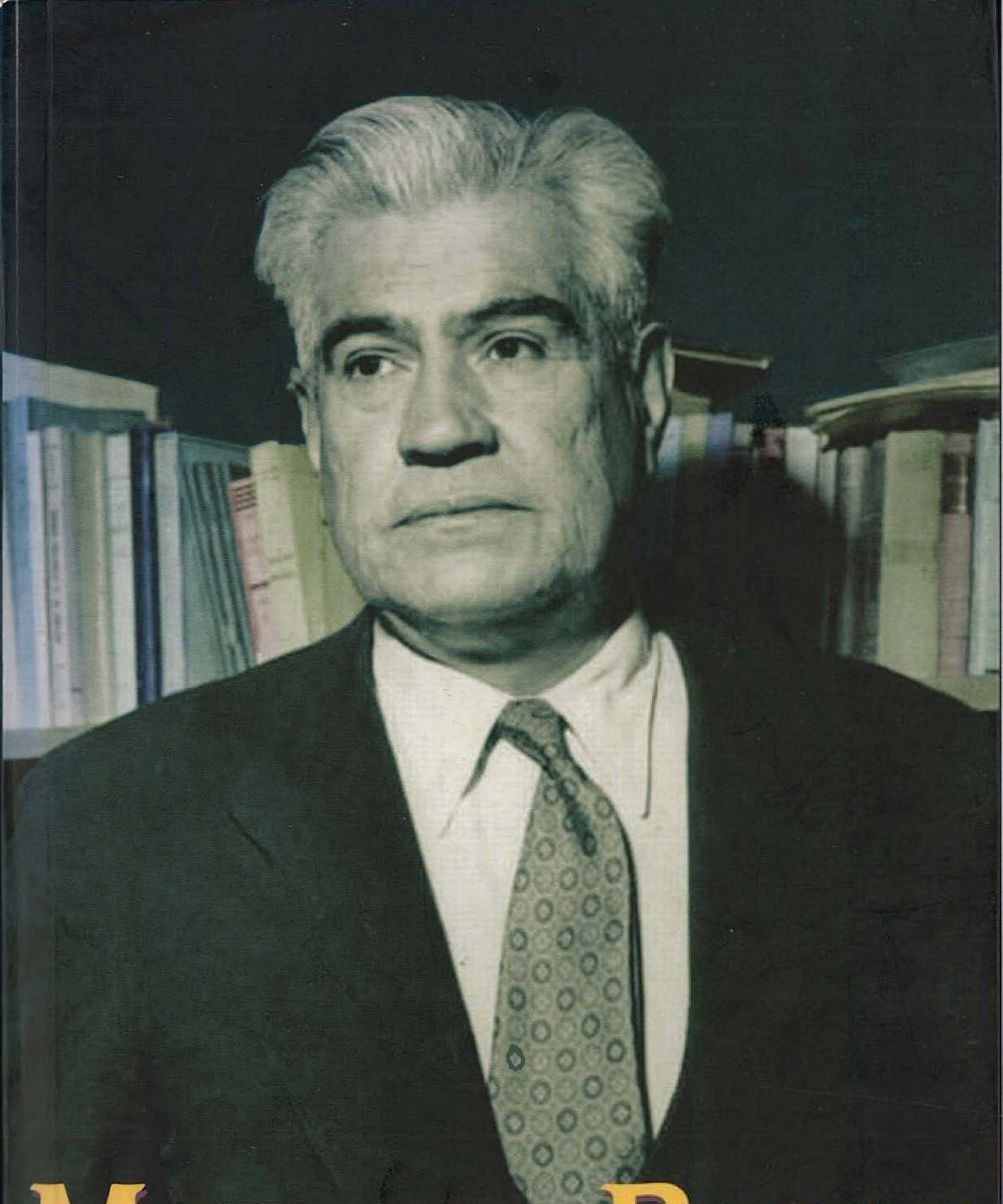


# MANUEL ROJAS

## ESTUDIOS CRÍTICOS

Selección y Prólogo de NAÍN NÓMEZ y EMMANUEL TORNÉS

# MANUEL ROJAS. ESTUDIOS CRÍTICOS

SELECCIÓN Y PRÓLOGO

NAÍN NÓMEZ Y EMMANUEL TORNÉS REYES

Editorial
Universidad de Santiago

CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDO NACIONAL DE FOMENTO
DEL LIBRO Y LA LECTURA
REGION METROPOLITANA

**Obra financiada con el aporte del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 2005**

Nómez, D., Naín / Tornés, R., Emmanuel
Manuel Rojas. Estudios críticos / Naín Nómez Díaz / Emmanuel Tornés Reyes.
412 p. 15,5 x 23 cm
Incluye bibliografía
ISBN: 956-303-019-2
1. ROJAS MANUEL. 1896 – 1973 – CRÍTICA INTERPRETACIÓN I. título
2. LITERATURA CHILENA SIGLO 20 – HISTORIA CRÍTICA

860.09 cd22 2005

© Editorial de la Universidad de Santiago de Chile
Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 3363
Tel.: 56-2-6814542
Fax: 56-2-6812561
E-mail: editor@usach.cl
Santiago de Chile

© Naín Nómez Díaz, Emmanuel Tornés Reyes
Selección y Pólogo

Inscripción Nº: 152.118
ISBN: 956-303-019-2

Primera edición en Editorial Universidad de Santiago, 2005.

Diseño de portada: Patricio Andrade
Diseño y diagramación: Fabiola Hurtado

Impreso en LOM Ltda.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico o mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de la editorial.

Impreso en Chile

# ÍNDICE

PALABRAS DE INTRODUCCIÓN 9

PRÓLOGO ORIGINAL DEL LIBRO 17

LO QUE LA VIDA ME HA HECHO VIVIR 31

HABLO DE MIS CUENTOS 47
Manuel Rojas

## ESTUDIOS

MANUEL ROJAS 61
José Santos González Vera

RECUERDOS DE LA UNIVERSIDAD 83
Héctor Fuenzalida

ENVÍO Y DESPEDIDA A UN AMIGO 97
Fernando Alegría

LUCHA A MUERTE CON UN NOVELISTA 101
Isidora Aguirre

TRASCENDENTALISMO EN LA NOVELA CHILENA 109
Fernando Alegría

UNA NUEVA MIRADA 129
Jaime Valdivieso

IMAGEN LITERARIA E IMAGEN CONVENCIONAL EN LOS CUENTOS DE MANUEL ROJAS 135
Leonidas Morales Toro

LANCHAS EN LA BAHÍA 151
Hernán Díaz Arrieta

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL ESTILO EN LANCHAS EN LA BAHÍA 155
Giovanni Pontiero

TRES FORMAS DE INCONEXIÓN EN EL RELATO 167
Norman Cortés Larrieu

UN CAMBIO SIGNIFICATIVO EN LA NOVELA CHILENA 189
Cedomil Goic

NUEVAS PROYECCIONES DE LA NOVELA PERSONAL 215
Zunilda Gertel

NEOHUMANISMO, O EL HUMANISMO ANTROPOCÉNTRICO 219
Luis Eyzaguirre

LA EXISTENCIA HERIDA 231
Fernando Moreno

LA PRESENCIA DE THE WILD PALMS, DE WILLIAM FAULKNER, EN PUNTA DE RIELES 243
Mercedes Robles

EL TONO IRÓNICO EN SOMBRAS CONTRA EL MURO 255
Myron I. Lichtblau

HIJO DE LADRÓN: SUBVERSIÓN DEL MUNDO Y APRENDIZAJE TRANSGRESIVO 267
Román Soto

EL APRENDIZAJE DE ANICETO HEVIA 287
Berta López

HIJO DE LADRÓN: SU RECEPCIÓN CRÍTICA 319
Berta López

LOS PRIMEROS CUENTOS DE MANUEL ROJAS 333
Jaime Concha



OTRAS OPINIONES 353

Gabriela Mistral
Horacio Quiroga
Mariano Latorre
Enrique Anderson Imbert
Salvador Bueno
Ricardo A. Latcham
Arturo Torres Rioseco
Enrique Espinoza
Raúl Silva Castro
Alberto Zum Felde
Iverna Codina
Ariel Dorfman
Luis Leal
Luis Alberto Sánchez
Emmanuel Carballo
Nicomedes Guzmán
Jean Franco
Eugenia Neves
Pedro Díaz Seijas
Salvador Allende
Volodia Teitelboim
Carlos Martínez Moreno
Julio Huasi
Virginia Vidal
Carlos Droguett
Luis Enrique Délano
Mercedes Valdivieso
Juan José Arrom
Alfredo Gravina
Lucía Guerra Cunningham
Delfina Guzmán
Isidora Aguirre

LOS AUTORES 382

CRONOLOGÍA 391

BIBLIOGRAFÍA 395

# PALABRAS DE INTRODUCCIÓN

La Editorial de la Universidad de Santiago de Chile pone a disposición del público esta recopilación de artículos, notas, reseñas, entrevistas y opiniones sobre del escritor chileno Manuel Rojas (1896-1973), una de las figuras más relevantes y destacadas de la literatura contemporánea de Chile e Hispanoamérica, pero injustamente olvidada desde el punto de vista de la crítica. Una parte importante de los trabajos que aquí se presentan, fueron seleccionados para ser publicados en la colección Valoración Múltiple de la Casa de las Américas de Cuba a comienzos de los años noventa. Sin embargo, razones de fuerza mayor impidieron su publicación en ese entonces y el Director de Casa de las Américas, Roberto Fernández Retamar me entregó el manuscrito para que apareciera bajo nuestro Sello Editorial. Los originales sufrieron diversas visicitudes entre las que se cuenta su extravío por un período de tiempo considerable, a lo que se suman algunos cambios en la propia Editorial y la necesidad de completar la selección original con algunos trabajos más actuales que pudieran exponer nuevas visiones sobre la obra de Rojas. Con respecto a los estudios de la compilación original de Casa de las Américas, hemos conservado el orden establecido por su antologador, autor del segundo prólogo, Emmanuel Tornés Reyes. Es así entonces, que recién ahora podemos entregar a nuestros lectores, esta valiosa colección de trabajos, sobre uno de los principales narradores en la historia de nuestra literatura.

La selección se inicia con el prólogo original de la compilación, escrita en 1989 por el crítico cubano Emmanuel Tornés Reyes. En él, el crítico establece la relevancia de Manuel Rojas dentro de las letras chilenas del siglo XX y sobretodo explicita la superación que hace el escritor del criollismo ya en a década del veinte. Tornés Reyes sostiene que en gran medida esta renovación artística se debe al conocimiento directo de la realidad que tenía Rojas puesto que tuvo que empezar a trabajar desde muy joven por la muerte del padre; por otro lado, pese a su autodidactismo la variedad de sus lecturas le permitió no sólo ampliar sus temas sino también asumir los cambios estéticos que se iniciaban en el mundo literario internacional en esos años. Luego el crítico pasa a detallar el contenido del volumen, la recopilación realizada, los textos inéditos obtenidos, la amplitud de las fuentes y las carencias de referencias críticas sobre algunos textos de Rojas. Entre otros aspectos, destaca las relaciones del autor con el proceso histórico de la Revolución Cubana y la edición de una serie de entrevistas efectuadas tanto en Cuba como en otros lugares incluidas en el libro. El prologuista termina su recuento, describiendo los textos incorporados a cada una de las secciones del libro y hace un balance de las posturas críticas de los autores, al mismo tiempo que intercala sus propios comentarios sobre los textos narrativos de Rojas.

La primera sección del libro titulada "Lo que la vida me ha hecho sentir", corresponde a un *collage* de diferentes entrevistas realizadas por escritores y críticos tales como Antonio Avaria, Hernán Lavín Cerda, Eugenia Neves, Julio Huasi y Domingo Cardozo, entre otros. En ese variado mosaico de opiniones del autor, aparecen escenas de su vida, elementos de su formación literaria, descripciones de las producciones y las circunstancias temáticas de sus libros así como su propia visión de la sociedad y los lugares en que le tocó vivir. Un aspecto fundamental que se desprende de estas entrevistas tiene que ver con el compromiso político y social del autor, quien defiende con energía y entusiasmo sus puntos de vista haciendo partícipe al lector de sus ideales y anhelos.

En "Hablo de mis cuentos", Manuel Rojas hace una genealogía de 28 de sus relatos recogidos en un volumen en 1970 por Editorial Sudamericana. El relato de esta génesis va acompañada por acotaciones biográficas y contextuales que anudan las historias como una narración con vida propia. Al hablar de sus cuentos, Rojas va llenando vacíos de su propia existencia y entregando al lector detalles anecdóticos que se convierten así en relatos dentro del relato. El testimonio de José Santos González Vera sobre Manuel Rojas aporta una visión diferente sobre el escritor, la del un coetáneo que imbrica las vivencias testimoniales con la biografía, la anécdota y la historia utilizando para ello sus mismas dotes de narrador. González Vera, autor él mismo de relatos admirables ayuda a urdir la trama de la vida de Manuel Rojas dándole vida a los detalles y las minucias de su vida. Su testimonio se completa con el de Héctor Fuenzalida titulado "Recuerdo de la universidad", también un relato un tanto híbrido de las experiencias de Manuel Rojas como jefe de taller en la imprenta de la universidad, como escritor juvenil y ya maduro como creador del personaje inolvidable de *Hijo de ladrón*, Aniceto Hevia. Tanto González Vera como Fuenzalida hacen un recorrido por la figura y la obra del escritor ampliando su foco histórico hacia otras figuras literarias de la época. Una corta crónica de Fernando Alegría cierra este retablo de testimonios con un homenaje a su muerte en 1973, titulado "Envío y despedida a un amigo", en que prima la rememoración y el recuerdo emocionado de ciertas circunstancias que los unieron. Aunque el texto de Isidoro Aguirre, "Lucha a muerte con un novelista", puede también incluirse como un testimonio más, lo cierto es que se trata también de la creación de una obra colectiva en que participara la propia Isidoro Aguirre con Manuel Rojas, una obra teatral de carácter social que titularon *Población Esperanza*. La simbiosis del novelista con la dramaturga en la génesis del texto teatral muestra otra faceta de la fascinante personalidad de Rojas.

Fernando Alegría es el primer autor dentro de una serie de artículos que profundizan en la interpretación de los relatos de Manuel Rojas. "Trascendentalismo en la novela chilena" hace un acucioso análisis de las producciones del escritor, deteniéndose especialmente en su obra mayor, *Hijo de ladrón* de 1951. Alegría no sólo intenta establecer ciertas categorías generales sobre la diversidad de los relatos de Rojas, sino que también incursiona en sus aspectos técnicos y en la estética cambiante de su autor. Alegría ve toda la obra de Rojas como una larga vertiente autobiográfica que tiene como centro el aprendizaje a partir de un mundo picaresco que le sirve de telón de fondo. En su visión como siempre pletórica de descubrimientos, encuentra nuevas

facetas del narrador que interpreta con la acuciosidad de costumbre. Por su parte, Jaime Valdivieso en "Una nueva mirada" incursiona en las relaciones de Manuel Rojas con el continente americano volcándose así mismo en sus relaciones con los poetas Walt Whitman y Pablo Neruda, a través de un cierto panteísmo que humaniza la naturaleza. Por otro lado, también elabora en torno al submundo de la ciudad, los marginados aparecen en sus novelas y cuentos a partir de su propia experiencia que atestigua con conmiseración, crítica y rebeldía. A su juicio, experiencia y universalización son los dos polos entre los cuales se mueve toda la obra de Rojas, incorporando así ese aserto de Tolstoi que señala que al pintar tu aldea estás representando el mundo.

Entre los artículos seleccionados, destaca también "Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas" de Leonidas Morales Toro. El autor releva aquí los cuentos "Una carabina y una cotorra" y "El delincuente" para centrarse en el concepto de imagen y su relación con una "representación estética de la vida". Se detiene especialmente en la relación de Rojas con el criollismo con el cual el narrador se siente identificado en sus primeras obras, para luego hacer un traslado del eje estructurador de los relatos desde la naturaleza hacia el ser humano. Por otro lado, señala Morales, la cercanía que tiene el novelista en relación al hombre lo obliga a proponerse una técnica diversa de la del criollismo, al centrarse en lo particular histórico, la perspectiva del personaje y no la puesta en escena del descriptivismo.

Se transcriben luego, dos estudios sobre *Lanchas en la bahía:* uno de Hernán Díaz Arrieta (Alone) y otro de Giovanni Pontiero. El primero, es un breve ensayo que prologa la primera edición del libro en 1932, que tiene todas las virtudes y problemas del impresionismo del autor. Centrado mas en el personaje que en la obra, tiene el mérito de ser uno de los primeros análisis de la obra de Rojas. El segundo de Pontiero, se concentra en el estilo de la obra estableciendo al mismo tiempo un diálogo con la interpretación de Alone. El crítico se detiene en la intencionalidad estética de Rojas y va pauteando los cambios que introdujo el autor en la versión original del texto para hacer notar el trabajo que realizó y las transformaciones positivas de la novela. Otro análisis importante es el de Norman Cortés Larrieu, titulado "Tres formas de inconexión en el relato", en el cual se hace una serie





de alcances partiendo de la estructura de la novela, incursionando el crítico en el problema de la narración enmarcada, la actitud narrativa, la perspectiva del narrador o los narradores, la velocidad del relato, las inconexiones por desplazamientos temporales dentro del relato, las inconexiones por proyección interior y otros aspectos. El trabajo de Norman Cortés establece nuevas categorías críticas para estudiar a Rojas, iniciando así otras formas de interpretación de sus obras. Este tipo de análisis se enriquece con la propuesta de Cedomil Goic, "Un cambio significativo en la novela chilena", en donde se ahonda en la estructura de sus novelas y se focaliza la representación en el nuevo tipo de narrador (los narradores), haciendo un paralelo con la historia anterior de la novela y el cuento. Goic realiza una minuciosa vivisección de la estructura del narrador de *Hijo de ladrón,* trabajando primero especialmente sobre la presencia del narrador básico, luego a partir del reconocimiento de un narrador secundario con una experiencia más puntual e inmediata de los acontecimientos y en tercer lugar, sobre la presencia de una decena de narradores, vinculados al narrador II, los cuales presentan una serie de historias enmarcadas. En este mismo sentido, Zunilda Gertel en un apretado trabajo, plantea que la novela personal existencial se supera en la novela de Rojas, especialmente *Hijo de ladrón,* pero teniendo como referencia el desarrollo de otras novelas como *Mejor que el vino* y *Punta de rieles.* Para la autora, la actitud vital de Aniceto, el protagonista de la novela, establece una búsqueda de sí mismo, una voluntad de ser que supera el puro problema existencial como una metafísica de la existencia.

El artículo titulado "Neohumanismo o el humanismo antropocéntrico" de Luis Eyzaguirre, se interesa en el personaje de la nueva novela hispanoamericana, desde el punto de vista de su interioridad, su conflicto frente a nuevas condiciones sociales y su separación del protagonista romántico. El autor analiza las novelas *Hijo de ladrón* y *Todo verdor perecerá* para ilustrar sus planteamientos neohumanistas que conllevan la idea de un ser humano redimido que nunca renuncia a su dignidad. Fernando Moreno en "La existencia herida" vuelve sobre *Hijo de ladrón* para analizar el mundo narrado desde su particular perspectiva. Su planteamiento central tiene que ver con rescatar la dimensión torturada del individuo que se concretiza en el texto por medio del motivo de la herida y un itinerario difuso sembrado de extravíos cuyos espacios fundamentales son el río, el mar y la monta-

ña. En el texto "La presencia de *The Wild Palms* de William Faulkner en *Punta de rieles*" de Mercedes Robles se desarrolla un estudio comparado de ambas obras, considerando que el propio Manuel Rojas conoció la primera versión de la novela de Faulkner. Si bien Rojas imita en su novela la disposición en contrapunto y la estructura circular de la novela del norteamericano, el chileno lo emplea de una manera muy diferente. Las asociaciones entre una historia y otra, entre una narrativa y otra, que en Faulkner son estructurales y se unen por la metáfora, en Rojas sólo se integran por el principio de solidaridad y a juicio de la crítica, el autor se queda en lo representativo de las cosas aunque gana en calor humano. Por su parte, Myron I. Lichtblau profundiza en la representación de la ironía en su artículo "El tono irónico en *Sombras contra el muro*". Desde su perspectiva, aunque en Rojas predomina el modo realista, convierte la ironía en una técnica de su arte narrativo que resalta su realismo al producir el contraste entre los deseos de los protagonistas y lo que se logra. El autor ahonda en las diversas formas de ironía que surgen en la representación de la novela, ya se trate de los personajes, sus acciones, los espacios, los acontecimientos, sus proyectos, los deseos, las tipologías, el lenguaje y otros elementos que componen el relato. En definitiva, el tono irónico surge de las incongruencias entre la sociedad tradicional y el fracaso de los personajes que critican o transgreden esa misma sociedad.

Los cuatro artículos que siguen representan nuevas visiones sobre la obra de Manuel Rojas y son posteriores a la compilación original realizada por Emmanuel Tornés Reyes. El primero de Román Soto-Lagunas titulado "*Hijo de ladrón*: subversión de mundo y aprendizaje transgresivo" releva el texto de Rojas como una de las obras fundamentales del siglo XX y se detiene a analizar sus mecanismos de modernidad a partir del hecho de que se trata de una transgresiva novela de formación cuya heroicidad se realiza mediante la apertura solidaria hacia el otro. A su juicio, la novela se propone como una escritura que impone su materialidad a partir de un trabajo cuyo producto inconcluso es el mismo texto. El crítico la percibe como una narración de una narración y como un relato en una serie de relatos que propone un progresivo ordenamiento discursivo. Se trata de conquistar un habla reprimida que permite el desdoblamiento del narrador posibilitando su propia escritura. Román-Lagunas insiste en





que no se trata sólo de una historia de aprendizaje, sino de la historia de un aprendizaje subversivo que expone el reverso oculto de las cosas y del mundo.

Dos artículos de Berta López y uno de Jaime Concha, cierran esta sección de trabajos mayores con distintas perspectivas. Berta López en "El aprendizaje de Aniceto Hevia" hace un detallado análisis del personaje-narrador de *Hijo de ladrón*. Para ello, se detiene especialmente el doble proceso de introspección y retrospección, el autoconocimiento del héroe y el hallazgo de su lugar en el mundo, focalizándose en el proyecto de un modelo de hombre para una sociedad libre. En este sentido, toda la narración se refiere a un programa de vida que dé sentido a las experiencias vividas y produzca la transformación moral, intelectual y espiritual de Hevia. Así, la obra sería la aspiración a un conocimiento que transforma la vida del personaje y que anuncia una "nueva vida" a partir del aprendizaje obtenido. El texto de Berta López va paso a paso desglosando las diferentes etapas del proceso de transformación del héroe: salida al mundo, búsqueda de un lugar en el mundo, pruebas, narraciones de aprendizaje con su ejemplaridad, formación del héroe, heridas de la experiencia y formación final. El siguiente trabajo es un detallado ejercicio de compilación de críticas sobre la novela y se titula "*Hijo de ladrón*: su recepción crítica". La autora hace en esta presentación, un resumen de los principales trabajos que se han escrito sobre *Hijo de ladrón*, los que divide en crítica periodística y crítica universitaria, con un breve juicio sobre cada uno de ellos.

El artículo de Jaime Concha titulado "Los primeros cuentos de Manuel Rojas", cierra esta sección. Se trata de la refundición de dos trabajos presentados muy recientemente en Congresos Internacionales, cuyo análisis se refiere a algunos textos de Manuel Rojas de los años veinte. En la primera parte se analiza el primer cuento del narrador titulado "Laguna" a partir de su humanismo popular por los tipos y costumbres que muestra, el valor que les asigna y la sensibilidad oral y folclórica con que se captan. Se trata, a juicio de Concha de un humanismo masculino que pone de relieve los intercambios de amistad, de fraternidad, de asociación y de cooperación entre varones y que avisora ya una especie de "antropología" de los pobres que se hará más amplia en la posterior obra de Rojas. La segunda parte se

sitúa "Robar, trabajar, jugar en el primer Rojas" y abarca el análisis de esta temática en el cuento "El delincuente", "El trampolín" y "El ladrón y su mujer". El trabajo toma como eje de su análisis la alternativa trabajo/delincuencia y la situación del hombre que actúa fuera de la ley, tema articulado a la marginalidad de los excluidos y los transgresores, antisociales o extrasociales. Esta dualidad, será para el crítico, un elemento central en el proyecto literario de Rojas, que se une a la relación entre ficción y vida, novela y autobiografía novelada, formas claves para la prosa chilena del siglo XX.

El libro se completa con la sección "Otras opiniones", una serie de juicios sintéticos y abreviados de diversos actores culturales y literarios nacionales y extranjeros sobre la obra de Manuel Rojas, entre los cuales se incluyen Horacio Quiroga, Gabriela Mistral, Mariano Latorre, Enrique Anderson Imbert, Ricardo Latcham, Arturo Torres Ríoseco, Raúl Silva Castro, Ariel Dorfman, Kuis Alberto Sánchez, Nicomedes Guzmán, Jean Franco, Volodia Teitelboim, Lucía Guerra-Cunnigham y muchos mas. Se agrega una ficha biobibliográfica de los autores críticos, una cronología biográfica de Manuel Rojas y una bibliografía de y sobre su obra.

Finalmente, queremos señalar que creemos que la importancia y vastedad de la obra narrativa de Manuel Rojas, que ha sido un hito en la literatura chilena moderna y contemporánea, hacía y hace hoy más necesaria que nunca, la realización de un libro con estudios críticos como éste, que da una visión panorámica y en la medida de lo posible, exhaustiva, sobre su obra. Esperamos que este compendio ayude a entenderla y a difundirla.

Sólo nos resta agradecer en forma entusiasta y efusiva a Casa de las Américas por habernos entregado generosamente la recopilación de este valioso material para su publicación a través de la Editorial de la Universidad de Santiago, así como también al Fondo Nacional del Libro y la Lectura por su apoyo y comprensión y esperar que nuestras expectativas de divulgarlo se cumplan en el interés de sus lectores.

Naín Nómez
Universidad de Santiago de Chile.
Noviembre de 2005



# PRÓLOGO ORIGINAL DEL LIBRO

Causa asombro en los lectores que por primera vez se acercan a la obra narrativa de Manuel Rojas (1896-1973), encontrarse con el hecho de que un autor tan alejado del presente, por su ubicación cronológica en la Generación del 20, sea capaz de ofrecerles una imagen literaria muy próxima a los gustos e intereses intelectivos de los tiempos que corren.

Y no se equivocan los que así piensan. Si hubiera que resumir en unas cuantas líneas el fundamento de tal apreciación y, por consiguiente, lo que constituye el aporte esencial del escritor a las letras chilenas del siglo XX, convendríamos en situar en lugar preeminente esa natural cualidad de sus personajes de establecer comunicación inmediata con el receptor para hacerlo partícipe de problemas, inquietudes y sentimientos aún movilizadores de nuestra sensibilidad, motivaciones todas que, como intensificará la modernidad para superar la vacuidad y estrecheces literarias de los primeros decenios, nos son trasmitidos por los propios protagonistas para revelar los conflictos que ocupan la mente y existencia de hombres auténticos y concretos atenazados por la duda y la crisis espiritual de su época. Mas, y de aquí la nota luminar presente en los mejores cuentos y novelas de Rojas, por extremas que sean las condiciones y por golpeadas o afligidas que parezcan esas criaturas, un simple gesto, una decisión

oportuna o un asidero imprevisto las ayuda siempre a franquear con altivez el muro impuesto por las fuerzas regresivas y fantasmales del mundo subdesarrollado donde a duras penas sobreviven.

Súmase a estas calidades, confirmatorias de lo moderno, la singular virtud de ver fundidos en un solo haz la gravedad y resonancias interiores del individuo con una creciente respiración humanista y solidaria, signos probatorios de la pericia de Rojas para sortear las limitaciones del criollismo en boga y avecinarse, en el transcurso de los años como hoy apuntan algunos críticos, a la renovación narrativa que a partir de la década de los sesenta halló en América Latina su definición mejor.

Solución en verdad admirable si tomamos en cuenta el instante. En efecto, cuando Rojas aparece en el escenario cultural de Santiago, primero con la poesía (*Poéticas,* 1921; *Tonada del transeúnte,* 1927) y luego con el cuento y la novela (*Hombres del sur,* 1926; *El delincuente,* 1929; *Lanchas en la bahía,* 1932), confluían en el ambiente capitalino los últimos soplos del modernismo rubendariano al lado de un enfebrecido afán por fijar el paisaje, costumbres y voces locales, o los ruidos de un telurismo que intentaba a toda costa convertir en axioma los ribetes engañosos de un conflicto aún no resuelto, conjunción de corrientes cuya familiaridad se concentraba, visto a distancia el asunto, en esa ausencia de vida discernible en el conjunto de su producción artística.

Razón le asistía a Carpentier al subrayar que los cultores de estas tendencias "con haber pasado quince días en un pueblo minero", retornaban a la ciudad convencidos de "haber entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero"[1]. Fácil es suponer entonces por qué semejante proceder sólo alcanzaba a traducirse –salvo contadas excepciones– en exiguos resultados gnoseológicos y literarios, trastornos evidentemente derivados del perfil estético y manera de interpretar la realidad asumidos por los cultores del "viaje" como instrumento "perfecto" de intelección de la verdad.

Contra tal norma reaccionó –más por intuición al comienzo que por convicción de lo que hacía– la praxis literaria de Rojas, ejercicio orientado desde sus orígenes a las esencialidades humanas ignoradas

1. Alejo Carpentier: *Tientos y diferencias,* La Habana, UNEAC, 2da. ed., 1974, p. 11.





o desechadas por los criollistas. Dable es verificar cómo, incluso en sus textos más contiguos a la escuela presidida por Mariano Latorre, se siente un aliento distinto al que anima los *Cuentos del Maule,* rasgo de independencia infrecuente en los jóvenes narradores que le eran coetáneos, lo cual no es poco decir si recordamos la gravitante influencia del autor de *Zurzulita* en el período.

Claro está, no todos los cambios operados en la escritura de Rojas se debieron a meras intuiciones; razones objetivas y de peso incidieron en tal actitud. Bien sabemos, por ejemplo, que la prematura muerte del padre ocasionó un brusco viraje en los proyectos familiares, al punto de echar sobre los hombros de Rojas, siendo aún un niño, la alta responsabilidad de sostener el hogar.

Paradójicamente, esta luctuosa coyuntura vino a determinar en el futuro escritor (de formación autodidacta, pues por lo sucedido sólo pudo continuar estudios hasta el cuarto grado de la enseñanza elemental), enriquecido por las experiencias acumuladas en el diario bregar y por la fina percepción que lo caracterizó, esa huella inconfundible de su narrativa en que el centro de la historia lo ocupan los sentimientos, la voluntad y los tropiezos del hombre tangible, del hombre de pueblo, no el paisajismo ni las entelequias o abstracciones dominantes en el momento.

