al pequeño tijeral.

“Mares libres” escenifica una asamblea en la cual las aves debaten sobre los limitados recursos del mar que son fundamentales para el sustento alimenticio y, por ende, para la sobrevivencia. La elocuente Gaviota Salteadora, quien arrebató el alimento a los demás pájaros que ya lo han pescado con su propio esfuerzo, convocará a las demás aves y dirá lo siguiente: “—Los hermanos de la costa aseguran que cada día hay menos pescado en estos mares. No me consta, pero ellos lo dicen; y dicen más todavía: dicen que ese pescado debe ser para los que nacen y viven en estos mares y no para los que nacen en otras partes y vienen aquí a comer lo que no les pertenece” (379). Ante ello, el Salteador Chico de cola larga le responderá que ella, la Gaviota salteadora, ha nacido más allá de la Tierra de Hearst y entonces le pregunta por qué no permaneció en ese lugar. Tras un silencio, el cáguil dará lugar a un discurso sobre el movimiento migratorio: él —afirma— no tiene la culpa de haber nacido en estas costas y tampoco sabe por qué su especie es migratoria. Y entonces se preguntará a sí mismo y a los demás: “¿de dónde es uno? ¿Del lugar en que nace o del lugar en que vive?” (381). Como un contraargumento a la postura de la salteadora, también preguntará acerca de la razón por la cual existe un lugar que lleva su nombre en estas costas, pese a que es extranjero. El personaje se refiere, claro está, a la localidad de Cágüil, ubicada al sur de Pichilemu, donde el estero de Nilahue desemboca en el mar, permitiendo la extracción artesanal de la sal desde los tiempos de la colonia hasta el día de hoy.

El debate finaliza con las intervenciones del Runrún y del Petrel de Wilson que no es un pescador, sino que se alimenta de la flor del mar, el plancton. Su argumento contra la salteadora es un discurso sobre la abundancia, puesto que hay alimentos para todos: “El océano es generoso” afirma el petrel. También dice que no podemos hacer nada contra el robo y el crimen, porque eso está inscrito en la naturaleza instintiva de

⁹⁴ Ver el poema “Fiu Fiu” (Bío Bío) de Rayen Kuyeh. <https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/28/News/Kvyeh.htm>

muchas aves. Por ende, el petrel disculpa a las aves, incluso a la Salteadora, porque carecen de conciencia, a diferencia de los hombres que sí tienen la capacidad de ser felices y dar solución a las situaciones conflictivas. La moraleja es irónica; los humanos, pese a nuestra conciencia y capacidad de ser felices, no siempre hemos solucionado los conflictos existentes en torno al reparto de las riquezas como sí lo hicieron las aves de Manuel Rojas al constatar el abastecimiento inagotable del mar y al aceptar la naturaleza de cada especie.

Creo que el cuento pone en crisis la noción de territorio y con ello la identidad que ese mismo territorio construye. Con las palabras de un cuento, Rojas esboza una geografía. En efecto, no solo nombra lugares geográficamente localizables, sino también da cuenta de un total de cuarenta especies aviarias. De esas cuarenta, veinticuatro son especies marítimas, dieciséis son del interior y, finalmente, ocho tienen una territorialidad ambigua puesto que habitan la laguna de Cahuil, la que contiene agua dulce y salada. Considerando lo anterior, es pertinente definir la noción de territorio desde una perspectiva crítica de la Geografía tal como lo ha intentado llevar a cabo María Teresa Herner. Para la académica argentina, “se considera al territorio como una construcción social resultado del ejercicio de relaciones de poder” (165). A ello podemos agregar que estas relaciones de poder “están siempre implicadas en prácticas espaciales y temporales” (Harvey citado por Herner 165). En suma, el territorio es “una apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y disciplinamiento de los individuos” (Haesbaert citado por Herner 165). Si se nos permite leer el cuento de Rojas como fábula alegórica, las aves del mar han construido un territorio, puesto que sus relaciones están mediadas por la supuesta limitación del alimento, por el dominio de unos sobre otros gracias a variables como la fuerza física, el tamaño y el volumen de sus gritos y graznidos y, finalmente, por el estatus definido por la pertenencia al lugar, en el sentido de “ser natural de un lugar”. Esa pertenencia, según el verosímil del relato, está dada por el origen “absoluto”, es decir, por el haber nacido en ese lugar que a estas alturas ha devenido territorio. Guattari, en su libro *Micropolítica: Cartografías del deseo*, plantea que “El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, tanto como a un sistema percibido en el seno del cual un sujeto se siente “en casa”. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación cerrada sobre ella misma. El territorio puede desterritorializarse, es decir, abrirse, implicarse en líneas de huida, partirse en estratos y destruirse” (372). A su vez, la territorialidad es una característica medular de los agenciamientos. En efecto, todo agenciamiento es territorial y trae consigo una dinámica de desterritorialización, es decir, en palabras de María Teresa Herner, una salida o una apertura que no distingue el plano de la expresión o el plano del contenido, una salida que carece de forma y sustancia, ya que actúa por materia y por función.

Me pregunto si el desplazamiento migratorio de las aves, representación alegórica de la migración humana, no es acaso una dinámica de desterritorialización que desestabiliza las relaciones que hasta ese entonces constituían el territorio marítimo.

Este abandono, fuga o desenraizamiento desarticula el referente territorial donde se materializan las prácticas que marcan las fronteras entre un nosotros y una alteridad. El argumento contra la Gaviota Salteadora anula la centralidad y la oposición interno/externo, permeabilizando las fronteras y haciendo del territorio no un sistema, sino un espacio cuyas condiciones garantizan la sobrevivencia de una especie. Es decir, en lugar del territorio, un medio ambiente. Gracias a este devenir, la ladrona pierde su poder, pero también es incorporada a la comunidad. En este cuento, Rojas hace algo que, a mi parecer, es notable: a través del discurso del cágüil, el narrador altera la noción de lo endémico en tanto principio de una geografía afín a las marcas fronterizas. Lo endémico supone una relación exclusiva entre existencia y espacio. En efecto, una especie endémica es aquella que se distribuye en un lugar o región geográfica específica y es imposible encontrarle de forma natural en ninguna otra parte del mundo. La ficción utópica de Rojas puede sustituir la exclusividad endémica por un existir voluble, flexible y adaptable que contiene el concepto de lo nativo. Por cierto, una especie nativa es aquella originaria o autóctona de la zona en que habita, pero que no se encuentra necesariamente en forma exclusiva en ese lugar, es decir, que una especie nativa puede existir de forma natural en distintos lugares. Me pregunto entonces si el desplazamiento migratorio no rompe las categorías de lo endémico, de lo nativo y de lo introducido, generando así lugares de paso y de encuentro, lugares de nuevas relaciones y subjetividades ya no determinadas por categorías territoriales.

Termino esta reflexión con dos textos referenciales recopilados en *A pie por Chile*. La observación rigurosa y poética de las aves está mediada por dos dispositivos que afectan el discurso de Rojas: el caminar y la ventana. En la nota titulada “El queltehue”, el autor afirma:

Mientras camino por una de las aceras de la calle donde vivo, oigo a mis espaldas un grito de pájaro que me deja con el alma tendida. Por un instante me desoriento y no sé si camino por la calle de un barrio burgués o por una de esas solitarias playas que amo. Me parece sentir, durante ese breve instante, el rumor de las olas y el olor del mar [...]. Y lo extraño es que el grito es el grito de un pájaro en libertad, no el de uno enjaulado o el de uno que ambula entre los arbustos del jardín. El pájaro, sin duda, anda por la calle, detrás de mí [...]. Me vuelvo y miro. Hacia mí avanza, por la calzada, a largos pasos y haciendo sus clásicas agachaditas, parado el moño, un queltehue (251).

Rojas registra un paseo, actividad de no menor importancia para la teoría del paisaje. Joan Nogué indica que, a diferencia del viaje, “el paseo [...] se suele realizar a pie o, a veces, en un medio de transporte de velocidad muy limitada (a caballo o en bicicleta, por ejemplo) y, en él, uno no se aleja demasiado del punto de partida inicial. Se puede pasear en entornos familiares o en espacios desconocidos, pero en ninguno de los dos casos se asocia el paseo a riesgo alguno” (22). Para este autor,

“a finales del siglo XVIII aparecen los primeros intentos de establecer una relación teórica y práctica entre el paseo y el territorio y sus paisajes o, dicho de otra manera, entre el acto de pasear y el complejo proceso de aprehensión del entorno por parte del individuo” (22). Los antecedentes librescos de tales intentos son, por ejemplo, *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1778) de Rousseau, los paseos del Werther goethiano y el libro *El arte de pasear* (1802) de Karl Gootlob Schelle. A ello debemos agregar el *flâneur* de Baudelaire tan bien atendido por Benjamin. Por otro lado, la especificidad del paseo en Rojas da lugar al caminar, acción análoga a la escritura. A la luz de Michel de Certeau (2006), es posible advertir una relación metafórica entre escritura y caminata. Ambas, en efecto, pueden llegar a ser ejercicios de resistencia por cuanto problematizan o desestabilizan las representaciones fijas de lugares ya habitados simbólicamente hablando. En términos de Le Breton, el caminante puede resignificar espacios ya integrados a una memoria y a un registro: “El caminar es una biblioteca sin fin que escribe, en cada ocasión, la novela de las cosas habituales en el camino y nos enfrenta a la memoria de los lugares, a las conmemoraciones colectivas señaladas por placas, ruinas o monumentos. El caminar es una travesía por los paisajes y las palabras” (63).

En la escritura de Rojas, pareciera que la experiencia estética del paseo se reduce, por lo menos en los primeros momentos, a una experiencia de audición. No se observa el queltehue, sino que se le oye. Es su sonido y no su imagen el que produce un efecto anímico tal que le deja el alma tendida. Además, el paseo no supone una aprehensión del lugar que permita al sujeto posicionarse en él. Por el contrario, Rojas confiesa que se desorienta. No sabe si está en la ciudad o en la playa. Sin embargo, el relato nos propone algo así como una peripecia. De pronto, la audición ya no es registrada y Rojas se da media vuelta para observar al pájaro, reproduciendo verbalmente su imagen en movimiento. Para Rojas, el grito del queltehue lo transporta imaginariamente de la ciudad a la playa. Es un grito transportador literal y figuradamente. Para Rojas, el grito del queltehue es un “grito de libertad” (252).

En “Pájaros huidizos”, Rojas relata una estadía en el lago Rupanco, ubicado en el sur de Chile. Al estar al interior de una casa, registra lo siguiente:

Miré por la ventana, una gran ventana, y no vi a nadie. Solo lluvia, viento, alguna que otra gaviota, nubes; podría decir de nuevo, silencio, pero de nuevo debería decir que en ese silencio siempre hay algo y que lo que hay es siempre invisible: los rumores, los gritos, los pasos de nadie –tal vez es el agua la que hace sonar las cañas de las quilas–, los pájaros y sus cantos y sus conversaciones. Es difícil ver los pájaros, tal vez a causa de los árboles y de los matorrales o porque su costumbre es la de esconderse. Compensan su condición de invisibles y su pequeñez dando los más impresionantes gritos, emitiendo los ruidos más extraños y mostrando, cuando por casualidad se ven, colores sombríos (239).

Es conocida la analogía entre la ventana y un cuadro pictórico. Ambos tienen un marco y tal encuadre ha sido motivo de estudio para algunos historiadores del arte como Víctor Stoichita (2005). La mirada de Rojas a través de la ventana es inquietante, paradójica: mira a través de ella para constatar u observar lo invisible. Al mismo tiempo, lo que se identifica como invisible –rumores, gritos, pasos de nadie, cantos– es, efectivamente, sonoro. No obstante, toda es sonoridad que se percibe por la ventana es “silencio”, según el comienzo de la cita anterior. Es como si las cosas perdiesen su estatuto ontológico por efecto de cruces y confusiones entre los diferentes sentidos que las perciben. En Rojas, no tenemos del todo claro qué es lo que se ve y qué es lo que se oye. Aquel pájaro huidizo, el cual terminará siendo un chucao, escapa a la vista no solo porque se esconde sigilosamente como un ratón entre hojas y ramas, sino también por su escaso volumen y por su color poco llamativo a la vista:

uno de ellos, más que pájaro parece ratón, no por el color, sí por sus movimientos y su manera de desaparecer entre las hojas y las ramas bajas, un ratón de color entre pizarra y rufo, que de pronto, echándose para atrás, casi desarticulándose, lanza un gorgoriteo que imita al del pavo, sonido absolutamente impropio para un ser que de pico a cola tendrá escasos quince centímetros (239).

Es el canto del chucao lo que permite identificarlo, narrarlo, figurarlo. Y ese canto inquietante se contempla gracias a una observación desviada: debemos mirar por la ventana para oír la voz fantasmal del pájaro que no vemos. En suma, Rojas altera el paseo y la ventana como dispositivos de observación para dar lugar a un conocimiento singular de las aves, simulando entonces no solo una guía de observación de aves, sino también una guía de audición.

En tiempos de crisis ambiental y de preocupación por la conservación del mundo natural, la inquietud de Manuel Rojas por la fauna puede ser resignificada y escuchada. Llama la atención también como otros escritores y escritoras ya habían prestado atención a lo que hoy inquieta a muchos. Gabriela Mistral en *Poema de Chile* (1967) presentó el maitén y la tenca al modo de estampas didácticas y queribles. Luis Oyarzún, en su diario íntimo y en sus ensayos como *Defensa de la Tierra* (1973), se presentó a sí mismo como integrante de un ambiente amenazado. Creo, a modo de conclusión, que Rojas integra esa tradición de precursores tan actual para el día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- De Certau, Michel. “Andar en la ciudad”. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos* 7 (2006). <http://www.bifurcaciones.cl/2008/06/andar-en-la-ciudad/>
- Guattari, Felix. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Petropolis: Editora Vozes, 2005.

- Herner, María Teresa. “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. *Huellas* 13 (2009): 158-171.
- Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela, 2015.
- Nogué, Joan. “El arte de pasear”. *La Vanguardia. Suplemento Cultura/s*. [Barcelona, España]. 30 de enero de 2008: 22.
- Rojas, Manuel. “Mares libres”. *Cuentos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016. 375-386.
- . “El queltehue”. *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia, 2016. 251-2.
- . “Pájaros huidizos”. *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia, 2016. 239-40.
- Stoichita, Víctor. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.

POBRES DIABLOS: MASCULINIDADES BURLADAS DE
SOMBRAS CONTRA EL MURO

Daniel Valenzuela Medina
Universidad de Chile
dfvalenzuelamedina@gmail.com

La materialidad de los cuerpos masculinos y su construcción de género, bajo las lógicas de lo masculino, la “hombría”, lo que se supone varonil y lo que se propugna como “macho”, es decir, del patriarcado material y simbólico, suponen una dimensión de la representación ficcional abordada desde matrices de análisis que permitan comprender la constitución de los personajes como portadores de un cuerpo y un género, determinados por múltiples variables. La dimensión sexual, corporal y de género está incluida en la configuración identitaria que comportan los personajes de ficción, atravesados, además, por variables históricas, éticas, políticas, culturales, también de ficción, en la compleja elaboración estética de un mundo. En este contexto, los personajes son entidades materiales, dibujadas, desdibujadas o en proceso de delineamiento que, junto con portar una voz (y una ideología), habitan un mundo ficcional que les exige articularse corporal y sexualmente, respecto de las otras entidades que habitan ese mundo, por una parte, y respecto de las lógicas extraliterarias del mundo referencial que soporta la existencia de ese discurso ficcional, por otra.

Las ideas que acabo de resumir, tomadas de Bajtín (1999), me permiten indicar que, en relación con el género y el cuerpo de los personajes, me centraré aquí en la intersección entre las variables contextuales, es decir, los modos masculinos referenciales de darse (o disponerse) en la realidad material y cultural los grupos de “hombres”, y las masculinidades dispuestas en el plano estético de la narración. Esta matriz de lectura supone de inmediato dos problemas, por lo menos: a) qué sea lo masculino; y, b) en qué sentido el plano material de la existencia (histórico y cultural) “colisiona” con el plano estético narrativo de la palabra artístico-prosaica, sin por ello caer en la anquilosada “teoría del reflejo”.

El primer problema acusado excede las posibilidades de esta sección y requiere una investigación mayor⁹⁵. Es necesario trazar, de todas formas, algunas directrices

⁹⁵ Este breve artículo es parte de mi investigación doctoral actualmente en curso.

que guíen esta lectura en torno a lo “masculino”. En primera instancia, el complejo definitorio articulado entre cuerpo, sexo y género, bajo la premisa de “no se nace mujer”, que le debemos a Simone de Beauvoir, es aplicable también en el caso de “lo hombre”, dado que se ha naturalizado de tal modo el que una corporalidad con determinada sexo-genitalidad es “hombre”, “macho” o “varón” que, si en la década de los '60 del siglo pasado, cuando Rojas publicaba *Sombras contra el muro*, era incuestionable la identidad entre género y sexo, aún hoy sigue temiéndose cuestionarla. Desde esta perspectiva, el puro hecho de enunciar “masculinamente” el mundo de la novela lleva a suponer que las entidades ficcionales que se despliegan en él son, en relación con el plano referencial, “masculinidades”; diversas, sí, críticas y cuestionadas, a veces, pero manifestadas en el discurso narrativo como “masculinas” al fin y al cabo. Esto es que, desde lo extraliterario, aparentemente, “lo homosexual” o “lo travesti” va a ser abordado, en lo narrativo, como “masculinidades no-masculinas”. Otra arista del problema es la que se vincula con el que las identidades de género, en general, y, por ende, las masculinidades en particular, no pueden ser disociadas de una identidad de clase o, en cuanto a la posición respecto de la explotación, una identidad subalterna-hegemónica. Este fenómeno propio de muchas de las masculinidades ficcionales del universo de *Sombras...* permite observar cómo se posicionan como hegemónicas respecto de ciertas construcciones de “lo masculino” que resultan violentas, belicosas, excluyentes respecto de “lo femenino” y de “lo masculino no-masculino”, desde la perspectiva del discurso de “la hombría” que podría desprenderse de la escritura de Rojas, en el discurso de Aniceto Hevia adulto.

El segundo problema tiene que ver con el asunto extraliterario, es decir, con la intercesión autoral respecto de los modos de representar “lo masculino” a propósito de qué sea eso “masculino”. La naturalización, cultural e histórica, de ciertas estructuras de verdad que se tornan paradigmas en relación con lo que corresponde a “identidades masculinas” es un material que permite observar qué es masculino para Rojas, como sujeto histórico (“hombre”), y cómo comprenderá “lo masculino” a propósito de la configuración identitaria individual, de colectividades, oficial o contra-oficial, ejemplar o contramodélica (respecto del sentido que se le da a tales o cuales rasgos).

Ahora bien, me parece relevante que eso que el autor considera “masculino”, y que puede ser rastreado en el mundo ficcional de su tetralogía, responde, a su vez, a construcciones identitarias culturales e históricas que están disponibles en su contexto de escritura en la época que transforma en el tiempo ficcional de *Sombras...*, tiempo que podría ser homologable a los primeros veinte años del siglo pasado en un espacio ficcional que alude a una suerte del Santiago de Chile subversivo que abarca desde 1912 hasta 1920. En ningún caso, la obra es una homologación de un tiempo histórico, por mucho que aparezca un Voltaire Argandoña ficcional cargando “gelinita” para hacer explotar un convento, asunto coincidente con una de las excusas para que se iniciase la primera caza de anarquistas en 1912, según evidencia Harambour al referirse al “primer

proceso contra los subversivos” (190). En este contexto, es evidente el silencio en el que Aniceto Hevia viejo envuelve a Hortensia Quinio, anarquista y propagandista de la Idea, tan perseguida y golpeada como Argandoña.

Es necesario observar, entonces, algunas de esas masculinidades individuales o grupales, con sus cuerpos y su conformación de género para desentrañar qué nos dicen de la construcción de lo masculino, mediante lo literario como lectura de lo histórico-cultural, en la encrucijada patriarcal del tiempo del relato que hace alusión a un tiempo referencial histórico, jugando con el problema acusado por Jitrik (1995) respecto del referido y el referente. Cabe señalar que me interesa relevar el tono crítico y de sorna con que el narrador de *Sombras...* representa a esas masculinidades delictuales, anarquistas, expropiadoras, vagabundas, atléticas, alcoholizadas, entre otras, a propósito de su constitución de género y respecto de qué nos dicen del patriarcado de principios del siglo pasado en contextos tales como el Centenario de la Independencia, la persecución de los movimientos subversivos, la conformación de lo nacional, la implementación del capitalismo extractivista, entre otros factores, como el racismo, el higienismo, la fe, el paso de un Partido tras otro en el poder, es decir, cuerdas tensas del tejido de la cultura local de hace cien años, aunque esto solo quedará vislumbrado en estas líneas.

En relación con las masculinidades contextuales, históricas y culturales, referentes de las masculinidades ficcionales, hay algunos acercamientos desde la crítica literaria y los estudios históricos que quisiera comentar, para luego mostrar algunos pasajes de *Sombras...* en los que es clara la problemática constitución de lo “hombre”. Tres, de entre muchos otros estudios contemporáneos, indagan, uno de modo directo, los otros indirecto, en tipologías masculinas presentes en el contexto de escritura de Rojas; estos estudios permiten comprender que, de esos rasgos masculinos, más de algunos pasan a conformar las identidades masculinas ficcionales.

Rescato primero el de Lorena Ubilla, “Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: de disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador” (2010), una indagación respecto de los tipos trashumantes, marginales, en oposición con la instrucción pública o el trabajo, gañanes (“golondrinas”) o peones que transitan los espacios urbanos y rurales de principios del siglo pasado en búsqueda del sustento diario; esos sujetos marginales son contrastados bajo el prisma de los tipos anarquistas o, al menos, frente a la evidencia de algunos tipos de anarquistas y sus ideas de progreso, racionalismo, autoeducación y relación con el trabajo (el oficio), entre otros temas que, si bien constituyen las identidades femeninas, son rasgos que, históricamente (y desde las directrices patriarcales), se asientan en los modos de ser masculinos⁹⁶. El

⁹⁶ Al respecto, se puede agregar que, si la relación con el oficio no es exclusiva de lo masculino, es determinante en el modo de ser definido y de autodefinirse respecto de la “correcta” o la “incorrecta” masculinidad (vagancia/laboriosidad y las cargas semánticas y culturales

segundo estudio es el de Pablo Concha “Manuel Rojas, masón: primeras entradas de lectura” (2020), que explora el imaginario masónico presente en algunos pasajes de *Hijo de ladrón*, a propósito de un hallazgo, fruto de las investigaciones del estudioso: la permanencia del escritor en una logia. Si bien es cierto que no es una búsqueda exploratoria de identidades masculinas, sí es un acercamiento que permite adentrarse en ciertos imaginarios masculinos, asociados a una práctica puntual: agruparse en cofradías y, en este caso específico, revestirlas de cierto hermetismo propio del resguardo de un secreto iniciático y oracular. De ahí puedo extraer un elemento fundamental para la lectura de *Sombras...*: la relación que se puede establecer entre masonería y el imaginario anarquista (de cierta línea de anarquismo). Este último problema permitiría comprender, en cierta medida, la lectura irónica de las colectividades ácratas presentes en la novela. En tercer lugar, lo planteado por Ignacio Álvarez en *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad* (2009), me permite inferir que Rojas, como escritor de voz “subalterna” o “marginal” (o simpatizante de esas voces); como narrador de la fraternidad y la solidaridad (desde una perspectiva “humanista”); y, como escritor anarquista (o proclive a ciertos presupuestos éticos e ideológicos de cierto tipo de anarquismo), indaga en tipologías masculinas de las que, Aniceto Hevia viejo, tiene algo que contar.

Si nos situamos en el contexto referencial de *Sombras...* hay que considerar que junto con los trabajadores campesinos y proletarios, los mal llamados “indígenas”, los subversivos, los “cuerpos policiales” y el hampa de ladrones, existen otras masculinidades: los proxenetas, los asesinos, los “tiras”, los primeros narcotraficantes, los torturadores, los militares conspiradores, los pornógrafos, los violadores, pedófilos y no pedófilos, los fanáticos religiosos y políticos, entre otros, constituyendo ese complejo enjambre interseccional de masculinidades bajo las lógicas patriarcales, del que la novela solo muestra una minúscula parte. En el ámbito de los estudios estrictamente históricos, no son pocas las investigaciones que en los últimos veinte años han vuelto su mirada hacia el mundo anarquista o anarcosindicalista, aunque no al del anarquismo expropiador y terrorista del que Voltaire Argandoña, el histórico y el de ficción, es un representante. Señalo algunos de ellos a continuación. Así, Víctor Muñoz Cortés (2013) o Eduardo Godoy (2008), por ejemplo, han indagado en la sociabilidad anarquista cuya consecuencia histórica fue una homosociabilidad de corte ácrata con una inconsecuencia mayúscula: las feminidades y las masculinidades chocaron en la posibilidad rebelde de articularse en contra del capitalismo patriarcal, registrándose desde misoginia prejuiciosa hasta homolesbofobia en algunos de esos círculos libertarios. Claro está que no todos los grupos respondían a esa inconsecuencia. Primero, porque las feminidades

implicadas en esa intersección). Un ejemplo claro de feminidades laboriosas es la familia de pantalonerías pretayloristas con las que Rojas convive en la infancia.

no necesitaron a las masculinidades para encontrar sus propias orgánicas y modos de subvertir el patriarcado capitalista. Segundo, porque con algunas masculinidades que rompieron su miedo atávico, lograron constituir grupos intergéneros de teatros populares, bibliotecas sociales, escuelas “racionales” o el afamado “consultorio del pueblo”, encontrando un camino ético a la realización de la Idea.

También me interesa destacar el trabajo de Verónica Valdivia Ortiz de Zárate (2017) dado que permite ahondar en la tensión y paradoja que se establece entre la coerción y el consenso respecto de los movimientos sociales subversivos, el establecimiento del orden y la “justa querrela social”. Además, cabe mencionar a Julio Pinto y Gabriel Salazar (2014), quienes exploran en la permanente tensión entre orden, gobernabilidad, legitimidad, legalidad, soberanía y ciudadanía, ejes que permitirían analizar las estructuras subyacentes en la constitución identitaria tanto de feminidades como de masculinidades exteriores a las clases dominantes y las ficciones “democratizantes” que trae aparejada la hegemonización de la ética liberal por parte de esas clases. Por su parte Raymond Craib (2017) perfila los múltiples grupos que confluyeron en la AOAN (Asamblea Obrera de Alimentación Nacional), incluido el anarcosindicato IWW, e indaga en la conformación de la policía secreta bajo el gobierno de Sanfuentes, de las Ligas Patrióticas y la “Guerra de don Ladislao”; también se interesa por la FECH anarquista de fines de la década del diez, la persecución, expulsión, deportación y otras prácticas policiales llevadas a cabo en contra de las/os subversivas/os; y por otros fenómenos sociales, masculinizados, que permiten encontrar otras partes del rompecabezas que suponen las masculinidades ficcionales de Rojas.

El contexto histórico y cultural, despedazado por el tiempo, recompuesto a medias por lo literario y por los estudios históricos en torno a la vida cotidiana y a los archivos municipales, judiciales, periodísticos, es fundamental para comprender, en parte, la conformación identitaria de las masculinidades de los primeros veinte años del siglo pasado y poder deducir qué tan problemática es esa conformación, a propósito de las mismas exigencias del patriarcado-macho Alpha, sin obviar que el material de análisis está dado por las particularidades que representa la literatura de ficción.

Dejemos hablar a las ficciones de Rojas, para percibir qué cómo nos dice ese Aniceto Hevia adulto respecto de las cofradías de masculinidades con las que interactuó el Aniceto Hevia joven de corporalidad difusa, sexualidad difuminada y género naturalizado como verdad absoluta en tanto “hombre”. Me centraré en algunos ejemplos concretos que procederé a comentar.

En *Sombras...* el autor ha construido un narrador (Aniceto Hevia adulto) que se refracta en múltiples voces, extremando el ejercicio que está presente en *Hijo de ladrón* y en *Mejor que el vino*. Esta voz, sin transferencias del todo explícitas, modula una voz narrativa de tono joven o muta su voz en la de otros personajes, generalmente masculinidades asociadas a las múltiples ramas del anarquismo. Así, pasa de la voz de Antonio a la de Filín, a la de Wagner o Voltaire, a la de Juan, Pinto, Alfredo o Federico.

Este último podría ser asociado a la rama nihilista de cierta vertiente del anarquismo, decepcionada de lo humano y destructiva, aunque dispuesta a comprometerse con el Policlínico popular. Entonces,

Federico dijo que sí, aunque íntimamente estaba seguro de que debería decir no, porque mientras más dolor y sufrimiento y hambre y mugre haya, más pronto reventará esto; toda esa gente que ejerce la caridad, que ayuda a los miserables a continuar siendo miserables, no hace más que ayudar a hacer eterna la miseria [...] ¿por qué crees tú que la Iglesia y la burguesía crean instituciones de beneficencia y caridad?, para sujetar a esa gente donde está [...] yo les inundaría los ranchos, les mataría la mitad de los niños y todos los perros, les daría más piojos, más sarna (35-6).

La posición extremada de Federico no está exenta de presente y de clima de postguerra, tiene el tono megalómano y mesiánico negativo de un psicópata (o sociópata) grandilocuente. Aniceto comenta que “solo le gustaría destruirlo todo y destruirse a sí mismo” (36), pero no puede y se compromete con el Policlínico, llamándolo, con un tono claramente irónico, “sociedad de beneficencia destinada a los que no deberían creer en sociedades ni en beneficencias” (37), en un claro gesto burlón que apunta hacia esa particular masculinidad, cercana, al menos en el discurso, a cierto tipo de nihilismo destructivo, que está internamente doblemente acentuada o acentuada paródicamente, dado que el tono de su voz, amargo y decepcionado, muestra la imposibilidad material de destruirlo todo y la posibilidad material de llevar a cabo una labor social, por mínima que sea.

En una de las tantas estancias de Aniceto en calabozos, observo la presencia de travestis. Producto de las lógicas de exclusión, estas identidades se han visto empujadas a ejercer la prostitución. Comprendo que por contexto de época escritural y de tiempo narrativo, esto, si en la actualidad recién está siendo modificado, era cotidiano. En el contexto carcelario, entonces, “avanzó la noche y trajeron tres o cuatro maricones y se alzó un griterío espantoso, “¡Tráiganlos para acá!”, “¡Qué hubo, mi hijita linda!”, los metieron a otro calabozo, sonaron dos o tres gritos más” (102). Por el uso gramatical de “los” respecto de “maricones”, hay una asignación de identidad masculina asociada a ese “mi hijita linda” con la que, se potencia una inclinación sexual heteronormada, pero que tranza con una posibilidad homosexual. Este es un momento de compleja densidad narrativa, porque permite indagar respecto de la violencia masculina contra las masculinidades-no masculinas del universo narrativo, las que son mostradas en la representación, aunque condenadas al anonimato.

En este mismo calabozo, se encuentran Manuel y Aniceto con un borracho que, en su condición de ebrio molesto, Manuel silencia con un gesto arrollador, hundiéndole el sombrero hasta las narices. La escena de una profunda ridiculez, es

decir, carnavalescamente risible y “universal-humanista” culmina con la defecación del borracho. El hedor que expele es descrito como

Algo que hería las mucosas como un ácido, que era imposible rechazar porque tenía más fuerza que cualquier rechazo o no había rechazo alguno, algo que resbalaba sobre los descascarados muros y por el suelo, que trepaba en seguida por los cuerpos y penetraba en todas las aberturas, algo que podría vencer a todos los soldados que en esos momentos peleaban en Europa, crecía y se extendía en el calabozo como un gas o un venenoso hongo; pronto, llenado ya todo el espacio disponible, saldría por la reja y llenaría el patio y treparía hacia los edificios de los juzgados y de la Sección de Investigaciones. Nada ni nadie escaparía, ninguno quedaría sin su parte: había llegado la hora de la venganza. Un coro de imprecaciones e insultos se dirigió contra el creador de aquella sorpresa (104-5).