Fue decisiva en la asunción de esta línea la larga convivencia del autor entre los sectores más humildes de Argentina (país donde nació) y de Chile en especial, cuando para ganarse el sustento hubo de emplearse en los más disímiles oficios manuales, tareas que, por cierto, al ser trasladadas a su obra participan de inmediato de la compleja red de sentidos que la recorren. La magnitud de esa clave podemos calcularla en el siguiente fenómeno: las imágenes más trabajadas, expresivas y que más rápido se apoderan de nuestro interés son precisamente las que provienen de ese universo y condición social, rasgo que, en la acepción más amplia del término, configura la perspectiva proletaria subyacente en los cuentos y novelas del escritor chileno.

Tal concepción nació en parte del contacto cotidiano con trabajadores y militantes anarquistas de ambos lados de la Cordillera. De ellos sorbió también el amor fraternal y solidario hacia los compañeros de clase y el respeto sin límites por la obra y sentimientos de los jornaleros. Basta

con examinar atentamente los pensamientos y actitudes de los seres que pueblan sus libros para convencernos de cuán elevada es la deuda con los antiguos compañeros de labor y andanzas juveniles.

A decir verdad, pocos como él llegaron a conocer tan hondo y desde la infancia –"no por exigencia de la edad sino por imposición de la vida"–[2] el comportamiento, pensar e impresiones de los asalariados del campo y la ciudad, del mar y la cordillera, del roto y del ladrón, o tal vez de un modesto agente policial. Así nos lo confiesa –con el tono atemperado de sus hallazgos más aventajados (acento quizás culpable de la confusión surgida en los editores que en 1961 incluyeron en las mal llamadas *Obras completas* un testimonio autobiográfico bajo el rubro de *novela*)– en una página personal que se encontraba inédita y que en 1973 fue publicada, a modo de homenaje póstumo, por el sobresaliente y ya desaparecido poeta argentino Julio Huasi. Dice allí Rojas:

> Aprendí [...] a distinguir, valiéndome de mínimos antecedentes, la voz, la mirada, un movimiento, una palabra, un tono, la calidad humana del que tenía enfrente, del que pasaba o del que estaba sentado en alguna parte. Si vestía uniforme de policía, de militar, de gendarme de frontera o de cárcel, no era el uniforme lo que me ilustraba: era lo otro, la voz, la mirada, y lo demás. (Algunas veces recibí, de uniformados, y sin haber hecho nada por merecerlo, tan sólo estar preso o afligido, manifestaciones tan preciosas de afecto o de comprensión o simpatía, que hubiese hecho por ellos lo que me hubiesen pedido, seguro de que no me pedirían nada desdoroso)[3].

Es en esa *otredad*, en la inclinación por bucear en el alma humana para distinguir lo más puro de ella, donde se consuman la gracia y el vuelo imaginativo que hicieron posible inscribir a Rojas en la vertiente más fértil, sugestiva y cercana del discurso narrativo cultivado al sur del Continente.

Esta nota, básica en sus cuentos y novelas, se proyectó inicialmente en la poesía. Poemas provenientes de la etapa en que libraba los

2. Manuel Rojas: "Imágenes de infancia", en *Obras completas*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, p. 372.
3. Julio Huasi y Domingo Cardozo: "Manuel Rojas", en *Crisis*, Buenos Aires a.1, nº 1, mayo de 1973, p. 9.





primeros combates con la creación, así lo evidencian. Digamos para recordar solo un caso, que la interpelación que nos dirige desde el comienzo el sujeto lírico de "Gusano" (uno de los sonetos de *Tonada del transeúnte* más frecuentado por la crítica) va encaminada a esbozar la ulterior filosofía de las narraciones de Rojas. Veamos:

*Lo mismo que un gusano que hilara en su capullo*
*Hila en la rueca tuya tu sentir interior.*
*He pensado que el hombre debe crear lo suyo*
*Como las mariposas sus alas de color*[4].

Pensamiento de clara estirpe anarquista; sin embargo, cuando analizamos en su obra narrativa la materialización de tal concepción comprobamos que la soledad que tantas veces rodea a los personajes no conduce al individualismo, sino por el contrario a un sentido de solidaridad realmente hermoso. Para él, el esfuerzo individual resulta una condición indispensable al hombre para encarar la vida –¿de qué otro modo podía ser si ese era el reto que le imponía la sociedad estratificada en que vivió?–; pero ello nunca se asocia al egoísmo, al cierre absoluto y pesimista sobre sí mismo. Por algo, con el paso de los años, sus libros iban girando, acercándose lentamente pero con firmes pisadas a la dialéctica comunión de lo individual con lo colectivo. *La oscura vida radiante* (1971), su última novela, marchaba por ese sendero.

Resumiendo: lo que devino norte de cuanto escribió a lo largo de una fructífera carrera literaria y periodística, en lugar de empequeñecer como un mazazo a los que corporizan tal fundamento, fue más bien útil para afirmar e izar a escalas inolvidables la condición humana de aquellos que, transfigurados en entidades de ficción, le acogieron siempre en su seno con inmenso cariño.

En consonancia con el extenso camino recorrido, cortado por la muerte cuando iba a abrirse hacia nuevos horizontes, se mueve el vasto repertorio temático de Rojas, fundamentalmente en aquella zona a la que se circunscribe nuestro trabajo. Temas trascendentales como el amor, la muerte, la solidaridad, el decoro, la constancia, el trabajo, el derecho a la ilusión y la fantasía como armas para vencer la enajenación diaria, las consecuencias de la disolución de la familia y la

4. El texto íntegro del poema aparece en *Obras...*, de cit., p. 45.

independencia, se entretejen con otros que pasan por la soledad y los convencionalismos hasta las diabólicas miserias engendradas por los sistemas clasistas.

Aunque Rojas desplegó parte de esos temas en el teatro, el ensayo, la autobiografía, el artículo periodístico, la poesía, los textos de viaje y las canciones,[5] con más o menos acierto, no es sino en la cuentística y novelística, como indicamos antes, donde se alcanza la diversidad significacional más valiosa. Se explica de esta manera por qué, sin disminuir cuanto de positivo contienen las restantes formas discursivas, esta valoración múltiple se ciñe a esos dos géneros. Si momentáneamente se les separa, es sólo por abundar en luces sobre sus alcances recíprocos.

Al reunir, en la medida de nuestras posibilidades, una muestra representativa de críticas, opiniones y referencias biobibliográficas encaminadas a conformar una idea suficientemente amplia de los basamentos significativos y artísticos que sustentan la producción narrativa de Rojas y el valor que a ella le confieren sus firmantes, hemos querido contribuir a que estudiantes, profesores, investigadores, críticos, especialistas o cualquier otra persona interesada en la literatura latinoamericana vea considerablemente allanado un camino harto difícil de recorrer dada la disgregación de las fuentes contentivas de los materiales aquí empleados, muchas de ellas constituidas por revistas y periódicos de escasa circulación o ya desaparecidos.

Cuando ha sido factible, la información se ha enriquecido con textos inéditos obtenidos exclusivamente para esta ocasión, como los derivados de las charlas que sostuvimos en años recientes con las teatristas chilenas Isidora Aguirre y Delfina Guzmán; o se han salvado del olvido, como ocurre con dos entrevistas que hallamos en los archivos de la Biblioteca "José Antonio Echeverría" de la Casa de las Américas y en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional "José Martí", respectivamente. A veces, y siempre que su gravitación histórico-cultural lo aconsejó, no dudamos en acudir a las mañas del tejedor para reconstruir un criterio, un punto de vista.

5. J. Huasi en el trabajo citado en nota 3, nos dice en 1968: "Rojas escribió doce canciones cuya copia conservo de su puño y máquina, virtualmente desconocidas pese a una grabación de ocho de ellas con música de Ángel Parra; sus versos enhiestos, juveniles, flamean las posiciones inclaudicables del narrador-vate", p. 8.





Y como en materia de valoración literaria beneficia más la obra la pluralidad de enfoques, hemos creído conveniente seleccionar las apreciaciones tomando en cuenta la diversidad de épocas, juicios, métodos de análisis, credos e ideologías de quienes las produjeron. El balance incluye a autores de diferentes nacionalidades en un lapso que sobrepasa el medio siglo; es decir, se podrán leer materiales escritos desde 1932 hasta las postrimerías de los años noventa.

Antes de pasar a los pormenores estructurales de la *Valoración*, debemos advertir que el no tener a mano ensayos de cierta profundidad y extensión en torno a las novelas *Mejor que el vino* (1958) y *La oscura vida radiante* (1971), nos incapacitó para considerarlas en la sección dedicada al análisis específico del género, aunque sí hay referencias a ellas en OTRAS OPINIONES. Vicisitudes como esta, a la que se suman otras tantas como el complicado proceso preferencial de los críticos de unos libros o aspectos por encima de otros, fueron los que más de una vez nos animaron a continuar la indagación cuando ya creíamos cumplida la mirada acerca del relevante hombre de letras chileno.

Como es habitual, sigue a nuestras palabras un *collage* integrado por diferentes entrevistas. Su razón de ser estriba en que el lector recibe mediante él, de forma fresca y dinámica, un conocimiento integral del hombre y el artista, sumamente importante llegado el momento de estimar los criterios recogidos en la presente *Valoración* y la obra de Rojas.

Dos de las entrevistas utilizadas en el *collage* tienen para nosotros especial significación. Una, de 1952, porque da fe del primer contacto de Rojas con Cuba y el pronto reconocimiento internacional dispensado por los cubanos a quien sólo unas cuantas semanas atrás había presentado en Santiago de Chile *Hijo de ladrón* (1951), una de las novelas fundamentales de América Latina, obra que al decir del profesor y ensayista cubano Salvador Bueno –por cierto, gran amigo del chileno y uno de sus anfitriones en 1952– "equivalía –si advertimos su significado más profundo– a un cambio de rumbo en la narrativa chilena, una superación de los módulos y las estructuras de la ya tradicional novelística del criollismo"[6].

6 Salvador Bueno: "*Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas", en MR: *Hijo de ladrón*, La Habana, Casa de las Américas, 1968 p. VIII.

La segunda, producida en 1966, marca el encuentro de Rojas con la Revolución Cubana, proceso histórico que afianzaría su afecto por la Isla y la adhesión valiente a sus ideales. Esta empatía nació de raíces muy sólidas en las que se aunaron los sueños juveniles de redención con una vocación martiana innegable. El cómo llegó a Martí bien merece en el futuro un pesquisaje más detenido. Lo real es que el autor de *Versos sencillos* y *Nuestra América* era ya sustancia viva en Rojas desde los años treinta, en que quizás deslumbrado por la centelleante prosa del cubano fue descubriendo al mismo tiempo su prédica libertaria. No es casual, por tanto, que en un libro tan lejano como *De la poesía a la revolución* (1938) aparezca, junto a los dedicados a sus admirados Horacio Quiroga y Máximo Gorki, un ensayo titulado "José Martí y el espíritu revolucionario en los pueblos". Martí volverá a él más de una vez. Precisamente cuando se lleva a cabo esta entrevista de 1966. Rojas estaba enfrascado en la composición de *La oscura vida radiante*, novela cuyo título es tomado de unos versos de "Musa traviesa", poema perteneciente a *Ismaelillo*, libro martiano que, como se sabe, desempeñó un papel decisivo en la renovación de la poesía hispanoamericana.

En este diálogo habanero realizado durante su desempeño como jurado del Premio Casa de las Américas, Rojas adelanta a la periodista que quería hacer algo respecto a la realidad cubana de esos años. Pasado el tiempo, retornó a nuestro país (1971), nuevamente en calidad de jurado del Premio Casa. Pues bien, ya para esa fecha andaba empeñado en lo anunciado en 1966. Numerosos artículos suyos vinculados a la historia de Cuba más reciente vieron la luz en Chile en esa época. Poco antes de su deceso –ocurrido en 1973– y estando gravemente enfermo, insistía en restablecerse con rapidez para continuar trabajando, entre otros proyectos, en una novela inspirada en nuestra Revolución. Sólo el fatal desenlace pudo dejar inconcluso ese sueño.

Incluimos a continuación "Hablo de mis cuentos", memoria con la cual Rojas introdujo el importante volumen de sus textos breves publicado en 1970 por la Editorial Sudamericana. Al establecer la génesis de cada uno de los veintiocho relatos allí recogidos, el autor aclara, como de pasada, que la cifra era más elevada, pero que dos o tres se habían perdido "de seguro por irremediables". Rojas, bien lo sabemos, era en





extremo exigente con lo que escribía, acaso fue esa la causa del olvido voluntario. Mas, y por suerte para todos nosotros, un crítico tan agudo y emprendedor como Darío Cortés –autor de *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*, 1986– se dio a la tarea de localizarlos, empeño que, por fortuna, dio sus frutos en 1982 cuando reprodujo en una revista norteamericana los tres hallazgos. Los títulos de estos y el de las publicaciones en que fueron dados a conocer son los siguientes: "Una pelea en la pampa", *Claridad*, n. 135, 1926; "Una historia sin interés", *El Mercurio*, feb. de 1927; y "Corazones sencillos", *La Información*, ene. de 1930. Estamos de acuerdo con Darío Cortés en que tales cuentos "aunque no son los más representativos de su obra y tampoco alcanzan el mismo nivel de sus otros cuentos más conocidos sí ilustran una parte esencial de su trayectoria literaria"[7], lo cual, ciertamente, justifica tomarlos en cuenta. Las señas completas de este trabajo pueden hallarse en la sección bibliográfica de esta *Valoración*.

Con la ambigua denominación de TESTIMONIOS, por no encontrar una más apropiada, hemos reunido un grupo de escritos que tienen en común la entrega al lector de vivencias personales relacionadas con la vida de Rojas, como ocurre con las de José Santos González Vera, compañero de generación, penurias económicas y hazañas cotidianas a quien aquel gustaba distinguir con el apelativo de "hermano".

A él suceden Héctor Fuenzalida, testimoniante del período en que Rojas desempeñó la dirección de la imprenta donde se hacían los *Anales de la Universidad de Chile*; y Fernando Alegría, exponente de una vibrante evocación en la que se cruzan juicios críticos y recuerdos imprescindibles para la comprensión más cabal de la vida y obra del amigo ausente.

Cierra este capítulo el hermoso recuento que una mañana nos hiciera Isidora Aguirre acerca de la gestación de *Población Esperanza*, drama escrito junto a Rojas por solicitud expresa de éste. La cercanía de la pieza teatral con el mundo narrativo del escritor es harto evidente. Ello fundamenta, al lado de los sentidos juicios sobre el amigo, que hayamos decidido desde el primer momento incluir el testimonio de la prestigiosa dramaturga chilena; así como el de la brillante actriz

7. Darío Cortés: "Tres cuentos desconocidos de Manuel Rojas", en *Hispanoamérica*, Estados Unidos, n. 33, 1982, p. 31.

Delfina Guzmán –realizado el mismo día que el de la Aguirre– comprendido en OTRAS OPINIONES.

Aunque aluden, e incluso se detienen parcialmente en obras individuales, los ensayos de Fernando Alegría, Jaime Valdivieso y Leonidas Morales Toro se proyectan hacia generalizaciones indispensables para quienes se encaminan al disfrute integral del universo narrativo de Rojas.

El de Alegría despliega el magisterio característico de la ensayística de quien es considerado uno de los más acreditados especialistas de la literatura hispanoamericana de nuestro tiempo. Lo sustancial que podamos decir de la cuentística y novelística de Rojas, se encuentra condensado en las palabras del lúcido exegeta.

Por su parte, Jaime Valdivieso conduce el análisis –motivado en lo esencial por *Hijo de ladrón*– hacia una interesante óptica "tercermundista", en la cual inscribe las realizaciones de Rojas.

Concluye esta sección general con el examen de Leonidas Morales Toro de los cuentos del chileno. Uno de los puntos interesantes del trabajo estriba en la discrepancia que mantiene con Seymour Menton por sus consideraciones sobre "El vaso de leche" (el más popular y antologado de los relatos de Rojas), formuladas en *El cuento hispanoamericano*, tomo 2, Fondo de Cultura Económica, 1964. Expone Morales Toro, contraviniendo al estadounidense, que son otros los cuentos de Rojas y no ese, los que mejor aclaran la madurez estética alcanzada por el narrador. Salvada esta impugnación, el ensayista se adentra en la cuestión central de su estudio: demostrar las oposiciones existentes entre la imagen criollista y la que Rojas diseña en cuentos como "Una carabina y una cotorra" y "El delincuente", sin que por ello deje de reparar en los criterios de éste en relación con el uso o no de la metáfora en la escritura.

A la hora de determinar qué estudios de los dedicados por la crítica a las novelas del autor debían incluirse en la sección de obras específicas, vimos que la propia realidad se había encargado de hacerlo. Motivos, dos esencialmente: desbalance analítico en algunos documentos, falta de rigurosidad; y, de otro lado, ausencia de ellos en ciertas obras. Semejantes razones –ya lo hemos dicho– nos privaron de evaluaciones concernientes a *La ciudad de los Césares* (1936), *Mejor que el vino* (1958) y *La oscura vida radiante* (1971).





Fue Hernán Díaz Arrieta (Alone) uno de los primeros en escribir en Chile sobre la obra de Rojas. A ello se debe que las palabras preliminares de *Lanchas en la bahía* (1932) lleven su firma. Con un refinado impresionismo y sutil agudeza, Alone traza uno de los rasgos capitales de esta narrativa, detalle que posteriormente Fernando Alegría examinará con pasos más firmes y que pudiera resumirse en el origen poético del método de representación empleado por Rojas. Según Díaz Arrieta, *Lanchas*... trae "ruidos nuevos" a la literatura del país sudamericano porque su autor "es poeta y tiene buen gusto".

Refiriéndose a esta misma novela, Giovanni Pontiero aborda el problema de la voluntad estilística de Rojas mediante un estudio comparatístico entre la primera versión y la que aparece en las *Obras completas* de 1962. Con pruebas convincentes, el ensayista nos muestra cómo Rojas se esforzaba por conseguir un estilo depurado, un uso cuidadoso del idioma y un discurso libre de las huellas criollistas que aún reconocemos en la edición de 1952. Deja ver Pontiero la majestuosidad de los diálogos, forma elocutiva que permaneció casi intacta porque Rojas era un verdadero maestro en su construcción.

*Hijo de Ladrón* produjo, sin lugar a equívocos, un vuelco en la narrativa chilena y un reto a la crítica de entonces. Debieron pasar algunos años para que los nuevos modelos de análisis, centrados en la estructura de la novela obraran a favor de descubrir los valores intrínsecos del libro. Norman Cortés Larrieu estuvo entre los iniciadores del buceo compositivo en *Hijo de ladrón* al hablar de las "inconexiones" del relato como fórmulas de riqueza artística obtenida por la especial disposición de los elementos del conflicto o *sujet*.

En *La novela chilena* (1968), Cedomil Goic, al referirse a la evolución del género en su país, se inclina a pensar que uno de los polos medulares de *Hijo de ladrón* reside en la multiplicidad de narradores que integran la sintaxis discursiva. Comprobará el lector la utilidad y hondura del ensayo de Goic.

La argentina Zunilda Gertel se adhiere en parte a los razonamientos precedentes, pero subraya, también, que esta novela es "una superación de la novela personal existencial" y una "obra clásica ejemplar de la nueva actitud narrativa" en Hispanoamérica.

A la luz de otra dimensión, el perspectivismo antropocéntrico, Luis Eyzaguirre dedica sus energías al comportamiento del héroe en esta novelística. Según él, la modernidad conductual de los protagonistas que ahora desfilan por el género comenzó con la Generación del 20 (o 24 para L. E.) y en específico con Manuel Rojas y el argentino Eduardo Mallea, aunque, aclara, ninguno de los dos llega "a tocar los múltiples niveles de la realidad como lo hacen otros novelistas de promociones más recientes".

De *Hijo de ladrón* derivan dos aportes básicos para el Continente: a) un cambio de visión del hombre (humanismo antropocéntrico) y b) un tratamiento temporal inusual. Rozando lo postulado por Zunilda Gertel, informa que la historia relatada no se consume en la soledad existencial, ya que Rojas nos traslada a la idea de un hombre que marcha hacia el porvenir.

Fernando Moreno saludó los treinta años de la obra, en 1981, mediante la reevaluación y actualización de los valores literarios y conceptuales del texto. Ve él en *Hijo de ladrón* una "insobornable vocación de optimismo, vida y aventura", aun después de transcurridos tres decenios.

En una ocasión Manuel Rojas expresó, no sin curiosidad para nosotros, que *Punta de rieles* (1960) era su novela preferida, título a primera vista de apariencia menor. No debe sin embargo, asombramos esta supuesta herejía, ya que en el nada sencillo proceso creativo el autor siente mayor libertad en un libro más que en otro. Aquí mismo, en nuestro país, José Soler Puig –uno de los grandes novelistas de los últimos treinta años– ha dicho siempre (si no ha cambiado de opinión) que su novela preferida es *El caserón*, cuando todo el mundo estima –Mario Benedetti entre ellos– que su obra capital es *El pan dormido* (1975). Lo cierto es –para retornar a Rojas– que *Punta de rieles*, con independencia de uno u otro criterio, no deja de carecer de determinados encantos. Mercedes Robles, por su parte, acude a la comparatística para develar las influencias de *The Wild Palms*, de W. Faulkner, en la estructura y personajes de la novela del chileno. Al final, reconoce la superioridad de *Punta de rieles* en un aspecto: el gran calor humano que trasmite.

Para nadie es un secreto que pocos como Myron I. Lichtblau han percibido tan bien la oblicuidad disimulada tras la aparente naturali-





dad semántica del lenguaje novelístico de Rojas. Sus deslindes acerca de la ironía –figura en la que ya había reparado Alone– proponen una lectura inteligente, intensa, de los textos de este narrador, tal y como lo confirma en *Sombras contra el muro*, novela que además conceptúa como un himno a la pobreza y culto al trabajo.

Viene seguidamente la sección OTRAS OPINIONES, a través de la cual podemos disponer de juicios abreviados e informaciones complementarias sobre el autor y su obra. Estos han sido organizados mediante un orden cronológico que incluye, incluso, opiniones recientes.

A los resúmenes biobibliográficos de los autores que han contribuido de una u otra forma a la realización de esta *Valoración*, continúa la CRONOLOGÍA. Segmento cuya función es viabilizar con rapidez la búsqueda de una fecha u otro dato complementario.

No hubiera podido completarse –aunque de manera selectiva– nuestra BIBLIOGRAFÍA sin la generosa colaboración de los hijos del escritor chileno, en especial de María Eugenia Rojas. A ellos, y a los que desde la Biblioteca Nacional de Chile dieron su aporte, nuestra eterna gratitud.

Las fichas bibliográficas tratan de recoger los datos principalmente de aquellos trabajos que pueden resultar de mucha más utilidad o de otros que, sin llegar a veces a la riqueza prospectiva deseada, decidimos inscribir para remontarnos a los orígenes o sencillamente por no aparecer en las bibliografías consultadas, parte de ellos provenientes de hemerotecas cubanas.

Avisamos asimismo al lector que en ocasiones, al pasar de un material a otro, hallará repeticiones provocadas por el carácter de las fuentes de donde fueron extraídos. En lo posible, hemos intentado remediarlo; pero no siempre las condiciones existentes lo aconsejaban so pena de enrarecer el texto. Faltan aquí, es cierto, aproximaciones que hubiésemos querido tener a mano para suplir quizás las lagunas a que nos hemos referido con antelación. A pesar de ello, pensamos que los que *sí* están tratan de cumplir su papel con suficiente decoro, atenuando así las oquedades aludidas.

Esta Valoración, como escenario de confrontaciones –y lo dijimos–, despliega un abanico heterogéneo de enfoques y matices; sin embar-

go, casi todos los autores coinciden en señalar el carácter humanista de la obra de Rojas, escenario ideal de los hombres más humildes de su patria, territorio accesible donde el trabajador, el roto y el marginado hablaron, sin necesidad de declamar, de sus problemas y sentimientos más recónditos. Otros, por el mismo tiempo o después, esquivaron o simplificaron demasiado esas vidas. Rojas no. Para él era vital hacer lo que hizo, puesto que, como acertadamente subrayó una vez (y luego nos lo trajo a la memoria Valdivieso): "la pobreza es para mí lo que la Tierra para Anteo"[8]. Todo cuanto escribió fue para dignificar a los que padecieron, y para hacerles ver que algún día, en esa marcha continua hacia el porvenir, entrarían para siempre en un mundo mejor. Ese fue, por sobre todas las cosas, su gran aporte a las letras de nuestro continente.

Emmanuel Tornés Reyes
La Habana, 1989

8. M.R.: *Obras escogidas*, Santiago de Chile, de Zig-Zag, 3era. Ed. Tomo 2, 1974, p. 1057.



# LO QUE LA VIDA ME HA HECHO SENTIR*

HLC: *Pienso que nunca estará de más recoger algunos de los antecedentes biográficos del autor de la novela Hijo de ladrón, un clásico y al mismo tiempo un vanguardista de la literatura latinoamericana...*

–Nací en Buenos Aires, Argentina, el 8 de enero de 1896, hijo de Manuel Rojas Córdova, santiaguino, y de Dorotea Sepúlveda González, talquina. El 29 de abril de 1912, después de atravesar a pie la cordillera, llegué por segunda vez a Santiago. ¿A qué venía? A trabajar. Durante el verano de ese año trabajé en Las Cuevas, y al bajar a Mendoza dejé allí alguna ropa; tuve que volver a buscarla. La compañía del Transandino, para la cual iba a trabajar, me negó el pasaje: no pude presentar nada que certificara mi identidad; no estaba en condiciones de pagarme el pasaje y la alternativa fue volver a pie o perder un colchón y dos frazadas, una fortuna para un obrero como yo, aunque allí no fui más que un peón. Pensé que debía aprovechar el esfuerzo y continuar hasta Chile...

* De entre las diferentes entrevistas que se hicieron a Manuel Rojas, hemos utilizado para este *collage* las realizadas por Antonio Avaria, Hernán Lavín Cerda, Eugenia Neves, A. O., María Luisa (Chiki) Salsamendi y Guillermo Villaronda. Además, se incluyen fragmentos del trabajo publicado por Julio Huasi y Domingo Cardoso en la revista argentina *Crisis*, n. 1 de 1973; y textos de la revista venezolana *Imágenes* (IMC) n. de 1973. Ver bibliografía.

IMC: *¿Se siente chileno o argentino?*

–Paso por esas calles, siempre que vengo a Buenos Aires. Nunca dejo de pasar por allí. Me traen un sabor extraño. Soy argentino, como pueden ver. Pero, cuando salgo de Chile, cuando voy a otros países, me gusta llevar un recuerdo, llevar conmigo un poco de tierra, la tierra chilena. Esta piedrecita la recogí en las cercanías de Chillán. Nunca quiero perder el contacto con lo que es mío y ahora la traigo para estar cerca, para tener entre mis manos algo de Chile. Como ustedes ven, soy chileno.

GV: *¿Como sus libros?*

–Mis libros no... En todos y cada uno trasciende un sentido universalista. Más claro, el lenguaje que uso en ellos no es sino un homenaje al idioma internacional. A mí se me puede leer en cualquier parte, aun en las traducciones. Sencillamente porque no limito los temas que empleo a modismos determinados. Por el contrario, les doy vuelo, credencial de libertad a los asuntos.

AA: *¿Qué traía usted consigo, junto a la pasión de sobrevivir?*

–Las historias que mi madre me contaba. Ella era viuda y yo el hijo único. Pasábamos mucho tiempo juntos.

AA: *Más que otros niños. ¿Eran cuentos, invenciones?*

–Ella no inventaba. Eran relatos de los familiares, de su experiencia. Su única distracción consistía en hablarme.

EN: *¿Cuándo empezó Ud. a escribir?*

–Empecé a escribir unos artículos de prensa para un diario de Buenos Aires, cuando yo tenía cerca de diecisiete años. Había leído mucho; hacía muchos años que leía toda clase de libros, cada vez mejores. Las personas que iba encontrando me estimulaban a leer y me prestaban los libros.

En el año 1913, debe haber sido, conocí en Santiago a un joven estudiante, un poeta, Domingo Gómez Rojas. Él me hizo algunas insinuaciones sobre la conveniencia de que yo escribiera. Lo mismo hizo con un amigo mío que después fue Premio Nacional de Literatura, José Santos González Vera.





Para mí la idea de escribir era un poco borrosa, porque yo no tenía cultura. Había estudiado apenas algunos años de primaria, tal vez hasta el cuarto año. Entonces, él me enseñó cómo se rimaba, cómo se hacían las metáforas comparando una cosa de un reino con otra cosa de otro reino, una cosa del reino vegetal con otra cosa del reino animal, o al revés, cómo un hombre podía tener cara de oso y una mujer cara de rosa, etc. ¡Las flores son estupendas para hacer comparaciones cuando se trata de mujeres!

AA: *En su formación de escritor se ha dicho que predominó la lectura de Horacio Quiroga.*

–No creo que se trate propiamente de una influencia literaria, sino que –en un sentido más fino– Quiroga inculcaba la pasión de hacer las cosas bien y de una manera bella.

AA: *¿Otros hispanoamericanos? ¿Lugones?*

–No los conocía; sólo después pude leerlos[...] en Chile.

AA: *A usted le han llamado "El Gorki chileno"...*

–Yo he sentido una gran admiración por Máximo Gorki. Pero tampoco era una lectura consciente, un aprendizaje literario. Como yo mismo era algo vagabundo y me gustaba caminar; como era un afuerino que estaba un mes aquí y otro allá, las narraciones de Gorki me venían de perilla. Siempre admiré también la calidad moral del gran escritor ruso.

AA: *¿Qué otros autores le merecieron atención especial?*

–Bueno, en mi juventud leí mucho a Zola, a Baroja, a Vargas Vila, a Víctor Hugo; sin orden de preferencias, pasaba de lo romántico al realismo y a lo modernista. Vea usted: sin una cultura literaria, mis cuentos se libraron de las influencias de escuelas, del naturalismo u otras: yo contaba cosas que había visto y vivido, de la manera más real y natural posible. Nunca me interesó escribir de *cierta* manera. Hay gentes que se proponen eso y eso los mata. Cuando empecé a escribir no sabía si iba a ser crítico o carpintero. Escribí por una necesidad natural, sin proponerme nada. Me son ajenas las reflexiones de los escritores más cultos y refinados: "cuando escribe, ¿en qué lector piensa?" Yo no pienso en ninguno. A veces pienso que a un

amigo le podría gustar lo que estoy escribiendo... y al amigo no le gusta. Nada más.

AA: *Uno de sus grandes amigos ha sido José Santos González Vera.*

–Fuimos compañeros desde los diecisiete años de edad. Éramos muy diferentes, pero nos unía la lucha por sobrevivir; nos gustaba leer, vivíamos juntos, intercambiábamos anécdotas, miserias, ilusiones. Nos formamos bajo el tutelaje de Gómez Rojas. Antes de escribir sus historias, González Vera las cuenta, con una gracia insuperable. Las cosas que le ocurrieron cuando lustraba zapatos en el Club de Septiembre, por ejemplo, lo conocía yo antes de que figuraran en *Cuando era muchacho*. Escritas, no me encantaban tanto como contadas por González Vera. Siempre es así: imposible transferir su mímica, sus entonaciones, su risa. Escritas, están bien –están muy bien– pero les falta González Vera. Es un amigo que siempre da alegría y gracia.