De este fragmento, son múltiples las inferencias que puedo realizar respecto de la constitución de masculinidad alcoholizada, de las referencias microcósmicas y macrocósmicas respecto del hedor creador-destructor que, en el plano del tiempo narrativo, aniquilaría la Primera Guerra Mundial, en su etapa final (1918 y el año siguiente, con sus más de 10 millones de muertos durante el conflicto iniciado en 1914) y que, en el plano referencial, impacta como un venenoso hongo que hiperbolizado podría compararse con el hongo nuclear. El discurso antibelicista queda patentando en el uso paródico con el que se muestra el hedor de las heces de una masculinidad en función cómica.

Son múltiples y complejas aún las observaciones que podríamos seguir consignando respecto de las formas, funciones y sentido que adquieren las masculinidades, respecto de la materialidad referencial, en *Sombras*.... Así, hay mucho que indagar en los tipos de anarquistas que se presentan, sus lógicas políticas, sus decepciones y el tono con el que Aniceto Hevia adulto los rememora. Hay anarquistas expropiadores, o “apaches”, que terminan siendo solo delincuentes de poca monta, con relucientes revólveres que deben empeñar, pero nada espectaculares y muy poco revolucionarios, aunque tengan cuerpos atléticos como Alberto. Sobre toda esta materia queda, claro, mucho por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999.

- Bayer, Osvaldo. *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos*. Coyhaique: Sombraysén Editores, 2008.
- Craib, Raymond. *Santiago subversivo 1920. Anarquistas, universitarios y la muerte de José Domingo Gómez Rojas*. Trad. Pablo Abufom Silva. Santiago: LOM, 2017.
- Concha, Pablo. “Manuel Rojas, masón: primeras entradas de lectura”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020. 283-309.
- Godoy Sepúlveda, Eduardo. “El discurso moral de los anarquistas chilenos en torno al alcohol a comienzos del siglo XX”. *Alcohol y trabajo. El alcohol y la formación de las identidades laborales. Chile. Siglos XIX y XX*. Ed. Marcos Fernández Labbé. Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos, 2008. 121-44.
- Harambour R, Alberto. “La Sociedad de Resistencia de Oficios Varios y el “horizonte anarquista”. Santiago de Chile, 1911–1912”. Cisterna, Natalia y Lucía Stecher (coords.). *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago, Universidad de Chile, 2004. 189-203.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia, 2018.
- Muñoz Cortés, Víctor. *Sin Dios ni patronos. Historia, diversidad y conflictos del anarquismo en la región chilena (1890–1990)*. Valparaíso: Mar y Tierra, 2013.
- Rojas, Manuel. *Sombras contra el muro*. 1964. Santiago: Zig Zag, 2012.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM, 2014.
- Ubilla Espinoza, Lorena. “Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: de disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador”. *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010).
- Valdivia Ortiz de Zárate, Verónica. *Subversión, coerción y consenso. Creando el Chile del siglo XX (1918–1938)*. Santiago: LOM, 2017.

“UN ESPÍRITU INQUIETO” DE MANUEL ROJAS. ESPECTRO Y LENGUAJE VISIBLE

Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
luis.valenzuela.p@unab.cl

El 1 de septiembre de 1961 Augusto Roa Bastos continúa su diálogo epistolar con Manuel Rojas, solicitando la autorización para filmar *Hijo de ladrón*. Le adjunta una síntesis escrita, tarea “bastante ímproba por la complejidad y riqueza del material original”, que lo desbordó, sin saber si captó “lo esencial o por lo menos el núcleo de la historia”. Le pide una opinión para ajustar el material, enfatizando el valor de la obra:

En estos días estoy entregado a la relectura de sus obras, pues en ellas, especialmente en algunos cuentos, “Lanchas en la bahía” y en “Mejor que el vino”, hay vetas muy importantes que es preciso, me parece, tener en cuenta para el calado en profundidad de la historia de Aniceto y su trasvasamiento al guión. Las otras indicaciones tuyas relativas a un tratamiento con técnica moderna en la utilización del tiempo-montaje, los flashbacks, el narrador que va dando la dimensión profunda del mundo a A.H., me han alentado y alegrado mucho, pues en lo fundamental creo que coincidimos totalmente en la concepción y en el tratamiento formal y estructural que debe darse al guión como lo podrá notar en el material que le envío.

El interés demostrado por Roa Bastos enfatiza, sin explicitarlo, la latencia y potencialidad visual de la novela. *Hijo de ladrón* (1951) marca un hito en cuanto técnica literaria y cinematográfica, lo que es analizado por Silvia Donoso, quien compara estas dimensiones afirmando que la narrativa es capaz “de adaptar las propiedades del lenguaje filmico a la secuencia verbal” (721). Esa relación con la imagen encuentra eco temprano en la producción cuentística de Rojas. En ese sentido, la premisa central de este artículo propone que esta obra⁹⁷ presenta elementos visuales que parten en el cuento “Un espíritu inquieto”, relato que desarrolla, primero, la idea del “espíritu”

⁹⁷ Los cuentos de Rojas están contenidos en los siguientes libros: *Hombres del sur* (1926), *El delincuente* (1929) y *Travesía* (1934). Otros cuentos son publicados posteriormente:

y espectro con una doble línea de lectura, (por un lado, la platónica, vinculada a las preguntas en torno a la “inmortalidad del alma” y la muerte, y, por otro, al espíritu espectral, vinculado a la representación de la imagen en la literatura); segundo, temas como la precariedad humana y los problemas urbanos, marcando un umbral de época con lo rural-criollista; y tercero, la inquietud como un desmarque vanguardista y experimental⁹⁸.

“Un espíritu inquieto” despliega un estilo y temáticas diferentes a las de los demás cuentos que componen *Hombres del sur* (1926) –“Laguna”, “El cachorro”, “El bonete maulino” y “El hombre de los ojos azules”–, los cuales exponen relatos de la tradición oral y la aventura telúrica y humana. Raúl Silva Castro destaca en ellos “numerosos elementos folclóricos de la tradición oral chilena” (379) y el carácter de “reminiscencias de su propia vida”, lo que se suma a una construcción de personajes que profundiza en sus aspectos humanos y sociales. Por su parte, Jaime Concha agrega la idea de un “humanismo popular centrado en el campo laboral” que determina las relaciones entre los individuos; además de un “humanismo arcaico” cargado de sabiduría humana (370). Leonidas Morales, en tanto, usa, para analizar dos cuentos de Rojas, el concepto de imagen, con dos acepciones. Uno, el de imagen literaria, que equivale a una “representación estética de la vida”, ante la cual, un cuento se organiza en torno a una “imagen verdadera de la vida” (105), lo que para este artículo implica una idea de representación literaria, imagen, verosímil, pero articulada desde el lenguaje, es decir, sin posibilidad de acceder a ese carácter verdadero invocado. El otro, el de imagen convencional, que equivale a las normas sociales vigentes, pensamientos y valores morales (105). Una lectura reciente de Ignacio Álvarez y Stefanie Massmann se centra en la dinámica de la identidad y su tratamiento del vínculo social en “El delincuente” y “El vaso de leche”; mientras que la de Gloria Favi Cortés analiza la vida cotidiana, abordada a partir de los “signos de identidad y las marcas culturales de la época” (156), y “la identidad de ‘esa pequeña ciudad de gente pobre’, esa comunidad de culturas populares” (158). La recepción crítica de la obra, en general, ha enfatizado, según Álvarez y Massmann, cuatro lecturas. La primera alude a la novela superrealista o “vanguardista” (8). La segunda se vincula con la historia social y la representación

“Una carabina y una cotorra”, “Pancho Rojas”, “Mares libres”, “Oro en el sur” y “Zapatos subdesarrollados”.

⁹⁸ Otras formas de vínculo entre imagen y letra en Rojas se encontrarían en: 1) la escritura de crónicas y críticas cinematográficas; 2) el trabajo en la producción de guiones; 3) su carácter cinéfilo. Este último lo confirma Juliane Clark: “Rojas se transformó en un espectador selecto e interesado por obras de realizadores vanguardistas como Antonioni, Bergman, Traffaut y Satyajit Ray” (Guerra 69).

de la marginalidad (8). La tercera se refiere a la ética, la solidaridad y la fraternidad (8). La cuarta “subraya su filiación anarquista” (9).

Este contexto crítico enmarca la apertura visual que formula “Un espíritu inquieto”, un cuento sobre todo urbano, pero también se va plasmando en los cuentos rurales de Rojas, los cuales van adquiriendo marcadas descripciones visuales. Por ejemplo, “El colocolo”, que matiza temáticas humanas con descripciones visuales, como la claridad del rancho al inicio del cuento, con una única luz que brilla, la de una vela (169), seguida de las candelillas, insectos fluorescentes del campo, que resplandecen con luz propia. Por su parte, “Bandidos en los caminos” sitúa tenues velas y sombras en un ambiente rural. En una línea más espectacularizada, “La aventura de Mr. Jaiva” muestra una escena teatral circense, mientras que “Canto y baile”, representa una escena de baile bien imaginada y descrita: salón rectangular, muebles viejos pero firmes, cuatro espejos grandes encima del piano negro y alto, una pista para bandidos en la casa de doña María de los Santos.

La lectura visual de la narrativa de Rojas está condicionada por la vanguardia y la modernidad. Esta última trae consigo el impacto del cine en la producción literaria. En esa línea, Valeria de los Ríos vincula la “aparición y el uso de tecnologías visuales en la literatura latinoamericana (15) con lo fantasmagórico como exhibición: “En los textos literarios este carácter puede estar implicado en la presencia o el uso del aparato fotográfico o cinematográfico, en el carácter mortuorio de la representación y/o en su condición de espectáculo” (16). El interés literario por el cine es rastreado por Jason Borge en *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, donde selecciona crónicas-críticas de cine de la época⁹⁹. Por su parte, Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara, en *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, recopilan textos publicados por escritores y escritoras, críticos, cronistas y periodistas¹⁰⁰. En este último, llama la atención la inclusión del poema “Sueño” (*Atenea* 1928) de Rojas, ya que abre una lectura de la imagen cinematográfica implícita, más cercana a un vínculo con la imagen imaginada de la ciudad que desarrolla este artículo, que la propuesta, por ejemplo, por De los Ríos. A estas recopilaciones, habría que agregar lecturas críticas recientes que abordan la visualidad en Vicente Huidobro (De los Ríos 2011), Gabriela Mistral (Cabello 2015), Juan Emar (Keizman 2013; Bongers 2014); y María Luisa Bombal (Bongers 2011). La obra de Rojas, excluyendo a *Hijo de ladrón*, no ha sido abordada visualmente en profundidad,

⁹⁹ Destacan las de Raúl Silva Castro (1931), Gabriela Mistral (1926) y María Luisa Bombal (1939).

¹⁰⁰ Destacan los de Daniel de la Vega (1928 y 1930), Raúl Silva Castro (1928), Vicente Huidobro (1934 y 1938), Juan Emar (1924, 1925 y 1926) y Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral) (1930).

aunque, como lectura de una época, hay un eco espectral imaginado en su escritura. Solo se constata los acercamientos realizados por Donoso (2012), Valenzuela (2020) y Guerra (inédito), lo que da cuenta de su potencialidad.

VISUALIZACIÓN E IMAGEN EN “UN ESPÍRITU INQUIETO”

Manuel Rojas publica en 1970 una edición de *Cuentos*, la que incluye el ensayo “Hablo de mis cuentos” y 38 cuentos escritos entre 1923 y 1934¹⁰¹. En el ensayo, son cuatro los aspectos puntuales que me interesan. Primero, el origen de “Un Espíritu inquieto”, vinculado a la lectura de los *Diálogos* de Platón, en especial “el que trata de la inmortalidad del alma” (14), que en el cuento se relaciona con la *Apología de Sócrates*¹⁰², aunque en realidad se refiere al *Fedón*. Segundo, la solicitud del cineasta chileno Carlos Borcosque para hacer un cortometraje con “El vaso de leche”. Tercero, el comentario sobre la buena acogida de sus primeros libros, reconociendo una crítica adversa que lo mortifica: la falta de estilo. Rojas reconoce no haberse interesado por el estilo, en particular, porque no sabía qué era:

Yo quería contar algo y el deseo de contarlo era superior a una preocupación de lograr un lenguaje de esta índole o de esta otra. Lo único que deseaba era contarlo de manera viva, con un lenguaje directo, fácilmente comprensible. Nunca me propuse deslumbrar a nadie: lo que quería, quizá inconscientemente, porque tampoco me lo proponía, era emocionar, y aun al usar las metáforas que puse en mi novela *Lanchas en la bahía*, mi primera novela seria, lo único que deseaba era ser expresivo (23).

Cuarto, el interés que otorga a la recepción crítica de su obra. Dentro de ella, se refiere a la opinión de Seymour Mentor, quien, en *El cuento hispanoamericano*, sostiene que la “primacía del ser humano en *El vaso de leche* marca el fin del criollismo” (25). En síntesis, el trabajo del alma y el espectro requiere una articulación literaria en torno a la imaginación y la imagen, unido al interés visual que resulta de la búsqueda de estilo y expresión, desembocando en una ruptura con las formas criollistas. En esa línea, Rojas hace patente un “lenguaje visible” (103) que, en la literatura, Mitchell

¹⁰¹ Trabajo con la edición a cargo de Ignacio Álvarez (2016, Ediciones Universidad Alberto Hurtado).

¹⁰² El narrador señala que Pablo recuerda haber leído la *Apología de Sócrates*, de Platón, la parte en que “el envenenado con cicuta, desplegando toda su agilidad de su poderoso cerebro, intenta probar la inmortalidad del alma” (49). Aquí Rojas se equivoca, ya que el episodio de la cicuta aparece en el *Fedón*. Agradezco al doctor en Filosofía Iván de los Ríos los comentarios y corroboración de estas precisiones.

concibe al pensar los “textos como imágenes de varias formas diferentes” (103-4). En rigor, habla de una “iconología del texto” que atiende “la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de textos en patrones formales determinados” (104).

El protagonista de “Un espíritu inquieto”, Pablo González, de veintiocho años, camina por Buenos Aires, “casi alegre” (47). Lo parcial del “casi” convive con cierta esperanza y con sus planes post mortem para que su cuerpo fuera incinerado. Sobrecogido ante la idea de la muerte, pasea reflexivo “ante las vitrinas, sin mirarse ya en los grandes vidrios que día a día recogen la visión física de la vida de la ciudad, sintiendo que la neurastenia había ahuyentado con su agria sonrisa la pequeña alegría que le causara el estreno de su sobretodo azul” (49). Sus pensamientos y su depresión lo llevan a pensar en la muerte¹⁰³ y en la inmortalidad del alma, frente a la cual “era escéptico y contradictorio”, sin ideas “definitivas” (49). Cavila a partir de una lectura de Platón, la *Apología de Sócrates (Fedón)*, en torno a esos temas, algo que lo desalienta, al igual que las lecturas materialistas, espiritualistas o mecanicistas, complejas para su “cansado cerebro de empleado de banco metido también a pensador” (49).

El andar firme de su cuerpo, “vacilante en su espíritu, pensando en la muerte” (50), es intervenido por el ruido y zumbido urbanos, con descripciones que enfatizan una escena montada “dentro de un círculo perfecto y por descubrir claridades diáfanas en un callejón oscuro, en donde el único farol visible, rojo, como el de una casa de diversión en una calle de la Boca, alumbraba el rincón de la Locura (50)¹⁰⁴. De pronto, un acontecimiento interrumpe su andar: “En una fracción de segundo sus ojos mortales recogieron la imagen de este trozo de la ciudad y se agrandaron hasta desorbitarse cuando Pablo González vio, a cuatro metros de su cuerpo, un automóvil gris, loca la dirección, venirle encima a una velocidad que le pareció de un millón de metros por segundo. Detrás de él paraba en ese instante un tranvía”. (50). El accidente, el imprevisto, una escena citadina visualizada, en donde espacio y tiempo se detienen. Pablo pierde y recobra “el sentido de su personalidad” (50), en medio del ruido, el vocerío y el estallido de fierros: “sintió como que le crecían alas en los pies y de un salto maravilloso, inverosímil –¡oh, Aquiles!–, se plantó en la acera de la plaza [...] El

¹⁰³ También se trata de un tema recurrente en los cuentos de Rojas, abierto con “Laguna”, en 1926, que gira en torno a la experiencia humana y la muerte, y que sigue con “El trampolín” y “Pedro el pequenero”, en 1929.

¹⁰⁴ La espacialidad visibiliza y visualiza formas modernas, como sucede con el puerto en “El vaso de leche”, que cierra con un espacio oscurecido iluminado por una “bombilla eléctrica” (152) y las “luces del muelle”; y en “Un mendigo”, que escenifica, con marcada visualidad, la “vida y el mundo” que “estaban al final de esa imagen” (152) citadina en movimiento: “había un restaurante con dos focos a la puerta y una gran vitrina iluminada, a través de la cual se veía, en medio de un resplandor rojizo...” (158).

monstruo gris, volcado, giraba aún sus ruedas, despidiendo un vapor caliente por entre sus intestinos rotos” (51). Cual *Alsino*¹⁰⁵, de Pedro Prado, alado, pero urbano, desplaza la monstruosidad hacia el automóvil animalizado, ícono moderno y de la vanguardia, oda al movimiento futurista y que, en el cuento, funciona como indicio de época¹⁰⁶. Las alas resuenan en la lectura de Subercaseaux, en tanto signo relevante para leer a las vanguardias de principios de siglo, específicamente en *Alsino* y en *Altazor*, de Vicente Huidobro. Ese indicio vanguardista Lucía Guerra lo identifica en *Los hombres oscuros*¹⁰⁷ e *Hijuna*, sumado a “la incorporación de técnicas vanguardistas”, en el contexto del realismo socialista en Chile, destacando la influencia del cine (130).

El cuento detiene el tiempo y da una salida al cuerpo material hacia su espíritu muerto: el espectro. En un primer momento Pablo se siente “liviano, despejado” (51). Una voz lo saluda y lo desestabiliza “en una espiral de locura” (52). Alfredo Valenzuela, “el aparecido” (52), amigo de su juventud, muerto hace un tiempo, le muestra su cuerpo destrozado a Pablo quien reacciona con angustia y tristeza. Pasa de la corporalidad al ánima, de ser un individuo con un sobretodo azul nuevo, visible, a no ser visto, incluso, por conocidos; cambia su personalidad material por una inmaterial (53)¹⁰⁸.

El espectro se configura como una representación paradójica que fusiona la presencia y la ausencia. Derrida lo entiende como “la *frecuencia* de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible” (117). El espectro es, a la vez, lo que puede ser imaginado, eso “que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver” (117). En una lectura de la imagen fotográfica, Barthes sostiene que aquello que es fotografiado, el referente, es el simulacro, que denomina “el *Spectrum* de la fotografía”, vinculado tanto con su relación con el “espectáculo” (35) y eso “terrible” que contiene toda fotografía: “el retorno de lo muerto” (36).

En un momento de retórica y filosofía platónica en forma de diálogo, los personajes intercambian ideas sobre la nueva vida de Pablo como espíritu. Alfredo le comenta que antes era un cuerpo y un espíritu, cuya integridad lo hacía ver como un hombre. La muerte los separa, uno “sigue su curso de renovación y simplificación material”, entregando “sus sustancias a la tierra, a las plantas, al agua”, mientras que el

¹⁰⁵ Rojas, en *Poesía y revolución*, reconoce su admiración hacia Pedro Prado, quien publica su novela *Alsino* en 1920, antes de la aparición de “Un espíritu inquieto”.

¹⁰⁶ El cuento “La suerte de Cucho Vial” abre con el umbral campo-ciudad cuando, a la entrada de esta última, un automóvil espanta a un caballo (257).

¹⁰⁷ “El delincuente”, publicado en 1929, presenta una descripción visual del conventillo, que, de algún modo, anticipa la visualidad de *Los hombres oscuros* de Nicomedes Guzmán, con velas y oscuridad.

¹⁰⁸ La visualidad del vestuario queda patente en “El bonete maulino”, en que se destacan ciertos juegos de oscuridad, sombras y luz y el color del mismo bonete (75).

otro “asciende por la escala de la purificación moral” (54). Ambos siguen existiendo, no así “el hombre como animal ciudadano” (54). La separación, más allá de ser una eventualidad o una verificación, da cuenta de las posibilidades que otorga el relato. Ejercicio fantástico de recuperar el espectro-spectrum que en Rojas asume un gesto de experimentación sobre la base de un “lenguaje visible”.

Pablo reconoce su tristeza al perder su vida terrenal, en especial lo que no pudo hacer, siendo refutado por Alfredo, ya que ahora puede ser lo que no pudo ser antes: “sabiduría, comprensión, medios” (60). El hombre, en rigor, el ser humano, no usa sus sentidos para “elevarse por medio de ellos, sino para rebajarse”, primando por sobre el espíritu. En lo puntual, relacionado con lo visual, los ojos los ocupa para ver, pero no la belleza del mundo, sino que lo mundano, como ir al cine, que, implícitamente, es denostado en su calidad de objeto no digno de ser contemplado. Pablo no quiere “ser un espectro perfecto, sino un hombre perfecto” (60), lo que refuerza el carácter humano y social de la incipiente obra de Rojas, manifiesta como problemática existencial y no material, en cuanto comprensión del mundo. Desea que los otros seres sepan como él del mundo, lo que para Alfredo resulta imposible, ya que los muertos no influyen sobre la humanidad. “Nadie puede hacer nada por ellos, sino ellos mismos” (60). El destino de los espíritus, incluso, varía. Unos desaparecen, otros, tal vez, “van a un plano superior, a transformarse en luz, en aire, en sombra, y giran a nuestro alrededor, sin que nosotros los veamos, como nosotros alrededor de los hombres, sin que ellos nos vean” (61). El espectro, imperfecto y paradójico, muerto, muda, aparece y desaparece, reaparece como imagen. La letra, anhelo eterno mediante, siempre busca crear o representar otro estado de las cosas, la imagen muerta, desde un lenguaje visible.

La escena final de “Un espíritu inquieto” muestra a Pablo llegando a la orilla del río, donde “las luces de la tarde daban su última vuelta. Parado sobre el murallón, con los brazos abiertos, miró por última vez el mundo. Luego se dejó caer rectamente, hundiéndose en el río” (61). El suicidio reafirma la inquietud del espíritu, en su calidad de espectro ausente y presente, doblemente muerto, y exacerba su condición inquieta buscando otro espacio, dando otro giro que deja abierta la posibilidad de ver allí la imagen literaria que lee Leonidas Morales, en tanto mera representación estética de la vida. El espíritu, como espectro, no cabe en esa representación, pero sí en la de una imagen muerta barthesiana que encuentra eco en el carácter mortuorio vinculado a las tecnologías de las imágenes analizadas por Valeria de los Ríos.

“Un espíritu inquieto” marca un temprano giro de estilo y expresión en Rojas, cerrando las puertas de la descripción criollista y avanzando hacia una experimental y vanguardista. De hecho, sus cuentos, leídos por la crítica desde lo humano, social y ético, se van apropiando de estos matices. En ese sentido, algunos de los cuentos rurales de la tradición oral conviven en forma y estilo de imagen y visualización con otros cuentos urbanos y modernos, lo que queda de manifiesto, por ejemplo, en *Lanchas en la bahía*. Rojas destaca por sus logradas descripciones visuales las que, de una u otra

forma, gatillan la lectura cinematográfica posterior de *Hijo de ladrón* (incluso la novela gráfica de Christian Morales, Marco Herrera y Luis Martínez) y los cuentos que han sido llevados al cine: “El vaso de leche”, “El ladrón y su mujer” y “Pancho Rojas”.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio y Stefanie Massmann. “Vínculo social e identidad en la primera narrativa de Manuel Rojas Social”. *Estudios filológicos* 47 (2011): 7-21.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Concha, Jaime. “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Eds. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés. Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Derrida, J. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2003.
- Donoso Hiriart, Silvia. “El modo cinematográfico en el relato de *Hijo de Ladrón* (Manuel Rojas)”. *Revista Comunicación* 10, 1 (2012): 720-734.
- Favi Cortés, Gloria. “La representación memorable de la vida cotidiana en el cuento ‘El delincuente’ de Manuel Rojas”. *Acta Literaria* 29 (2004): 155-60.
- Guerra, Jorge. *Manuel Rojas, narrativa de una imagen*. Inédito.
- Morales, Leonidas. “Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas”. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Roa Bastos, Augusto. Carta a Manuel Rojas. 1 de septiembre de 1961. Obtenido el 18 de octubre de 2020. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27425>.
- Rojas, Manuel. *Cuentos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Silva Castro, Raúl. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile: la década del centenario*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.
- Valenzuela Prado, Luis. “Las imágenes de Manuel Rojas. Lecturas, archivos y escritura”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. María José Barros Cruz y Pía Gutiérrez (eds.). Santiago: Ediciones UC, 2020.

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DE MANUEL ROJAS Primeras ediciones

Daniel Muñoz Rojas
Sucesión Manuel Rojas
sucesión.manuelrojas@gmail.com

Esta bibliografía de Manuel Rojas reúne, por primera vez, el conjunto de las primeras ediciones de sus obras, agrupándolas en los siguientes géneros: poesía, cuento, novela, memorias, ensayos y crónicas, teatro y lírica, antologías, y compilaciones. Para cada obra se dan las referencias bibliográficas obvias y se describe su contenido. Cuando corresponde, se incluyen las publicaciones originales aparecidas en publicaciones periódicas, así como las traducciones, las ediciones críticas, los discos, y los audiolibros.

En total se referencian 48 primeras ediciones en español, correspondientes a tres colecciones de poemas, catorce de cuentos, siete novelas, cinco memorias, seis selecciones de ensayos y crónicas, tres obras teatrales y líricas, seis antologías sobre autores clásicos chilenos como Blest Gana, Albert Edwards y Mariano Latorre, y cuatro compilaciones de diversas obras de Rojas. La mayoría fue publicada durante la vida del escritor, entre 1921 y 1971, y siete corresponden a ediciones póstumas. Treinta y nueve son textos monográficos, cinco corresponden a antologías de otros autores y cuatro son obras escritas conjuntamente con Norberto Pinilla, Tomás Lago, Mary Canizzo, Isidora Aguirre y Ángel Parra.

Una parte importante de sus poemas, cuentos, memorias, ensayos y crónicas se publicaron originalmente en periódicos y revistas chilenos y latinoamericanos, entre los años 1913 y 1968, tales como *Caras y Caretas*, *Los Diez*, *Atenea*, *Babel*, *Ercilla*, *Los Tiempos* o *El Mercurio*. Lo mismo ocurrió con las novelas *La ciudad de los Césares* y *Lanchas en la bahía*, aparecidas inicialmente en forma de folletín.

En los últimos años, se han multiplicado las ediciones críticas de sus obras. En ellas se han fijado y anotado los textos e incorporado poemas, cuentos, crónicas o ensayos que habían permanecido inéditos o que estaban dispersos.

Sus novelas *Hijo de ladrón*, *Mejor que el vino* y *Punta de rieles* y sus cuentos “El vaso de leche”, “El cachorro”, “Un mendigo”, “Bandidos en los caminos”, “Oro en el sur”, “El hombre de la rosa” y “Pancho Rojas”, han sido traducidos a diez y seis idiomas diferentes. La primera traducción al inglés del cuento “El vaso de leche” (1929) data de 1941 y de la novela *Hijo de ladrón* (1951), al alemán, italiano, inglés,

portugués y ruso, de los años 1955-56. Junto a las traducciones se incluyen referencias a 4 audiolibros en los que el autor lee sus obras, además del disco *Chile de arriba a abajo* de Ángel Parra, para el cual Rojas escribió la letra de las canciones.

Exceptuando las referencias a las primeras ediciones aparecidas originalmente en publicaciones periódicas, esta bibliografía no incluye la gran cantidad de ensayos que Rojas redactó para diarios y revistas chilenos y extranjeros¹⁰⁹. Tampoco se reúnen aquí textos críticos ni adaptaciones de y sobre Rojas, tales como prólogos, entrevistas, artículos académicos, estudios o tesis.

POESÍA

Obras monográficas

Poéticas. Ideas y Figuras, Año I, N° 3. Talleres Gutenberg, Mendoza, 30 de julio de 1921.

Prólogo “Manuel Rojas” firmado por “La Dirección”. [Es probable que su autor sea Miguel Lauretti].

Contiene los poemas: “Gusano”, “Ángelus”, “Atardecer”, “Canción de Otoño”, “María Estela”, “A.B.S.”, “La palabra última”, “Sonambulismo” y “Abismo”. [Reproducción facsimilar y separata de esta obra en *Anales de Literatura Chilena*. Universidad Católica de Chile, N° 18, diciembre 2012].

Tonada del transeúnte. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1927.

Contiene los poemas: “Canción de Otoño”, “Gusano”, “Ángelus”, “Atardecer”, “A.B.S.”, “Palabras a mi corazón”, “Balada de la Primavera”, “María Estela”, “La palabra última”, “Abismos”, “Sonambulismo”, “Viernes”, “Plaza de juegos”, “La hembra”, “Matilde Caffarena”, “Tonada del transeúnte” y “Poemas en la mañana”.

Deshecha rosa. Ediciones Babel y Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 14 de julio de 1954.

Publicaciones originales y periódicas

“Visión roja”. *La Batalla*, Santiago de Chile, 1ª quincena de mayo de 1913, pp. 1-2.

“Salutación”. *La Batalla*, Santiago de Chile, 2ª quincena de febrero de 1914, p. 2.

“Florecer de mayo”. *La Batalla*, Santiago de Chile, 1ª quincena de mayo de 1914, p. 1.

“Canción de otoño”. *Los Diez*, Año I, N° 3, Santiago de Chile, abril de 1917, pp. 304-05.

“Soneto (Gusano)”. *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*. Introducción de Armando Donoso, Imprenta Universitaria (Ediciones de “Los Diez”), Santiago de Chile, 1917, pp. 125-26.

¹⁰⁹ Esto será el objeto de una futura publicación bibliográfica.

- “Refugio espiritual”. *Yo sé todo*, Santiago de Chile, 10 de mayo de 1918, p. 11.
- “A.B.S.”. *Selva Lírica*, Año I, N° 9, Santiago de Chile, agosto de 1918, p. 9.
- “Ángelus”. *Zig-Zag*, N° 747, Santiago de Chile, 14 de junio de 1919, p. 21.
- “La palabra última”. *Juventud*, Año I, N° 8, Santiago de Chile, noviembre – diciembre de 1919, pp. 21-22.
- “Poemas”. *Juventud*, Año III, N° 15, Santiago de Chile, abril – mayo de 1921, pp. 264-66.
Contiene los poemas: “ABS” y “Palabras a mi corazón”.
- “Viernes”. *Atenea*, Año II, N° 1, Concepción, marzo de 1926, p. 11.
- “Tonada del transeúnte”. *Atenea*, Año III, N° 5, Concepción, 31 de julio de 1926, pp. 511-14.
- “Dos poemas de Manuel Rojas: Matilde y Plaza de Juegos”. *Claridad*, Año VII, N° 133, Santiago de Chile, agosto de 1926, p. 8.
- “Poemas del Norte”. *Atenea*, Año IV, N° 10, Concepción, 31 de diciembre de 1927, pp. 397-98.
Contiene los poemas: “Coquimbo”, “La Serena” y “Chañaral”.
- “Sueño”. *Atenea*, Año V, N° 1, Concepción, marzo de 1928, p. 25.
- “Deshecha rosa”. *Babel*, Año XX, N° 14, Santiago de Chile, noviembre – diciembre de 1940, pp. 72-76.
- “Nocturnos”. *Babel*, Vol. VIII, N° 32, Santiago de Chile, marzo – abril de 1946, pp. 55-58.
Contiene los poemas: “Sueño” y “El río”.

Ediciones críticas

Su voz viene en el viento: Poesía reunida. Edición de Rodrigo Carvacho A. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2012.

Prólogo de Rodrigo Carvacho A.

Contiene 26 poemas: “Canción de Otoño”, “Gusano”, “Ángelus”, “Atardecer”, “A.B.S.”, “Palabras a mi corazón”, “Balada de la Primavera”, “María Estela”, “La palabra última”, “Abismos”, “Sonambulismo”, “Viernes”, “Plaza de juegos”, “La hembra”, “Matilde Caffarena”, “Tonada del transeúnte”, “Poemas en la mañana”, “Deshecha rosa”, “Salutación”, “Florecer de mayo”, “Medallón”, “Refugio espiritual”, “Sueño”, “El río”, “La Serena” y “Chañaral”.