EN: *¿Cuáles fueron sus primeras obras literarias?*

–Así, me puse a escribir y estuve escribiendo cinco años poesías, muy malas, malísimas. Pero después de esos cinco años, escribí un soneto que no me pareció tan malo. Pero yo era un muchacho muy tímido y le dije a mi amigo González Vera que lo leyera, y así fue como finalmente se publicó.

Entonces me interesó escribir. Yo era muy pobre, era pintor de brocha y realizaba una cantidad de trabajos horripilantes para mí ahora, pero que en ese tiempo me parecían bonitos.

En ese tiempo en el telégrafo del Estado había unos libros donde estaban los formularios de los telegramas. Los muchachos que escribíamos, nos robábamos esos formularios y por la parte de atrás escribíamos poesías, cuentos, novelas. También, cuando venían las elecciones, los candidatos preparaban unos votos donde estaban sus nombres. También los robábamos por miles y teníamos papel para todo el año. Siempre los candidatos hacían votos de más. Sobraban muchos.

EN: *¿Cómo eran sus versos?*

–Escribía sobre cualquier cosa; eran cosas que salían solas, porque era muy joven y muy tímido. No tenía amigas. Tuve amigas muchos años después. Entonces escribía sobre cosas que salían de adentro, sobre la





tarde, sobre las nubes, pero no sobre relaciones que hubieran ocurrido o que yo hubiera visto. Era un poeta de esos que se llaman líricos, como esos lateros que escriben que les duele el corazón o que su amada no los mira... Por supuesto que yo no tenía amada, pero los poetas hablan de su amada, y yo también lo hacía.

EN: *¿Cuándo empezó a escribir en prosa?*

–Empecé a escribir prosa bastantes años después, en 1922. Yo recorrí todo Chile en una compañía de teatro y, por fin, por ahí encontré a una mujer que se fue a vivir conmigo. Nos quedamos en Buenos Aires y aunque yo había aprendido el oficio de linotipista, no tenía trabajo. Un día leí en un diario que estaba en un quiosco, que se abría un concurso de cuentos y que ofrecían premios de trescientos, doscientos y cien pesos. Era bastante dinero en ese tiempo. Entonces yo dije: tengo que escribir un cuento, porque me puedo sacar uno de esos premios. Después dije: ¿qué voy a escribir? A mí nunca se me había ocurrido escribir un cuento. Y pensé en todo lo que había vivido, las cosas que me habían pasado, por donde había andado; recordé una aventura que había vivido en la cordillera, por ahí, por el año doce, cuando me vine a Chile atravesando a pie la cordillera, y escribí mi primer cuento que se llama "Laguna". Todo eso me ocurrió a mí, menos la muerte de Laguna, pero yo instintivamente procuraba darle dramatismo al cuento. Entonces me di cuenta que podía escribir cuentos. Tres años después publiqué mi primer libro de cuentos y cinco años después mi primera novela.

EN: *¿Siempre sus cuentos tienen relación con su vida?*

–Generalmente mis protagonistas son reales. A veces son historias que me han contado mis amigos, otras son cosas que me contaba mi madre, como "El bonete maulino", y otros los he tomado de alguna otra parte. Por ejemplo, hay dos cuentos míos que se llaman "El león y el hombre" y "El hombre de la rosa" que son tomados del folclor chileno.

AA: *¿Algún tema central, casi obsesionante, sería la clave de su vasta obra literaria?*

–No. La experiencia me ha ido dando los temas. Escribo sobre lo que conozco, de lo que la vida me ha hecho sentir. Soy un escritor que ha

vivido en numerosos ambientes y tuve la suerte de entrar en la literatura chilena después de conocer mucho de Argentina y Chile.

EN: *¿Es también verídico lo que Ud. cuenta en "Imágenes de infancia"?*

–Sí, es absolutamente verídico. Cuento mi infancia en Chile y en Buenos Aires, aunque falta ahí mucho. Alguna vez terminaré eso. Pero es absolutamente mi infancia. Ustedes saben que me vine de Buenos Aires a Chile cuando tenía cuatro años. A los seis volví a la Argentina con mi mamá. Mi padre había muerto. Entonces volví a Buenos Aires a los seis años y allá empecé a estudiar. Lo que cuento del famoso indio del Parque Cousiño, por ejemplo, es auténtico y todavía, cuando oigo a alguien gritar, en cierto modo creo que es el indio y me dan ganas de ir a esconderme. Es una figura que todavía existe en mí.

AA: *Esto explica la gran variedad de sus escenarios y la calidad tan natural y nada libresca de su obra; por ello circula un centenar de personajes populares, obreros a mísero jornal, vagabundos, delincuentes, analfabetos, humildes maestros de toda clase de oficios. Estos hombres viven, convencen; sin embargo, Ud. evita la reproducción fonética de su lenguaje, es decir, el naturalismo lingüístico.*

–Soy enemigo de ese criollismo. No tiene ninguna ventaja. Lo que importa no es como habla un personaje, sino lo que dice. Tanta entonación local lleva a una literatura ininteligible para otras regiones o países. La transcripción fonética me parece más bien cosa de filólogos.

AA: *Con glosario y notas en los pies. Pero si una palabra chilena es justa, ¿no merece universalidad?*

–En ese caso preciso, sí. Pero vea Ud., por los días de mi llegada a Chile, se iniciaba aquí el criollismo fonético, con los *Cuentos del Maule*, de Mariano Latorre. Ni [Baldomero] Lillo, ni [Fernando] Santiván, ni [Eduardo] Barrios, le cargaban la mano a la imitación o transcripción fonética del lenguaje popular; sólo lo habían practicado los costumbristas, y con moderación. Entre Latorre y [Luis] Durand se estableció una competencia de jerigonza y apóstrofes. Se terminaba por no entenderlos.

AA: *Alguna vez cometió Ud. un pecado puro de imaginación...*





–*La ciudad de los Césares*, hace ya mucho tiempo.

AA: *¿Y ese picotón de inquietud metafísica que se expresa en "Un espíritu inquieto"?*

–Ocurrió leyendo a Platón: me provocó inquietudes de esa índole. Fue uno de mis primeros relatos, recogido en *Hombres del sur* (1926).

ADL: *En sus cuentos de animales, ¿hay huellas de Kipling, de Quiroga?*

–Provienen del folclor chileno, recopilado por don Ramón Laval; especialmente *"El león y el hombre"* (incluido en *El bonete maulino y otros cuentos*, 1968)[1]. A Lira, el hombre que había amaestrado una cotorra, lo conocí personalmente.

AA: *"Una carabina y una cotorra" es uno de sus mejores cuentos.*

–Así dicen. A mí también me gusta.

EN: *En "El vaso de leche" se nota un particular interés por el mar. ¿Representa algo especial para Ud. el mar?*

–El mar es una gran parte de la vida. Como el muchacho es marinero, el mar tiene mucha relación con él. Además, yo nací en Buenos Aires y nunca vi el mar allá. A pesar de que el Río de la Plata es como un mar, no es el mar porque no es bastante que haya mucha agua para que sea mar. El mar tiene olas, tiene otro color... De manera que yo vine a conocer el mar en Chile. Llegué una vez a Valparaíso como a las tres de la madrugada y me senté en la Estación de Bellavista a esperar que se hiciera de día. Yo no conocía la ciudad. Y empecé a sentir un ruido: era el ruido del mar. Nunca lo había visto antes. Siempre me ha impresionado mucho, como a todo el mundo.

EN. AO: *¿Cuál considera Ud. es su mejor obra?*

–A juicio de todos los que me han leído, la mejor es *Hijo de ladrón*, aunque yo como técnica prefiera *Punta de rieles*. Pero es difícil decir cuál es mi mejor obra. Generalmente el escritor estima especialmente cierta parte de su obra, no toda una obra está bien lograda. Algún trozo podía haber sido mejor, más fuerte, más expresivo o más emoti-

1 Antes apareció en *"El vaso de leche y sus mejores cuentos"*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1959.

vo, más descriptivo... Entonces el escritor quiere ciertos trozos, como si estuviera más en unos que en otros. Cuando los estoy trabajando con la misma intensidad. Por ejemplo, si Uds. leen a *Hijo de ladrón*, en una parte que aquí en Chile llaman "la herida", un joven reflexiona y piensa en la herida que él tiene en el pulmón. Ahí está el espíritu de una persona que estuvo alguna vez en esa situación y que piensa sobre eso. Yo estuve alguna vez en esa situación y procuré reproducir lo que sentía y lo que pensaba de la demás gente.

AO: *De los géneros literarios, ¿cuál prefiere?*

–La novela, porque no tiene límites. Con la novela se puede hacer de todo. Narrar muchos cuentos y escribir mucha poesía.

AA: *Un estilo simple, robusto y natural parecería ser la condición de su literatura. Pero "Hijo de ladrón" –una de las grandes novelas americanas– presenta problemas complejos de elaboración literaria: monólogos interiores, flujo de la conciencia, variedad de planos narrativos, perspectivismo, saltos temporales, etc. La observación puede extenderse a "Mejor que el vino" y "Sombras contra el muro".*

–Un escritor se desarrolla. Llegué a esas novelas por un proceso natural de perfeccionamiento. Una exigencia ética, si usted quiere. Creo que Baldomero Lillo no alcanzó a desarrollarse. Muchos no lo hacen jamás, están siempre igual, sin transformaciones.

AO: *¿Y los argumentos?*

–Mis novelas son todas realistas. En tres de ellas –*Hijo de ladrón, Sombras contra el muro* y *Mejor que el vino*– narro mis experiencias humanas. Es una tetralogía, en la cual falta un tomo –que estoy preparando– para ser una tetralogía. Este cuarto tomo tendrá por título *La oscura vida radiante*, dos versos de José Martí, que aparecen en su poema "Musa traviesa". Esta obra abarca la vida de un hombre desde su niñez, hasta su madurez.

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, y la trama llega hasta el momento en que muere su esposa, la madre de sus hijos, y por un tiempo prima en él la





tristeza. Después viene toda esa vida que él no tuvo de joven, porque en su juventud era muy tímido y pobre. A los cuarenta años ha dejado de ser ambas cosas y vive experiencias con amantes pasajeras. *La oscura vida radiante* es el final de la formación política, mental, intelectual, sensible, de este hombre. Conoce a artistas, ladrones, anarquistas y todos quieren captarlo hacia ellos, inconscientemente. Narra también una época de la vida política de Chile, alrededor del año veinte.

En *Punta de rieles* cuento la vida de dos individuos. Mientras un hombre habla de su vida, el otro la recuerda subconscientemente. Uno de esos hombres es un tímido amoroso, que termina matando a su mujer. El otro es un hombre de alta sociedad, que cae en el vicio de la bebida, llega al pueblo y el pueblo lo salva, porque se une a él una mujer obrera que se convierte en su amante y le quita el vicio.

*Lanchas en la bahía* es mi experiencia como trabajador del puerto de Valparaíso, donde fui lanchero, jornalero y cuidador nocturno de embarcaciones cargadas con mercaderías de valor. En ese puerto existen piratas nocturnos, que si saben que una embarcación pequeña está cargada con sedas o azúcar, levantan las tablas y se llevan lo que encuentran.

AO. AA: *¿Admite influencias en su formación literaria?*

–He tenido influencias de los más grandes novelistas y el primero que me puso sobre la pista de la novela moderna fue un escritor irlandés llamado Liam O'Flakerty, autor de *El delator*. También Dostoiewski, Dickens, Tolstoi y Gorki, en gran medida.[...]; yo leí mucho de ciencia. Me importaron Freud, Einstein: esa gente que atemorizó el pensamiento científico, filosófico y moral.

AO: *De los personajes creados por Ud., ¿cuál prefiere?*

–No sé. Porque algunos son personajes compuestos, que representan una parte de mí mismo. Los quiero por igual.

AO: *¿Y el que detesta?*

–No. Un escritor no puede detestar a ninguno de sus personajes. En mi ensayo "Chile, país vivido", hablo de hombres que he conocido, cada uno de los cuales tenía un valor oculto, aunque algunos de esos

valores sean despreciables; pero desde el momento en que los descubro, son seres que debo estimar, por lo menos.

AA: *Cuando Ud. tiene una historia, ¿la fija en seguida en notas y traza bosquejos de su estructura, momentos climáticos, desenlace?*

–En verdad nunca necesité de esquemas, porque poseo una gran memoria, que procuro mejorar al escribir. Tengo montones de cuadernos con los originales de mis libros. Sí, a mano, en cuadernos de escolar. Cuando tengo un buen número de páginas, las copio a máquina, luego hago otra versión corregida a mano, y otra vez la máquina y de nuevo al cuaderno. Cuando termino un cuaderno lo vuelvo al revés y continúo por el reverso, como escriben sus cartas las señoras antiguas. La única vez que tomé notas, se pusieron amarillas, luego verdes; el tema seguía rondándome; cuarenta años después me lo eché entre las cejas y escribí *Punta de rieles*. Todas mis narraciones me han costado difíciles trabajos. Acabo de encontrar un cuento que dejé inconcluso, aún no resuelvo su final; se llama "El choroy".

AO: *¿Ha escrito algún libro de ensayos?*

–Tres libros. *Pasé por México un día*, sobre el año que viví en México, es como un diario. Y dos libros sobre mi experiencia literaria: *De la poesía a la Revolución* –en que aparece un artículo sobre Cuba titulado "Adiós a La Habana"– y *El árbol siempre verde*. Este título me trae recuerdos familiares, porque mis hijos me llaman "el viejo siempre verde".

AO: *¿La crítica ha sabido enfocar lo esencial en su obra?*

–Sí. Uno no puede exigir mucho de la crítica, porque el concepto que uno tiene de la literatura no es el del crítico. Generalmente el crítico no es novelista y ve las cosas desde otro punto de vista.

AA: *Usted ha leído fervorosamente a Faulkner...*

–Yo adoraba a Faulkner [...] En él, a pesar de su complejidad, hay gracia. Cuando ésta desaparece, sólo hay confusión.

AA: *¿Quiénes, a su juicio, pertenecieron con Ud. a la generación del 20?*

–González Vera, Neruda y Marta Brunet.





AA: *¿Participó Ud. en otros grupos literarios, antes de Babel?*

–Primero formamos el "Grupo de los 7"; era una revista escrita a mano por González Vera. Pertenecí a *Selva Lírica* y después al Círculo de los Cansados, siempre con González Vera; hay un cuento de Sergio Atria sobre este círculo. Luego el grupo Babel, que fue el que más duró y el que más frutos dejó.

AA: *Esa revista de ustedes dirigida por Enrique Espinoza, ha sido una de las mejores de Chile. Babel posee hoy enorme valor para la historiografía literaria. Fue un árbol siempre verde.*

–Ah, Flaubert. Siempre recuerdo esa definición de la literatura. Para el novelista francés, la prosa nunca está terminada. Yo creo lo mismo.

AA: *¿Qué quiere decir, precisamente?*

–Más paciencia, más correcciones, mejor prosa.

AA: *Ahora entiendo el largo silencio que precedió a "Hijo de ladrón". Se entiende también como gestación, diríamos de un hombre nuevo: enderezaba usted hacia otras formas narrativas, más amplia, hacia la posesión de un lenguaje más castigado y más desnudo de metáforas que el anterior.*

–Así fue, hasta que llegué a un límite mental (corregí incansablemente) y publiqué la novela.

AA: *¿Y la poesía? ¿Qué significó para usted, qué relación tiene con su dominante obra novelesca?*

–Escribir poesía significa buscar mucho en sí mismo. Me enseñó la paciencia del trabajo literario, la búsqueda de la palabra y el sonido exacto: cuesta encontrarlos.

AA: *Sus obras son reliquias a las que muchos chilenos, obreros y estudiantes encienden velas; siguen haciendo milagros. [...] Quién lo diría, ese muchacho vagabundo y huérfano que pasó a pie la cordillera y llegó a Chile con dieciséis años, sin oficio ni escuela, llamado por las historias que una madre chilena le había contado.*

–Sí, mi padre era alegre y su presencia era como estar junto a una guitarra, decía su viuda, ella era una mujer dramática. La historia del bonete maulino fue contada por ella.

HLC: *He estado releyendo detenidamente "Hijo de ladrón" y me parece una obra de plena vigencia tanto en su contenido como en su estructura formal. Alrededor de esto quisiera preguntarle: ¿Cómo dio Ud. con esa técnica de las cajitas chinas que emplea en "Hijo de ladrón", donde Aniceto Hevia va contando su historia de nómada marginal y discriminado y de repente hace hablar a otros personajes que a su turno cuentan su propia historia y estos a su vez le pasan la guitarra a otros que siguen relatando la historia, y así hasta el fin?*

–Esa técnica de las cajitas chinas de que tú hablas comenzó con Cervantes y su Quijote, la primera novela propiamente tal, con la diferencia que la forma de utilizarla es ahora más fluida y menos ostensible. Cervantes hacía capítulos para contar una de esas historias, el escritor de ahora la toma sobre la marcha y la incorpora al total sin dar explicaciones. Es como una muchedumbre que coge a un hombre y lo incorpora a sí misma y el hombre desaparece, aunque sigue viviendo entre los demás. Los nuevos recursos técnicos que un escritor aprende después de unos años de ejercicio han permitido esto y otras cosas más. En el fondo, todos somos uno y los mismos, aunque sintamos de distinto modo y hablemos de cosas diferentes.

AO: *¿Qué países ha visitado Ud.?*

–México, Estados Unidos, Venezuela, Panamá, Cuba (en 1952 y ahora, 1966), Canadá, y he vivido alternativamente en Chile y Argentina. He completado mis conocimientos al visitar Europa, por primera vez el año pasado (1965). Cuando me marche de Cuba viajaré por España, Francia, Checoslovaquia, Unión Soviética, Yugoslavia y Polonia.

AA: *¿Cuándo residió en los Estados Unidos?*

–En el año sesenta y uno me desempeñé como profesor de literatura hispanoamericana en una universidad de Seatle, al año siguiente pasé por México y, en el sesenta y tres volví al noroeste, esta vez a Eugène, Oregón.

AO: *Si le dieran a escoger, ¿en qué ciudad del mundo preferiría vivir?*

–Viviría el otoño y el verano en Santiago de Chile y el invierno en La Habana.





AO: *¿Qué sensación se manifiesta en Ud. con mayor intensidad? ¿Y qué sentimiento?*

–La sensación de fugacidad, de que se va uno, que todo se va. Y en cuanto a sentimiento, la ternura. Hacia los niños, las mujeres, los animales, los árboles.

EN: *¿Realiza Ud. otras actividades artísticas?*

–No; soy muy torpe en todas las demás artes. No sé hacer más que un pollito cuando pinto... De música tengo un oído de tarro. Soy un ser muy limitado. Me gusta caminar. Yo caminaba miles de millas por la cordillera, por el mar, por la orilla de los ríos, he caminado once, doce horas diarias por la cordillera. Cuando tenía como unos dieciséis años y pasé por la cordillera de Argentina a Chile, caminamos en un día cincuenta y tres kilómetros. Venía con Laguna precisamente. Y ese es un caso curioso, porque yo era menor que él y tenía que protegerlo. Claro que yo era un mozo muy alto, tenía aspecto de hombre, pero él debe haber tenido unos quince o veinte años más que yo...

AA: *¿Qué trae Manuel Rojas a la literatura chilena?*

–Una mitad afuera de Chile; introdujo experiencias y personajes de Argentina.

AA: *Un hombre de dos mundos, de muchos rumbos.*

–Silva Castro dice que soy un escritor "fronterizo" como Sarmiento o Pérez Rosales.

AA: *¿Manuel Rojas es un anarquista?*

–Tuve una juventud difícil; fui aprendiz de esto y estotro; estuve preso varias veces (me acusaron en cierta ocasión de haberle echado ácido a unas puertas); leí muchos libros anarquistas. Siempre he sido un tipo disconforme.

EN: *¿Qué lugar le concede a la mujer en su literatura?*

–En la literatura a la mujer le corresponde el lugar según sea su valor, su moral, su belleza, según todas las cosas que puede tener una mujer. Una mujer puede ser tantas cosas como puede ser un hombre.

Puede ser inteligente, hermosa, tener gusto, tener facilidad para los ejercicios, ser cultísima, ser elegante. Tiene casi más facultades que el hombre. Lo que pasa es que rara vez se dan en una mujer todas esas cualidades juntas. Una mujer que tuviera todas esas facultades sería un fenómeno. Por ejemplo, la mujer en "El ladrón y su mujer" calza con el ladrón, porque mientras el ladrón es un ser aventurero, que no le importa mucho la vida, que puede morir de repente y él lo sabe, su mujer es conservadora, va a ayudarlo, lo atiende. Porque el ser humano es igual en todas partes: quiere, no quiere, odia, es antipático, tiene olor a madera o tiene olor a queso, o sea, es igual en todas partes.

HLC: *A su entender, ¿cómo se va desarrollando el proceso, la vía chilena hacia el socialismo?*

–Mira, 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 podría terminar con esa mística y crear otra. ¿Es tiempo de hacerla? Ni pensarlo, aunque la desearía, la desearíamos. Pero aunque la hiciéramos y ganáramos, ¿entraría el pueblo, el verdadero pueblo, o sea, la clase obrera, a gobernar? ¿Crees tú que serían ellos, los trabajadores, los que gobernarían? No. No podrían hacerlo. ¿En qué lugar del mundo gobiernan ellos, tienen ellos el poder? En ninguno. Habría que educarla, hay que educar a la masa para ello. Estimo que se les debería entregar las fábricas y algunas se les han entregado; pero eso no es el poder. Siempre necesitan técnicos e ingenieros y otra gente preparada. Cuando estén capacitados tomarán el poder, no te quepa duda, pues entonces sabrán que el poder debe ser para ellos; pero hay que esperar. La dictadura del proletariado significaba, significa eso, pero no significa nada más. Alguien abrirá las compuertas algún día y ese alguien sabrá por qué las abre, para qué, pero ese alguien está por venir. Entre tanto, el gobierno ha cumplido gran parte de lo prometido. Cuando ya lo cumpla todo se verá que no ha hecho más que empezar y que hay muchísimo más que hacer. Entonces se podrá pensar en acciones de otro carácter. Los obreros estarán ya como navajas, listos.

EN: *¿Qué piensa de la juventud?*





–La juventud en cada época es diferente, pero también es diferente el hombre adulto. El hombre adulto de hoy –siempre que no sea un ser inculto–, ha cambiado tanto como ha cambiado el joven. Yo creo que cada ser humano tiene sus razones y pelea por ellas. La juventud de hoy sabe muchas cosas, sabe mucho más que esos idiotas que la critican y dicen que pierden clases o que son revolucionarios... Pero así se hace un país, con gente revoltosa, no con gente que se lleva sentada contando plata.

AO: *¿Quién es Manuel Rojas?*

–Es un hombre salido del pueblo con una pequeña gracia de narrador.

JH: *¿Algo le ha mortificado?*

–Sí, hay algo que me mortifica, amigo, son esos viajes que hice a los Estados Unidos, aunque allí no arrié bandera. Pero lo que más me mortifica haber hecho, y me gustaría volver a nacer para no hacerlo otra vez, son esos dos artículos sobre Puerto Rico que aparecen en *"El árbol siempre verde"* (1960). Son, lamentablemente, dos brotes híbridos que me avergüenza leer. Dice mi gente que me engañaron, víctima de mi falta de madurez política. Cuando supe lo que están haciendo en Cuba, donde ya nadie mendiga pan por las calles ni debe prostituirse para obtenerlo, me dieron ganas de ser cabro, tomar un fusil y volver a Puerto Rico a recuperarla para la América Latina.

AO: *Si empezara de nuevo, ¿qué quisiera ser usted?*

–Una vez me preguntaron eso y dije que sería editor, porque ganan más dinero. Pero eso no es cierto, volvería a ser escritor. Volvería a escribir horribles poemas, hasta desarrollarme.

AO: *¿Cómo describiría usted la Revolución Cubana? ¿Qué considera lo esencial de la misma?*

–Como la realización de los sueños de Martí. Como lo esencial, el ascenso del pueblo a niveles superiores. Pienso que esa debe ser la meta de la Revolución.

AO: *¿Y cómo contempla la realidad latinoamericana?*

–Como una realidad muy triste. Pueblos hambrientos, clases adinera-

das indiferentes y porfiadas y partidos políticos que trabajan muy lentamente por solucionar esa situación.

MLS: *¿Qué está Ud. haciendo ahora en su producción literaria?*

–[...] Una novela que va a llevar por título un verso de José Martí; se llama *La oscura vida radiante*. Ese es el título de mi última novela, que va a integrar la tetralogía que empieza con *Hijo de ladrón* [...] Creo que con el tiempo escribiré también algo sobre Cuba, y entonces, por supuesto, tendré que publicarlo aquí. Sería para mí un honor.

MLS: *¿Y qué aspecto de la Revolución Cubana le ha interesado especialmente?*

–Me interesan muchos aspectos de la Revolución Cubana, pero el que más quiero es el trabajo, porque yo soy un hombre trabajador, un hombre que fui obrero, y entonces las actividades del trabajo, el entusiasmo con que se trabaja, cosa que no se ve en ningún otro país –expreso tal vez en algún país socialista– es lo que me gusta más, me atrae más.

Creo que en mi próximo viaje también iré a trabajar al campo para ya gozar de lleno la presencia de Cuba.



# HABLO DE MIS CUENTOS

## Manuel Rojas

El 29 de abril de 1912, después de atravesar a pie la cordillera de los Andes, llegué por segunda vez a Santiago de Chile. El primer viaje lo hice cuando tenía cuatro años; en el segundo ya tenía dieciséis. Durante el verano de ese año trabajé en Las Cuevas y al bajar a Mendoza dejé allí algunas ropas; tuve que volver a buscarlas. La compañía de Ferrocarril Transandino, para la cual iba a trabajar durante el invierno que se venía, en la Estación Las Leñas, me negó el pasaje; no pude presentar nada que certificara mi identidad y mi nuevo contrato de trabajo; no estaba yo en condiciones de pagarme el viaje, pues había gastado el dinero en comprar ropas para invernar, y la alternativa fue volver a pie o perder un colchón y dos frazadas, una fortuna para un obrero ferroviario, sobre todo en la cordillera. Decidido a caminar, pensé que debía aprovechar el esfuerzo y continuar hasta Chile. Si iba a caminar ciento setenta y cinco kilómetros, ¿por qué no caminar setenta y cinco kilómetros más y llegar hasta Los Andes? Necesitaba ganarme la vida y a un obrero le da lo mismo ganársela en Argentina o en Chile. Por lo demás, este país me atraía mucho. Mi madre me había contado muchas historias sobre su tierra.

Me uní a dos anarquistas chilenos que volvían a su patria y un poco a pie y otro poco escondidos en un tren de carga subimos hasta Las Cuevas. Recogí mis dos frazadas, dejé el colchón a un amigo chileno, recogí también al chileno Laguna, que manifestó deseos de irse con-

migo, y seguimos. (El amigo chileno llegó en su oportunidad a Santiago, con el colchón prestado).

En Mendoza había conocido a varios anarquistas chilenos que llegaron a la Argentina huyendo del proceso conocido como el proceso de la Sociedad de Oficios Varios, una entidad obrera anarco-sindicalista; entre ellos estaban Teodoro Brown y Víctor Garrido, peluquero, muertos ya los dos. También han muerto los que se fueron conmigo y los otros que conocí en Mendoza.

Al llegar a Chile sabía enmasillar y pintar y conocía algo del oficio de electricista, pues, en 1910, había trabajado en Mendoza en la iluminación que se hizo en la ciudad con motivo del Centenario de la Independencia. En Santiago viví, durante un tiempo, en la peluquería de Teodoro Brown y Víctor Garrido, (que en Mendoza disfrutaron de la hospitalidad que les ofreció mi madre), mantenían en un barrio obrero de la ciudad. Al cabo de ese tiempo me disgusté con Brown y este me pidió que dejara su casa –era una sola pieza, que daba a la calle, en un conventillo– allí tenían su peluquería y su dormitorio, oculto tras un tabique de papel.

Durante varios meses vagué de un conventillo a otro, leyendo, trabajando a veces y hablando sin cesar de anarquismo, de literatura, de ladrones, de mujeres, de arte. Algunos de los jóvenes anarquistas de los que me había hecho compañero decidieron convertirse en pistoleros al estilo de Bonnot y de Garnier –anarquistas franceses que por esa época se dedicaron a asaltar bancos para ayudar a la propaganda de sus ideas– y sin querer, peor aún, temiéndolo, me vi metido en vastos proyectos de robos de automóviles –ninguno de ellos sabía manejar ni siquiera uno de los tranvías de aquel tiempo– y de atracos a cualquier parte en donde hubiese dinero en cantidades apreciables. El azar, la necesidad de ganarme la vida de modo más inmediato, así como el deseo de vagar, me libraron de tomar parte en la realización de algunos de esos proyectos.

La llegada de mi madre a Santiago (había quedado en Mendoza) enderezó un poco mi existencia; por lo menos, tuve un domicilio estable.

En 1913, a raíz de una reyerta en que quedaron tres hombres heridos, tuve que huir a Valparaíso, en donde trabajé como guardián nocturno





en la bahía y en seguida como lanchero. De vuelta a Santiago y tras una temporada de trabajo en un balneario de la costa de Santiago, me encontré con el hombre que me instó a que, sin pérdida de tiempo, me dedicara a escribir. Leía mucho y hasta había escrito unas correspondencias para el diario *La Protesta*, de Buenos Aires, pero no había pensado en hacerme escritor. Gómez Rojas tenía la manía o la virtud de aconsejar a sus amigos que se dedicaran a trabajos de orden artístico, tuvieran o no tuvieran disposiciones para ello o deseos de hacerlo. Poco después, al publicar su primer libro, *Rebeldías líricas*, me dedicó uno de sus poemas, tratándome de "bohemio argentino".

Estimulado por él empecé a escribir poesías y produje las peores que se hayan escrito en el hemisferio sur. Estaba de moda el modernismo, con sus princesas, sus bohemios, sus cielos color violeta y sus tardes grises, y yo, que no tenía cultura literaria y que carecía de espíritu crítico, seguí la moda y hablé de las princesas con un desparpajo no igualado hasta este momento. "El poeta Gómez Rojas le instó a escribir. Y Manuel Rojas, lápiz en mano, permanecía horas dando forma al primer verso. Agotada la posibilidad de mejorarlo, en otra hoja lo reproducía y comenzaba el segundo. Mientras, había fumado por cuatro. El segundo y los siguientes sufrían afinaciones copiosas. Pulidos, repulidos, copiábalos en otra carilla. Al levantarse, por más que no tuviera sino una estrofa, el alto de páginas era abrumador. Empresa de varias tardes era terminar un soneto. Por suerte, el telégrafo empleaba buen papel, sin letras en el reverso, que podía cogerse de los mesones como bien público". (González Vera: "Manuel Rojas"). Por fin, después de cinco años de esta abrumadora tarea: "El grupo de Los Diez (1918) insertó su soneto "Gusano" en la pequeña antología que prohijara. Era honor grande, sin duda" (Ibíd).