CUENTOS

Obras monográficas

Hombres del Sur. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1926.

Prólogo de Raúl Silva Castro.

Contiene los cuentos: “Laguna”, “Un espíritu inquieto”, “El cachorro”, “El bonete maulino” y “Leyendas de la Patagonia” [a partir de la 2ª edición de 1947 se cambia el título de este cuento por el de “El hombre de los ojos azules”].

El delincuente. Imprenta Universitaria (Sociedad Chilena de Ediciones), Santiago de Chile, 1929.

Incorpora una “Nota biográfica” de la Sociedad Chilena de Ediciones.

Contiene los cuentos: “El delincuente”, “El vaso de leche”, “Un mendigo”, “El trampolín”, “El colocolo”, “La aventura de Mr. Jaiba”, “Pedro, el pequenero”, “Un ladrón y su mujer” y “La compañera de viaje”.

Travesía: novelas breves. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1934.

Contiene los cuentos: “Bandidos en los caminos”, “El hombre de la rosa”, “La suerte de Cucho Vial”, “Canto y baile”, “El León y el Hombre”, “El fantasma del patio”, “Historia de hospital”, “Poco sueldo” y “El rancho en la montaña”.

El bonete maulino. Editorial Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1943.

Prólogo “Manuel Rojas” de José Santos González Vera.

Contiene los cuentos: “El bonete maulino”, “El delincuente” y “Laguna”.

Antología de cuentos. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957.

Prólogo “Manuel Rojas” de Enrique Espinoza.

Contiene los cuentos: “Una carabina y una cotorra”, “Bandidos en los caminos”, “Oro en el Sur”, “La aventura de Mr. Jaiba”, “Pancho Rojas”, “Pedro, el pequenero”, “El fantasma del patio”, “El rancho en la montaña”, “Mares libres”, “Historia de hospital” y “Poco sueldo”.

El vaso de leche y sus mejores cuentos. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1959.

En la 4ª edición de 1971 se agrega un prólogo de Eugenia Neves.

Contiene los cuentos: “Laguna”, “El delincuente”, “El vaso de leche”, “Un ladrón y su mujer”, “El colocolo”, “Canto y baile”, “El hombre de la rosa”, “El bonete maulino” y “El León y el Hombre”.

El hombre de la rosa. Editorial Losada, Buenos Aires, 1963.

Contiene los cuentos: “El hombre de la rosa”, “Un espíritu inquieto”, “El fantasma del patio”, “Pedro, el pequenero”, “Oro en el Sur”, “El rancho en la montaña”, “Historia de hospital”, “El vaso de leche”, “El delincuente”, “Un ladrón y su mujer”, “Poco sueldo” y “Zapatos subdesarrollados”.

Cuentos del Sur y Diario de México. Ediciones Era, Ciudad de México, 1963.

Contiene los cuentos: “Oro en el Sur”, “Pancho Rojas”, “El fantasma del patio”, “El rancho en la montaña”, “El delincuente”, “El vaso de leche”, “Un ladrón y su mujer”, “El colocolo”, “El hombre de la rosa”, “El bonete maulino” y “Zapatos subdesarrollados”. Las memorias: “Diario de México” (Primeros borradores). [Diario de viaje entre el 1º-IX-62 y el 8-IX-62, y nota del día 9-III-63].

El bonete maulino y otros cuentos. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1968.

Prólogo “Estudio Preliminar” de Leonidas Morales Toro.

Contiene los cuentos: “El bonete maulino”, “El delincuente”, “Laguna” “Una carabina y una cotorra”, “Pancho Rojas”, “El vaso de leche”, “Mares libres”, “Poco sueldo”, “El León y el Hombre” y “El colocolo”.

Cuentos. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Prólogo “Hablo de mis cuentos” de Manuel Rojas. [En esta edición el autor introduce las últimas correcciones textuales a sus cuentos].

Contiene los cuentos: “Laguna”, “Un espíritu inquieto”, “El cachorro”, “El bonete maulino”, “El hombre de los ojos azules”, “El delincuente”, “El vaso de leche”, “Un mendigo”, “El trampolín”, “El colocolo”, “La aventura de Mr. Jaiba”, “Pedro, el pequeño”, “Un ladrón y su mujer”, “La compañera de viaje”, “Bandidos en los caminos”, “El hombre de la rosa”, “La suerte de Cucho Vial”, “Canto y baile”, “El León y el Hombre”, “El fantasma del patio”, “Historia de hospital”, “Poco sueldo”, “El rancho en la montaña”, “Una carabina y una cotorra”, “Oro en el Sur”, “Mares libres”, “Pancho Rojas” y “Zapatos subdesarrollados”.

Mares libres. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1975.

Prólogo “Introducción a la antología de cuentos de Manuel Rojas” de Norman Cortés L.

Contiene los cuentos: “Laguna”, “El bonete maulino”, “El delincuente”, “El vaso de leche”, “El hombre de la rosa”, “Mares libres” y “Una carabina y una cotorra”.

El colocolo y otros cuentos. Ediciones Huracán de Arte y Literatura, La Habana, 1977.

Prólogo de Marta Carredegas G.

Contiene los cuentos: “Una carabina y una cotorra”, “Pancho Rojas”, “La aventura de Mr. Jaiba”, “Oro en el Sur”, “El fantasma del patio”, “El rancho en la montaña”, “Historia de hospital”, “El delincuente”, “Laguna”, “El hombre de la rosa”, “Un ladrón y su mujer”, “El colocolo”, “El bonete maulino”, “La suerte de Cucho Vial”, “Un espíritu inquieto” y “El vaso de leche”.

El hombre de la rosa y otros cuentos. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1992.

Contiene los cuentos: “El hombre de la rosa”, “El León y el Hombre”, “Pancho Rojas”, “Mares libres”, “El fantasma del patio”, “Historia de hospital” y “Una carabina y una cotorra”.

Cuentos completos. Editorial Alfaguara, Santiago de Chile, 2019.

Prólogo “La danza de lo silvestre” de Marcelo Mellado.

Contiene 34 cuentos: Los 28 relatos reunidos en *Cuentos* (1970), 3 cuentos dispersos que Rojas no incluyó en sus selecciones: “Una pelea en la Pampa”, “Una historia sin interés” y “Corazones sencillos”; y 3 cuentos inéditos encontrados en el archivo personal del autor: “Tres alemanes y un chileno”, “Nochebuena en Santiago” y “El niño y el choroy”.

Epílogo “Hablo de mis cuentos” de Manuel Rojas.

Publicaciones originales y periódicas

- “Laguna”. *La Montaña*, Buenos Aires, 7 de abril de 1922, pp. 5-6.
- “El hombre de los ojos azules (Antetítulo: Leyendas de la Patagonia)”. *Caras y Caretas*, N° 1325, Buenos Aires, 23 de febrero de 1924, pp. 60-68.
- “El cachorro”. *El Suplemento*, Año. V, N° 73, Buenos Aires, 2 de abril de 1924, pp. 59-62.
- “Un espíritu inquieto”. *Caras y Caretas*, N° 1397, Buenos Aires, 11 de julio de 1925, pp. 104-08.
- “Un mendigo”. *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 22 de agosto de 1926, p. 3.
- “El colocolo”. *La Nación*, Santiago de Chile, 19 de septiembre de 1926, pp. 3 y 5.
- “Una pelea en la Pampa”. *Claridad*, Año VII, N° 135, Santiago de Chile, octubre – noviembre de 1926, pp. 9-11.
- “El vaso de leche”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 16 de enero de 1927, p. 1.
- “Una historia sin interés”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 de febrero de 1927, pp. 1 y 4.
- “La compañera de viaje”. *La Nación*, Santiago de Chile, 24 de abril de 1927, p. 16.
- “El delincuente (Un delincuente)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de mayo de 1927, p. 9.
- “Bandidos en los caminos”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1927, pp. 1-2.
- “Un ladrón y su mujer”. *Zig-Zag*, N° 1210, Santiago de Chile, 28 abril de 1928, pp. 57-61.
- “La suerte de Cucho Vial”. *La Nación*, Santiago de Chile, 6 de mayo de 1928, pp. 17-18.
- “Historia de hospital”. *La Nación*, Santiago de Chile, 15 de julio de 1928, pp. 1-2.
- “La aventura de Mr. Jaiba”. *El Diario Ilustrado*, Santiago de Chile, 12 de agosto de 1928, pp. 1 y 4.
- “El hombre de la rosa”. *La Nación*, Santiago de Chile, 4 de noviembre de 1928, pp. 1-2.
- “El León y el Hombre”. *La Nación*, Santiago de Chile, 6 de enero de 1929, pp. 1-2.
- “Poco sueldo”. *La Nación*, Santiago de Chile, 7 de abril de 1929, pp. 1-2.
- “Canto y baile”. *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de julio de 1929, pp. 9-10.
- “El fantasma del patio”. *La Nación*, Santiago de Chile, 27 de octubre de 1929, pp. 1-2.

- “Corazones sencillos”. *La Información*, N° 136, Departamento de Publicaciones de las Cajas de Ahorros de Chile, Santiago de Chile, enero de 1930, pp. 16-19.
- “El rancho en la montaña”. *Atenea*, Año XIII, N° 63, Concepción, mayo de 1930, pp. 261-84.
- “Mares libres”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 26 de agosto de 1951, pp. 1-2.
- “Pancho Rojas”. *Occidente*, N° 71, Concepción, 15 de septiembre de 1951, pp. 57-60.
- “Una carabina y una cotorra”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de octubre de 1951, p. 1.
- “Oro en el sur”. *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, N° 1, Santiago de Chile, septiembre de 1957, pp. 5-12.
- “Zapatos subdesarrollados”. *Política*, N° 13, Caracas, 13 de enero de 1961, pp. 54-63.

Ediciones críticas

Cuentos Completos: Edición crítica de Ignacio Álvarez. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2021 (en prensa).

Prólogo “Los cuentos de Manuel Rojas: Saber habitar el tiempo” de Ignacio Álvarez A.

El texto fue fijado y anotado por Ignacio Álvarez A. Contiene 34 cuentos: Los 28 relatos reunidos en *Cuentos* (1970), 3 cuentos dispersos que Rojas no incluyó en sus selecciones: “Una pelea en la Pampa”, “Una historia sin interés” y “Corazones sencillos”; 3 cuentos inéditos de su archivo personal: “Tres alemanes y un chileno”, “Nochebuena en Santiago” y “El niño y el choroy”. Además, se incluyen la crónica “La muchacha intrusa” (publicada en 1967 y proveniente de un libro de memorias perdido y titulado “Memorias de un afuerino”); el argumento central de su novela *Punta de rieles*, “Confesión de madrugada”; un esbozo de su cuento “Zapatos subdesarrollados” y un fragmento inacabado de una narración sin título [Una mujer en la estación].

Dossier “Papelería varia: inscripciones de Manuel Rojas en el archivo popular de la nación” de Pablo Concha Ferreccio; “Los primeros cuentos de Manuel Rojas” de Jaime Concha; “Peones, bandoleros y delincuentes: construcción de identidades masculinas populares en los cuentos de Manuel Rojas” de Lorena Ubilla Espinoza.

En anexo se incluye una “Cronología” de Gastón Carrasco Aguilar y una “Bibliografía” de Ignacio Álvarez.

Traducciones y audiolibros

“El vaso de leche”

“A glass of milk”. *American Prefaces: A Journal of Critical and Imaginary Writing*, N° 7, Winter 1941-42, pp. 184-92. Traducido al inglés por Joseph Leonard Grucci.

- “The glass of milk”. *Amigos*, Nº 111, 1950, pp. 33-41. Traducido al inglés por Ann Murrah y Nancy Farnsworth.¹¹⁰
- El vaso de leche*, Disco vinilo, RCA Victor - 45 RPM, *Archivo de la palabra, Voces y textos*, Cruz del Sur, Santiago, mayo – junio de 1953.
- “Stakan Moloka”. *Smena*, Nº 8, Moscú – Rusia, 1956, pp. 18-19. Traducido del inglés al ruso por Rasskaz.¹¹¹
- “The glass of milk”. En Torres-Rioseco, Arturo (ed.), *Short Stories of Latin America*, Las Americas Publishing Co., New York, 1963, pp. 121-29. Traducido al inglés por Zoila Nelken.
- “The glass of milk”. *Latin American Literature Today*, Vol I, Nº 14, Oklahoma, May 2020. Traducido al inglés por Rosa María Lazo y Pablo Saavedra.
- “El cachorro”
- “The cub”. En Colford, William E. (ed.), *Classic Tales from Spanish America*. Barron’s Educational Services, New York, 1962, pp. 3-14. Traducido al inglés por William E. Colford.
- “Un mendigo”
- “Un mendigo”. En Janikova, Lucía (ed.), *Cuentos chilenos*. Ed. Goslitizdat, Moscú, 1961, pp. 120-27. Traducido al ruso por L. Janikova.
- “Bandidos en los caminos”
- “Bandits of Highways”. *Américas*, Vol. II, Nº 39, Washington, D.C., August 1939.¹¹²
- “Oro en el sur”
- “Gold in the South”. *Américas*, Vol. VI, Nº 6, Washington, D.C., May 1954, pp. 12-15 y 22-23.¹¹³
- “Poco sueldo”
- Poco sueldo*, Lado A de Casette, Biblioteca Nacional de Chile, circa 1969. [El cuento “Poco sueldo” es leído por su autor. Disponible en www.manuelrojas.cl]
- “Pancho Rojas”
- “Pancho Rojas,” Lado B de Casette, Biblioteca Nacional de Chile, circa 1969. [El cuento “Pancho Rojas” es leído por su autor. Disponible en www.manuelrojas.cl]
- “El hombre de la rosa”
- “El hombre de la rosa”, *Wydawnictwo Literackie*, Kraków, 1971. Traducción al polaco de la selección “El hombre de la rosa” (1963) por Jadwiga Konieczna-Twardzikowa.
- The man and the rose*. *Latin American Literary Review*, Vol. XVIII, Nº 36, Washington, D.C., July – December 1990, pp. 78-86. Traducido al inglés por Grafton J. Conliffe.

¹¹⁰ Esta entrada no se pudo corroborar, aparece en Rodríguez Reeves (1976).

¹¹¹ Esta entrada no se pudo corroborar, aparece en Cortés, Darío (1980).

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*

“El hombre de la rosa”. En Andreev, Victor (ed.), *Historias de magos*, Azbuka, Moscú,, 2002.

“Laguna”

“Laguna”. Chihuailaf Nahuelpán, Elicura (ed.): *Poesía y prosa chilena del siglo XX*, Conadi, Santiago de Chile, 2009. Traducido al mapuzungun por Manuel S. Manquepi Cayul.

“Laguna”. Peter Krupa Dot Com, 2012. URL: <http://www.peterkrupa.com/2012/08/20/manuel-rojas-laguna-english-short-story-translation/>. Traducido al inglés por Peter Krupa.

“El vaso de leche” y “Pancho Rojas”

Dos cuentos, cinco voces: El vaso de leche y Pancho Rojas. Edición de Ana María Berthelon I. y Claudio Aguilera A. Ediciones Biblioteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, 2019. Traducidos a las lenguas originales de Chile: mapuzungun por Benito Cumilaf, aymara por Carlos Cañari, quechua por Miguel Urrelo y rapa nui por Mario Tuki.

Prólogo “Presentación” de la Biblioteca Nacional de Chile y la Fundación Manuel Rojas.

Contiene la versión original de ambos cuentos y su traducción a las cuatro lenguas originales de Chile; y dos CDs con las grabaciones de ambos cuentos leídos por Manuel Rojas y sus respectivas traducciones.

NOVELAS

Obras monográficas

Lanchas en la bahía. Empresa Letras, Santiago de Chile, 1932.

Prólogo de Alone (Hernán Díaz Arrieta).

Contiene la novela “Lanchas en la bahía” y las memorias “Imágenes de Buenos Aires: Barrio Boedo”.

[En las ediciones posteriores el autor introduce correcciones textuales, las que son señaladas en el prólogo de Cedomil Goic, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1972. La versión final de la novela se encuentra en *Obras completas*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961].

La ciudad de Los Césares. Empresa Editora Ercilla, Santiago de Chile, 1936.

[En las ediciones posteriores el autor introduce correcciones textuales. La versión final de la novela se encuentra en la edición de la Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1958].

Hijo de ladrón. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1951.