Entre tanto, había entrado en relaciones con gente de teatro y el teatro terminó por arrastrarme: era un modo de ganarse la vida y de vagar. Me desempeñé como apuntador y gracias a ello pude comer durante unos años y conocer todo el sur de Chile y casi todo el norte. Con una compañía, finalmente, la de Arturo Mario-María Padín, salí de Chile en dirección a la Argentina. Era en 1922. La compañía terminó su gira en 1923, en Buenos Aires.

Allí me quedé, en mi ciudad nativa, con una mujer nueva, la primera de ellas, y sin trabajo. Era el mes de febrero. Un amigo, que actual-

mente vive en el pueblo de José Mármol, Modesto Oyarzún Marín, me buscó un refugio en casa de un anarquista (esto está contado en mi novela *Mejor que el vino*) y ahí quedé fondeado, por Triunvirato.

Era yo linotipista, además, y me puse a buscar trabajo. Mientras lo buscaba, el diario *La Montaña* abrió un concurso de cuentos con premios de trescientos, cien y cincuenta nacionales. En ese año el sueldo de un empleado modesto, de un profesor primario, por ejemplo, era de ciento veinte nacionales, y para mí, que no tenía ningún sueldo, aun el premio de cincuenta era atrayente. Decidí presentarme a ese concurso; pero ¿qué escribir? Recordé lo que había vivido: de alguna parte de esa experiencia debería salir el cuento. Escribí "Laguna", un amigo lo copió a máquina y envié el cuento al concurso. Poco tiempo después, todavía cesante, vi en un puesto de diarios un ejemplar de *La Montaña* en que se anunciaba los resultados del concurso. Necesitaba comprar ese diario, pero costaba diez centavos, y diez centavos era todo el capital de que disponía. Si lo compraba, debería irme a pie hasta el lugar en que vivía, distante como una legua; pero, para mí, que había andado, al atravesar la cordillera, cincuenta y dos kilómetros en un día, una legua no significaba nada. Compré el diario y me enteré de que había obtenido el segundo premio: cien nacionales. La legua me pareció una cuadra y media.

Meses después, ya trabajando como linotipista en el diario *La Patria degli Italiani*, la revista *Caras y Caretas* abrió otro concurso. Escribí "El hombre de los ojos azules", lo mandé y me dieron también el segundo premio, quinientos pesos y una medalla de oro. (Por los días que escribí este cuento había leído *Bocetos californianos*, de Bret Harte, y bajo su influencia bauticé a dos de mis personajes con nombres de individuos de ese libro, Kanaka Joe y Pedro el Francés. El escritor chileno Mariano Latorre, también admirador de Bret Harte, descubrió el hurto bastantes años después).

Escribí en seguida "El cachorro" y "Un espíritu inquieto" (el primero se publicó en la revista El Suplemento y el segundo en *Caras y Caretas*, que me pagaba trescientos pesos por cada cuento), y, ya de regreso a Chile, "El bonete maulino", cuento que junto con los ya citados formó mi primer volumen.

Seguí escribiendo poesías y cuentos hasta bastantes años después,





hasta el momento en que la novela me atrajo de una vez y para siempre. Escribí alrededor de treinta cuentos y los escribí en el espacio de tiempo que media entre 1923 y 1934, once años. Mis tres libros de cuentos contienen veintitrés en total. Los enumeré por libro, indicando la fecha de publicación de los libros. *Hombres del sur* (1926): "Laguna", "Un espíritu inquieto", "El cachorro", "El bonete maulino" y "El hombre de los ojos azules". *El delincuente* (1929): "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", "La compañera de viaje". *Travesía* (1934): "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". En total, veintitrés cuentos: "Una carabina y una cotorra", "Pancho Rojas", "Mares libres", "Oro en el sur" y "Zapatos subdesarrollados". Dos o tres se perdieron, de seguro por irremediables.

Algunos de los cuentos merecen un comentario biográfico. Empezaré por los del primer libro. "Laguna": el personaje de este relato era exactamente como está descrito en él y los hechos en que intervino fueron tal cual. Laguna –tal era su apellido–, sin embargo, no murió, por lo menos no murió, si es que ha muerto, y todo hace sospechar que sí, en la forma que el cuento hace suponer. Llegamos juntos a Santiago, desembarcamos del tren en la estación y nos encaminamos hacia el centro de la ciudad. Laguna no traía equipaje y yo traía la maleta de que hablo en *Hijo de Ladrón*. Al despedirnos me pidió, por favor, que le prestara una de las dos frazadas que traía: yo iba hacia una determinada casa y apenas si necesitaría alguna; él iba hacia Las Puertas de las Condes, punto situado ya casi al empezar la precordillera, e ignoraba si encontraría alojamiento en alguna parte. Me la devolvería apenas pudiera. Encantado de hacerle un favor, ya le había hecho tantos que lo tenía casi por hábito, le presté la frazada y no vi nunca más a Laguna ni a la frazada. No fue ese, por supuesto el motivo de que decidiera, en el cuento, hacerlo desaparecer; lo hice desaparecer por exigencia de la composición literaria, más sagrada, para un escritor, que toda una fábrica de frazadas. "Un espíritu inquieto" corresponde, o responde, a algunas reflexiones sugeridas por la lectura de los *Diálogos* de Platón, sobre todo por el que trata de la inmortalidad del alma. Hay en dicho cuento, sin embargo, una anéc-

dota vivida: la que se relaciona con la sesión de espiritismo. Vivía en Buenos Aires, allá por el 24, Alejandro Flores, actor chileno, galán joven hasta su muerte, y vivía en compañía de Carmen Moreno, mujer bonita y sin grandes pretensiones intelectuales; y esta mujer, instigada por el actor, que había perdido poco tiempo atrás a una hermana suya a quien llamaban Fetiche, dedicaba algunos momentos al espiritismo. Cuando la compañía de que he hablado llegó a Buenos Aires, ella cantaba algunos cuplés en el teatro Florida –más bien era un teatrito: le llamaban la Bombonera–, situado en la calle del mismo nombre, en una pasaje, el pasaje Florida. No tardaron en enredarse en amores y en casarse después. También vivía en Buenos Aires en ese tiempo otro actor chileno, Rafael Frontaura, quien trabajó una o dos temporadas con Florencio Parravicini; vivía con una actriz chilena llamada Anna Novella, gran amiga mía. Una tarde, Alejandro y su mujer nos invitaron a tomar té. Fuimos, y a continuación del té nos ofrecieron el espectáculo descrito en el cuento. Rafael era tan incrédulo como yo y aseguró, al final de la sesión, que si Carmen lo dejara sentarse encima de la mesita no habría dios que pudiera moverla. Carmen, por supuesto, no aceptó el desafío. Poco tiempo después se me ocurrió escribir un cuento que contuviese todas o casi todas las reflexiones de carácter metafísico que me suscitó la lectura del diálogo aludido, y como al escribir algo acuden a la mente, por simpatía, todos los elementos que directa o indirectamente tienen afinidad con lo que se escribe, ideas, hechos, sensaciones, reflejos, conscientes o subconscientes, resultó que la sesión de espiritismo y sus personajes principales, estos un poco caricaturizados, se metieron allí. Terminé el cuento, lo envié a *Caras y Caretas*, lo publicaron, me pagaron, y un día que Carmen Moreno viajaba de Mendoza a Buenos Aires por ferrocarril, le ofrecieron, para entretenerse, una revista, *Caras y Caretas*. Empezó a hojearla y encontró un cuento: "Un espíritu inquieto". Al terminar de leer la escena de la sesión espiritista, dejó de leer y pensó un poco: ella había visto algo parecido o tomado parte en algo semejante. Volvió hacia atrás y buscó el nombre del autor: Manuel Rojas. Sí, aquella mujer era ella. Me rayó de la lista de sus amistades y afectos. No nos vimos nunca más, ni por casualidad, a pesar de que vivimos años de años en la misma ciudad.

"El cachorro" está basado en una historia que se me contó mientras trabajaba en el campamento ferroviario que se describe en "Laguna".





Un día vi pasar, en dirección a Las Cuevas, a un hombre joven que llevaba un cayado y que caminaba al lado de las vías del Transandino. Iba adecuadamente vestido, lo que no sucedía con nosotros, cuya vestimenta era de una inadecuación extrema y marchaba con el aire de la persona que camina para cumplir una función. ¿Quién es?, pregunté. Es un recorredor de la línea, me dijeron, explicándome en seguida qué significaba eso. Agregaron también la historia de su padre. Era todo. Cuando escribí el cuento, agregué por mi parte al sargento y su muerte a manos de Vicente Martínez. ("¡Qué sanguinario eres, papá!", me dijo una vez una hija mía a quien explicaba las exigencias de la composición).

"El bonete maulino" no es más que lo que se cuenta allí y es una historia contada por mi madre, como también se dice allí. Agregué el breve prólogo y el relato salió de una vez, como si lo contara ella. Según decía ella, todo es cierto, excepto detalles que agregué. Bret Harte y otros criollistas son los responsables de "El hombre de los ojos azules", una pura invención.

De los cuentos del segundo libro citado, "El delincuente", de igual título que el libro y el primero que aparece en él, es una historia contada por el anarquista peluquero, Víctor Garrido, de quien ya he hablado. El asunto está tal cual fue recibido, excepto, claro está, lo que hube de poner. Del cuento que sigue hay varias cosas que decir. Hace algunos años, en un curso de Literatura Chilena del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, el profesor y los estudiantes dedicaron unas sesiones al estudio de "El vaso de leche". Hicieron un examen completo: cómo estaba escrito, qué características psicológicas y de otro orden tenían los personajes y el ambiente, en qué consiste su valor y qué, precisamente, le da el toque de ternura que posee. Quisieron fijar el lugar de la acción y desecharon en seguida cualquier parte de Chile: por el año en que se escribió el cuento, 1927, no había en Chile ningún negocio semejante al que describe ahí; creyeron que podía ser Buenos Aires y se equivocaron y creyeron que el personaje era el mismo autor y se equivocaron también. La verdad es otra: siendo muy joven conocí en Chile a un hombre, también joven, aunque no tanto como yo, a quien sus compañeros llamaban El Negro Nieves. Era anarquista, zapatero de profesión. Su cara y su cabeza denotaban de lejos un origen negro: labios gruesos, pelo rizado, tez de color más

oscura que la del chileno del medio. La explicación de su tipo podía hallarse al saber que era oriundo del norte de Chile, de las salitreras, región en donde se produjeron, y quizá se producen aún, las más extrañas mezclas y cambios: mulatos, pardos, cholos, chinos, collas, changos, japoneses, negros, han pasado y continúan pasando por allí. El Negro Nieves conoció entre los anarquistas de Santiago, a algunos jóvenes que se decían partidarios de la acción directa, locución que significa varias y peligrosas cosas, la menos inocente de las cuales es la que se refiere, en el campo anarquista, al hecho de conseguir dinero por cualquier modo, especialmente por medio de asaltos a bancos y otras instituciones que lo tienen o lo manejan. Se supone que ese dinero, aquel dinero, iría a dar a los fondos de los sindicatos anarcosindicalistas. Algunos anarquistas han hecho eso y por eso son recordados con gratitud por sus compañeros, pero otros no lo hicieron, aunque querían hacerlo, y entre ellos están los compañeros de Nieves y Nieves mismo, quien, seguro ya de su destino, abandonó su profesión y se unió a ellos. Pasó más hambre que un perro guacho, y al fin, casi exánime; renunció a los millones que habrían podido pasar por sus manos, y uniéndose a unos obreros que venían a trabajar a la Argentina atravesó a pie la cordillera de los Andes. Durante algunos años lo perdí de vista. Después de esos años, un día que viajaba y leía un diario o un libro en un tren que había partido desde Constitución hacia el sur –yo también vivía entonces en la Argentina–, noté, de un modo casi subconsciente, que alguien me estaba observando. Iba sentado de espaldas a la dirección de la marcha del tren y el observador estaba frente a mí, aunque algunos bancos más atrás. Levanté la cabeza y miré: era El Negro Nieves. No hice ninguna manifestación y continué leyendo mi diario o mi libro, aunque de modo que podía observar sus movimientos. Siguió mirándome y se levantó de su asiento, caminó unos pasos y vino a sentarse frente a mí. No le hice caso, pero unos segundos después me habló:

–Perdone, señor –me dijo–, ¿usted ha vivido en Chile alguna vez?

–¿En Chile? –pregunté a mi vez–. Lo siento, no, no he vivido en ese país.

Lo sentí desconcertado y le hablé.

–¿Por qué me lo pregunta? –inquirí.





–Porque... usted me recuerda a una persona que conocí en Chile hace años.

–¿Cómo se llamaba esa persona? –volví a preguntar, provocándolo.

Dijo mi nombre y ya no pude disimular más: me levanté y le di un abrazo, diciéndole: Sí, Negro, soy yo.

Resultó que vivíamos en el mismo pueblo, Lanús, aunque yo vivía más hacia el oeste, casi frente a la estación y pueblo que por ese tiempo se llamaban Talleres. Estaba casado con una joven española y tenían un niño pequeño. Trabajaba de nuevo de zapatero y parecía que no se sentía feliz, ni siquiera tranquilo. Nos visitamos y nos contamos aventuras que habíamos vivido. Entre las suyas estaba la que sirvió para "El vaso de leche": le había ocurrido en Montevideo. Después de dos o tres visitas y casi sin quererlo, dejé de verlo. Nunca he sabido qué fue de él y tampoco sé si alguna vez leyó mi cuento, que se publicó en Buenos Aires en el número 1945 de la revista *Caras y Caretas*. El Negro Nieves, como tantos otros amigos, contribuyó con una parte de su vida a mi carrera literaria. Hubo un tiempo en que mis amigos de Santiago se decían entre sí: No le cuentes nada a Manuel; en seguida hace un cuento.

Ese relato ha contribuido, más que ningún otro de los míos, a la difusión de mi nombre. Ha sido leído por millares de estudiantes chilenos y norteamericanos, en mis libros y en las antologías que los profesores de español que trabajan en los Estados Unidos confeccionan para ganar méritos; lo han estudiado otros tantos millares de estudiantes. En 1942 recibí una revista titulada *American Prefaces*, publicada por la Universidad de Iowa. Contenía una traducción al inglés de "El vaso de leche" y estaba dedicada así: *"To that sensitive and excellente writer, Manuel Rojas, with the profound admiration of one who would like to be considered a friend."* Firmaba Joseph Leonard Grucci, traductor del cuento. Porque había guerra, porque tenía mucho trabajo, porque algún niño estaba enfermo, nunca escribí para agradecer el envío. Muchos años después envié al señor Grucci un libro mío y entonces le tocó a él callar.

En 1957 visité Tulane University, en Nueva Orleans. El jefe del Departamento de Español, cuyo nombre no recuerdo, me recibió. Preguntó:

–¿Cómo se llama usted?

–Manuel Rojas –repuse.

–¿Usted es el escritor Manuel Rojas?

–Sí.

–¿Qué tiene que ver con Manuel Rojas Sepúlveda, cuya visita ha anunciado el Departamento de Estado?

–Resulta que soy el mismo.

–Lo anunciaron con los dos apellidos y no sabía quién era. ¡Pero, hombre, yo aprendí español leyendo sus cuentos, en especial "El vaso de leche"!

Seymour Menton, profesor norteamericano, no sé si de la Universidad de Kansas, publicó en 1964 un libro titulado *El cuento hispanoamericano*. Es una antología crítica, según él. En los dos volúmenes publica cinco cuentos chilenos de tendencias varias; uno de esos cuentos es "El vaso de leche", considerado como criollista.

Carlos Borcosque, cineasta chileno que fijó su residencia en Buenos Aires y que en esa ciudad murió, me pidió una vez permiso para hacer un cortometraje con el tema del cuento: se trataba de un concurso y me ofrecían no sé qué fabuloso porcentaje. Después de enviarle mi conforme no supe más de él, hasta su muerte. Pero en 1958, en Buenos Aires, me contaron que había hecho el cortometraje, que para animarlo le había agregado otros personajes, entre ellos una "rea", y que no había tenido éxito. Y todo, aquello y esto, porque una vez un hombre a quien llamaban El Negro Nieves, un día tuvo hambre y una señora española le dio unos vasos de leche y unas galletitas.

"Un mendigo" se debe a algo contado por un anarquista argentino que llegó a Chile, se enfermó, tuvo que permanecer mucho tiempo en el hospital y al salir a buscar a un compañero fue confundido con un mendigo, tan acabado estaba el hombre. "El trampolín" es un asunto que sucedió y me fue contado por un médico, uno de los dos que figuran ahí. "El colocolo" salió de una superstición que existe en Chile ("El colocolo es un ratoncillo muy bravo, anida cerca de las habitaciones, y la persona a quien le bebe la saliva comienza desde ese momento a enflaquecer y a desfigurarse, y concluye por morir si no se logra matar a tiempo al animalejo". Recogido por Julio Vicuña Cifuentes en *Mitos y supersticiones*, Nascimento, 1947). Le agregué algunos detalles tomados de conversaciones con mi madre sobre esa superstición. "La aventura de Mr. Jaiba" es una historia real y me fue contada por el mismo protagonista, un cómico chileno. "Pedro, el pequenero" (el pequén es una empanadita chilena, con mucha cebolla y jugo, pasión de algunos chilenos; si están borrachos, deliran por ella) es nada más que una pura invención mía, aunque tal vez tenga alguna influencia que no podría precisar. "Un ladrón y su mujer" es un relato basado en datos proporcionados por algún amigo. "La compañera de viaje", último cuento de este volumen, está basado en una experiencia personal de mi amigo Adolfo Crenovich, ya desaparecido. Cuando sus hijos leyeron el cuento dijeron que su padre mostraba ahí facetas desconocidas por ellos, pero que no podían ser sino de él.





Los cuentos de mi tercer libro, *Travesía*, son nueve. El primero de ellos, "Bandidos en los caminos", es una historia contada por mi madre. Le agregué lo indispensable. "El hombre de la rosa" es un asunto tomado del folclor chileno. Buscando temas, hallé en un libro del folclorista don Ramón A. Laval, *Cuentos populares chilenos*, la raíz de ese cuento. En el libro de Laval se titulaba "La rosa de las monjas claras" y no traía nota alguna que señalara concordancia con algún otro cuento folclórico europeo o americano. Parecía una historia puramente chilena. "La suerte de Cucho Vial" está basado en una partida de póker jugada en la ciudad de Osorno por algunos desalmados, que apostaron como prenda a una mujer. Tenía tono de realidad, el hombre que me lo contó parecía serio y lo tomé. "Canto y baile" es, absolutamente, una creación literaria, aunque dos de sus personajes, El Maldito Atilio y El Chico Tobías, maleante el primero, punga el segundo, eran personas de mi conocimiento. "El león y el hombre" está también tomado del folclor chileno y en el mismo libro de Laval. Está contado allí con un lenguaje popular tan precioso y puro, que pensé que también, como "El hombre de la rosa", era netamente chileno. Me llevé una gran sorpresa cuando vi, en la segunda edición, anotada ahora por Alfonso Escudero, O.S.A. (es un sacerdote agustino), que el tema tiene una concordancia europea: figura también en *Contes Populaires de Gascogne*, de Jean-Francois Bla-

dé. "El fantasma del patio" es la versión estricta de una anécdota contada por miembros de la familia de la que fue madre de mis hijos, María Baeza. Algunos de esos personajes viven aún; los demás, la mayoría, han muerto, incluida la María Luisa del cuento, que años después casó conmigo. El asunto ocurrió en la ciudad de Los Andes. Lo mismo o casi lo mismo sucede con "Historia de hospital", contada por mi entrañable y recordado amigo el médico Juan Gandulfo, muerto hace tiempo en un choque de automóviles. El organizador de la broma fue otro médico, el doctor Hugo Vicuña, famoso por las bromas que emprendía: en cierta ocasión armó una despedida de soltero a un colega que contraía el dulce vínculo, lo emborrachó y cuando lo tuvo borracho, con ayuda de otros perdularios, le enyesó las dos piernas, como si hubiera tenido un accidente. ¡Es de imaginar la cara que tendría el novio al ẻdespertar! Se casaba a las 12 de ese día. "Poco sueldo" es un asunto que ocurrió, palabras más o palabras menos, en un gran diario de la capital de Chile. Por fin, "El rancho en la montaña" es una creación basada en el conocimiento de una pareja que vivió hace años en el cajón del río Maipo, cerca de Santiago.

Los demás cuentos, cuatro en total, fueron escritos bastantes años después que los que acabo de examinar. Leyéndolos, se advierte el cambio ocurrido en mi prosa, un cambio que yo llamaría natural, no buscado, no impuesto. Quizá me había desarrollado otro poco, lo que era natural y, naturalmente escribía de otro modo. "Una carabina y una cotorra", que empieza recién a llamar la atención, es una historia casi toda vivida por mí: Pedro Lira era chileno, amigo de mi madre, y la mujer que figura ahí como mi madre no es otra que ella misma. Es un cuento autobiográfico, en cierto modo. Transcurrió mitad en Buenos Aires y mitad en Rosario; cuando recién lo publiqué figuraban en él las dos ciudades, pero cuando lo preparé para libro pensé que sería mejor suprimir sus nombres: no aumentaban en nada el valor que podía tener el cuento. "Pancho Rojas" es también una historia vivida, ahora en mi casa todavía me duele. "Mares libres" no es más que un apólogo de libertad y de la propiedad común: todo para todos, nada es de nadie. Cuando lo leyó el escritor chileno Mariano Latorre, aficionado a los cuentos sobre pájaros, me dijo:

Está bien. Se conoce que usted conoce los pájaros chilenos, pero no los conoce de propia observación. Además, no debió haber puesto todos los pájaros de una sola vez. Hay que ponerlos de a uno, para





que el material dure más. Con su cuento, poniéndolos todos, usted ha jodido el asunto por una punta de años.

"Zapatos subdesarrollados" es un asunto que me contó una amiga mía, recuerdos de sus tiempos de visitadora social. "Oro en el sur", el último de estos cuentos, está basado en un relato que me hiciera Julio Ortiz de Zárate, pintor y escultor chileno. Era un episodio de su juventud. Su padre, en efecto, era compositor de valses y otras piezas populares. Su hermano Manuel, pintor, vivió en Francia después y allí murió. Julio murió en Chile.

Mis primeros libros de cuentos encontraron una buena acogida –nunca podré agradecer bastante esa acogida– y tuve una sola objeción, la que sigue: este escritor es literariamente vigoroso, construye bien sus cuentos y sus temas son interesantes; su prosa, sin embargo, carece de estilo. Esta objeción me mortificó durante mucho tiempo, pensé mucho en ella y a veces consulté a los amigos: ¿tengo yo estilo? Me aseguraron que lo tenía hasta para prestar, pero pregunté qué era, específicamente, el estilo y no hallé una explicación clara.

[...] Un último agregado: cuando tuve listo mi primer libro, aunque debiera decir mis dos primeros libros, pensé, antes que nada, en publicarlos en Buenos Aires. Era en 1926 y en ese año la única editorial visible, por lo menos para mí, era Editorial Babel, dirigida por Samuel Glusberg, hoy y ayer Enrique Espinoza. No lo conocía sino de nombre y le escribí, ofreciéndole las obras. Me contestó diciendo que con mucho gusto publicaría esos libros. Una segunda carta mía preguntaba por las condiciones. La segunda de él aseguraba que la editorial no podía dar anticipos ni hacer liquidaciones: trabajaban a pérdida y sólo podían ofrecerme doscientos ejemplares. Yo vería qué hacer con ellos. ¿Qué hacer con tanto libro?, me pregunté. Era linotipista de un diario de Santiago y no podría salir a vender libros, más aún: no tenía dónde guardarlos. Recurrí a Eduardo Barrios, el desaparecido autor de *El hermano asno*, y me llevó a conversar con Carlos George Nascimento, editor que me contrató los dos libros, dándome por ellos mil pesos: *Hombres del sur*, cuentos, y *Tonada del transeúnte*, versos. Aparecieron los dos en las postrimerías de aquel año, hace hoy cuarenta y tres de ellos. Y ahí vamos.

1969

# MANUEL ROJAS

## José Santos González Vera

*A María Eugenia, María Paz, Patricio y Valérie.*

Cuando Manuel Rojas enteró cuatro años, sus padres, chilenos, lo trajeron a Santiago. Había nacido en Buenos Aires, el 8 de enero de 1896. Viajábase en coche de Mendoza a Puente del Inca. Desde allí, a lomo de mula, rezando a ratos, suspirando a menudo, era fácil apearse en Juncal. Por recogido que estuviese el espíritu, los ojos se agrandaban a la vista de la cordillera y del cambio sin fin de sus hondonadas, sus eminencias blancas, por instantes deslumbradoras; sus senderos que ascienden y bajan, los precipicios, conjunto que eleva el alma, pero que también la reduce a la dimensión del miedo. De Juncal, en otro vehículo, meciéndose entre el pánico y el éxtasis, se descendía a la estación de Los Andes.

La familia abrió un negocio de menestras. Su padre, Manuel Rojas Córdoba, era alegre y ocurrente, tanto que su mujer, al recordarlo, decía: "Estar con él, era estar con una guitarra". Un tiempo después cayó enfermo de muerte.

Alrededor de 1903, doña Dorotea Sepúlveda, señora delgada y alta, de ojos reidores cuando estaba contenta, de quien Manuel Rojas heredó la estatura y los rasgos más firmes de su carácter, atravesó, ataviada de negro, la cordillera para avecindarse en una casita del barrio Boedo, en Buenos Aires.

Delante de aquélla, cruzando la calle, había un alfalfar. "¿Cuántas luciérnagas, tomadas allí, me restregué por la frente, cuántas en los dedos?" Al tornar a su casa el tierno muchachito ostentaba "manchas de luz hasta en los zapatos".

Fuéronse a la calle Colombres. "En la primera habitación con ventana a la calle, residía un sastre socialista que me enseñó a cantar Hijos del pueblo".

Pasó velozmente por el primer colegio. Al inscribirlo en el segundo, su madre pidió que le enseñaran a dividir. Cuando al cabo de un mes fue a pagar, expresó: –El niño todavía no aprende a dividir.

–¡Cómo quiere que aprenda si no sabe! –arguyó el maestro.

Una tarde, el director empezó a castigar a sus alumnos por orden alfabético. Era meticuloso y temía se le escapara uno solo. Al llegar a la erre, el muchachito Manuel Rojas metióse bajo su banco. No le valió. Un condiscípulo, llorando, pues había sufrido el reglazo en la palma de la mano, lo denunció:

–¡Señor, está aquí, debajo!

"Atravesé de dos zancadas una hilera de bancos y salí al patio por una puerta lateral".

Oyó la retumbante voz de verdugo ordenándole detenerse. Sus piernas volaban. Minutos después un coro resonaba a sus espaldas. Los gritos parecían amistosos. Por si se equivocara, corrió con más brío, pasó frente a su hogar, arrastrado por impulso. Dejó de oírse todo rumor; sólo entonces descansó tranquilo largo rato y, a lentos pasos, cautelosamente, retornó a su vivienda. Nunca volvió al terrible colegio. Y en las primeras semanas, al mentárselo, los pies se le movían solos.

Su madre le matriculó en la escuela Campero. Ahí tuvo un profesor benévolo que le decía con frecuencia: "¡Hazte un hombre, Manuel!" A fin de año, en presencia de los padres, les pidió frases con la palabra corazón. Las respuestas surgían enredadas, con tartamudeos. El niño Manuel Rojas exclamó sin pestañear:

–Guardo en mi corazón las últimas palabras que mi padre dijo al morir.





Fue su primer éxito literario e imaginativo, porque a la muerte de su progenitor no estuvo presente.

"Cierta mañana (asistía a clases en la tarde), sentí que un carro cargado de carne se detenía". El carrero le encargó vigilárselo, y con medio buey el hombre entró a la carnicería. Al regresar le puso en la mano diez centavos. Y así, tan dichoso, disfrutó de esta ocupación por unas dos semanas; mas, sorpresivamente, llegó el vehículo con otro repartidor, de seguro despreocupado, porque, sin mirarle siquiera, echóse a cuesta el medio animal y lo condujo a donde debía.

El muchachito sintióse molesto, pensando que el anterior, tan simpático, aunque no le hubiese dado desahucio, debió advertírselo. Era una traición. Y lloró.

Doña Dorotea cambió de residencia y puso a su hijo en el colegio San Carlos, al que apenas pudo asistir por haber caído enfermo. Antes de que terminara la convalecencia mudáronse al barrio Caballito.

En un lugar cercano, denominado Lagunas de Queirolo, se entretuvo pescando ranas. Sea por dejar la puerta mal cerrada o por azar, escaparon. Qué rabia le dio perderlas.

Se hizo de un tarro nada pequeño y salió en busca de otras. En una hora lo llenó y, gozoso, desanduvo el camino. Al saltar la zanja, ya por el peso del recipiente, ya por no medir sus fuerzas, cayó en lo más espeso del lodo. Fuera de golpearse la cabeza, se embarró hasta su híspido cabello. Algo atolondrado, vacilando, entró a su casa. Su madre, cuya constante obsesión era limpiarlo todo, terminó de amolarlo con una cachetina.

Tales sufrimientos, y las mudanzas a otra habitación del mismo barrio, lo decidieron a convertirse en cazador de volatería.

Sobrevino una crisis económica y me vi en la necesidad de buscar alguna ocupación; estuve una semana en una sastrería, en donde aprendí a pegar botones; luego otra o dos en casa de una señora gorda y fofa que tenía algo así como un consultorio para adelgazar y endurecer las carnes; debía atender la puerta y barrer lo que fuese necesario. Luego, no sé cómo ni por intermedio de quién, me convertí en empleado de la empresa de mensajeros *La Capital* con uniforme y todo.

En poco tiempo no había recoveco de la ciudad que no conociera.

Doña Dorotea debió hacer un viaje y dejóle a cargo de un talabartero, sujeto bondadoso que le sugirió aprender ese oficio. Lo empezó cosiendo una angosta lonja. El otro aprendiz, por celos, acaso por verle bajo el ala del patrón o por ruin envidia, una tarde en que ambos se hallaban solos, luego de buscarle camorra, le clavó un cuchillito en el muslo. Huyó el pequeño monstruo. Al aprendiz novato echáronle a la cama y lo curaron. Tras unos días de reposo pudo ponerse en pie.

Con la vuelta de su madre acabó su afán de talabartero, pues ella había resuelto llevárselo a Rosario. Allí se hospedaron en casa de una familia de mujeres, costureras las más. Manuel Rojas, que tenía atisbos de costura, ayudó a hilvanar.

Naturalmente, se inscribió en el sexto colegio. Y como, por fortuna, no mudó de domicilio, enteró un par de años de estudios continuados. Fueron los últimos. De ahí para adelante tuvo una maestra incomparable: su experiencia de cada hora.

Cogía pedazos de periódicos, carteles, leía los letreros, pero, al pasar ante una librería, sus ojos quedaron fijos en *Devastaciones de los piratas*, de Emilio Salgari. Economizando su renta diaria –dos centavos–, al término de la quincena se dio el placer de comprarlo. Y su espíritu se disparó hacia un mundo tremendo.

En Rosario le revino su afición a la volatería. No demoró en poseer varios chincoles que, por pobreza, echó a volar. Entonces tampoco regalaban el alpiste. Sintióse tan apesarado que cazó otros. Por milagro pudo conservarlos una semana y, con lágrimas, abrió la jaula. Al venirle la tentación, echaba sus manos a la espalda y contentábase con imitar su canto.

El cominillo de mudarse los condujo a casa de una anciana, que había reservado para sí un par de cuartos en el fondo, aislados por un jardincito con verja, en el cual unos durazneros mostrábanse colmados de frutos.

El tierno arrendatario, que cumpliera doce años y aparentaba más, sin quitar los ojos de aquéllos, rondaba en torno. La anciana adivinó, hízole entrar, lo hartó de duraznos y al rato le preguntó:





–¿Sabes leer?

Le contesté que sí.

Quejóse la señora de que al hacerlo se cansaba, le dolía la cabeza, y agregó:

–En este diario sale un folletín muy bonito.

Lo tomé, leí el título del folletín y leí de un tirón todo lo que había que leer.

Ella suspiraba y, por instantes, irrumpía en exclamaciones de alborozo.

Siguió la lectura día por día hasta que la novela, asegurando la felicidad de los personajes de más noble condición, llegó a su fin.

El adolescente quiso enterarse del comienzo. La anciana accedió.

Lo tenía recortado y lo guardaba y no sólo tenía aquel; tenía muchos más. Y en poco tiempo conocí un mundo que Salgari, autor de novelas al aire libre, no me pudo presentar. El mundo físico, el mundo sensible y el mundo moral se me ampliaron enormemente. Junto con ello se me amplió el deseo de que todo se me ampliara más. Ya estaba metido en el enredo.

Su adolescencia terminó algo bruscamente, "no por exigencia de la edad sino por imposición de la vida". Su madre necesitaba ayuda.

Entré a una carpintería, y durante una semana, con dedicación ejemplar, estuve cortando tablas con una enorme sierra. A la siguiente, experto ya en el manejo de la sierra, fui despedido. No apagué a tiempo la llama que calentaba un tarro de cola. ¿Cuánto valía esa cola quemada? Sin duda más que yo.

Y tras diligencias mil fue aceptado en el taller de ferrocarril central argentino. Sería aprendiz de carpintero mecánico. Cargó tablas para el maestro de la tupí. Qué contento sentía de aprender ese oficio de porvenir. Sin embargo, observó que varios carecían de un dedo y, los más exagerados, de dos. Sus ansias de sobresalir en tal profesión mermaron. Al aproximarse a la máquina criminal adoptó precauciones exquisitas. Y como aún era creyente, imploraba al Altísimo que sólo le mantuviera de cargador de tablas. Es cierto que llevarlas hacía

doler el hombro y el cuerpo todo. El Divino hacedor oyó su ruego y en esa tarea vio concluir el año 1910, con todos sus dedos.

Doña Dorotea, buena para mudarse, tenía carácter firme y era no sólo madre de su chicuelo: también le servía de padre, abuelo y hasta de compañero. Amenizaba las comidas contándole historias de bandidos y cuatreros de Talca. Y si sus cuentos eran alegres, ella misma reía como niña. A pesar de esto, o por contrapesarlo, cuando su hijo incurría en deslices, con largueza le propinaba coscorrones.

Quizá por nostalgia quiso acercarse a Chile.

Manuel Rojas había crecido otro jeme. Tenía cabellera densa, negrísima; cejas de aspirante a obispo y, ocultos, unos ojos oscuros, de seria expresión que, en momentos de júbilo, reían. Hablaba apenas, sin eufemismos, evitando lo vago, sin caer en fórmulas de cortesía, aunque no le hubiesen dañado, por lo cual resultaba desabrido. A cierta distancia asemejábase a un joven quisco. Y de cerca o de lejos parecía a punto de enojarse.

"Seguí leyendo lo que caía en mis manos, sin tener quién me aconsejara sobre lo que debería leer y sin más interés que el placer que me proporcionaba la lectura".

Avanzaron madre e hijo hasta Mendoza. Allí el imberbe lector, tan sin palabras, hizo amistad con anarquistas. El tipógrafo Lauretti le demostró aprecio y le prestó libros. "Conocí entonces a Víctor Hugo, cuya *Leyenda de los siglos* leí dos o tres veces; a Vargas Vila, a Eduardo Zamacois y a otros que no recuerdo". Leyó sociología, ética e historia. Los ácratas, en el período del ardor y la fe absolutos, ¡grandioso momento!, leen con pasión a Propotkin, Malatesta, Reclus, Bakunin, a cuantos expresan lo social con la mira de cambio, porque sin esta posibilidad ¿qué sería de los soñadores, qué de los pobres? Después llegan a ser lectores ecléctico. Ese rumbo siguió Manuel Rojas: leyó de todo, más que otro mortal, ya que hablar no era ni es su debilidad. Nunca discutió puntos doctrinales. Debía hacerlo dentro de sí, pensando hacia el horizonte, los lados y hacia atrás, para completar el razonamiento y rumiar el siguiente. Lo que asimilaba convertíasele en saber durable.

En Mendoza fue aprendiz de pintor. En seguida, y por unos cuantos





meses, ayudante de electricista, pues se preparaba una fiesta con iluminación descomunal.

Casi a la vez llegaron una compañía de ópera y un circo. Buscáronle de la primera, claro que sin pagarle un centavo, para figurar de bohemio en una obra, y en otra, de multitud. En el circo fue policía por su estatura, y un camarada suyo, bajito, le sirvió de par. Se entusiasmó tanto con el arte lírico que salía a repartir programas, como si hacerlo fuese ya un honor.

De electricista se transformó en acarreador de uva. Seguidamente partió a la cordillera de peón del Trasandino. El frío le quemó las manos y el rostro. Al concluir la faena retornó a Mendoza. Traía un profundo color de cobre.

Entonces emprendió viaje a Chile. Si no era visto trepaba a un tren. En Guido subió a uno de carga, colándose en el vagón de animales y, esquivando cuernos y patas, sin dormir ni un minuto aunque se caía de sueño; sin comer, alerta, sin más desahogo que injuriar a los brutos, que podían acabar con él, fue sorprendido en Zanjón Amarillo y obligado imperiosamente a descender.

Desde esa helada soledad, él y sus acompañantes, también chilenos, también anarquistas, riéndose a ratos, maldiciendo la suerte, en ayunas y callando el dolor de sus maltratados pies llegaron a Las Cuevas. Atravesando la cumbre y juntando miles de pasos, bajaron el país angosto. Todavía debieron andar, pero cuando divisaron unos álamos se les anudó la garganta y, sin decir esta boca es mía, rehuyendo mirarse, caminaban y caminaban.

En Santiago pintó carruajes. En el verano pintó chalets en Cartagena. El azar lo condujo a Valparaíso de cuidador de un falucho (1913). Debía pellizcarse en la interminable noche para no ceder al sueño. A ratos acercábase un bote sigiloso, seguramente a robar, y él, enfocando con su linterna al merodeador, le ordenaba alejarse porque si no dispararía. Al amanecer se durmió. Como al amonestarlo respondiera con altanería, lo echaron.

Luego de breve holganza, bajo el amparo de Rucio del Norte, se convirtió en "marítimo". Atendía el vaivén de la grúa para desembarazarla y estibar la carga en la lancha. Su protector, muy forzudo, comía

como náufrago y era cristiano alegre. Indirectamente le facilitó el conocimiento en un misterio decisivo. Lo llevó a una mancebía. En el camino y al cruzar la puerta era doncel; continuó siéndolo mientras hablaba con una muchacha de suave índole, pero, apenas ésta le fascinó con sus celestiales ojos y lo atrajo a sus brazos, con qué facilidad dejó de serlo.

La visitó a la caída del sol, sin saltarse día, porque la adoraba. Una tarde la encontró en plática cordial con un vaporino, portador de un regalo. Fue peor que ingerir veneno.

El trabajo rudo, la brisa marina y la edad henchían su pecho; sus brazos adquirían dureza y su voz ganaba en tonos profundos.

En sí el vaporino no era antipático. Lo que no podía era verlo con ella. Al anochecer de un día cualquiera, silenciosamente desesperado, lo provocó. Aquél, con más experiencia, al principio lo golpeó duro y parejo. Esto enardeció al joven. Atacó a su rival con ímpetu renovado y logró echarlo al suelo, contuso y quebrantado. Gritaron unas mujeres, calló el arpa, corrían otras. ¿Qué hacer con el vencido? No hubo que pensarlo mucho, porque entró la policía. El vencedor paró en la cárcel. A las pocas semanas salía convertido en pacifista bastante pasable.

Continué actuando en los grupos anarquistas. Una división producida entre éstos (anarcosindicalistas y anarquistas puros) me enfrentó por primera vez con las letras, el grupo a que pertenecía decidió sacar un periódico, en el que figuré como redactor. Al mismo tiempo un diario de Buenos Aires me nombró corresponsal.

El propio Manuel Rojas se preguntó, al comenzar su edad madura que por qué había escrito. No adivinó entonces, no lo supo nunca. Otros ingenios han confesado que lo hicieron por soledad, por falta de entretenimientos gratuitos y, los más arrogantes, porque aspiraban a la gloria.

Dado el antirromanticismo de Manuel Rojas, y la austeridad de sus principios, no cabe achacarle el deseo de la gloria. Tanto para él como para otros literatos de su generación, la gloria no era sino un fantasma ridículo.

Si definimos la gloria como el reconocimiento público hecho a un





gran creador, éste jamás compartirá tal certeza, salvo que sea megalómano, porque sabe que entre su concepción y su obra media enorme distancia.

El porqué de algo que se ejecuta sin provecho visible, sigue latente. ¿Cuál es la experiencia del prójimo que escribe? ¿Por qué atribuye tamaña importancia a esta labor que fatiga el cerebro, la vista, la mano y hasta órganos que se compadecen más con la posición vertical? Es un misterio.

Se entiende que escriba el descubridor de un nuevo dios; que lo hagan también los ansiosos de acelerar el proceso dialéctico. A uno le mueve la causa primera; a éstos, el deseo de hacer felices, rápidamente, casi sin aviso previo, a los seres humanos.

Mas ¿qué impulsa al joven autor de cuentos y poemas, que al comienzo no encuentra dónde publicarlo, que tropieza con tantas dificultades para ser leído, que no llega a saber sino muy tarde, a veces cuando sus días están contados, si lo que él hace vale o no?

De no ser el afán de la gloria, puesto que el de enriquecerse hay que eliminarlo, tendría que ser el sentimiento de que se es un elegido. Cada individuo es único, aunque a distancia no difiera de sus semejantes, y pase por la vida casi anónimamente.

Los humanos que traen algo nuevo a las artes, las ciencias, la política o la literatura son un puñado entre millones. Sin embargo, cada artista debe creer ciegamente que es él quien trae lo nuevo, lo que no se dijo ni expresó.

De la gente empecinaba hasta la muerte son los artistas y los creyentes los más altos ejemplos. Estos últimos suelen imponer a sangre y fuego sus divinas verdades.

El sentir, sin desmayo, que se trae al mundo una revelación, es seguro que compensa al iluminado de los sinsabores que cualquier forma de vida tiene como secuela. Hay, no obstante, iluminados que ni con buena voluntad pueden ser comprendidos. Son los más, y acaso, falsos iluminados.

El poeta José Domingo Gómez Rojas le instó a escribir. Y Manuel Rojas, lápiz en mano, permanecía horas dando forma al primer verso.

Agotada la posibilidad de mejorarlo, en otra hoja lo reproducía y comenzaba el segundo. Mientras, había fumado por cuatro. El segundo y los siguientes sufrían afinaciones copiosas. Pulidos, repulidos, copiábalos en otra carilla. Al levantarse, por más que no tuviera sino una estrofa, el alto de páginas era abrumador. Empresa de varias tardes era terminar un soneto. Por suerte, el telégrafo empleaba buen papel, sin letras en el reverso, que podía cogerse de los mesones como bien público.

Su primer cuento tuvo por fin vindicar a un ácrata amigo suyo, sindicato por el bando contrario de "soplón policial".

Solía ir al cerro San Cristóbal (1917) y desde el observatorio corría, seguido por Sergio Atria, que también escribía versos, y un aprendiz de literato de rostro impasible, y flaco, hasta el canal de más abajo.

El grupo de Los Diez (1918) insertó su soneto "Gusano" en la pequeña antología que prohijara. Era honor grande, sin duda. "¿Cómo llegué a ello? Escribiendo sin descanso de día, de noche, en las tardes, a toda hora, y leyendo durante días enteros, muchas veces sin comer, toda clase de libros".

Cuesta pensar que por tan pequeños logros abandonara sus oficios, porque entonces tampoco la literatura, aseguraba el pan. Un gran escritor que trabajase seis horas diarias, durante un mes, solía ganar para comer dos días.

Al anochecer iba a un cuadro dramático en que era actor y consueta. Representaban obras de Antonio Acevedo Hernández en teatrillos de barrio. Si fallaba el público, igual que celajes escapaban con telones y decorados por la puerta falsa.

Alguien descubrió que leía bien y de apuntador de una compañía hizo una gira hasta Chiloé. Al regresar, "luego de haber corrido las más espantosas aventuras con dueños de hoteles y casas de pensión", comenzó el aprendizaje de la linotipia.

Los versos de un lírico italiano inspiráronle un drama, que titularía *Daniel*, sobre un poeta tísico que triunfa cuando se halla muy grave, es decir, cuando ningún triunfo sirve de nada. Lo dejó inconcluso.

Al año siguiente, basado en *La bofetada*, de Rafael Maluenda, y con





igual título, compuso un sainete que estrenó Enrique Barrenechea. No tuvo resonancia. Por esos años ver una pieza teatral era tan atrayente como ver llover en invierno.

Leyó el *Eclesiastés*, también a Job; le tomó gusto a Schopenhauer y al implacable Kempis, enemigo de la alegría, y se sumió, con otros escritores imberbes, en momentáneo pesimismo, cuya huella se advierte en "Abs" y otros poemas suyos. Cuando, sin saberlo, tan negro pensamiento se esfumó, porque no puede durar en la juventud, fundó el grupo de "Los cansados de la vida". Ninguno de los componentes hizo nada por morir.

Tuvo habitación común con ese joven impasible, que hablaba por ambos y era teorizador. En la intimidad, éste leyóle una prosa con el deseo apenas encubierto de recibir su aprobación. Al terminar quedó en espera del juicio. El aprendiz de linotipista le dijo sin la menor cortesía:

–Tu prosa es como estar contando "chauchas".

Se le dice "es como contar luises de oro", con ser lo mismo hubiese parecido elogio. El impasible quedó en suspenso; impasible y todo, sintió subirle a la garganta un par de injurias estruendosas, pero, como admiraba a los ingleses, y éstos, al menos en las novelas, ahogan lo instintivo y lo irracional, se contentó con expresar en tono grave:

–¡Me preocupa el porvenir de la raza blanca!

–¡No me digas! –respondió el incivil con despiadada sorna. Y ya no se reanudó la conversación.

Invitaron de noche, a un festín de café con leche, a dos literatos mozos. Uno de éstos, sin consultarles, trajo a un artista no poco pesado de sangre y afectado en su hablar. Manuel Rojas permaneció mudo, mirándose la punta de sus zapatos. Rara vez participaba en una charla múltiple. Con prudencia podía dialogar. No más. Al joven admirador de los ingleses no le extrañó. Gracias a su silencio podía hablarle días enteros. El artista, que no era un cargante silencioso, sino locuaz, hallábase molesto de no encontrar eco en el hombre alto y callado, que no le alentaba ni siquiera mirándole. Entonces lo interrogó:

–¿Por qué está tan melancólico, cofrade?

–¡Porque me duelen los callos!

No agregó palabra ni nadie le enderezó nueva pregunta. Interiormente disfrutaba disparando así, sobre todo si el interlocutor era pedante.

Estuvo de linotipista de la revista *Numen*. Un anochecer, hallábase solo, apagó el horno y se disponía a irse cuando siente que fuerzan la puerta y oye vocerío. Apenas alcanzó a refugiarse en la buhardilla. Parte de la turba de pijes que asaltara y destruyese el Club de los Estudiantes, a mediodía, derribó la puerta; entraron los empatriotecidos, con barras, y la imprenta se transformó en un santiamén en fierro viejo. Tras los asaltantes vino la policía, no a detenerlos sino a ocupar el local.

El linógrafo quedó impago y cesante; pero presto, "siempre de apuntador, llegué hasta Punta Arenas, desde donde, quebrada la compañía, volví a Valparaíso en calidad de tuberculoso, con pasaje de la Beneficencia Pública".

Su afición a mudarse de casas y ciudades lo indujo, a fines de ese año, a servir de consueta en otro conjunto que iba a la Argentina. Detúvose en Mendoza y su amigo Lauretti, el tipógrafo libertario, lo presentó al director de la revista *Ideas y Figuras* quien, con el título de Poéticas, le publicó en un número todos sus versos (1921)

Al venirse de Montevideo a Buenos Aires, en enero de 1922, la empresa le ofreció pasaje de regreso a Chile. Lo rechazó. Quería probar suerte allí. Leyó, andando el tiempo, en *La Montaña*, las bases de un concurso de cuentos. "Y si me presentara –se dijo–, pero ¿qué escribiría? De un tirón escribió "Laguna", episodio de su vida en la cordillera.

Seguía aún sin trabajo permanente; comía poco, andaba a pie, entreteníase con visiones gratuitas y había dejado de hablar. Guardó sus escasas palabras para momentos placenteros.

Al mes cayó de nuevo su vista en *La Montaña*. Con los únicos diez centavos de que disponía, lo compró. "Habíanme otorgado el segundo premio: ¡Cien nacionales!"





La legua que debió andar le pareció ameno paseo. Y, además, buscó el rostro de los vecinos para decirles, alborozado:

–¡Buenas noches!

Al verle penetrar a su domicilio, aquéllos, sin dejar de mirarle, exclamaron:

–¡Qué hombre tan raro! Si nunca contesta el saludo y ahora...

La revista *Caras y Caretas* inició también un concurso de cuentos. Sintióse tentado y presentó "El hombre de los ojos azules", y, tras unos meses figuró entre los elegidos, de nuevo con segundo premio, que consistía en quinientos pesos y medalla de oro. Durante días saludó a medio mundo y, desinteresadamente, cambiaba hasta una docena de frases con quien fuera, sin cobrarles un centavo. Su espíritu henchíase de optimismo.

¿No podría triunfar en el teatro tal vez? Y sin darse tregua concluyó un sainete, que no se representó. De vuelta a Santiago, el actor Rafael Frontaura le pidió sus obras para leerlas y ver si alguna se podía poner en escena. Antes de saberlo las perdió. El joven autor no supo cómo agradecérselo, no en el momento de la pérdida, sino al cabo de años, al convencerse de que eran algo inferiores a las de Shakespeare. Desde entonces tuvo a Frontaura por su benefactor.

Sin el estímulo de ningún concurso sabido o posible, escribió en seguida "El cachorro" y "El espíritu inquieto" y al venirse a Chile "El bonete maulino", cuento que con los ya citados formó su primer volumen: "*Hombres del sur*". A continuación apareció *Tonada del transeúnte*, tomo de versos.

Sus cuentos, fuera de sobrios, son vigorosos y fluidos. Teme al comienzo asomarse a través de ellos. Todavía es raro encontrar reflexiones. Le preocupa la acción; quisiera comenzarla en la primera línea; sufre cuando se le escapa una larga página de preámbulo.

Unos son relatos que escuchara a su madre; otros los oyó al doctor Juan Gandulfo y los demás corresponden a experiencias de su cambiante vida. También ha transformado leyendas o relaciones de gente silvestre.

En su obra intervienen escasas mujeres, pero las que figuran son atrayentes. Pueden exhalar un tremendo suspiro, decir una frase pasional o ahogar en su pañuelo un sollozo, acaso para mantener la armonía entre el cuerpo y el alma. No son mujeres que impongan a sus padres o maridos gastos de botica.

Manuel Rojas es bastante universal en la elección de sus personajes masculinos. Sin embargo, los que se adueñan al momento de nuestra simpatía son sus tipos serios, tal vez por hablar poco e inspirar la confianza de que se podría contar con ellos. En esto, el autor hace prevalecer un rasgo de su naturaleza.

Entre los demás hombres que habitan sus cuentos hay farsantes y matones. Apenas advierte que alguno ha incurrido en tropelías, uno de sus hombres serios le asesta un bofetón estupefaciente, y si, a pesar del castigo, continúa estorbando la buena convivencia, otra persona, más formal todavía, le da varias puñaladas.

A veces se abre cierto libro y cuesta creer en lo que se lee. El lector conoce a quien lo escribió y se dice: "Es persona cumplida, nunca mintió. Lo que afirma debe ser así". Prosigue la lectura con dificultad y de instante en instante hay que reacreditar al autor, porque su tono y contenido saben a mentira. ¿A qué se debe tal desencuentro entre la verdad real y la ficticia?

Tal vez a que la realidad literaria llega a serlo mediante símbolos que, si bien interpretan la verdadera, se alejan de ésta, y difieren, como el fruto y su esencia.

Existen escritores que poseen el secreto de la realidad literaria. Es el caso de Manuel Rojas. Por donde se abra un libro suyo, cabe decir: "¡Pero si es la pura verdad!" Generalmente no es necesario decirlo. Lo sentimos así. Quien tiene el don, la impone, y, imaravillense", puede ser ficción del literato, una verdad acomodada o inventada.

Desde que publicara el primer libro, los críticos le cubrieron de elogios. Uno mezcló a la aprobación –¡qué imprudente! – el reparo de que carecía el estilo.

Quedó preocupado. "¿Qué es el estilo?", se preguntó y aumentaron sus dudas. Interrogó a sus amigos, consultó a los doctos. Nadie pudo





responderle concretamente, dada la riqueza de significados de este vocablo. ¿Qué es el estilo? Es para unos expresarse con abundancia y variedad de palabras; otros lo hallan en la prosa recamada de metáfora, sin que falten los que lo vean en el escrito subjetivo; hay, asimismo, quienes lo encuentran sólo en la obra en que prima la musicalidad. Se habla de estilo elegante, de estilo severo, del tropical.

Estilo es para unos escribir palabras familiares que, a la vez, tengan contenido y no sean, algunas, meros aditamentos eufónicos. Se lo siente cuando el autor narra, opina y afirma de manera genuina, tal como sucede en una reunión con el lenguaje hablado, en que ninguno, por opacas que sean su persona y su voz, es confundido, porque el gesto, el acento, la figura y hasta su fama lo singularizan; pero este conjunto de palabras, ademanes y actitud, al describirse, si el autor no encuentra los símbolos verbales apropiados, deja fuera el espíritu que los animara.

Manuel Rojas hizo mil consultas con su voz entre tierna y dolida; leyó todas las definiciones; pasaron años y llegó a la conclusión desesperada de que sólo poseen estilo las obras buenas. Es verdad. No obstante, habría que volver al concepto de que el estilo es el hombre. Casi todos los seres difieren, pero se les podría agrupar por afinidad de temperamento.

Existen los apasionados, y aunque cada cual conserve un matiz propio, hasta para dormir, coinciden en su inclinación a lo dramático, en la seriedad, sin perjuicio de que celebren las bromas y rían. Y al revés, a un individuo alegre, con inventiva cómica, si se le halle en el momento en que ha muerto su madre, nadie le arrancará una sonrisa, pero pronto volverá a su genio, a su ritmo.

El hombre apasionado, que es escritor, si logra impregnar lo que escribe con su temperamento, tendrá estilo. Mas, al emplear rellenos bebidos en enciclopedias, por sola circunstancia de que estos elementos son postizos, porque no sufrieron una asimilación emocional dentro de él, resultarán impersonales. Puede acontecer igualmente que sensaciones y recuerdos suyos lleguen muertos a su prosa, quizá por no haber madurado o porque el tono vital del escritor, sin que él pudiera preverlo, tuvo un descenso en momento de escribir.

Algo menos sojuzgado por el estilo, siguió de linotipista en la imprenta Cervantes, *El Diario Ilustrado* y otros talleres, llegando finalmente (1926) a uno comunicado, por el fondo con el vetusto edificio de la Federación Obrera.

En ésta se proclamó candidato a presidente a Elías Lafertte.

Los grandes partidos, desorganizados por la persecución y la dictadura que impuso el general Ibáñez, y medrosos, no dieron la cara. El dictador quería ser candidato único y lo consiguió. ¿Cómo? Mientras proclamaban a Lafertte, infinitos sabuesos irrumpieron y, apaleando a unos, empujando a otros y repartiendo bofetadas, lleváronselos en masa, inclusive los operarios de cuanto taller tenía patio común con la Federación. Entre aquéllos hallábase Manuel Rojas.

Su amigo el impasible, al saberlo, corrió a casa del jefe de los pesquisas, a quien conocía. Lo encontró comiendo, pero se levantó en el acto, y, después de oírlo, díjole que Manuel Rojas figuraba entre los veinte individuos que, por carecer de documentos, serían deportados. Agregó que más tarde en el cuartel, resolvería.

El impasible se alejó atormentado. Veía a su camarada andando hacia el extranjero con lo puesto; encerrado, sin término, en inmunda celda o relegado a lugar desierto. En fin, lamentaba no ser dueño de una ametralladora para modificar la suerte de su compañero.

Por ventura, el gran pesquisa aceptó como bueno su testimonio y, a las diez de la noche, Manuel Rojas caminaba rumbo a su hogar, odiando más todavía los pasaportes, los carnés, los certificados de supervivencia y cuanto cercena la libertad.

"En 1927 me despedí de mi antigua profesión de apuntador de teatro al realizar una gira durante la cual recorrí el norte de Chile, que no conocía".

Dejó a esos cómicos en Antofagasta y se vino con otros, madrileños, que representaban dramas policiales.

Entró a *La Nación* de tipógrafo, "trabajo que alternaba con el de redactor libre de *Los Tiempos*, en que escribía articulitos que aparecían en la tercera página. Usaba el seudónimo de Pedro Norte y a veces componía en mi máquina mis propias producciones".





A comienzos de 1928 fue operado de la vesícula. En la convalecencia no había carácter más dulce que el suyo. Por septiembre contrajo matrimonio y, a su debido tiempo, fue convirtiéndose en padre de María Eugenia, Patricio y Paz Rojas Baeza.

Más adelante entró a la Biblioteca Nacional. Casi a la vez nombráronle redactor de planta de *Los Tiempos*.

Uno de sus primeros veraneos de casado lo hizo en *La Obra*, donde, por gusto, se entregaba a largos paseos solitarios por la cordillera.

El verse precisado a trabajar anticipadamente, digamos a los doce años, impide al muchacho elegir oficio. ¿Qué hace entonces? Cambia de empleo, sea para mejorar de sueldo, sea porque lo echan o por matarle el fastidio.

Tal rotativa rara vez le conduce a la riqueza, a menudo le lleva al hospital, con frecuencia a la cárcel y, de no perecer temprano, se convierte en inadaptado. Ser únicamente inadaptado es terrible.

Sin embargo, la pequeña profesión que no exige aprendizaje, aunque ofrezca ganancia inmediata, tampoco saca de apuro. ¿Cuál será el porvenir del adolescente a quien su padre cuelga del brazo una canasta de empanadas? No vacilemos en profetizarlo: ese mozo, mientras lo sea, al tornarse adulto y al entrar a la vejez, oscilará entre la pobreza y la miseria mortal.

Alguien debería costear al joven el oficio básico que le guste: el de carpintero, sastre, mecánico o tipógrafo. Un quehacer asentado en la vocación produce el convencimiento de que se es útil, eleva la personal dignidad como cualquier forma de saber. Además, es propio del buen artesano ser manso y sobre la mansedumbre de la mayoría prospera la paz social, bien que, después del de la vida, es el más deseable.

Es cierto que el progreso debe pero mucho al inadaptado, siempre que éste tenga algún don creador, supongamos el de escribir.

Al escritor, los afanes en que participó por necesidad, inclusive aquellos que le hicieron llorar, se le transforman en sustancia, son minas pródigas de donde él extrae tesoros. Cada faena cumplida se le torna en ventana abierta al mundo.

Sospecho, no sin timidez, que Manuel Rojas fue uno de estos inadaptados. Por obligación trabajó desde niño: fue aprendiz de sastre, talabartero y electricista; transitoriamente estuvo de mozo y mensajero; actuó de consueta, pintó carruajes y paredes; trabajó de peón en la cordillera; cuidó un falucho; fue estibador; manejó una sumadora eléctrica; ha sido bibliotecario.

Siempre me pareció hombre práctico. ¿Lo era realmente? Al romanticismo le tenía horror. No obstante, aunque era consueta experimentado, y por serlo pudo viajar por dentro y fuera del país, desertó. ¡Y cuántos no abrazarían este oficio si pudieran!

De pintor pudo vivir. Había excedido los grados de aprendiz y de oficial. Era maestro y como miles habría podido ganarse la vida pintando, pero dejó de pintar. ¿Por qué? Acaso ni él lo sepa.

Tipógrafo fue varios años. Cuando aprendió, el linotipista era el obrero gráfico mejor pagado. Empero, llegó al momento en que también abandonó esta profesión.

¿Cuántos son los hombres que tienen un mediano dominio de dos o tres oficios? Poquísimos, se me ocurre.

No cabría decir que los dejara por arribismo. Se convirtió en anarquista siendo muy joven y éstos ansían abolir las clases, y aman los oficios, sobre todo los manuales, porque pretenden organizar una sociedad en que sólo haya trabajadores.

Algo vago, indeciso, lo conducía a cambiar de tarea cada cierto tiempo.

Entretanto, doña Dorotea había muerto (1929).

Seguí escribiendo y desde 1929 a 1936 publiqué *El delincuente, Lanchas en la bahía, Travesía* y *La ciudad de los Césares*. Publiqué más tarde *De la poesía a la revolución* y un ensayo biográfico sobre José Joaquín Vallejos (Jotabeche). Desde 1942 hasta 1951 no publiqué nada nuevo. Sólo en este último año, después de seis o siete de trabajo, apareció *Hijo de ladrón*.

Recibió el premio Marcial Martínez y el *Atenea* (1929) por "El delincuente". Es en el cuento de este nombre donde empieza a sentirse el





tono denso de Manuel Rojas, en que alternan la indignación y la misericordia.

Alrededor de 1931 un artículo suyo disgustó al gobierno. No tardaron sino horas en echarlo del vespertino.

El mismo día en que cayó el dictador Ibáñez –sonaban bocinas y gritos y cantos de alegría– cerrábase el concurso literario de *La Nación*, diario mártir por su oficialismo, al que presentó *Lanchas en la bahía*. Cuando el cotidiano, pasada la euforia republicana, reapareció, también como órgano oficial, supo que le habían premiado, lo que no importó para que sus libros se fueran vendiendo con cuentagotas.