[En la segunda edición de 1951 el autor introduce correcciones textuales, se suprimen los nombres de los capítulos y se redistribuyen. La versión final de la novela se encuentra en *Obras completas*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961].

Mejor que el vino. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1958.

[La versión final de la novela se encuentra en *Obras completas*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961].

Punta de rieles. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1960.

[La versión final de la novela se encuentra en *Obras completas*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961].

Sombras contra el muro. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964.

[La versión final de la novela se encuentra en *Obras escogidas. 2 tomos*. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1969].

La oscura vida radiante. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

Publicaciones originales y periódicas

“La ciudad de los Césares, por Manuel Rojas (Presentación)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de febrero de 1928, p. 3.

“La ciudad de los Césares (1)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de febrero de 1928, p. 10.

“La ciudad de los Césares (2)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 de febrero de 1928, p. 2.

“La ciudad de los Césares (3)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (4)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (5)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 16 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (6)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 17 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (7)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (8)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 19 de febrero de 1928, p. 10.

“La ciudad de los Césares (9)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (10)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 22 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (11)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (12)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 24 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (13)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile: 25 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (14)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 26 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (15)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 27 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (16)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 28 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (17)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 29 de febrero de 1928, p. 4.

“La ciudad de los Césares (18)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de marzo de 1928, p. 4.

- “La ciudad de los Césares (19)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (20)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 3 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (21)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de marzo de 1928, p. 10.
- “La ciudad de los Césares (23)” (sic). *El Mercurio*, Santiago de Chile, 6 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (24)” (sic). *El Mercurio*, Santiago de Chile, 7 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (25)” (sic). *El Mercurio*, Santiago de Chile, 9 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (22)” (sic). *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de marzo de 1928, p. 10.
- “La ciudad de los Césares (26)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (27)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de marzo de 1928, p. 4.
- “La ciudad de los Césares (28)”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 de marzo de 1928, p. 4.
- “Lanchas en la bahía (I y II)”. *Atenea*, Concepción, Tomo XX, N° 87, mayo de 1932, pp. 213-32.
- “Lanchas en la bahía (III y IV)”. *Atenea*, Concepción, Tomo XXI, N° 88, junio de 1932, pp. 336-62.
- “Lanchas en la bahía (IV, V y VI)”. *Atenea*, Concepción, Tomo XXI, N° 89, julio de 1932, pp. 61-83.
- “Primera página, Capítulo primero de una novela en trabajo”. *La Gaceta de Chile*, Santiago de Chile, septiembre de 1955. [Corresponde a una primera versión del Capítulo II de *Mejor que el vino*, fechado el 9 de agosto de 1955].
- “Totí: Fragmento de novela inédita”. *Casa de las Américas*, Año XV, N° 85, La Habana, julio-agosto de 1974, pp. 81-86.

Ediciones críticas

Hijo de ladrón. Edición de Raúl Silva Cáceres. Editorial Cátedra, Madrid, 2001.

Prólogo de Raúl Silva Cáceres. Incluye una bibliografía de y sobre el autor.

Hijo de ladrón. Edición de Ignacio Álvarez A. y Daniel Muñoz R. Tajamar Editores, Santiago de Chile, 2018.

Prólogo “Hijo de ladrón” de Carla Cordua.

El texto fue fijado y anotado por Ignacio Álvarez A., David Barrera F., Alejandra Caballero G. y Diego Leiva Q. En anexo se incluyen un extracto de *Antología autobiográfica* de Manuel Rojas y un “Glosario de personajes” de Jorge Guerra C.

Traducciones y audiolibros

Hijo de ladrón

Born Guilty [Nacido culpable]. Library Publishers, Nueva York, 1955. Traducido al inglés por Frank Gaynor.

Wartet, ich komme mit [Esperen, voy con ustedes]. Verlag Styria, Graz, Austria, 1955. Traducido al alemán por Anton M. Rothbauer.

Der Sohn des Diebes [El hijo del ladrón]. Aufbau-Verlag, Berlín y Weimar, República Democrática de Alemania, 1967. Traducido al alemán por Anton M. Rothbauer.

Il figlio del ladro [El hijo del ladrón]. Loganesi, Milano, 1955. Traducido al italiano por Ugo Cuesta.

Filho de ladrão. Publicações Europa - América, Lisboa, 1956. Traducido al portugués (Portugal) por Angelo Dinis.

Filho de Ladrão. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967. Traducido al portugués (Brasil) por Joel Rufino dos Santos. Prólogo de Ana María Vergara.

Sin lopova [Hijo de un ladrón]. Buducnost Novi Sad, Belgrado, Yugoslavia, 1956. Traducido al serbio por Olga Trebicnik.

Son till en tjuv. Natur och Kultur, Estocolmo, 1958. Traducido al sueco por Walter Björk.

Fils de voleur. Robert Laffont, Paris, 1963. Traducido al francés por Robert Lorriss.

Syn Zlodzieja [Hijo de un ladrón]. Spółdzielnia Wydawnicza, Polonia, 1965. Traducido al polaco por Zofia Chadzynska.

Voz viva de América Latina: Manuel Roja, Disco vinilo, 33 RPM, Universidad Autónoma de México y Unión de Universidades de América Latina, México D. F., 1968.

Prólogo de Emmanuel Carballo.

Manuel Rojas lee el inicio de la novela *Hijo de ladrón*, el fragmenta conocido como “La herida” y el final de la novela.

Tolvaj volt az apám [Mi padre era un ladrón]. Magvető, Budapest, 1968. Traducido al húngaro por Huszág Nándor.

Sin na kradet [Hijo del ladrón]. Narodna Kultura, Sofia, 1973. Traducido al búlgaro por Ventzeslav Nikolov.

Syn Zlodeja [Hijo de un ladrón]. Odeon, Praga, 1976. Traducido al checo por Olga Rychlíková.

Syn Zlodeja [Hijo de un ladrón]. Slovensky spisovatel, Bratislava, 1977. Traducido al eslovaco por Olga Lajdova.

Ibn al-luss [Hijo del ladrón]. Wizarat al-taqafa, Damasco, 1983. Traducido al árabe por Atfa Rif'at.

Dorobo no Muzuko. Sanyusha Shuppan, Tokio, 1989. Traducido al japonés por Yoko Imai.

“*Hijo de ladrón*”. Rudominio Book Center, Moscú, 2016. Traducido al ruso por Anna Gitlitz y Raisa Sauber.

Prólogo “El hambre de vida de Manuel Rojas” de Zacharj Plavskin.

Hijo de ladrón y Mejor que el vino

Hijo de ladrón y Mejor que el vino. Ed. Belles Lettres, Moscú, 1965. Traducido al ruso por Anna Gitlitz y Raisa Sauber.

Prólogo “Un hombre camina a través del tiempo” de V. Stolbov.

Hijo de ladrón y Mejor que el vino. Liesma, Riga, Letonia, 1968. Traducido al letón por Valda Kampara.

Punta de rieles

Chilensch Beichte [Confesiones chilenas]. Horst Erdman Verlag, Tubinga, Alemania y Basilea, Suiza, 1967. Traducido al alemán por Wolfgang A. Luchting.

MEMORIAS

Obras monográficas

Imágenes de infancia. Ediciones Babel, Santiago de Chile, 1955.

Antología autobiográfica. Empresa Editora Ercilla, Santiago de Chile, 1962.

Pasé por México un día. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1965.

Viaje al país de los profetas. Editorial Zlotopioro, Buenos Aires, 1969.

Imágenes de infancia y adolescencia. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1984.

Prólogo de Máximo Fernández Fraile.

[Edición póstuma realizada por la hija del escritor, María Eugenia Rojas, en base a los manuscritos del Archivo Manuel Rojas].

Publicaciones originales y periódicas

“Imágenes de Buenos Aires: Barrio Boedo”. *Atenea*, Tomo XV, N° 71, Concepción, enero de 1931, pp. 1-12.

“Imágenes de Santiago: El niño y el tranvía”. *Célula*, Año I, N° 6, Santiago de Chile, noviembre de 1932, pp. 5-6.

“Desde el principio I”. *Ercilla*, N° 1671, Santiago de Chile, 14 de junio de 1967, p. 13.

“Desde el principio II: El indio del botón de nácar”. *Ercilla*, N° 1672, Santiago de Chile, 21 de junio de 1967, p. 28.

- “Desde el principio III: Un triste Lautaro”. *Ercilla*, N° 1673, Santiago de Chile, 28 de junio de 1967, p. 28.
- “Desde el principio IV: Un bandido de antaño”. *Ercilla*, N° 1674, 5 de julio de 1967, p. 28.
- “Desde el principio V: La triste cara de la miseria”. *Ercilla*, N° 1675, Santiago de Chile, 12 de julio de 1967, p. 28.
- “Desde el principio VI: El Cojo Candia”. *Ercilla*, N° 1676, Santiago de Chile, 19 de julio de 1967, p. 28.
- “Desde el principio VII: Gente pobre y heroica”. *Ercilla*, N° 1677, Santiago de Chile, 26 de julio de 1967, p. 28.
- “Desde el principio VIII: Algunos parientes y conocidos”. *Ercilla*, N° 1678, Santiago de Chile, 2 de agosto de 1967, p. 28.
- “Desde el principio IX: La locomoción colectiva”. *Ercilla*, N° 1679, Santiago de Chile, 9 de agosto de 1967, p. 28.
- “Desde el principio X: Despedida de Chile”. *Ercilla*, N° 1680, Santiago de Chile, 16 de agosto de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XI: Mi madre y las luciérnagas”. *Ercilla*, N° 1681, Santiago de Chile, 23 de agosto de 1967, p. 68.
- “Desde el principio XII: La casa de la infancia”. *Ercilla*, N° 1682, Santiago de Chile, 30 de agosto de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XIII: El Pampero”. *Ercilla*, N° 1683, Santiago de Chile, 6 de septiembre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XIV: Profesores y niños”. *Ercilla*, N° 1684, Santiago de Chile, 13 de septiembre de 1967, p. 36.
- “Desde el principio XV: Clásicos de la pedagogía”. *Ercilla*, N° 1685, Santiago de Chile, 20 de septiembre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XVI: Facultades humanas”. *Ercilla*, N° 1686, Santiago de Chile, 27 de septiembre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XVII: Aprendiz de carrero”. *Ercilla*, N° 1687, Santiago de Chile, 4 de octubre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XVIII: Vida callejera”. *Ercilla*, N° 1688, Santiago de Chile, 11 de octubre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XIX: Profesores”. *Ercilla*, N° 1689, Santiago de Chile, 18 de octubre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XX: En la calle Colombres”. *Ercilla*, N° 1690, Santiago de Chile, 25 de octubre de 1967, p. 28.
- “Desde el principio XXI: Suburbios e internado”. *Ercilla*, N° 1691, Santiago de Chile, 1 de noviembre de 1967, p. 28.

“Desde el principio XXII: Cazadores de ranas”. *Ercilla*, N° 1692, Santiago de Chile, 8 de noviembre de 1967, p. 28.

“Desde el principio XXIII: Salto mortal”. *Ercilla*, N° 1693, Santiago de Chile, 29 de noviembre de 1967, p. 28.

“Desde el principio XXIV: Mensajero”. *Ercilla*, N° 1694, Santiago de Chile, 6 de diciembre de 1967, p. 28.

“Desde el principio XXV: Talabartero”. *Ercilla*, N° 1695, Santiago de Chile, 13 de diciembre de 1967, p. 28.

“Desde el principio XXVI: El cuchillo”. *Ercilla*, N° 1696, Santiago de Chile, 20 de diciembre de 1967, p. 28.

“Desde el principio XXVII: En Rosario”. *Ercilla*, N° 1698, Santiago de Chile, 3 de enero de 1968, p. 28.

Ediciones críticas

Imágenes de infancia y adolescencia. Edición de Jorge Guerra C. Tajamar Editores, Santiago de Chile, 2015.

Prólogo “Imágenes reveladas” de Jorge Guerra C.

El libro incorpora fragmentos inéditos provenientes del Archivo Manuel Rojas. El texto fue anotado por Jorge Guerra C. En anexo se incluyen: fotografías del Archivo Manuel Rojas y de otros archivos históricos; las publicaciones periódicas: “Imágenes de Buenos Aires: Barrio Boedo” e “Imágenes de Santiago: El niño y el tranvía”; el reportaje “Boedo ida y vuelta” de Celia Zaragoza publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 18 de septiembre de 1960; y una cronología biográfica del autor.

ENSAYOS Y CRÓNICAS

Obras

De la poesía a la Revolución. Empresa Editora Ercilla, Santiago de Chile, 1938.

Contiene los ensayos: “Divagaciones alrededor de la poesía”, “Acerca de la literatura chilena”, “La novela, el autor, el personaje y el lector”, “Reflexiones sobre la literatura chilena”, “Máximo Gorki ha muerto”, “Horacio Quiroga”, “La creación en el trabajo”, “Lance sobre el escritor y la política”, “Las máquinas de Erehwon”, “José Martí y el espíritu revolucionario en los pueblos”, “La tragedia de Alberto Edwards” y “León Trotsky y la dinámica revolucionaria”.

1842. Edición de Norberto Pinilla, Manuel Rojas y Tomás Lago. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1942.

Contiene los ensayos: “Panorama y significación del movimiento literario”, “José Joaquín Vallejo” y “Sobre el Romanticismo”.

Apuntes sobre la expresión escrita. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas – Venezuela, 1960.

El árbol siempre verde. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1960.

Contiene los ensayos: “Acerca de la literatura chilena”, “Reflexiones sobre la literatura chilena”, “Algo sobre mi experiencia literaria”, “Chile, país vivido”, “Adiós a la Habana”, “Algo para Puerto Rico”, “Otra vez Puerto Rico”, “Un personaje novelístico latinoamericano”, “Horacio Quiroga” y “Aproximaciones a Mariano Latorre”.

Manual de literatura chilena. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1964. (Manuales Universitarios. Textos de la Escuela de Verano. Dirección de Cursos Temporales).

[Esta obra fue publicada al año siguiente en Chile con el título de: *Historia breve de la literatura chilena.* Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1965].

A pie por Chile. Editora Santiago, Santiago de Chile, 1967.

Prólogo “Unas palabras” de Manuel Rojas.

Contiene las publicaciones periódicas: Andando (“El cerro San Cristóbal”, “La quebrada del Agua del palo”, “El campamento en el cerro”, “El castillo”, “La pirámide de O’Brien”, “Nelly”, “Barro y sol”, “Por San Diego”), Una excursión al Purgatorio (“Invitación al viaje”, “¡Vamos!”), “Hasta Higuera Negra”, “El campamento”, “Una noche en la montaña”, “Hacia la cumbre”, “Llegada a la cumbre”, “De bajada”), Veraneo (“Cáhuil, linda playa”, “Cáhuil”, “El tiempo en Cáhuil”, “En la playa”, “Pescados y pescadores”, “De regreso”), La noche junto al mar (“Primera jornada”, “Segunda jornada”, “Tercera jornada”, “Cuarta jornada”, “Quinta jornada”), Una vuelta a la laguna del Perro (“I”, “II”, “III”, “IV”, “V”, “VI”), Una excursión accidentada (“El andinista”, “El andinista propone”, “Camino a Piuquencillos”, “Y seguimos...”, “Nos fuimos, pero ¿llegaremos?”), “Entrada a la noche”, “Introducción a la noche toledana”, “La noche toledana”, “Variaciones nocturnas”, “Seguimos nuestro camino”, “Vemos Piuquencillos”, “Piuquencillos”, “Temporal”, “Queda el rabo”, “Vuelta a Santiago”), Esteros del cajón del río Colorado (“El Quempos”, “El Relbo”), Motivos del cajón del río Colorado (“En el camión”, “El río”, “Salto de Torrejón”, “Quebrada de la Gloria”, “El río Olivares”, “Cóndores en libertad”, “Salinillas”), Notas sueltas: (“El queltehue”, “Decídase usted”, “Los ovejeros”, “El baño de Armando Zanelli”, “Solo en la nieve”, “Por estas tierras”), “Agua que corre” y “De Laguna Verde a Mirasol”.

Publicaciones originales y periódicas

“Andando: Barro y sol”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1929, p. 5.

“Andando: “Nelly”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 7 de junio de 1929, p. 5.

“Andando: El cerro San Cristóbal”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 13 de junio de 1929, p. 5.