*Lanchas en la bahía*, novela inicial, es obra de madurez. Ya el autor no se limita a contar lo que es y oye. Ahora personajes y aseveraciones asoman en su expresable complejidad.

Esta novela es un monólogo sostenido en que se combinan protestas, sonrisas fugitivas y una pizca de sátira, pero en *Hijo de ladrón* es donde sus cualidades alcanzan mayor realce. Es también, como *Lanchas en la bahía*, un monólogo en que el autor habla a través de sus criaturas. Se percibe su aliento lo mismo que en la conversación de dos. El tono es confidencial, las observaciones y pensamiento, se mezclan en juego sin fin. En esencia, *Hijo de ladrón* es libro humorístico, con momentos profundos de dramatismo e inmersiones en la poesía.

Por fuera, su estilo es un encadenamiento de frases cortas. Con alguna constancia un vocablo llave: adjetivo, verbo u oración, se repite, se vuelve a repetir varias veces, sea por razón de énfasis, sea por dar fuerza a la idea o sentimiento central. También se vale a menudo de enumeraciones en las que velada o abiertamente destella el humor. Más a distancia, para acrecentar la intimidad del tono, dialoga con un personaje imaginario. No es raro tampoco que en vez de describir un momento, una escena, dé su imagen mediante frases, seis o más, que dicen distintas personas anónimas.

Al crearse las Prensas de la Universidad de Chile le designan director. Luego entregan a su cuidado la publicación de los *Anales*. En 1932 colabora con tres o cuatro artículos por semana en *Las Últimas Noticias*.

Pierde a su esposa, María Baeza, en 1936.

Tanto en éste como en el siguiente año presidió la Sociedad de Escritores. Su doble cargo en la Universidad y un empleo en el Hipódromo Chile, a partir de 1938, que le ocupaba las mañanas de domingos y otros días festivos en manejar una sumadora eléctrica, dejábanle la mente en blanco. ¿Sobre qué escribir? Se ayudó yendo a la cordillera, en donde enriquecía su saber acerca de pájaros y animales, peculiaridades del paisaje andino y mil cosas más. Empezó a leer obras de divulgación científica –biología– y sus hallazgos los entregaba al lector. Asimiló bastante francés como para leerlo. Tradujo *El defensor tiene la palabra*, de Pedro Bellu. Instruido por el Hermano Flaminio, devino empecinado cazador de mariposas, extendiendo su afán de naturalista a la búsqueda de la alstroemeria, flor tenida por la más hermosa de esta tierra. Dejó el periodismo para escribir *Hijo de ladrón*.

Casó en 1941 con Valeria López Edwards.

Con la madurez se acentuó su rostro de estatua de madera y su color de cobre nativo. Sus firmes cabellos comenzaron a encanecer. Su lento paso y su mirada puesta en el camino dan la idea de que va de paseo. ¿Quién le ha visto apresurado? Pero no hay que engañarse. Cada paso suyo es igual a la puntada de la tejedora.

Andando a lentos pasos ha terminado su casa. Sin premura y medito en un autobús, concluyó una casita veraniega en la costa. Sentado en el tren, absorto o leyendo novelas apasionantes, o libros de viaje, por los que ha tenido inclinación desde muchacho, completó un año de estudios en el Puerto y se recibió de patrón de yate.

Fuera de sus quehaceres, nunca pocos, y de atender a su familia, necesita ocuparse de los demás, no para ser diputado o recibir condecoraciones, sino por atavismo anarquista. Tan benéfica inquietud le nace en ciertos períodos, en que los conductos del pensamiento y la emoción se le amalgaman. Entonces deja su relativa soledad y golpea la secreta puerta, más allá de la cual alumbra la lámpara de la tolerancia. Se le obliga a labrar la piedra bruta; luego es hermano hospitalario; orador; sublime maestro. Logra conocer la acacia, privilegio de mentes sutiles, pero le sobreviene el fastidio de la excesiva compañía y pide su carta de retiro.





El individualista proyecta su acción hermosamente. La parte ajena, la realidad, la rebaja. Tolerarlo sería claudicar. ¿Qué puede hacer el solitario? Retornar a su celda.

Se consuela empezando a construir un telescopio; viaja; regresa y se va a orillas del mar para concluir una novela. Lleva doscientas páginas. Al mes y medio de escribir y corregir, llega a Santiago con ciento cuarenta.

Revive su deseo de asociarse para llevar adelante una obra desinteresada. Entra al Partido Socialista en 1951. Recíbenle contentos y le confían la divulgación cultural. El día en que debía comenzarla, el partido acuerda apoyar a Ibáñez en un rapto de oportunismo al por mayor. El escritor envía rápida, breve y seca renuncia.

Se refugia en su labor; da conferencias; colabora en revistas; radioteatralizan, es cierto que horrendamente, sus cuentos; lo reportean; doncellas a punto de ser maestras escriben prolijas memorias sobre su vida y su obra. Le traducen a varias lenguas. Invítanle a los actos más dispares. Tiene infinidad de lectores. Es un escritor admirado, una personalidad literaria.

No se sabe cuántos donceles, señoras, caballeros y muchachas querían conocerle, estrechar su mano, escucharle. Los más valerosos se aproximan a su oficina. ¿Por qué no entran al instante y pasan y vuelven a pasar ante su puerta? Tal vez les cohíba su expresión de fuerza y adustez, la fama de su silencio y alguna leyenda que le pinta áspero y hasta peligroso, capaz de abalanzarse contra una persona que no le caiga bien. Y no sin melancolía, después de mirarle y remirarle, los más sensitivos, se alejan.

Los temerarios sí que van hasta su mesa, resueltos a sufrir lo que sea. Y entonces les sorprende que el gran escritor, de pinta tan tremenda, les hable en tono bajo, dulcemente, como si fuera tataranieto del propio Francisco de Asís.

El inadaptado que cambiara de empleos y de oficios, entre la adolescencia y la edad adulta, hasta quedar solamente de escritor, conserva intacta su desconfianza por cuanto sucede más allá de su cuerpo. Su actitud inconformista, que encontró alas en el anarquismo, surge ya depurada de lo extremoso que cualquier enfoque filosófico lleva en

sí. Es personal. No se orienta de inmediato hacia el principio. Este nace de contratiempos que el ambiente opone a su persona. De un acto que siempre tiene que ver con él, aflora su posición ante el régimen social, los problemas o las costumbres.

¿Hay algo que parezca bien a Manuel Rojas? Tal vez, pero le causa miedo alabarlo o cree que lo acertado, lo justo y lo bueno es obligatorio.

Una actitud tan opositora, que hace doblar las campanas día y noche, en libros corrientes no invita a larga lectura. Nadie quiere añadir dolores a los que padece como lote de nacimiento.

Esa minúscula porción de justicia que acepta en silencio le aumenta el brío para afirmar que lo demás, casi todo, es malo, burocrático, torcido, brutal, despiadado, erróneo, apenas tolerable.

No obstante, sus cuentos y novelas se adueñan de quien los lee.

¿Cuál es su virtud que impulsa a leerlos como si fueran cantos de optimismo? Acaso la de que sus maldiciones, quejas y reniegos los modula con ese acento tan íntimo de la conversación y, además, al soplo poético que impregna el relato, a las ocurrencias inesperadas, ya irónicas, ya humorísticas, que lo llenan de color. Y también, quizás principalmente, a esa onda cálida que eslabona sus palabras.

1959



# RECUERDOS DE LA UNIVERSIDAD

## Héctor Fuenzalida

### Jefe de taller

Aquella casi centenaria Universidad de Chile de 1930 no tenía nada de cibernética y muy poco de electrónica. El decenio precedente, 1920-1930, había conmovido sus viejos claustros y su directiva había mudado diez veces en tan escasos años. Se buscaba una nueva organización que trajera las mudanzas que el tiempo aconsejaba. Pero ni las huelgas estudiantiles tan frecuentes, ni su proyección en la vida política del país, parecían alterar la serenidad de sus tradiciones.

La universidad carecía de cosas, que miradas ahora con la perspectiva de los años, parecen increíbles. No tenía imprenta. Sus ediciones ya famosas, se realizaban en talleres particulares, mediante contratos especiales, y por entonces seguía imprimiendo sus libros en la vieja Imprenta de Balcells y en la Universitaria que, como tal, no tenía sino el nombre, pues pertenecía a la firma comercial Valenzuela Basterrica.

El corto rectorado de don Gustavo Lira, con su activo secretario general, don Juan Gómez Millas, resolvió este problema y se adquirió en Alemania un equipo completo para un taller que pronto llegó a Santiago, y se instaló en la vieja Casa Central de la Alameda.

Un día –sería tal vez en marzo– vimos las cajas de los embalajes sobre ruidosos rodillos avanzados por el patio de baldosas de la Universi-

dad. Las depositaron en una inmensa sala que apestaba a humedad. Luego, el cemento fue marcando posiciones exactas mientras emergían de aquellas cajas los cuerpos seccionados de la maquinaria para componerse como enormes crustáceos aletargados.

Otro día, junto a esa maquinaria apareció súbitamente, un hombre muy alto, un gigante de grandes pies y gruesa cabellera. Tenía rasgos de piedra y una mandíbula fuerte como una quilla. Era tan elevada su estatura que todo lo miraba inevitablemente de alto abajo. En su rostro vagaba a veces una sonrisa segura, sin concesiones, como un mínimun de cordialidad indispensable. Sin saludar a nadie, sin aparentar zozobra ni gozo en sus ojillos negros bajo pobladas cejas y pestañas, daba por aquí y por allá pasos seguros, moviendo lentamente unas larguísimas piernas. No se alteró esta serenidad con el ruido de los martillos, el roce de las fresas ni la mordedura de los alicates y nos parecía que había entre tanto metal y el gigante, un nexo de acero, mientras se iban dibujando las acorazadas arquitecturas del taller.

Ignoraba su nombre. Su hechura atlética, la seguridad de sus maneras, la reciedumbre de nervios y músculos bien templados, me llevó a un símil traído por el azar: Luis Ángel Firpo.

Alguien me aclaró entonces:

–Es Manuel Rojas, el poeta.

Era el jefe de taller de la primera imprenta que se instalaba entonces en la Universidad de Chile. Supimos también que hasta hacía muy poco se desempeñaba como linotipista y redactor espontáneo de un gran diario, *La Nación* de Santiago, y su alegre primogénito *Los Tiempos*. Esto ocurría a comienzos del año 1930.

Fui uno de los primeros compañeros de la Casa Central de la Universidad de Chile que se acercó con una invencible curiosidad a Manuel Rojas.

Recuerdo que tenía una oficina arrinconada bajo un altillo. Allí cabían difícilmente tres escritorios y una escalera que trepaba al altillo. Uno ocupaba Manuel. Siempre encorvado sobre la corrección de pruebas y las pequeñas contabilidades de la naciente imprenta, demasiado largo, sus brazos y sus piernas sobraban sobre y bajo la cubierta.





Otro escritorio lo ocupaba Aura Salces, su fiel ayudante; tras el último, cabía un hombre siempre silencioso, y su barriga, que leía y corregía, con un eterno cigarrillo entre los labios que él mismo liaba y cabeceaba prolijamente. Pocas veces se le oía hablar para emitir una voz trasnochada. Se llamaba Francisco Pezoa, y era un viejo cigarrero anarquista, al que se le pagaba de alguna manera su humilde y prolijo trabajo. Lo realizaba con un viejo diccionario, un tintero y una áspera pluma de acero, con la cual iba haciendo los signos cabalísticos de la corrección de pruebas, y un escupitín.

La verdad es que no tenía tiempo de hablar, tal era la agobiadora tarea que realizaba leyendo toda clase de originales. A veces cuando creía que algo sonaba mal, se dirigía a Manuel, entablando con el jefe un pequeño diálogo técnico. Manuel corregía también inmisericorde. Le indignaban las faltas de concordancia y los inútiles neologismos; pero se hacía perdonador si los originales abarcaban materias folclóricas, de etnología, botánica, ornitología, que parecían entonces sus devociones, su sideline.

Pezoa era anarquista y ya viejo, alegraba sus días con su insistencia en los alcoholes. Lo veía cruzar el patio caminando con cierta dificultad ayudado de un bastón. Era un autodidacta. Gustaba de la buena lectura y poseía una notable capacidad de concentración y una gran dignidad personal. Para la Universidad reservaba sus horas de sobriedad.

No alternaba con nadie y cuando llegaba la hora de almorzar se iba cojeando a una sabrosa cocinería de la calle Alonso Ovalle donde gustaba un guiso fuerte de comida criolla y bebía algunas copas de grueso mosto. Era su única distracción. Volvía allí mismo al anochecer a enturbiar con el vino sus verdes ojillos y charlar de política gremial.

Sus pasos inseguros le llevaban, tarde la noche, hasta su casa. En aquel restaurante y en la imprenta, lo llamaban "el compañero Pezoa" con mucho respeto y bajando la voz. Francisco Pezoa era además poeta. Una de sus obras, *La pampa maldita*, adquirió gran popularidad en las salitreras y se cantaba en las reuniones gremiales con una melodía popular persistentemente melancólica.

Manuel, a cargo de aquel taller, cumplió su tarea con devoción silenciosa. Nunca molestó a nadie; corto de palabras, tomábase iracundo frente a una falta de sus ayudantes. Creo que nunca pidió un servicio personal. No estaba en su carácter y sólo alternaba, cuando

era absolutamente necesario, con el tesorero de la Universidad, escasamente con el secretario general y rara vez con el rector. Le fastidiaban las majestades burocráticas.

Algunas veces, en la tarde, venía María Baeza, su primera mujer. Salían entonces del brazo, caminando lentamente, él, muy alto y serio, y ella, pequeñita, gorda, sonrosada y sonriente. Era una valerosa mujer, con una seria formación intelectual, profesora y poetisa. Más de una vez vi dos niñas y un niño que se aferraban cariñosamente a las largas piernas de papá Manuel, mirándolo hacia arriba como se mira la torre de la iglesia desde la plaza.

Una tarde sorprendí a Manuel con un grueso cuaderno abierto sobre el escritorio. Leía con el ceño fuertemente fruncido. Me pareció en un principio que revisaba, muy disgustado, un error de contabilidad. Como siguiera concentrado en él hice ademán de retirarme. Pero él me contuvo:

–No es nada importante. Algo que estoy escribiendo. Y que no me gusta...

Y rió, riéndose de sí mismo.

De ordinario Manuel es poco amigo de las confidencias; pero, aquella tarde se mostró comunicativo. Hasta me explicó lo que aquel cuaderno contenía: varias tentativas de salir adelante con las primeras páginas de un cuento. Ninguna le satisfacía. En el cuaderno, según miré después, había tres bocetos que alcanzaban a las cinco páginas. A mí, la verdad, me hubiera gustado cualquiera de ellos. Pero Manuel, que jamás titubea como escritor, aquel inicio le resultaba un parto difícil. Es su tragedia: comenzar. Después, zanjada esta dificultad, escribe con fluidez creando las situaciones. En aquel cuaderno no había sino comienzos de cuentos en busca de un tono orgánico.

En los años que empecé a escribir y aún varios años después de hacerlo –dice en su pequeño ensayo titulado "El escritor y su experiencia"– no hacía muchos remilgos a las palabras de cualquier categoría y aún me sentía agradecido de que por lo menos acudieran. Con el transcurso del tiempo me fui poniendo exigente, no sólo con las palabras, sino con las emociones y sentimientos que esas palabras, al formar frases y párrafos, suscitaban en mí después de leerlas.





Veamos a Manuel en su tarea de escribir.

He escrito un párrafo o dos o cuatro –dice en el mismo ensayo– según haya sido el impulso inicial, y como el impulso se ha agotado y no encuentro ya qué decir, vuelvo atrás y leo. Todo está malo y suena como si estuviese hueco o desencolado. Borro entonces aquí, intercalo allá, trastrueco acullá, cambio este tiempo verbal, suprimo este gerundio, reemplazo este adjetivo y mientras trabajo como un carpintero o como un traumatólogo, mi cerebro se pone en marcha y me lanza una frase, la recojo, la pongo, pero esa frase que me gusta, exige modificar la anterior o la que le sigue y a veces me exige modificar todo el párrafo. Copio y mientras lo hago, surgen nuevas ideas y frases que intercalo y que después debo corregir, trastocar, ajustar o tachar. Vuelvo a leer todo y todo está más o menos aparentemente porque, al escribir, lo que busco, es, más que nada, obtener con las palabras un tono que esté de acuerdo con otro en alguna parte, un tono melancólico o uno dramático, uno humorístico o uno racional, rara vez uno raro o uno lírico, tono que representa la calidad de la emoción que quiero expresar y dentro del cual está quizás el tono que pretendo alcanzar. ¿He alcanzado este tono, se corresponde con el otro? A veces sólo se corresponde en parte o no se corresponde en absoluto y debo empezar de nuevo.

A menudo encontraba a Manuel en su oficina frente a la máquina de escribir, dando forma definitiva a sus trabajos, con gran limpieza. Entonces tenía un aspecto hosco y no había nada que lo hiciera levantar la cabeza. Lanchas en la bahía, El bonete maulino, Travesía, La ciudad de los Césares, Hijo de ladrón, fueron compuestos en parte en esta oficina, mientras el compañero Pezoa, tosía, fumaba, escupía y corregía las galeradas, ignorándose ambos.

A fines de 1948 jubiló un alto funcionario de la Universidad. El ascenso le correspondió al director de los *Anales*, la centenaria revista creada por Bello, tal vez la más antigua del continente. Pasó Manuel entonces a dirigirla, mientras la imprenta se trasladaba a su nuevo taller, constituida, ahora, como sociedad anónima. Sin variar mucho su celo funcionario, siguió Manuel en la dirección de los *Anales* de la Universidad de Chile, con cierto descontento. Se aisló más. Él amaba el contacto directo con el trabajo del taller. Y apenas halló pretexto, se jubiló (1955).

## Poeta y escritor bisoño

Resulta difícil ligar la azarosa juventud de Manuel con esta etapa de burócrata elzeviriano. Aquel primer taller universitario fue en sí una nueva aventura, es cierto; pero él ya no era un muchacho. Tiene treinta y cuatro años y una gran obligación: realizarse como escritor, sentarse a escribir su experiencia. En la Universidad halla la quietud necesaria. Este cuarto de siglo (1930-1955), marca su madurez y un gran silencio de creador después de la publicación de *La ciudad de los Césares*.

Yo le conocí en esta etapa. Más de alguna vez le oí recordar los azares de su dura vida vagabunda en la que aparece, como un milagro, su escondida persistencia en las letras. Era severo al enjuiciar esa juventud; pero en sus ojos había siempre una sonrisa indulgente al recordar los años de rebeldía en busca de sí mismo. ¡Tanta mudanza! Lo maravilloso es que hasta entonces lo sigan ciertas voces amigas, ciertos hombres que tuvieron gran influencia en su juventud, especialmente su compañero de letras, José Santos González Vera.

Cuando vuelve a Buenos Aires, en 1926, el que regresa no es el mismo. Vuelve otro. En la estación Mapocho de Santiago, están esperándole su madre, doña Dorotea, Juan Gandulfo y José Santos. "Regresaba –dice en un artículo recordatorio con ocasión de la muerte de Gandulfo– del último viaje en busca del hombre que hay en mí". Y agrega: "De eso hace siete años... Hoy de estas tres personas que me esperaban y me abrazaron, sin saber con seguridad a quién abrazaban, pues podía ser que el que llegaba fuese otro distinto del que había partido; de aquellas personas, sólo resta una".

González Vera. Murió la madre y el otro amigo. González Vera es algo como de su familia. Es una de esas seguras amistades que forman los lazos generacionales, el itinerario de las ideas. Las cosas mismas de la vida parecen emparejarlos acomodándole los encuentros. Son enteramente diferentes y enteramente semejantes. González Vera amable, burlón, viajero en tranvía y entre oficios. De él puede estar siempre seguro: lo hallará en sus menesteres de artesano y joyero de las letras, coleccionando ágatas, moviéndose en sus pequeñas empresas, buscando perfecciones y castigos, cenobita del estilo y de la vida. Manuel necesitaba viajar, andar. Muda su vida caminando





mientras González Vera se quedará en el umbral mirando el paso de las cosas y de los días. Hay entre ambos un esquivo año de diferencia: Rojas nació en 1896, González Vera en 1897. Pero el hermano mayor es José Santos. Él es quien ha tomado en serio el oficio que le ha llevado, entre oficios, al éxito literario, al Premio Nacional de Literatura y hasta una inesperada celebridad.

Cuando nada han alcanzado todavía, cuando no son sino unos niños, unos milicianos de la literatura, González Vera lo apadrina y lo presenta entre cofrades, terminando la frase:

...Uno de los escritores con más talento que he conocido...

¿Y por qué no? A esa edad somos cualquier cosa: hasta un gran escritor.

En aquellos años, tal vez en 1917, José Domingo Gómez Rojas, el poeta mártir, le incita también a escribir: "Gómez Rojas –recuerda Manuel– tenía la virtud o la manía de aconsejar a todos sus amigos que se dedicaran a los trabajos de orden artístico, especialmente a los literarios, tuvieran o no sus amigos disposiciones para ello o deseo de hacerlo".

Era cosa de su generación. Se escribe y se pinta en Chile por todas partes.

González Vera escribía ocultamente; está enamorado de todo lo que le rodea en su vida humilde. Tiene unas pupilas de relojero que horadan las miniaturas del drama de la miseria y sus pequeños mecanismos. Es un fotógrafo del natural. En su taller retoca, reduce y deslíe, con ácidos de un triple revelado, las figuras y recuerdos, buscando las medias tintas de su estilo agudo y rápido como el vuelo de una abeja. Este esfuerzo lo lleva a partir en la vida literaria con una obra maestra: *Vidas mínimas* y componer, veinte años después, *Cuando yo era muchacho*, libro con el cual vuelve a las letras, sin pensar que ya tenía con ellas una obligación seria, si no se lo hace recordar, como un campanazo, el Premio de Literatura de 1950.

González Vera descubre a Manuel en un conventillo donde él también habita, observa y escribe entre el humo, la lavaza de las artezas y el evangélico martilleo de los zapateros. Le conmueve este mucha-

chote de fuertes crenchas tan crecido y callado que asusta, inseguro de sí mismo, de su destino que comparte con su madre en una miseria estricta y honorable. González Vera ha adivinado en él un temperamento literario inexplicablemente auténtico. José Santos se hace cargo de él y lo lleva a la escena de las letras con mano segura.

Hacen su entrada en una vaga y estival academia que se ha formado al aire libre en el Parque Forestal bajo la sombra de los plátanos orientales del paseo. Se autodenominan los "Cansados de la vida", porque algunos, son lectores asiduos de Eça de Queiroz.

Bajo la sombra gigante de los árboles centenarios discurre esta fronda adolescente que integran unos robustos mozos como Carlos Caro, director de *Claridad,* Aurelio Centurión, prosecretario de la Universidad, Antonio Acevedo Hernández, Sergio Atria, eterno estudiante de medicina y bibliólatra; el escultor Cruz, Julio Barahona y otros asteroides que tienen su orto y ocaso. Entre ellos anda ingenioso, cáustico, generoso, apostólico, el doctor Juan Gandulfo, una de las personalidades más extraordinarias de su generación en Chile. Se leen trabajos de índole social y literaria a veces insufribles. González Vera y Manuel Rojas se han iniciado como sociólogos orales. Allí se practica la fulminante amenza de:

–¡Si me lees, te leo!

Pero González Vera lleva de pronto unos originales: son bocetos sobre la vida del conventillo en que vive en la calle Dardignac. Después de leerlos (Discurso de incorporación), tardará mucho en corregirlos, mucho más en publicarlos y veinte años en disminuirlos y reeditarlos (*Vidas mínimas*).

El nuevo académico llega un día con un joven que momentos antes de la incorporación, ha estado alisándose el pelo en una acequia de regadío del parque, para estar más presentable. Calza alpargatas y un pantalón de mezclilla. Declara que nada tiene que decir, y se entrega, de inmediato, a la lectura de unos versos. Lee con acento tedioso. Pero las estrofas van cayendo de aquellos labios altos lentamente, seguras, sonoras. El poema, lleno de belleza, se llama "ABS", y toca a todos.

Es una consagración. Poco tiempo después, confía secretamente a González Vera otro poema. Esta vez es un soneto y se llama "Gusano". El anterior ha cabido en *Selva Lírica,* ese tren nocturno de la poesía chilena de 1917. Este segundo llega atrasado al andén. Es necesario buscarle otro editor y se lo entregan a Ernesto Guzmán, refinado poeta, quien le cambia un vocablo en el último terceto y lo incluye con entusiasmo en la *Antología de Los Diez.* El soneto sorprende por su perfección y es reproducido en diarios y revistas. Pero han de pasar diez años para que se sepa en Chile algo sobre el nombre y la vida del poeta, cuando publica, en 1926, su *Tonada de transeúnte* y sus *Hombres del sur.*





¿Qué ha ocurrido? El autor ha regresado a Buenos Aires, la ciudad de la infancia. Sin tener nada de argentino, le tienta la ciudad donde nació porque allí aprendió sus primeros oficios de cajista y linotipista y su gusto solitario por la lectura; porque, en una vuelta a Chile, en la cordillera, ha encontrado uno de los personajes de sus cuentos: "Laguna" que le dio un segundo premio en el diario *La Montaña* de Buenos Aires y luego otro segundo de *Caras y Caretas,* con el cuento "El hombre de los ojos azules" (Notable cosa esto de los segundos premios argentinos para Manuel Rojas. ¿Cuáles fueron los primeros argentinos?).

En diez años de ausencia ha cambiado el hombre que vuelve de Buenos Aires en 1926. Es un escritor con gran bagaje de experiencias que ha recogido en los oficios más diversos: cargador de muelles, peón de viñedos mendocinos, electricista, carpintero, mozo de sastrería, comparsa de ópera, consueta de teatro, asistente de circo. Además trae bajo el brazo dos libros casi listos para su publicación.

La suerte le dispensa en Chile también algo mejor. Se hace redactor de *Las Últimas Noticias* y *Los Tiempos* de Santiago. Escribe con un seudónimo que aún se recuerda: Pedro Norte. Entrega a la imprenta los originales de su *Tonada del transeúnte,* versos, y *Hombres del sur,* cuentos, con los cuales recibe una nueva carta de nacionalización. Se casa, muere su madre, pérdida irreparable. Con *Hombres del sur* paga un tributo a su memoria, pues la mayoría de estos relatos los ha oído de labios de ella. Llega a la Universidad de Chile como regente del taller de imprenta. Lugar ideal para un escritor. Tiene treinta y cuatro años, algunas canas y unos hijos.

## La conciencia creadora. Aniceto hevia

La cronología como la geografía pueden ser indicios inevitables para las clasificaciones literarias. Pero son insuficientes porque tienen algo del convencional dibujo de los meridianos y paralelos sobre las cartas geográficas. En el caso de Manuel Rojas no vienen a cuento. La trayectoria de su vida y su obra, los rehúye todos porque no acepta padrinazgo o protección de ninguna figura, de ninguna luz, de ninguna sombra.

Después de la publicación del soneto en la Antología de Los Diez pasan casi dos lustros, en que la vida lo lleva de aquí para allá afanosamente. Y así como los oficios le dan una lección rica de experiencias, asimilando observaciones, tipos y circunstancias, la misma diversidad buscan también sus ojos en la lectura al azar, la que cae en sus manos.

A los dieciséis años ya es un hombrecito que ha cruzado la cordillera a pie enjuto, en cinco días, y ha trabajado de barretero en el túnel de las Raíces, en plena cordillera. En una noche ha ido a pie de Zanjón Amarillo a Río Colorado, recorriendo cincuenta y dos kilómetros, buscando el sueño reparador, rendido de fatiga, para ver la verdadera patria de los valles y torrentes del Pacífico.

Hemos preguntado a Manuel Rojas cómo le vino el cominillo de escribir y nos ha contestado que nació con el impulso de leer y fumar a hurtadillas, dos evasiones. No fueron cuentos al principio; fueron ensayos, poesías, artículos, como fruto de su asociación con los anarquistas argentinos de Mendoza y luego de Chile.

En Chile –confiesa en su esbozo "El escritor y su experiencia" que se ha invocado antes– continué actuando entre los grupos anarquistas. Una división producida en el proletariado santiaguino de tendencias extremistas, me enfrentó por primera vez con las letras de molde: el grupo a que pertenecía decidió sacar un periódico que se tituló La Batalla y en él figuré como redactor. Al mismo tiempo un diario anarquista de Buenos Aires me nombró corresponsal. No recuerdo qué correspondencia envié a ese diario; recuerdo sí que tuve mala ocurrencia de escribir y publicar en La Batalla un artículo que titulé "¿Qué es el arte?" y que me valió la más larga y encarnizada de las discusiones que haya debido sostener en la vida.





Más adelante agrega: "Mi fracaso en *La ciudad de los Césares*, asunto absolutamente impersonal y de índole fabulosa, me curó para siempre de elegir temas en los cuales no tuviese en quién apoyarme y en quién sacar algo o sobre quién inventar algo, no importa que ese alguien fuese yo mismo, tanto mejor; tengo las manos libres".

A confesión de parte, relevo de pruebas. Toda su obra es un enlace permanente con su vida. Es Manuel Rojas.

Pero deberse a sí mismo importa un doble desvelo. Rojas se ha construido enteramente solo hasta en los mismos elementos escolares de escribir gramaticalmente y con buena ortografía. Para hacerse de estas bases primarias, no tuvo otra ayuda que la escuela elemental y la linotipia. Todo lo demás es obra paciente de su esfuerzo como artesano de sí mismo trepando una difícil escala de superaciones. Si algunos libros contribuyeron a su formación de escritor, todo lo que hay en él lo recogió en la vida y en las cosas, en la soledad, en el sufrimiento y el goce directo. Manuel pertenece a esa clase de artistas que ama y castiga su experiencia para concebir y realizar.

Viviendo con ellos, amó a los de muy abajo. Fue uno de ellos. No los amó como un buen cristiano, sino porque ellos vibraron en la misma cuerda vital de su peripecia.

Desde los quince años ya se le ve afrontar con valentía y decisión la práctica de una serie de oficios que son otras tantas vidas o formas de vida que él no sabe eludir sino amar. No desdeña tampoco el estudio formal y siempre se le verá en entendimiento con la botánica, la ornitología, la arqueología, la zoología, la mineralogía, la mecánica, el laboreo minero y las artesanías. Todo, por escribir. Esta constante sed de conocimientos, lo obliga a buscar el trato con las más diversas gentes, eludiendo lo que no es vital o representativo, es decir, lo literario. Es un gorkiano. Es una de esas conciencias que buscan en todo un primordial grado de saturación, hasta cuando la caldera no estalle, hasta, en otras palabras, no destruirse o desvirtuarse.

Por eso es que su sabiduría no queda sino expresada en sus descripciones, en los diálogos, los largos soliloquios, volcada sin pedantería, antes al contrario, en el lenguaje rudo de sus hombres, agresivo, brutal y procaz no pocas veces, en germanía, intento tan claro en su obra *Punta de rieles*. Lo que también explica cierta textura descosida de su composi-

ción que se refleja especialmente en sus últimas obras llenas de episodios, personajes, saltos, regresos, aceleraciones que suelen despistar a quien le lee por primera vez o al crítico que somete el juicio al juego de las comparaciones o las correspondencias para arribar a un coeficiente, a un precipitado para el dibujo analítico de un diagnóstico.

Pero no confundamos el valor de las cosas. No queremos poner de relieve un defecto, una crisis de saturación. No. Es otra medida del esfuerzo. Lo que desea decir ahora, requiere otra forma, otra actitud. No es sólo el narrador que cuenta cuentos que le han contado o episodios que ha vivido. Es algo que no admite otra definición que la de una crisis depuradora, insobornable de su conciencia creadora.

Hay un lamentable y largo silencio en la vida literaria de Rojas en que se detiene su impulso creador, después de la publicación de *La ciudad de los Césares* (1936). Se entrega entonces al periodismo y al ensayo hasta la publicación de la trilogía que inicia con un libro que lo lleva a la fama: *Hijo de ladrón*, traducido ya a diversas lenguas. Rojas se ha vuelto a encontrar en los temas y en los personajes y renace con mayor fuerza. *La ciudad de los Césares*, no obstante, que él califica de fracaso, le trajo notoriedad y el aplauso al ser adoptada para la enseñanza del español en los Estados Unidos. Pertenece a ese género que los americanos distinguen con el término *juvenilia*.

Pero bueno o menos bueno, este libro es ameno, ágil, lleno de fresca fantasía. Su conciencia, sin embargo, rechaza la dirección de esta tentativa. Un artista no quedará nunca estático ante las cosas. Lo que buscaba Rojas desde hacía tiempo y que se ve asomar en *Lanchas en la bahía*, es ubicar su tarea en la novela misma, una tarea, un problema, que está, además, en el hacerse de la novela, en su acción, en su composición para el logro de una mayor veracidad. Quiere librarla de los elementos convencionales, moviendo mecanismos más íntimos, más reales, ineludiblemente enlazados y transplantados a la obra tal como se presentan en la vivencia de los días. En otros términos, tal como se han presentado en la vida misma de ese personaje trashumante, que él mismo, investido de una condición de hombre vulgar y cotidiano, con algo de "pata de perro" o "pata de Judas": Aniceto Hevia.

He aquí una tarea que sólo puede sobrellevar un gigante con una seria moral artística. Hasta *Hijo de ladrón*, su obra, su talento, habían





merecido el aprecio unánime de la crítica. Ahora, al agrandarse el ruedo de su fama parecen despuntar desavenencias, cuando ella representa, precisamente, una renovación total de su esfuerzo.

Las reservas comenzaron con *Hijo de ladrón*; siguieron con *Mejor que el vino*, *Punta de rieles* y ahora con ese libro ágil, lleno de gracia, de reciente publicación, *Pasé por México un día* en que la agudeza de las impresiones anotadas en forma de diario, tienen el sello de lo absolutamente veraz, son la imagen auténtica y sorprendente de quien mira un país por vez primera, sin el intento o la intención de juzgar y prejuzgar, condenar o redimir. Los que hicieron costumbre en hallar en él un cuentista encantador no han querido valorar el nuevo esfuerzo que no sólo se desajusta a las exigencias de la composición, sino que rebalsa a ellas, y tiende a plasmar un estilo libre de toda norma consagrada por lo puramente literaria. Muy al contrario, conduce a lograr, en un lenguaje conversado, el interés de la narración, el encanto puro del relato oral.

Así es más fácil la confesión; así se puede decir paladinamente, como en *Pasé por México un día*:

Hace años, el escritor chileno Emilio Rodríguez Mendoza me dijo que para qué perdía el tiempo describiendo pobres, cuando en Chile había una clase alta y una clase media que estaban pidiendo un escritor. Le contesté que no podría ni querría cambiar lo que había sido y era por lo que no era: un hombre del suburbio. Es muy fácil olvidar que existe la miseria y no quiero que me pase eso. La pobreza es para mí lo que la Tierra era para Ateneo.

Los lectores extranjeros, alejados de su ciclo doméstico, los que se iniciaron en su lectura con *Hijo de ladrón*, sufrieron el impacto revelador. Hallaron un novelista original. Exótico, acaso.

Cambio de planos solamente: el escritor, si capta lectores donde no hay sino olvido o ignorancia, mejor; mejor si halla su onda el receptor más remoto. Porque mejor será, en último término, un lector lejano, no comprometido, que esté más allá de las fronteras de la propia patria, de la patria literaria, la de la geografía y de la lengua, cuando no más allá de las fronteras de la muerte.

1965

# ENVÍO Y DESPEDIDA A UN AMIGO

## Fernando Alegría

Así, como en las viejas décimas populares, adiós le dije a Manuel y nos apretamos la mano. Y él me dijo hasta luego, pero no nos veremos más...

Esa tarde del 6 de marzo (1973), unos días antes de morir, Manuel estaba lleno de proyectos. Quería viajar a Bulgaria, donde se ha publicado la traducción de una novela suya. Habló de volver a Cuba. Ser cónsul. Lo extraño es que no advertí incongruencia alguna entre sus palabras y la estación de espera donde hablábamos. Sus planes significaban salud y vida, pero no mostraban ni precipitación ni impaciencia. ¿Podía ser cónsul? Claro que podía. El mismo Presidente Allende me lo dijo esa noche. Las pausas entre las frases tenían que ver con el tiempo de afuera, no con el suyo que iba constante, firme, seguro, de proyecto en proyecto, hacia algo que no se mencionaba.

La pieza era pequeña –para Manuel que, acostado, la llenaba– y suave, con la suavidad del verano en calle apartada de Santiago, ni un ruido, ni autos, ni vecinos, nada, la calle asoleada pero fresca, la casa de Paz, su hija, con sus ojos tranquilos y su voz triste.

Conversamos unos minutos. Manuel se pasaba la lengua por los labios secos. Esa sequedad lo envolvía desde adentro, como una cosa de cuero o de plástico que se detenía en su boca. Para mí, Manuel siempre tuvo los ojos sonrientes, nunca serios, a los más incrédulos, con el brillo escondido en las cejas peludas, canosas. Ahora tenía los

ojos muy abiertos y, alrededor, unos círculos de asombro que no nacían de él, sino de la espera que le era ajena.

De esto no me voy a morir, me dijo, e indicó el vientre hinchado que hacía un bulto debajo de la colcha. Lo dijo con certeza y no volvió a repetirlo. Me preguntó algunas cosas. De algunas cosas se sorprendió, de otras nos reímos. Y salí sin pena de la despedida.

Era el mismo Manuel de siempre y siempre me gustó verlo. Aunque no en su departamento de Américo Vespucio donde me parecía prisionero en esa salita y esa ventana y otras cosas que lo enrejaban. Sin embargo, aun ahí se reía. Recuerdo especialmente una noche difícil: gentes sentadas en dos mesas secretamente hostiles. Manuel, desde su altura natural, se reía fuerte con los cuentos de mi hermano Santiago, el pintor. Manuel, que estuvo lleno de cuentos en su vida, no los contaba de viva voz. Le gustaba oírselos a otros. A González Vera.

Cuando apareció mi novela *Caballo de copas* en 1957 Manuel fue el primero que vino a verme a La Dehesa y, así como era él, sentado en el medio de un sofá, me miraba, con los dedos cruzados, como un inmenso niño, sin hablar gran cosa. Me dijo, así que te las machucaste en California. Sí, Manuel, le dije, me las machuqué. Después tomamos once, y nos acompañó Carmen, mi mujer. Manuel la quería mucho y, al despedirse, la besaba, es decir trataba de besarla porque se le perdía en los brazos y no podía encontrarle la mejilla. Pero hija, le decía, me estás besando la guata.

En 1964 llegó de repente a mi casa en Lake Tahoe y, sentados en el porch frente al lago, tomamos vino blanco muy helado y hablamos de Chile y de que ese año era vida o muerte e hicimos un pacto, y lo empezamos a cumplir en la campaña de Allende, fuimos con Neruda al sur y hablamos en Coronel, Lota y Concepción, y seguimos en 1970, y lo vamos cumpliendo.

La verdad es que Manuel fue mi primera devoción profunda en la literatura chilena. Quise mucho y admiré a mi maestro Mariano Latorre, y al viejo Antonio Acevedo Hernández, por quien tuve un cariño de barrio, atropellado, ferviente, pero a Manuel lo quise de otro modo. Cuando di mi primera conferencia en la Universidad de Chile fui a invitarlo y a rogarle que se sentara en sitio de honor en el





paraninfo. Fue en 1938. Manuel era quitado de bulla y no se sentaba en paraninfos. No fue a la conferencia, pero él sabía que yo sabía que no era un desaire, sino un modo muy sobrio de enseñarme algo.

Hace años Enmanuel Carballo en una entrevista para *Novedades* de México me pidió que le citara las diez mejores novelas latinoamericanas. Puse en lugar destacado a *Hijo de ladrón*. No tengo que decir las razones, pero a lo mejor, es bueno repetirlas. Manuel Rojas le dio una dignidad que no tenía al realismo popular chileno, una respiración amplia y acompasada, como le gustaba decir a Nicomedes Guzmán, una seriedad y hondura líricas que, en sus proyecciones, llegaron a sugerir alguna concepción filosófica producto de la intuición y de los sentimientos, más bien que de los conceptos. Manuel Rojas fue tan amargo como Gorki y, como éste, nunca fue un llorón. Fue tan dulce como Istrati, pero no un sentimental. Roto firme, narrador íntegro y tranquilo, profundo para ver y comprender, pleno aunque no rebosante de ternura. Un viejo muchachón, toda su vida en toda su obra. Un sereno y otoñal anarquista, seco para triunfar y seco para equivocarse. Un narrador que conoció y concibió miles de personajes pero que, al hacerlos suyos, los redujo a unos pocos, muy pocos, los "hombres del hombre" que era Manuel Rojas, identificados de por vida con él y nadie más.

Pasó a gran altura por entre dos o tres generaciones de escritores chilenos. Los X lo reconocieron de inmediato. Manuel Rojas acabó sin aspavientos con el regionalismo superficial del año 20. Fue un novelista a quien la vida se le fue dando abierta y él, con humildad, nunca trató de cerrarla. Su obra es río de orillas inciertas, de movimiento lento, con voces claras y también voces confusas, esas que forman las piedras y el agua, y dirección segura a un mar lejano. Algunos cuentos suyos tienen la mínima estructura de la perfección que caracteriza los de Rulfo. La escritura de Dios en la playa, con una varita en la mano, dejando sus sentencias sobre la arena.

A principios de este año escribí un poema dedicado a Manuel. Forma parte de un libro inédito. A él no le habría gustado oírlo en persona. Pero ahora, pienso que puedo enseñarlo. En 1927 decía Manuel:

*Yo, como tú, en mi rueca hila la vida mía,*
*y cada hebra me trae la alegría*

*de saber que entretejo mi amor y mi sentir.*
*Después, cuando la muerte se pare ante mi senda,*
*con mis sedas más blancas levantaré una tienda*
*y a su sombra, desnudo, me tenderé a dormir.*

Digo a Manuel en 1973:

*En su cuerpo azul de estaño y fieltro*
*guarda su sol de edad la cordillera,*
*como una braza que fijó en la hoguera*
*su ojo veloz para medir el tiempo.*

*Arde en su piel gastada por el viento*
*un fuego armado entre carbón y estrellas,*
*pero en sus manos conservó las huellas*
*de andarín proletario y polvoriento.*

*En su voz por los años moderada,*
*como cauce de un río sin recodo,*
*llevó el amor de lentos camaradas.*

*Seguro del veraz y bello modo*
*de quienes por amar no guardan nada*
*después de tener y entenderlo todo.*

1974



# LUCHA A MUERTE CON UN NOVELISTA

## Isidora Aguirre

Manuel Rojas se interesó por el teatro porque sentía esa necesidad y porque le fascinaba. Cuando lo conocí trabajaba en la Universidad. Lo recuerdo como un ser humanamente muy atractivo y además muy reposado, pero al que no había que provocar para que aflorara en él un volcán. Era, digamos, algo así como nuestra geografía. Ya él sabía de mí por mis obras. Me hablaba de *Carolina* con mucho cariño, pues le había gustado la puesta en escena que había visto. Por cierto, esta comedia fue la primera de mis obras que se conoció en Chile en el marco de un festival de aficionados al que asistieron agrupaciones de todo el país. Con ella se anuncia, hasta cierto punto, el estilo de *La pérgola de las flores*, aunque sin ningún contenido social.

Habló de esta obra porque ahí está quizás el origen del trabajo que años después compartí con Rojas. La fascinación que sentía por ella lo motivó desde entonces a querer escribir algo para el teatro junto conmigo. Esto, que ocurría por el año 55 a 56, me resultaba muy alentador pero a la vez muy curioso, pues yo veía que él y yo éramos muy distintos en todo.

Debo señalar, para entender algunas cosas de la obra que Manuel y yo trabajamos juntos, que a partir de los dieciséis años decidí ingresar en la Escuela de Servicio Social movida por la terrible impresión que me causaba ver niños mendigando por doquier. Con mi decisión

trataba de ayudarlos de alguna manera. Así fue como visité por primera vez las poblaciones callampas (poblaciones marginales). Más tarde, yo quise llevar todas esas experiencias al teatro, pero siempre me frenaba la idea de que no conocía lo suficiente el medio ni sus moradores. Por eso, cuando apareció Manuel Rojas y me dijo que quería escribir una obra conmigo, me dije: Isidora, esta es tu oportunidad. ¿Imaginan ustedes lo que significaba para mí poder hacer algo con un escritor tan querido, con un autor que había alcanzado tanto éxito no sólo con su famosísima novela *Hijo de ladrón*, sino desde antes, desde la época de *Lanchas en la bahía* y de cuentos como "El vaso de leche"? Realmente era algo maravilloso. Pero, además, Manuel representaba el modelo de la visión que yo necesitaba, el conocimiento de las clases populares y la reciedumbre, la masculinidad, de sus personajes; yo quería entonces ampliar mi perspectiva, no quedarme sólo detenida en el sexo femenino. *Carolina* era, sí, muy simpática, muy típica de nosotros, pero concebida y dada a partir del punto de vista de una mujer. Yo quería algo que estuviera por encima de la mujer y del hombre. Por eso Manuel venía a ser un complemento esencial para mí. Era lo que me faltaba para dar las dos caras del género humano.

Yo quería trabajar, investigar, moverme para poder hacer una obra que sirviera de algo al pueblo que sufría y al que sólo conocía desde mi posición de clase bien. Quizás por tal motivo la impresión que recibí de las poblaciones callampas fue tan reveladora que pienso que desde entonces no he dejado de luchar como me ha sido posible contra esos males, contra la injusticia. Creo que ese pensamiento yace también en *Retablo de Yumbel* (1987)[1], una de mis últimas piezas dramáticas.

Antes del encuentro con Manuel esto era una agonía, porque me decía que cómo podía yo escribir sobre el pueblo cuando no había nacido en su seno. Por otra parte, algunos argumentaban algo parecido a mis elucubraciones y subrayan que era casi imposible que una mujer de la clase alta, desconocedora de los sinsabores de la pobreza y otras cosas por el estilo, pudiera escribir sobre esos asuntos. Claro, todo esto me tenía molesta. Bueno, sólo comprendiendo esta situación se puede

1. *Retablo de Yumbel* fue galardonada con el Premio Casa de las Américas en 1987.





evaluar en toda su dimensión el porqué cuando Manuel me propuso lo que me propuso me pareció fabulosa la idea. Pero resulta, hecho que me sorprendió, que él no quería escribir sobre lo suyo sino más bien algo ligero, algo similar a *Carolina*. Ante esta disyuntiva le dije que o hacíamos algo sobre el pueblo o no hacíamos nada. Él refutó y me dijo que lo que quería era aprender conmigo el arte de la comedia, que le gustaba lo que yo escribía, etc. Esta discusión quedó entonces sin solución aparente. Corría el año 55.

Tiempo más tarde, creo que a finales del 58 Manuel invita a mi marido y a mí a una fiesta en su casa. Esto no era nuevo, a cada rato lo hacíamos un grupo de amigos comunes. Entre ellos recuerdo a González Vera que era como un hermano para Manuel. Él lo quería muchísimo. Pasado un rato, Manuel viene para donde estábamos nosotros y me dice: "Bueno, ¿cuándo vamos a escribir esa obra?". Aún con la sorpresa en el rostro le respondí que ya él sabía mis condiciones. Me miró con sus enormes cejas levantadas, y muerto de risa exclamó: "Ya, ya... Muy bien. Bueno, ganas tú. ¿Qué quieres escribir?" No esperaré más, y con el entusiasmo reflejándoseme en el rostro le dije: tu personaje del ladrón y una población de esas, bien pobres. Fue así como nació *Población Esperanza*.

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. Una obra de teatro, le recordaba, había que escribirla en torno a un conflicto. Hablamos también de los personajes y poco a poco, durante la escritura, percibí –por cierto, esto fue antes de conocer a Brecht; después, cuando hice *Los papeleros* (1964), ya sí manejaba ciertas nociones– que lo que ante nuestros ojos cobraba cuerpo era un texto más bien naturalista y poético.

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. Manuel aclaraba que ese ladrón tendría que tener como complemento una visitadora social interesada en transformarlo. Yo no quería esta salida, pero él insistía. Al final acepté aunque con la condición de que nos intercambiáramos los papeles. Él haría los papeles de la visitadora y yo los del ladrón. Y esto fue muy gracioso.

Después de mucho escribir y para reforzar la imagen de la mendicidad, acordamos incluir el personaje de una mujer que pide limosnas con un niño en brazos que con antelación ella arrendaba, lo que seguramente le ayudaría a incrementar sus ganancias. Por cierto que esto es muy común en Chile. Sin embargo, la escena en lugar de dramatismo movía a risa. Los espectadores se reían mucho. ¡Figúrense, la actriz era más chiquitita que yo! Pero hizo un personaje estupendo. Y por si fuera poco, para acentuar la tragedia, la relacioné con Filomeno, otro personaje también rarísimo y muy pobre, inspiración que me vino de uno que realmente conocí y que no era mudo, pero que cuando estaba sin plata se ponía un letrerito en el pecho que decía "Mudo".

Este personaje, Filomeno, era muy rico en matices; mostraba cierta nobleza e hidalguía poco comunes. Parecía una especie de Quijote. Su misión era encontrarse con la mendiga. Así ocurre y ésta le pide que trabaje con ella. Pero resulta que un buen día Filomeno le robó todos sus ahorritos y se pelearon, aunque en el fondo estaban unidos por mucho amor. El lenguaje que empleaban era graciosísimo.

Poco a poco estos personajes secundarios fueron creciendo de tal forma que se apropiaron de la obra. Tengo que decir que a pesar de las fallas de construcción que presenta *Población Esperanza*, es la pieza mía más rica en caracteres porque con toda intención dejé que los personajes secundarios quedaran al mismo nivel de los protagónicos; o sea, del ladrón (que al principio lo representó Nelson Ferrara) y la visitadora social (interpretada por Delfina Guzmán). Ya terminada, recuerdo que la presentamos en el teatro Duke de la Universidad de Concepción. Integraron también el elenco Nelson Villagra, Bradil, Gustavo Mesa, todos jóvenes de mucho talento, algunos de los cuales precisamente iniciaron su carrera como actores con *Población Esperanza* y luego serían muy famosos, como el mismo Rocanberci, quien interpretó a Filomeno. La obra se estrenó en 1959.

Retomando lo que venía diciendo acerca de la gestación de la obra, no se me olvida que Manuel, al ver como llenábamos cuartillas me decía constantemente que ya, que paráramos, que no estábamos escribiendo *El Quijote* y que por qué lo obligaba a repasar tanto el material y volver a componerlo. Yo le aclaraba que no es lo mismo una novela que el teatro. Éste exige sumo cuidado y debe rehacerse cuantas veces sea





necesario. De ahí que tome tanto tiempo preparar una obra. En otras ocasiones me preguntaba que por qué ponía tal o más cual cosa, que eso le parecía a él que era sólo información. Entonces yo tenía que decirle que en la novela con voltear una hoja se resuelve todo, pero que el espectador no tiene esa oportunidad en la sala de teatro. Aquí cuando pones una frase, un dato, por breve que este sea, es para que los que asistan a la función recuerden que tal personaje es así, de tal modo y no de otro cualquiera. Bueno, ni qué decir. Las discusiones con Manuel fueron interminables, discusiones fraternales, sinceras, muy ricas, donde aprendimos mucho mutuamente.

En relación con los parlamentos amorosos me pidió que lo hiciéramos cambiados. Él haría los correspondientes a los personajes femeninos y yo los masculinos. "Porque tú has conocido más hombres que yo; y yo, más mujeres que tú", me decía en forma jocosa. Bueno, así lo acordamos. Aunque, más tarde, cada vez que íbamos a un foro, a un conversatorio, etc., y se nos preguntaba por los distintos personajes, Manuel siempre decía que Filomeno era lo más típico de él y la Emperatriz lo más profundo de Isidora Aguirre. Yo me reía muchísimo, porque realmente era al revés.

Como puede apreciarse, el centro de *Población Esperanza* lo constituyen estos personajes marginados, seres como Etanislao Raso, el ladrón, cuyo pomposo nombre simboliza el dilema de quien siempre aspiró a vivir como un "hombre de sociedad". En la trama este personaje se enamora de la visitadora social, quien lo conoce cuando ella tuvo que visitar una de las poblaciones callampas para ver a un niño que casualmente era el protegido de Etanislao. (Mirada así, la obra sin lugar a dudas, se da la mano con el melodrama aunque trabajado con mucha profundidad psicológica y sin las habituales turbulencias de esa subespecie).

El ladrón, ante los ruegos de la joven, decide dejar esa vida. No obstante, otros maleantes vinculados también al tráfico de droga, creen que Etanislao tiene aún en su poder una maleta repleta de estupefacientes, de coca, objeto que ya él había lanzado a un canal para deshacerse de ella. Estos individuos lo atacan hasta ultimarlo. De ahí la ironía del título de la obra. Un poco queríamos decir con todo eso que los pobres, aunque se lo propusieran, por sí solos no podían salir de la miseria. En este sentido Población Esperanza viene a inscri-

birse dentro de una tendencia de teatro crítico, pero que no prescribe soluciones; sólo muestra.

Hay otra anécdota interesante relacionada con la obra. Una vez un gran amigo mío y de Manuel, llamado Pedro Navarra[2] experimenta, por diversas razones, una crisis espiritual y económica muy aguda. Pedro, formidable hombre de teatro, quería abandonar el mismo para dedicarse a otra cosa. Esto nos aterrorizó a todos los que le conocíamos y sabíamos de su talento. A Pedro se debe, entre otras cosas, el Teatro Experimental y el surgimiento en muchas provincias del interior de mi país. Así estaban las cosas cuando me escriben del teatro de Concepción –lugar donde se estrenó mi primera obra en tres actos– con la marcada encomienda de que convenciera a Pedro para que fuera allá a dirigir la obra que él quisiera. Se lo digo y después de mucho insistir me plantea que si soy capaz de encontrarle una buena obra dentro del repertorio de Alfredo Hernández, que se la proponga que él irá a Concepción. De inmediato me pongo a leer –raras veces él mismo lo hacía de inicio, siempre pedía a uno que le encontráramos la obra y después es que actuaba sobre ella–, pero a medida que avanzaba en la lectura me doy cuenta que allí había excelentes personajes dramáticos, pero también numerosas fallas de construcción que requerían ser trabajadas para poder llevar dichas obras a la escena. Veo a la viuda de Hernández y se lo manifiesto, pero ella expresa su deseo de que deben quedar intactas, tal y como estaban hasta entonces. Converso posteriormente con Pedro y le explico todo este problema, a lo que él me responde: "Mira, si te lees una buena obra, vienes y me lo dices que yo la voy a poner". Bueno, las cartas continuaban, preguntaban que cuándo iba a ir por fin Pedro, etc. Es ahí cuando recuerdo que Manuel y yo habíamos terminado de escribir *Población Esperanza* y de inmediato elaboré un plan.

Como Pedro era padrino de uno de mis hijos y ambos cumplían años en el mismo día (cosa curiosa, Manuel y otra hija mía también cumplen en la misma fecha) le dije que yo pensaba celebrarle el

2. Pedro Navarra fue director, actor y escritor de teatro chileno. Afectado por una penosa enfermedad no pudo resistir, al igual que tantos compatriotas suyos, el asesinato de su hijo a manos del régimen fascista de Augusto Pinochet.





cumpleaños, que fuera para así festejar los dos. Como Pedro me quería mucho fue sin reparos a la cita. Lo que no podía imaginar era que entre Manuel y yo le habíamos preparado una encerrona. Ya dije que a él no le gustaba mucho leer de inicio, por lo que le pedía a Manuel que como él era un escritor de respeto le leyera la obra, que Pedro no tendría más remedio que oírlo.

Terminada la comida, Manuel le dice: "Mira, Pedro, nosotros recién terminamos una obra juntos y quisiéramos leértela a ver qué te parece". Y dicho esto Manuel arrancó la lectura con su voz calmada. Pedro al instante puso una cara como diciéndome: "¡Qué me has hecho!" Pero nada, Manuel siguió sin parar hasta el final. Cuando concluyó, Pedro me dice rápido: "Dame eso. Ah, y escribe que me voy a Concepción", y salió rápido y furioso, con cara de muy pocos amigos. Pero al fin, lo habíamos convencido.

Hizo un trabajo bellísimo con *Población Esperanza* al punto de alcanzar varios premios. Así era Pedro, hombre muy activo, capaz de hacer cualquier cosa. Te lo podías encontrar barriendo el escenario, haciendo leyes para los actores hasta verlo actuar o escribir teatro, y, siempre, en la actividad en que sobresalía como un gran maestro: la dirección teatral. Su capacidad era tal que por aquel tiempo la asistencia a las funciones no sobrepasaba el treinta por ciento de espectadores. Él, con *Población Esperanza*, consiguió elevarla a más de un ochenta. Algún día, no me canso de repetirlo, se tendrá que escribir su biografía.

Bueno, el éxito fue tan grande que la llevó a Santiago y de ahí a Buenos Aires y Montevideo. Dicen que en Uruguay pusieron la canción nacional chilena y todo. En Argentina ni qué decir, por todas partes la aclamaron. Manuel y yo fuimos invitados a su estreno. Fue, como ya dije, el año 59.

Esta experiencia al lado de Manuel significó para mí un verdadero reto. Siempre anhelé escribir sobre el pueblo, y con Manuel pude hacerlo. Muchos personajes son suyos, otros míos. Cuando la terminamos le pedí a Manuel que con toda franqueza me diera su opinión sobre mis personajes y la obra que acabábamos de escribir (yo sabía que él no mentiría, pues todos conocíamos perfectamente que si algo lo hacía también famoso era decir sin tapujos lo que pensaba). Me miró con esa serenidad suya y con mucho cariño me dijo: "Tú puedes

escribir totalmente una obra de esa naturaleza. Parece como si hubieras nacido entre ellos". Sentí algo así como si me dieran la bendición y el valor para mi próxima obra de este corte: *Los papeleros* (Entre *Población Esperanza* y ésta hice *La pérgola de las flores*, 1960).

Manuel me dio como el permiso para escribir sobre ese campo, porque él sabía mucho de esos personajes, él conocía muy bien el pueblo. Nunca se me olvidan sus palabras de aliento: "Sinceramente, tus personajes son como si los hubieras conocido siempre; así que no te preocupes si quieres escribir una obra sobre gente de pueblo".

Por eso siempre veo a Manuel como un ser muy dulce, muy tierno y como un gran conocedor del ser humano. Una vez estando yo embarazada no tenía deseos algunos de escribir y sin embargo debía hacerlo. Manuel se dio cuenta de la situación y procuró venirme a ver a cada rato para darme aliento, para cuidarme y para que escribiera. Me cuidó como un padre. Era realmente un ser encantador.

A mi memoria viene otro momento para mí imborrable. Cuando trabajábamos en *Población Esperanza* se me presentó una dificultad con el personaje, no sabía qué reacción podría tener un individuo de trazos delincuenciales ante la presencia de una visitadora social. Le digo a Manuel que qué haría él si fuera el delincuente y yo la asistente social, y le dijera las palabras que luego aparecieron en la obra. Acto seguido y sin titubear me respondió: "Yo me echaría a llorar". Aquello me conmovió y me dije que así tenía que quedar. Su reacción fue espontánea, natural. Por eso digo que un hombre como él tenía permiso para llorar. Nos compenetramos tanto que mis personajes tenían mucho de él y los suyos mucho de mí. Cada vez que asistíamos a las entrevistas de prensa y le preguntaban por la obra, contestaba jocoso: "Esta obra fue el fruto de una lucha a muerte entre un novelista y una gran escritora de teatro, y como era una pieza dramática, pues naturalmente, venció la dramaturga". ¿Tengo o no entonces razón para decir que el Rojas que yo conocí era un hombre adorable, un caballero, un ser eminentemente humano y auténtico? Creo que quien escribió las cosas tan hermosas que dejó en sus libros, no podía ser de otra manera. Así lo recordaré siempre.

1987



# TRASCENDENTALISMO EN LA NOVELA CHILENA

Fernando Alegría

Durante años Manuel Rojas escribió cuentos y novelas cortas como un discípulo aventajado del criollismo chileno. Narrando sus experiencias de obrero, de empleado, de vagabundo, de observador apacible e introvertido del mar y los muelles, sus relatos nacían perfectos: comenzaban sin esfuerzo, se movían un poco, brillaban y se apagaban como un pequeña máquina que deja paulatinamente de funcionar. Nada faltaba allí ni nada sobraba. Sin embargo, aun acumulando el artificio, Rojas no podía prescindir de dos hechos que, a la postre, serían de un valor decisivo en su evolución literaria: en primer lugar, hablaba de una historia personal, genuinamente suya, en la que se había forjado su vocación de escritor –al contrario de muchos de los criollistas, que eran hombres de ciudad y sólo visitantes del campo, personas sedentarias que daban una ocasional mirada al bajo fondo arrabalero–; y, en segundo lugar, esa experiencia se mantenía latente bajo una emoción de solidaridad humana esencial que sólo momentáneamente podía ser sofocada bajo el objetivismo de la literatura costumbrista.