- “Andando: El Castillo”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 21 de junio de 1929, p. 5.
- “Andando: La Pirámide de O’Brien”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 26 de junio de 1929, p. 5.
- “Andando: La quebrada del Agua del Palo”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 3 de julio de 1929, p. 5.
- “Andando: El campamento en el cerro”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 10 de julio de 1929, p. 5.
- “Andando: Por San Diego”. *Los Tiempos*, Santiago de Chile, 17 de julio de 1929, p. 5.
- “Las máquinas en Erewhon”. *Atenea*, Tomo XII, N° 59, Concepción, noviembre de 1929, pp. 371-82.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – I: La Poesía”. *Atenea*, Tomo XIII, N° 64, Concepción, junio de 1930, pp. 446-54.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – II: Poesía y poema. Formas de la inspiración”. *Atenea*, Tomo XIII, N° 65, Concepción, julio de 1930, pp. 588-93.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – III: El poema. Tiempo de gestación y creación”. *Atenea*, Tomo XIV, N° 66, Concepción, agosto de 1930, pp. 64-69.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – IV: Poema y cultura”. *Atenea*, Tomo XIV, N° 67, Concepción, septiembre de 1930, pp. 243-47.
- “Acerca de la literatura chilena”. *Atenea*, Tomo XIV, N° 68, Concepción, octubre de 1930, pp. 418-37.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – V: La poesía de hoy”. *Atenea*, Tomo XIV, N° 69, Concepción, noviembre de 1930, pp. 676-81.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – VI: La poesía de hoy, sus formas”. *Atenea*, Tomo XIV, N° 70, Concepción, diciembre de 1930, pp. 859-63.
- “Divagaciones alrededor de la poesía – VII: Formas de la poesía nueva. Últimas consideraciones”. *Atenea*, Tomo XV, N° 72, Concepción, febrero de 1931, pp. 257-61.
- “La tragedia de Alberto Edwards”. *Atenea*, Tomo XX, N° 86, Concepción, abril de 1932, pp. 73-77.
- “Reflexiones sobre la literatura chilena”. *Atenea*, Tomo XXVII, N° 112, Concepción, octubre de 1934, pp. 547-59.
- “León Trotsky y la dinámica revolucionaria”. *Atenea*, Tomo XXXIV, N° 130, Concepción, abril de 1936, pp. 64-79.

- “La noche junto al mar: Primera jornada”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 28 de enero de 1941, pp. 5 y 19¹¹⁴.
- “Una excursión accidentada – I: El andinista”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – II: El andinista propone...”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 11 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – III: Camino de Puiquencillos”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 14 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – IV: Y seguimos...”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 18 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – V: Nos fuimos, pero ¿llegaremos?”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 21 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – VI: Entrada a la noche”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 25 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – VII: Introducción a la noche toledana”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 28 de noviembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – VIII: La noche toledana”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – IX: Variaciones nocturnas”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 5 de diciembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – X: Seguimos nuestro camino”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 11 de diciembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – XI: Vemos Puiquencillos”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 12 de diciembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – XII: Ojos negros”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 16 de diciembre de 1941, p.4.
- “Una excursión accidentada – XIII: Queda el rabo”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 23 de diciembre de 1941, p. 4.
- “Una excursión accidentada – XIV: Vuelta a Santiago”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 26 de diciembre de 1941, p. 4.
- “Motivos del cajón del Colorado: El río”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 13 de enero de 1942, p. 3.
- “Motivos del cajón del Colorado: El estero Relbo”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 10 de febrero de 1942, p. 3.

¹¹⁴ Las secciones siguientes de esta crónica (“Segunda, Tercera, Cuarta y Quinta jornada”), así como “Una vuelta a la laguna del Perro”, publicadas en el diario *Las Últimas Noticias*, no se pudieron encontrar ya que la fuente no estaba disponible.

- “Motivos del cajón del Colorado: Salto de Torrejón”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 17 de febrero de 1942, p. 3.
- “Motivos del cajón del Colorado: El estero Quempos”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 20 de febrero de 1942, p. 2.
- “Motivos del cajón del Colorado: Quebrada de la Gloria”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 24 de febrero de 1942, p. 3.
- “Motivos del cajón del Colorado: El río Olivares”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 3 de marzo de 1942, p. 2.
- “Motivos del cajón del Colorado: Cóndores en libertad”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 6 de marzo de 1942, p. 3.
- “Motivos del cajón del Colorado: En el camión”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 13 de marzo de 1942, p. 3.
- “Motivos del cajón del Colorado: Salinillas”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 18 de marzo de 1942, p. 3.
- “El queltehue”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 4 de noviembre de 1942, p. 3.
- “Decídase usted”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 12 de noviembre de 1943, p. 3.
- “Los ovejeros”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 27 de septiembre de 1944, pp. 3 y 25.
- “El baño de Armando Zanelli”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 20 de diciembre de 1940, p. 4.
- “En la cordillera: Solo en la nieve”. *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 7 de agosto de 1942, p. 3.
- “Adiós a la Habana”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 de abril de 1952, pp. 1-2.
- “Divagaciones sobre un personaje”. *El Nacional*, Caracas, 21 de abril de 1955, pp. 1 y 6.
- “Agua que corre”. *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1961, p. 2.

Ediciones críticas

Un joven en La Batalla. Edición de Jorge Guerra. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2012.
Prólogo “Introducción” de Jorge Guerra.

Contiene las publicaciones periódicas del diario *La Batalla* aparecidas entre noviembre de 1912 y junio de 1915: “Efraín Plaza Olmedo”, “Gritos de combate”, “Patria”, “Visión roja”, “Rebeldías líricas”, “Algo sobre arte”, “Ernesto Serrano”, “Los críticos”, “¡Salud, salud, salud!”, “Salutación”, “Florecer de mayo”, “Gestos policiales”, “La batalla 1912 - 1914”, “Orfebres”, “Un telegrama” y “Pedrea”; y el ensayo: “Lecciones de un carpintero solitario y de un orador errante” de Jorge Guerra C.

La prosa nunca está terminada. Edición de Andrés Florit. Editorial Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2013.

Prólogo “Sobre la edición” de Andrés Florit.

Contiene los ensayos: “Algo sobre mi experiencia literaria”, “Reflexiones sobre la literatura chilena”, “Lance sobre el escritor y la política”, “Horacio Quiroga”, “Aproximaciones a Mariano Latorre”, “Antólogos y antologías”, “Recuerdos de José Domingo Gómez Rojas”, “Alberto Edwards: Cuentos fantásticos”, “Huidobro y sus obras completas”, “González Vera”, “Braulio Arenas y Sansón”; los fragmentos de entrevistas a Manuel Rojas: “Cómo oír hablar a un carpintero”; y “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*”.

De la poesía a la Revolución. Edición de Lorena Ubilla y Daniel Muñoz R. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2015.

Prólogo de Grínor Rojo.

El libro incorpora una “Nota de los editores” y una breve introducción a cada ensayo. El texto fue anotado por Lorena Ubilla y Daniel Muñoz R.

A pie por Chile. Edición de Daniel Muñoz R. y Gabriel Romero. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2016.

El libro fue ilustrado por Rafael Edwards e incorpora fotografías del Archivo Manuel Rojas y de otros archivos históricos. El texto fue anotado por Daniel Muñoz R.

A las publicaciones periódicas de la primera edición (1967) se agregaron las siguientes: Colores del norte (“Fruta”, “La Puna de Atacama”, “Chañaral”, “San Pedro”), Andando (“Cerro arriba”, “Mirando la tierra”, “El Zanjón de la Aguada”, “Barricadas”, “La vega del Matadero”), Esteros cordilleranos (“Esteros cordilleranos: El Coipo y El Pollanco”), Lagunillas (“Esquí”, “La carrera de la Lola”), Rincones de Chile (“Rincones de Chile”, “Seis mil metros de volcán”, “La Rubilla bajo la lluvia”), Ascendiendo a los cerros Tupungato y Alto de los leones (“Primera ascensión al cerro Alto de los leones”, “Perdido en la cordillera”), Desde el puerto de Valparaíso... (“Puerto de Valparaíso”, “Anochecer en el puerto”, “Gaviotas de Isla Negra”), De Vichuquén a Cobquecura (“Lago Vichuquén, joya curicana”, “Un viaje a Constitución”, “Rosita de Cobquecura”, El sur (“Descubriendo el sur”, “Cosas del sur: Siempre Angelmó”), Notas sueltas (“Albacoras”, “La grandeza inspira grandeza”).

TEATRO Y LÍRICA

Obras

Chile de arriba a abajo. Canciones de Manuel Rojas y Ángel Parra (Audio – Vinilo). Arena Producciones y la Corporación de Radio de Chile, Santiago de Chile, 1968.

Contiene: textos introductorios a cada tema leídos por Manuel Rojas y las siguientes canciones: “Atacameño”, “El hombre del Loa”, “Salinas”, “Viento en el Rupanco”, “El canto de Chile”, “Chuca”, “Puerto Edén” y “Lobero muerto”.

Versos del ciego: Lira popular para "Población esperanza". Publicado en el afiche de estreno de "Población Esperanza" en la Universidad de Concepción, Concepción, enero de 1959.

Población Esperanza. Obra dramática de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Ediciones Nadar, Santiago de Chile, 2014.

ANTOLOGÍAS

Obras

Chile: 5 navegantes y 1 astrónomo. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1956.

Contiene: Notas biográficas de cada autor y la selección de relatos: "Relato del honorable John Byron" de John Byron, "Viaje a Chile" de Gabriel Lafond du Lucy, "Los Araucanos" de Edmond Reuel Smith, "Realación de un viaje a la costa de Chile", "Descripción de la Bahía de Brouwer" y "Descripción del río Valdivia" de Henry Brouwer, "Extracto de un diario de viaje a Chile, Perú y México en los años 1820, 1821 y 1822" y "Vindicta pública" de Basilio Hall, "Sobre la Tierra del Fuego" y "El gran vuelo sobre la Tierra del Fuego" de Günter Plüschow.

Los costumbristas chilenos. Edición de Manuel Rojas y Mary Canizzo. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957.

Contiene los ensayos: "Esquema del costumbrismo", "Las costumbres chilenas descritas por los costumbristas", "Lenguaje de los costumbristas", "Algunos costumbristas menores"; notas biográficas de cada autor y la selección de relatos: "Una enfermedad" y "Copiapó" de José Joaquín Vallejo (Jotabeche), "La venta de zapatos" y "Un viaje a Valparaíso" de Domingo Faustino Sarmiento, "Los provincias" y "El angelito" de Pedro Ruiz Aldea, "¡Qué tiempos, qué tiempos aquellos!" de Román Vial, "La chingana" de Daniel Barros Grez, "El Valdiviano" de Arturo Givovich, "La ollita" y "Los urbanos" de Daniel Riquelme, "En las tienditas" y "Horas de angustia" de Manuel J. Ortiz, y "No veraneo" de Joaquín Díaz Garcés.

Mariano Latorre: Algunos de sus mejores cuentos. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957.

Prólogo "Aproximaciones a Mariano Latorre" de Manuel Rojas.

Contiene la selección de cuentos: "La epopeya de Moñi", "La miel del rico", "Y un filón de rojo raulí", "La cola de l'Escura", "Dos pestañas de On Chipó", "On Dani y la yunta robada", "La vaquilla de Huenchulif" y "El difunto que se veló dos veces".

Alberto Edwards: Cuentos fantásticos. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1957.

Prólogo "Alberto Edwards: Nota preliminar" de Manuel Rojas.

Contiene la selección de cuentos: “Julio Téllez”, “El doctor Schöneman”, “En el país de la leyenda”, “La princesa de Krisnagar”, “La invasión”, “La locura de la verdad”, “Los caballeros saltadores”, “El hechicero”, “La que venció el destino”, “La sentencia de muerte” y “La luz en el monte”.

Blest Gana: Sus mejores páginas. Empresa Editora Ercilla, Santiago de Chile, 1961.

Prólogo “Blest Gana, biografía y estudio” de Manuel Rojas.

Contiene una descripción de los argumentos y extractos de las novelas: “Una escena social”, “Engaños y desengaños”, “El primer amor”, “La fascinación”, “Juan de Aria”, “Un drama en el campo”, “La aritmética en el amor”, “El pago de las deudas”, “Martín Rivas”, “La venganza”, “Mariulán”, “El ideal de una calavera”, “La flor de la higuera”, “Durante la reconquista”, “Los trasplantados”, “El Loco Estero” y “Gladys Fairfield”.

Esencias del país chileno. Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, 1963.

Prólogo “Introducción” de Manuel Rojas.

Contiene notas biográficas de cada autor y una selección de poemas de: Guillermo Blest Gana, Pedro Antonio González, Julio Vicuña Cifuentes, Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure, Jorge González Bastías, Carlos Pezoa Véliz, Carlos R. Mondaca, Pedro Prado, Max Jara, Gabriela Mistral, Jorge Hübner Bezanilla, Daniel de la Vega, Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Juan Guzmán Cruchaga, Aída Moreno Lagos. José Domingo Gómez Rojas, María Monvel, Rosamel del Valle, Romeo Murga, Pablo Neruda, Alejandro Galaz, Juvencio Valle. Humberto Díaz Casanueva, Oscar Castro, Julio Barrenechea, Nicanor Parra, María Silva Ossa, Eliana Navarro, Miguel Arteche, Alfonso Laredo, David Rosenmann Taub, Alberto Barquero. El libro incluye una bibliografía general y particular.

COMPILACIONES

Obras monográficas

Obras completas. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961.

Contiene: Ensayos: “Algo sobre mi experiencia literaria” y “Chile, país vivido”; Poesía: “Gusano”, “Ángelus”, “ABS”, “Plaza de juegos”, “Matilde Caffarena”, “Tonada del transeúnte”, “Poemas en la mañana” y “Deshecha rosa”; Cuentos: “Una carabina y una cotorra”, “Bandidos en los caminos”, “Oro en el Sur”, “La aventura de Mr. Jaiba”, “Panchito Rojas”, “Pedro, el pequenero”, “El fantasma del patio”, “El rancho en la montaña”, “Mares libres”, “Historia de hospital”, “Poco sueldo”, “Laguna”, “El delincuente”, “El vaso de leche”, “Un ladrón y su mujer”, “El colocolo”, “Canto y baile”, “El hombre de la rosa”, “El bonete maulino”, “El León y el Hombre”, “La suerte de Cucho Vial” y

“Un espíritu inquieto”; Novelas: “Lanchas en la bahía”, “Imágenes de infancia”, “Hijo de ladrón”, “Mejor que el vino” y “Punta de rieles”.

Epílogo “Manuel Rojas” de José Santos González Vera. [Se trata del trabajo publicado anteriormente en *Algunos*].

Obras escogidas. 2 tomos. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1969.

Contenido idéntico a *Obras Completas de Manuel Rojas*, pero agrega la novela “Sombras contra el muro” y las memorias “Pasé por México un día”.

Obras. Editorial Aguilar, Madrid, 1973.

Prólogo de Jorge Campos.

Contenido idéntico a *Obras escogidas*, pero en los cuentos excluye: “Bandidos en los caminos”, “La aventura de Mr. Jaiba”, “El rancho en la montaña” y “La suerte de Cucho Vial”; en novelas contiene: “La Ciudad de Los Césares”, “Lanchas en la bahía”, “Hijo de ladrón” y “Sombras contra el muro”.

Tiempo irremediable. 2 tomos. Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 2015.

Prólogo “Un puñado de pistas para entrar a Tiempo irremediable” de Ignacio Álvarez.

El Tomo I contiene las novelas: “Hijo de ladrón” y “Sombras contra el muro”; el Tomo II: “La oscura vida radiante” y “Mejor que el vino”; se incluyen también una biografía y una bibliografía del autor.

Ediciones críticas

Páginas excluidas de Manuel Rojas. Edición de Federico Schopf. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.

Prólogo “Introducción” de Federico Schopf.

Contiene los cuentos: “Una carabina y una cotorra”, “Bandidos en los caminos”, “Oro en el sur”, “El rancho en la montaña”, “Poco sueldo”, “Canto y baile” y “La suerte de Cucho Vial”; los ensayos: “Algo sobre mi experiencia literaria”, “Reflexiones sobre la literatura chilena”, “Horacio Quiroga”, “Lance sobre el escritor y la política”, “Aproximaciones a Mariano Latorre”, y “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*”; y las publicaciones periódicas: “Más sobre cuchilleros”, “Los araucanos”, “URSS”, “Preguntas inoportunas”, “La tierra y su precio”, “Chilenidad”, “Muerte del marxismo”, “Baldomero Lillo y mi mujer”, “A lo mejor...”, “Teoría y realidad”, “Otra lista”, “Mala muerte”, “Marcos Dauber”, “Recuerdos de José Domingo Gómez Rojas”, “Dos centenarios”, “Simone de Beauvoir en USA”, “Volvamos al folletín”, “Recuerdos de Raúl Silva Castro”, “Ideas espurias”, “Víctor Jara canta”, “Marcel Proust”, “Variedades de lumpen” y “Artistas rupestres”.

Fuentes consultadas

Varios Autores. “Cartillas biobibliográficas de autores chilenos: Manuel Rojas Sepúlveda. Buenos Aires, 1896. Novelista, cuentista, poeta y ensayista”. *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, Año VI, N° 13-14, Santiago de Chile, febrero de 1967, pp. 2-15.

Rodríguez Reeves, Rosa. “Bibliografía de y sobre Manuel Rojas”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLII, N° 95, Universidad de Pittsburg, abril – junio de 1976, pp. 285-313.

Cortés A., Darío. “Bibliografía del cuento y del ensayo de Manuel Rojas Sepúlveda”. *Revista Chasqui*, Vol. I, N° 1, Departamento de lenguas y literaturas, Universidad de Arizona, 1980, pp. 43-70.

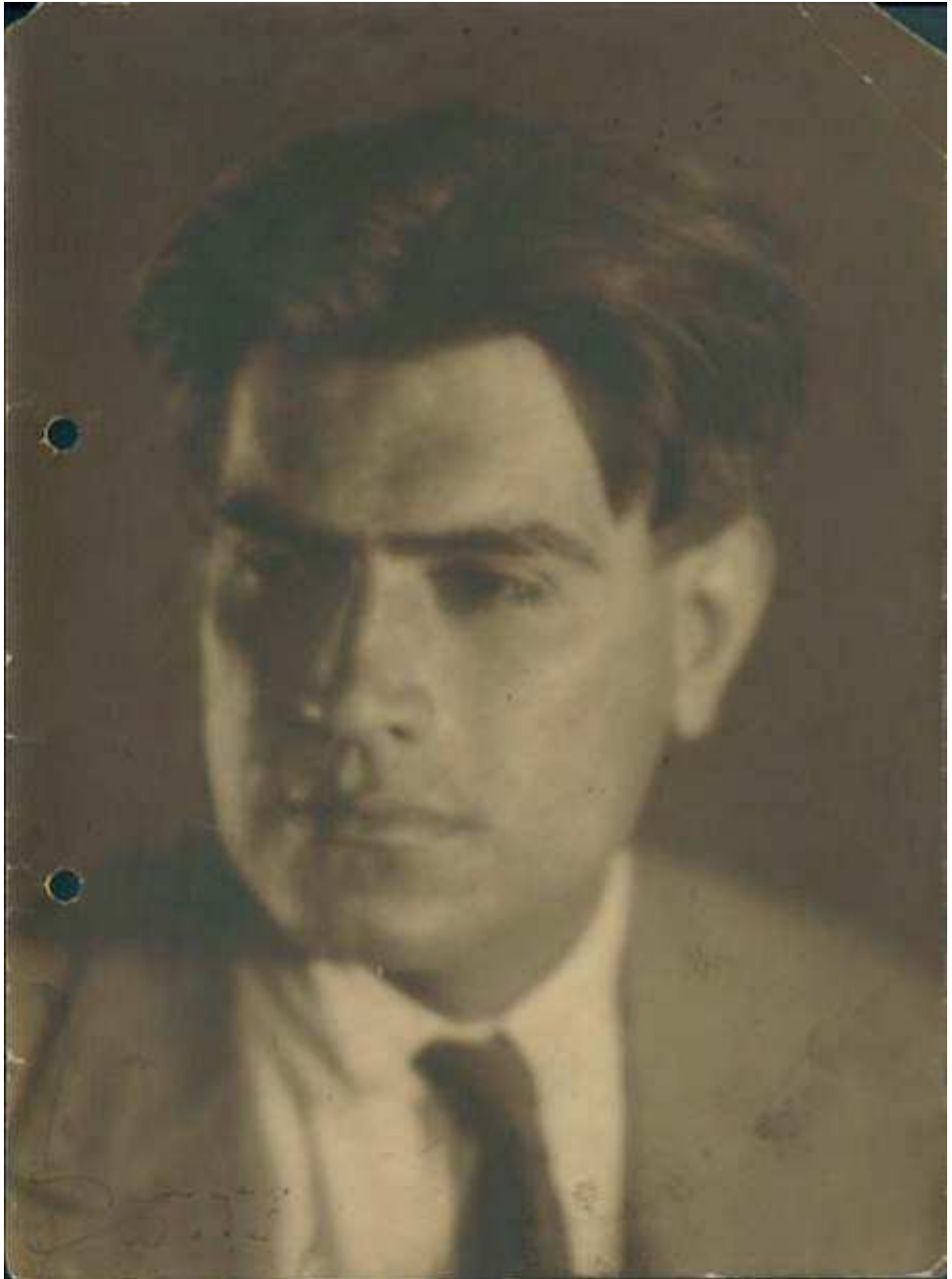
Cortés A., Darío. “Bibliografía de Manuel Rojas (Cuentos)”. *Literatura chilena - Creación y crítica*, Vol. VIII, N° 4, Ediciones de la Frontera, Los Angeles. Otoño de 1984, pp. 30-31.

Román-Lagunas, Jorge. “Bibliografía de y sobre Manuel Rojas”. *Revista Chilena de Literatura*, N° 27-28, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1986, pp. 143-72.

Rojas, Manuel. “Archivo Manuel Rojas”. Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Archivos Patrimoniales, Santiago de Chile. 2020.

<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/26252>

IMÁGENES



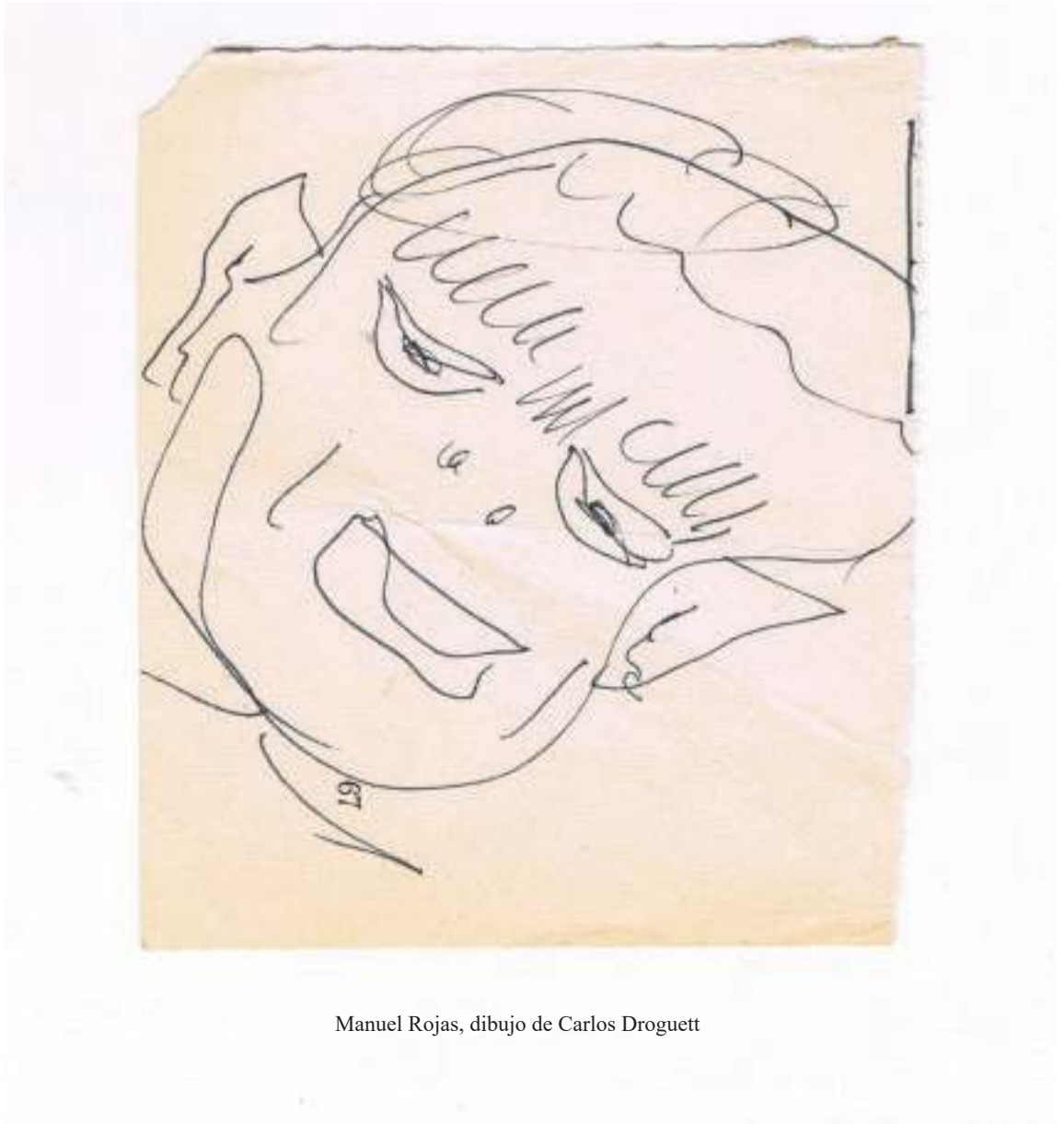
Manuel Rojas, 1926



Manuel Rojas, 1961



Manuel Rojas, dibujo de Ana Cortés Jullian



Manuel Rojas, dibujo de Carlos Droguett

10 de julio - 63 4

... Parece que no costara, ~~podria~~ pero cuanta, ¿cuanto?,
a veces la vida, que es lo unico que tienes. Das la vida
a cambio de la vida, ¿que te fuese? ~~Por eso~~ es cues.

tion de elegir, no puedes ~~dejar~~ ⁿⁱ ~~los~~ valores que tienes que
hacerlos,

~~que dejes~~ aunque a veces ^{te interesas} ~~los valores~~ y ~~si~~ ~~algunos~~ ~~de~~

dejaras lo contrario, ¿quien sabe?, tal vez no seas ce -

haria uno inteligente, aunque, en algunos casos, le es -

haria se disfrago de inteligencia.

- Me gusta mucho la novela.

Si sales de una cita o de un momento ~~de~~

~~no~~ te faltaria lo peor que se necesita y los años

Cristián y el comendante. El piloto ^{como,} desean

Zo' allí sucesos:

- ¡Esperame!

Sea un piloto ^{como,} como de diez años de edad:

algo se ocupó en Cristián.

No determino ^{hacia un lado} ~~de lo que~~ Arango ~~hacia un~~

~~lado con saltos y ruidos, cantando y ruidos~~

~~lado con saltos, equivo, ruidos, pero en silencio~~

de equivo y en un lado había algo que podía

ser una ruidosa o un esfuerzo para detener el

llanto. Cuando se era punto, recordamos la

mancha, como ahora.

Poema Babel - N.º 24

Versos para la revolución de Octubre

I

Hace algún tiempo, excitado por la proximidad del aniversario de la revolución rusa, supeé a escribir unos versos que habría podido llevar por título el de Canción para la revolución de Octubre. Quizá, en lugar de versos, habría podido escribir una prosa cualquiera, pero sucede que a medida que transcurren los años, y más y más en cada aniversario, la revolución rusa va tomando, para mí, una significación cada vez menos real y cada vez más ideal. El hecho mismo de la revolución, desprendiéndose de lo que la rodeó y la sigue rodeando, va convirtiéndose -- siempre para mí -- en algo puramente emocional, digamos, por ejemplo, en una imagen o sensación cuyo recuerdo o presencia despierta en mí, menos que ideas o reflexiones, ardientes sentimientos de amor hacia la criatura humana, sentimientos que, dado mi carácter, no podría expresar de otro modo que poéticamente.

II

Después de algunas horas de trabajo logré terminar lo que habría podido llegar a ser la primera parte de aquel poema y que transcribo aquí:

Sobre el hielo y la nieve, entre periódicos y piojos,
barras mojadas y pies húmedos,
por encima del Neva y las piedras de Peterburgo;
desconocida e inesperada,
como una flor del ártico, de deslumbrante blancura,
sacada, sin embargo, de sangre, como hija del Hombre,
y llena, sin embargo, de fuego y de lamentos;
a través de la clara y sombría tierra rusa,
saltando de río en río,
desde el lejano Ienisei y el lento Volga



Recepción del Premio Nacional de Literatura, con el Ministro de Educación M. Quintana, 1957



Con Isidora Aguirre, 1958



Con Juan Carlos Onetti, 1970



Con Alfonso Escudero y Carlos Droguett, 1965

Diseño de Portada y Diagramación:
Gráfica LOM

Impresión:
Gráfica LOM. Fono: 228606800

Depósito Legal conforme a Ley N.º 16.643, Art. 4.0

Impreso en Santiago de Chile



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

ANALES DE LITERATURA CHILENA

AÑO 22 • JUNIO 2021 • NÚMERO 35

La Dirección

I. ARTÍCULOS

IVÁN JAKSIĆ

CRISTIAN FORMOSO BAVICH

MATÍAS HERMOSILLA

ANTONIA VIU BOTTINI

MARIELA FUENTES LEAL Y

ANDRÉS FERRADA AGUILAR

MACARENA ARECO Y

FERNANDO MORENO

Colaboran:

Presentación

La gramática de la emancipación: lengua y política en la construcción de las naciones hispanoamericanas....

Exemplum, anticonquista y heterotopías de Isla Dawson en *Floreccillas silvestres. Territorio de Magallanes* de Mayorino Borgatello

La timidez y el silencio del ciervo, una aproximación histórica al Huemul en la cultura chilena

Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte

Figuración de las ruinas en la escritura de José Donoso y Enrique Lihn

DOSIER MANUEL ROJAS (1896-1973)

(COORDINADO POR MACARENA ARECO Y FERNANDO MORENO)

Presentación Dossier

Juan José Adriasola — Sergio Aliaga Araneda — Ignacio Álvarez

Macarena Areco — María José Barros Cruz — María Jesús Blanco Casals

Gastón Carrasco — Pablo Concha Ferreccio — Jorge Guerra C.

Pía Gutiérrez — Fernando Moreno — Grínor Rojo

Sebastián Schoennenbeck G. — Daniel Valenzuela Medina

Luis Valenzuela Prado — Daniel Muñoz Rojas

Bibliografía e imágenes

II. NOTAS Y DOCUMENTOS

1. NOTAS

PABLO BRESCIA

Un olvidado teórico del cuento: el chileno Joaquín Ortega Folch

JUAN GABRIEL ARAYA

Reconocimiento de Jaime Giordano y de la ironía en *Reunión bajo las mismas banderas*

2. DOCUMENTOS

EDUARDO AGUAYO RODRÍGUEZ

“La historia i la novela” (1874), de Miguel Luis Amunátegui: notas críticas sobre un capítulo ignorado del *tradicionalismo* chileno

MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI

“La historia i la novela”

PABLO BRODSKY BAUDET

Presentación al fragmento final de *Torcuato*, de Juan Emar

III. RESEÑAS

MARCELO RIOSECO

Roberto Brodsky. *La casa que falta. Catálogo discursivo de Enrique Lihn, 1980-1988*

NIALL BINNS

Sergio Mansilla Torres. *Sentido de lugar. Ensayos sobre poesía chilena de los territorios sur-patagónicos*

MICAELA PAREDES

María Inés Zaldívar. *Lecturas de poesía chilena. De Altazor a La Bandera de Chile*

MARCELO PELLEGRINI

Ismael Gavilán. *Expediente de lectura*

PABLO CHIUMINATTO

Andrea Kottow y Ana Traverso. *Escribir & tachar: narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-970)*

ADRIANA RODRÍGUEZ-ALFONSO

Selena Millares. *La vanguardia y su huella*