Esta condición suya de autenticidad inviolable en medio de una literatura en que predominaba el remedo de un "arte nacional" le creó un aire de ser especial, de lejanía y difícil acceso. Todo pareció confundirse en su vida y en su obra. La rápida maestría con que

manejó –él, autodidacta– los instrumentos del criollismo creó el desconcierto entre sus compañeros de escuela: le aceptaban sin comprenderle. Parecía que su criollismo, con ser perfecto, no era suyo, sino algo que tarde o temprano se quitaría de encima como un poncho deshilachado. Escribiendo algunos de los relatos más eminentes en la época culminante del criollismo, Manuel Rojas, en el fondo, no pertenecía a esa escuela. Acaso lo sabía él o al menos lo presentía. Mariano Latorre escribió sobre él:

> Manuel Rojas resume, en mi concepto, en su personalidad multiforme, todas las tendencias del cuento chileno hasta la época actual. Anotaremos, desde luego, la maestría de la composición, la habilidad espontánea de la técnica. Nació cuentista, como otros nacen cantantes u oradores. Hombres y escenarios, sobre todo los primeros, se mueven en sus relatos con sorprendente realidad. En "Leyendas de la Patagonia" vemos al criollista, a la manera de Bret Harte y London, en que la aventura es el resorte principal; el campo del valle central, en "El bonete maulino", aguda visión de la doble personalidad del huaso en su adaptación al momento social en que actuó; la cordillera, en "El rancho y la montaña" y en "Laguna"; la costa, en *Lanchas en la bahía*; la ciudad, en algunos cuentos de arrabal de *El delincuente*, y el cuento moderno, en "Un espíritu inquieto"[1].

Evidentemente, no podía encasillarlo. Alone, por su parte, advertía el doble fondo de la literatura de Rojas, pero no le estimuló a romper las barreras que le coartaban, sino que se limitó, más bien, a recomendarle que se mantuviera en ese plano de regionalismo sobrio, mesurado y de inmaculada técnica. Escribiendo sobre *Lanchas en la bahía*, dice Alone:

> Le hemos buscado, insistentemente, malévolamente, la "juntura de la coraza" a esta pequeña novela de Manuel Rojas, tan abierta, al parecer, y tan sin armadura. No se la descubrimos. Otro, un lector, aunque entusiasmado, nos dice:
>
> Muy interesante, muy bien escrita... Le falta trascendencia...". Cierto. Y esa constituye para nosotros una de sus más amables cualidades[2].

1. Mariano Latorre: *La literatura de Chile*, Buenos Aires, 1941, pp. 152-153.
2. Cf. prólogo a *Lanchas en la bahía*, Santiago, 1932, pp. 10-11.





No se requería mucha perspicacia para darse cuenta de que el autor de relatos como "El delincuente", "El vaso de leche" o "El ladrón y su mujer", poco de esencial tenía en común con cierta literatura "popular" que se escribía en Chile entre 1920 y 1930. ¿Quién era, en verdad, Manuel Rojas?[3] Quiero decir en el fondo, en su íntima condición de escritor y de filósofo social en ciernes. Observando a la distancia, sin conocer en detalle su biografía ni haber tenido el privilegio de tratarle en esa época, diría que se ocupaba de aprender el uso de armas literarias que consideraba indispensables para realizar, más tarde, una reforma "desde adentro" de la novelística chilena. Se exageraban el aspecto aventurero y el "primitivismo" de su personalidad. Publicó sus primeros versos antes de los veinte años y *Hombres del sur* a los treinta. Esto parece indicar que no fue un "vagabundo" o un "proletario" que, de pronto, tocado por una inspiración divina, se lanza a expresar su mensaje, sino más bien un joven, nacido y educado en medio burgués, que conoce en cierto momento la miseria, interrumpe sus estudios regulares y se ve obligado a sumergirse en la amarga aventura del aprendiz de obrero, a la vez que recorre el mapa de su tierra natal y el de su tierra adoptiva. Nada se opone al ejercicio de su vocación literaria; la mantiene intacta a través de los años difíciles y la enriquece absorbiendo una sabiduría directa y concreta en el corazón mismo de las diversas clases sociales que frecuenta.

A pesar de su éxito como narrador, la verdadera médula de su arte se encuentra en esa época en su obra poética –*Tonada del transeúnte* (1927)–, rica en emoción viril y sugerencias filosóficas. Desde su poesía Manuel Rojas crece y avanza hacia la novela. Es imposible comprender debidamente su obra sin reconocer primero este hecho: en Rojas hay un poeta auténtico que huye del verso defraudado acaso por la retórica vanguardista, característica en los años de su formación literaria, y receloso del estilo neobarroco. Su inclinación es hacia la sencillez, la claridad y la franqueza. Le repugnan la metáfora suelta y esa imaginería que no obedece a una función estilística, sino que actúa independientemente en un torbellino de refinadas palabras. Ignoro si conocía ya el pensamiento de Hemingway, pero concuerda

3. Datos biográficos interesantes sobre Manuel Rojas se hallan en Héctor Fuenzalida: "Manuel Rojas y sus amigos", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de enero de 1959.

con él en cuanto se trata de condenar lo que el norteamericano llama despreciativamente "fancy writing".

El primer período literario de Rojas como prosista, en el cual deben incluirse *Hombres del sur* (1926); *El delincuente* (1929); *Lanchas en la bahía* (1932); *Travesía* (1934) y *El bonete maulino* (1943), encierra, entonces, un proceso de aprendizaje limitado por la tradición criollista. Escribe sobre barrios populares, sobre muelles y boteros, sobre presidiarios; ensaya una que otra leyenda folclórica y uno que otro cuento de índole humorística o irónica. La fatalidad, la miseria, el desamparo son temas que corren entre líneas por el mundo de sus breves creaciones. Nada hay, superficialmente, en estos libros que les diferencie de la tradición creada por Federico Gana y Baldomero Lillo, y mantenida por los cuentistas de 1920.

Algo sucede, sin embargo, y repentinamente guarda silencio. Sin contar *La ciudad de los Césares*, novela de aventura publicada en 1936, su primera obra de envergadura, después de *Lanchas en la bahía*, no aparece sino en 1951: *Hijo de ladrón*. En el transcurso de esos años Rojas se ha transformado: el industrioso discípulo de los criollistas es ahora un artista maduro, de alto vuelo, líder de nuevas generaciones que ambicionan crear la novela chilena moderna. Es importante hacer notar el hecho de que no hay otro novelista en su generación que comparta con él esa urgencia de proyectarse hacia un plano universal y de expresar, desde Chile, la angustia fundamental del mundo contemporáneo. Sus compañeros de generación –varios de ellos admirables en su restringido vuelo– se mueven en un plano estrictamente local y en circunstancias de escaso, aunque interesante, eco; pueden ser folclóricos, pueden ser políticos, pueden ser fantásticos, poéticos, filosóficos y humorísticos, pero no dejan de ser locales. Manuel Rojas está, pues, solo en un instante determinado. Pronto descubrirá él que junto a esa soledad ya existía un núcleo de novelistas jóvenes que, sin conocer su evolución y la culminación que se aproximaba, ensayaban en esos mismos años una tonalidad semejante intuyendo un común objetivo.

Contada en primera persona –como *Lanchas en la bahía*–, *Hijo de ladrón*, es decir, la historia de Aniceto Hevia, sigue la forma tradicional de la novela picaresca española: el héroe, un joven de diecisiete años, nos cuenta las aventuras y desventuras que le ocurren desde el día en que sale de la cárcel, donde fue a parar acusado falsamente del robo





de una joyería, hasta que encuentra a dos vagabundos, Cristián y El Filósofo, con quienes emprende una nueva jornada en su vida.

Cronológicamente medida, la acción presente de la novela no dura sino tres días: desde la mañana en que Aniceto abandona la cárcel, se encuentra con los vagabundos, trabaja con ellos en la playa, venden el metal que allí recogen, comen, pasan la noche en el conventillo, les invita la vecina a tomar desayuno en la mañana del segundo día, caminan hacia la playa y repiten la rutina, hasta el tercer día, en que El Filósofo no trabaja y se dedica a preparar el viaje de los tres para la mañana siguiente. Hay otros días –"los días transcurrieron, entretanto, no muchos, pero transcurrieron"– que constituyen un paréntesis en la acción, pero que, sin formar parte del relato, no la interrumpen. Esos tres días no ocupan más de la tercera parte del libro –alrededor de cien páginas–; lo demás, es decir, toda la masa episódica, está compuesta de *flash-backs*, algunos narrados en tiempo presente, otros en forma de evocación, en tiempo pasado. Los *flash-bachs* nos informan de la infancia del héroe, de su familia –la madre asume una estatura excepcional, mientras que el padre es una sombra que se asoma y desaparece en claroscuros–, la muerte de la madre, la prisión del padre, El Gallego; el desbande de los hermanos, la primera salida de Aniceto con los trabajadores nómadas del campo –después de que le recogiera un cojo siniestro en Buenos Aires–, sus afanes en la cordillera, donde trabaja un breve tiempo cerca de Las Cuevas; su viaje a Chile, su involuntaria participación en una revuelta en Valparaíso y su ingreso a la cárcel, donde contrae una afección pulmonar. En la primera página vemos a Aniceto que acaba de ser puesto en libertad. No será sino en la página 245 –tercer capítulo de la Tercera Parte (el número 3 parece ejercer una fascinación cabalística en esta novela...) – que el autor resume esa página introductoria y la completa con el encuentro de Aniceto y los dos vagabundos que recogen metal en la playa.

El conocedor de la obra de Rojas identifica inmediatamente en esta novela ciertos temas o motivos literarios que se han venido repitiendo desde los comienzos de su carrera novelística y en torno a los cuales vuela y revuela su imaginación obsesionada por la luz nostálgica que de ellos emana y por el intenso contenido de emoción de que se hallan cargados. Puede decirse que las narraciones de Rojas funcionan en torno a estos motivos, de ellos reciben el impulso que las llevará a

un desenlace dramático o irónico o simplemente evocativo. Sin el propósito de simplificar su faena literaria, sino movido por el extraño proceso que implica este encadenamiento subconsciente y consciente de ciertos hechos, ciertas gentes y lugares en el mundo novelesco de Manuel Rojas, me atrevo a señalar los motivos que, sin mayor dificultad, se identifican de inmediato.

Para mí su obra gira, planeando a grandes vuelos, en un transcurrir calmado y denso, en torno a una imagen que se repite constantemente, como en los sueños, siempre acompañada del mismo impacto emocional: es la imagen de un adolescente, el edificio de una cárcel, o acaso de un calabozo tan sólo, unas calles y unos cerros porteños, un muelle y un mar, algunos botes, ciertos pescadores y numerosos vagabundos y hambre; hambre de todo, de partir, de comunicarse, de ternura, de crecer en todas direcciones, de reconquistar el mundo de la infancia, hambre de vivir. Ese joven sufre, cae y se levanta; le asisten el hombre y la mujer-madre; no conoce aún el amor carnal; en cada ser que encuentra despierta al samaritano; pudiera ser él mismo un Cristo ese Cristo que "Pedro el pequenero" no pudo reconocer sino en el trance de la muerte–; no lo dice ni lo sugiere, pero hay en su silencio y en las lágrimas que provoca a su alrededor una misteriosa indicación.

Este es el joven que bebe aquel famoso "vaso de leche"; el mismo que busca la protección de Alejandro y el Rucio o de Cristián y El Filósofo; el mismo que cae a la cárcel después de una riña de prostíbulo o después de una revuelta; es el desamparado de "Un mendigo"[4], o el de las páginas finales de *Lanchas en la bahía* o de la inicial de *Hijo de ladrón*; el que evoca los barrios de Buenos Aires en las crónicas añadidas a su novela de 1932 y sale desde ellos a recorrer el mundo en su novela de 1951. Observando con cuidado, veremos que la impotencia de El Gallego en la prisión, la soledad espantosa del niño (algún parentesco puede haber entre este niño abandonado al mundo siniestro y tenebroso de la cárcel y aquel otro abandonado al infierno negro de las minas de carbón en el cuento de Baldomero Lillo "La compuerta número 12"[5] y de la madre, también presos), surgen ya como un germen novelesco en "El ladrón y su mujer"[6].

4. En *El delincuente*, Santiago de Chile, 1935.
5. En *Sub-Terra*, Santiago de Chile, 1904.
6. En *El delincuente*.





El mismo joven, la misma amargura, la misma hambre, la misma cárcel, el mismo ladrón, los mismos pasos, el mismo prostíbulo –símbolo de la miseria, la soledad y el despego fundamental de sí mismo en el narrador–, los mismos hombres escapados del engranaje social en búsqueda de una felicidad humilde que se esconde en el gozo de las cosas sencillas y en el amor puro y santo de los camaradas. Este mundo, hecho de una sola imagen básica y sostenido por un sentimiento de fraternidad entre los hombres libres y de amor esencial hacia la humanidad por encima de toda corrupción y de toda injusticia, constituye el aporte medular de Manuel Rojas a la literatura chilena. Lo que sobra en su creación y que no guarda relación con este mundo –algunos huasos, algunas leyendas– es marginal y de significado transitorio. La verdadera obra de Rojas está constituida por una larga narración autobiográfica –algunos detalles de la cual se esbozan en sus colecciones de cuentos, especialmente en *El delincuente*–, cuyo primer volumen es *Lanchas en la bahía*, en que se describe la temprana adolescencia de Aniceto Hevia; el segundo es *Hijo de ladrón*, donde florece en su amplia amargura la juventud de Aniceto y se dan a conocer los detalles de su infancia; el tercero es *Mejor que el vino*, donde el héroe descubre el amor de la mujer-amante, y el cuarto es *Sombras contra el muro*, reiteración del tema juvenil.

La forma de este ciclo de novelas es, como se ha dicho, la picaresca, forma en la cual Rojas introduce interesantes innovaciones que culminan en *Hijo de ladrón*. Como en toda novela picaresca tradicional, Rojas describe los diferentes oficios que desempeña el héroe –o antihéroe–, las lecciones de humanidad que en ellos aprende; retrata una imponente galería de personajes de todas las clases sociales, nos divierte con breves episodios humorísticos, nos acongoja con el recuerdo de las penurias, injusticias y miserias que deben soportar los parias; nos conmueve y nos rebela, evitando la prédica pero no la reflexión de carácter ético y filosófico; evade el romance y la idealización de lo sentimental, en cambio da énfasis al amor maternal y relieve dramático a la madre del héroe y a las mujeres que la simbolizan en su vida; en suma, no desdeña ninguno de los elementos básicos del género picaresco y le añade algunos que son, precisamente, los que distinguen a su novela desde un punto de vista literario y social. En *Hijo de ladrón*, a diferencia de la novela picaresca, no se interesa Rojas por extraer una lección de moral de las vicisitudes que

debe afrontar su héroe. Su héroe no es un instrumento ideológico que nos vaya a seducir con el pecado para después corregirnos con el horror de su caída y su condena, ni es un mojigato en busca de fácil, repentino y superficial arrepentimiento y salvación. En su picaresca la especulación se alza a un plano filosófico y, sin ofrecer menguadas escapatorias, plantea el dilema del hombre como un conflicto entre la inconsciencia e irresponsabilidad individuales y la degradación total de la humanidad.

Así como los hilos con que va tejiéndose el destino de Aniceto se cierran y del pasado van emergiendo una voz sin eco, un cuerpo desnudo, una visión a punto de iluminarse, así también explotan sordamente las preguntas trascendentales, el *porqué* y el *cómo* y el *dónde,* y sintiendo un impulso invencible de expresar su idea de la vida, Aniceto expresa la desesperanza, la amargura, su propia responsabilidad ante la desgracia colectiva, y descubre la unidad esencial del género humano en una concepción existencialista.

> Quizá es el tiempo –dice–, el tiempo que avanza a través de nosotros, ¿o nosotros pasamos a través del tiempo?, y se hunde en lo que un día constituirá nuestra vida pasada, una vida que no hemos podido elegir ni construir según estos deseos o según estos planos; no los tenemos. ¿Qué deseos, qué planos? Nadie nos ha dado especiales deseos ni fijado determinados planos. Todos viven de lo que el tiempo trae. Día vendrá en que miraremos para atrás y veremos que todo lo vivido es una masa sin orden ni armonía, sin profundidad y sin belleza; apenas si aquí o allá habrá una sonrisa, una luz, algunas palabras, el hombre de alguien, quizá una cancioncilla. ¿Qué podemos hacer? No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán para siempre un tiempo y una vida irremediables y lo son y lo serán para todos. ¿Qué verá el almacenero, qué el contratista, qué el cajero, qué el gerente, qué la prostituta, qué el carabinero, qué todos y qué cada uno? Puertas y ventanas, muros; cajones de velas, sacos de papas; trabajadores que llegan maldiciendo en la mañana y que se van echando puteadas en la tarde; montones de billetes y de monedas ajenos; empleados con los pantalones lustrosos y las narices llenas de barrillos; hombres desconocidos, con los pantalones en la mano, llenos de deseos y de gonococos; calabozos y





> hombres borrachos, heridos o acusados de asesinato, de estupro o de robo, y el millonario con sus millones y a pesar de ellos y el industrial con su industria y a pesar de ella y el comerciante con su comercio y a pesar de él, todos con un pasado hecho de asuntos y de hechos miserables, sin grandeza, sin alegría, sin espacio. ¿Qué hacer? No podremos hacer nada, no podrán hacer nada. ¿Qué se puede hacer contra un tiempo sin remedio? Llegará un día, sin embargo, en que este momento, este momento en que navegamos por el río del tiempo, nos parecerá uno de los mejores de nuestra vida, un momento limpio, tranquilo, sin deseos, sin puertas, ventanas ni muros, sin cajones de velas, ni sacos de papas..., un momento sin monedas y sin billetes propios ni ajenos, sin trabajadores maldicientes, sin empleados, sin gonococos, sin borrachos y sin puteadas[7].

En el tono inicial de este fragmento puede existir una reminiscencia de algo que dijera Thomas Mann en *La montaña mágica*[8], y en las palabras finales un eco de cierta esperanza revolucionaria y de una amable utopía soñada en tiempos de juvenil anarquismo. Pero ése no es el mensaje de Manuel Rojas. Ni especula ociosamente ni canta himnos libertarios. La vida, el tiempo, el hombre, la soledad del hombre, su desamparo y la ternura que de alguna parte brota, que rompe al hombre o a la mujer como una gruta donde bebe y se refresca el condenado, he ahí la materia de su reflexión constante, la materia que levanta desde la escoria y flota para adquirir la forma santa del halo sobre cada sacrificio, a cada instante del día y de la noche.

La cifra del destino moderno está como en la frente del paria. Estos vagabundos son chilenos o argentinos por la ropa que llevan, el

7. *Hijo de ladrón,* Santiago de Chile, 2da. Edición, 1951, pp. 292-293. *Cf. capítulo* VIII, p. 289, y siguientes.
8. Que hay ciertas reminiscencias de *La montaña mágica* en esta novela de Rojas es indiscutible. Compárese, por ejemplo, *Hijo de ladrón,* capítulo II, en cursiva, pp. 96-102, donde Rojas inserta una curiosa y poética lucubración sobre *La herida,* con la disquisición literario-filosófica de Thomas Mann acerca de la *enfermedad,* pp. 130, 132, 134, en *Der Zauberberg,* Berlín, S. Fisher verlag A.G., 1924. Manuel Rojas inicia su divagación con un dilema –"no te quedan más que dos caminos"– que corresponde exactamente al dilema representado en *La montaña mágica* por Hans Castorp y su primo Joachim. Rojas se aparta, luego, de la idea de Mann y especula sobre la herida visible o invisible que lleva todo hombre de nuestra época, herida por la cual se le escapa la vida.

mendrugo que comen y la palabra dura, afilada que les corta los labios. En el fondo, son el *roto* universal, es decir, el *hombre-roto* de la sociedad contemporánea, roto en la médula del espíritu, quebrado y trágico. Manuel Rojas le examina con ese despegado mirar suyo, desde una altura fraternal, más allá del tiempo, y sin temer al artificio le fija en símbolos que, desde entonces, lleva a cuestas como identificación. "Era la avenida –dice– en que el compañero del hombre-cuchillo-mellado-pero-peligroso había herido al hombre-cuadrado-bueno-para-empujar y derribar". De estas encadenaciones conceptuales a la mayúscula alegórica no hay sino un paso: Rojas lo da –como otros novelistas hispanoamericanos, Asturias, Mallea, Yáñez, Carpentier, todos adjetivadores substanciales[9], cuando del hombre ambiciona extraer la esencia física y espiritual que lo define. El personaje va cargado de transcendentalismo, sin máscara, vivo aunque definido, cerrando a su alrededor con palabras y gestos la categoría de eternidad que le pertenece. El hombre-herramienta, el hombre-cuchillo, el hombre de las alcantarillas, constituyen, para Rojas, la presencia de un mundo en crisis, al que revela en una deshumanizada anatomía del individuo que no mata su médula espiritual, sino que, por el contrario, la destaca y la desnuda hasta lo doloroso, revelándola en carne viva. Véase cómo entra al mundo de quienes van a ser sus salvadores en el instante de más aguda crisis:

> Por su parte, también me miraron, uno primero, el otro después, una mirada de inspección, y el primero en hacerlo fue el que marchaba por el lado que daba hacia la calle y cuya mirada me traspasó como un estoque: mirada de gaviota salteadora, lanzada desde la superficie del ojo, no desde el cerebro, y estuve seguro de que mi imagen no llegó, en esa primera mirada, más allá de un milímetro de su sistema visual exterior. Era para él un simple reflejo luminoso, una sensación desprovista de cualquier significado subjetivo... No sacó nada de mí: me miró como el pájaro o el pez miran al pez o al pájaro, no como a alguien que también está vivo, que se alimenta de lo mismo que él se alimenta y que puede ser amigo o enemigo. Era quizá la mirada de los hombres de las alcantarillas, llena de luz, pero superficial, que sólo ve y siente la sangre, la fuerza, el ímpetu, el propósito inmediato. Desvió la mirada y pasó de largo y le tocó entonces al otro hombre mirarme, una mirada que fue la recompensa de la otra, porque éste sí, éste me miró como una persona debe mirar a otra, reconociéndola y apreciándola como tal desde el principio, una mirada también llena de luz, pero de una luz que venía desde más allá del simple ojo. Sonrió al mismo tiempo, una sonrisa que no se debía a nada, ya que por ahí no se veía nada que pudiera hacer sonreír, tal vez una sonrisa que le sobraba y de las cuales tendría muchas. Una mirada me traspasó, la otra me reconoció [...]

Avanzaron lentamente, como exploradores en un desierto, mirando siempre hacia el suelo, con tanta atención que pude observarles a mi gusto: uno de ellos, el de la mirada de pájaro, tenía una barba bastante crecida, de diez o más días, vergonzante ya, y se le veía dura, como de alambre, tan dura quizá como su cabello, del cual parecía ser una prolongación, más corta pero no menos hirsuta; el pelo le cubría casi por completo las orejas y no encontrando ya por dónde desbordarse decidía correrse por la cara, constituyendo así, sin duda en contra de las preferencias de aquel a quien pertenecía la cabeza, una barba que no lo haría feliz, pero de la cual no podía prescindir así como así.

¿Cómo no advertir en este modo de acercarse al hombre y de llevarlo de la imagen inerte a la acción una profunda ironía, ironía que no desaparece sino ante los ímpetus de la ternura o la nostalgia y que jamás es hiriente, sino piadosa y humanitaria? Esta ironía constante y la vaguedad poética son los dos factores que mueven el mundo de *Hijo de ladrón*. Rojas cultiva la vaguedad poética hasta convertirla en la atmósfera misma de su historia. La acción –¿puede llamarse acción a lo que vive en la inacción del *flash-back* y se agita en un substratum de mundo actual?– se desenvuelve en sitios que tardamos en reconocer o que no reconocemos jamás: por ejemplo, en una Argentina sin bordes geográficos, sin tiempo, hecha de algunos trenes en movimiento, de una mujer en una estación, de un cojo, una casa y

9 *Cf. Hombres de maíz*, de Asturias: *La bahía del silencio*, de Mallea; *Al filo del agua*, de Yáñez; *Los pasos perdidos*, de Carpentier. En esta última novela leemos: "Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al contable o la Cómitre" (México, 1953, p. 16). Semejante sustantivación ocurre en novelas de Ramón Sender, como *La esfera*.

una piedra, de unos vagabundos que recorren el país ceremoniosamente, de un hambre y una impotencia infinitas; o sucede, tal vez, en Chile, en playas vacías y luminosas, en basurales marítimos, en muelles sin nombre, en rincones orinados, en botes, en cárceles, en noches estrelladas, entre hombres que descienden de un limbo y se rascan, se despiojan, comen, lloran y se van.

La misma vaguedad rige en el tiempo de la evocación. No existe un orden cronológico: los episodios son intercalados en el instante en que llaman a la memoria del narrador, sin explicaciones previas, inusitadamente, como exigiendo al lector que le dé el lugar histórico que les corresponde.

Acaso en esto reside la diferencia fundamental entre las dos etapas de Manuel Rojas como narrador: en *Lanchas en la bahía* y los cuentos que le precedieron Rojas contaba siguiendo una línea recta, dibujando cuadrados donde no sobraba ni faltaba nada, a ras de tierra, con el mal de Maupassant que era la peste del costumbrismo letrado. En *Hijo de ladrón* libera de orden superficial al mundo de sus recuerdos, descubre la soltura y la plasticidad de la novela moderna, aprende a multiplicar los planos de la realidad y a reproducirlos en simultáneas proyecciones como en una sala de espejos, para descubrir, sin buscar, la esencia de un movimiento vital que se desliza a la manera de una luz o de una sombra por el rostro de sus personajes. Se extiende, así, pero no se debilita ni se disuelve; por el contrario, se ciñe en medio de la abundancia de vida y va palpando cada instante como el minero palpa la pepa de oro entre la arena y el agua que se le escurre por los dedos. Sin prisa, con tiempo, en un largo presente sostenido por una inspiración inagotable, un fuego sin llamaradas, de brasa viva, un hálito interior, poderoso, seguro, libre. Volviendo la espalda al mundo de la acción inmediata y circunstancial, Rojas guarda un residuo de vida que en sus manos se torna poesía y reflexión filosófica; ese residuo permanece a través del tiempo, se desprende del movimiento de las gentes, de sus palabras y de sus sueños y crece como una onda atesorando resonancias, uniendo voces, estableciendo la unidad fundamental de todo lo que vive. Nadie mejor que el mismo Rojas ha expresado las proyecciones de su concepción de la novela:





> El novelista –afirma– ha abandonado aquel camino de sol, de risas, de carreras, de juego y de guerra, propio de la epopeya, y descendido a otro, silencioso, como tapizado, por donde la vida interior transcurre como la sangre, sin ruidos, y donde la raíz del hombre se baña en oscuros líquidos y en extrañas mixturas. Cada día más los hechos exteriores son abandonados, olvidados en la novela; no tienen sino una importancia periférica, social; el hombre no vive en los hechos, mejor dicho, los hechos no son lo más importante en él: lo es lo que está antes o después, lo que los ha determinado o lo que de ellos se deriva. El novelista, así como todos los que estudian y describen al ser humano en un sentido psíquico, y así como aquellos que tienen que juzgarlo alguna vez, como los jueces, se ha percatado de que lo importante del hombre es ahora, y lo ha sido siempre, su vida psíquica.

En estas palabras de Manuel Rojas, publicadas en 1938, pero, seguramente, escritas mucho antes, hay una exacta anticipación de lo que va a constituir la novedad estilística y temática de *Hijo de ladrón*. No olvidemos que cuatro años antes, en 1934, Rojas había asestado un formidable mandoble a la escuela criollista en un ensayo titulado "Reflexiones sobre la literatura chilena"[10]. Su actitud, entonces y en 1938, era producto de una reflexión honda, de una inteligencia y franca consideración de las limitaciones de su obra, de una despiadada pero justa evaluación de la tradición literaria chilena y, en particular, de la crítica. Refiriéndose a este tema decía:

> Existen dos clases de críticos: los que estudian los libros y los que estudian la literatura. Nosotros no nos podemos quejar de que nos falten los primeros (casi hay sobreproducción), pero suspiramos por los segundos. Los primeros son, en realidad, parásitos de los escritores. Viven de lo que estos hacen. Los segundos son compañeros del escritor, marchan con él y a veces se le adelantan (*De la poesía a la revolución*).

Y, luego, añadía:

> Y no es que yo, como escritor –y esto también hay que decirlo–, tenga inquina o animadversión contra algún crítico. Al contrario. Me han llenado de elogios y me han comparado, claro que

10 *De la poesía a la revolución*, Santiago de Chile, 1938, p.98.

prudentemente, con muchos escritores de fama, con tantos que ya en realidad no sé a quién me parezco, ni si me parezco a alguien. Unos han descubierto influencias: otros semejanzas. Pero ¿quién ha salido ganando con todo eso? Con seguridad, mis amigos y parientes más próximos, que gozan mucho cuando se me alaba. Pero yo, como escritor, ¿qué he ganado? Al principio alguna pequeña satisfacción, cierto estímulo, pues tampoco soy una lápida, pero, después, nada. Cuando publicaba mi segundo y tercer libro, pensaba: ahora me dirán que domino muy bien el tema y los personajes, que tengo gran poder de narrador y, para salir del paso, que me parezco a alguien. Como este alguien es ya muy conocido y sus valores han sido estudiados por los extranjeros y proclamados por los nacionales, no hay necesidad de más... Y así sucedía y así llegué a cansarme, pues sucedía lo que anticipaba. Mi obra de principiante llenaba sus gustos y esto me pareció sospechoso. ¿Era bondad, pereza o incapacidad? De encontrar un crítico que dejando a un lado los elogios, como yo los dejo ahora, hubiese hablado como ahora hablo, diciéndome qué era lo que, desde un alto punto de vista literario, necesitaba y qué lo que tenía de más, otro gallo nos cantara.

Al revisar el patrimonio literario de Chile se pregunta:

> ¿Habrá que insistir en la pintura del campo y del campesino? ¿Qué proyecciones exteriores tiene una literatura basada en esos motivos? ¿O será mejor abandonar eso y buscar en otras partes nuevos temas? ¿Elegiremos, entonces, al hombre de la ciudad? ¿Al de las minas? ¿Al de las salitreras? ¿Será preciso abandonar nuestro estilo sudamericano (casero) y buscar en su renovación o en su aproximación a estilos novísimos el interés que, junto con nuestro color local, nos dé lo que necesitamos? ¿No será demasiado anticuada nuestra técnica? ¿No nos pareceremos excesivamente, en una escala inferior, a Maupassant, a Ponson du Terrail, a Balzac, a algún ruso (hay tantos), a Raymont, o a Perico de los Palotes? ¿Nos dedicaremos a la novela psicológica, a la de aventura, a la histórica, a la social? ¿O será necesario falsear nuestra realidad, evadirse de lo inmediato, e inventar lo que no existe y algo más?... Y, por fin, ¿tienen alguna importancia literaria nuestro paisaje, nuestro color, los hombres y los hábitos de nuestra tierra?





> ¿O ellos no nos deben servir más que como elementos simples de una obra independiente de ellos mismos, o de una obra que valga, no por ellos, sino por nosotros puesto no tenga que ver con ello, sino en lo general, no en lo particular, en lo individual? ¿Qué es lo que debemos hacer? ¿Y seremos capaces de hacerlo?
>
> Muchas veces he pensado que los escritores de por acá (me refiero a toda Hispanoamérica) hemos pasado de la simple narración oral a la narración escrita, sin transición, sin sufrir el proceso de la individualización, es decir, sin dar a la obra literaria el sello de una íntima personalidad, sin poner en ella lo que en nosotros puede haber de verdaderamente creador en el sentido literario. Miles de cuentos, cientos de novelas, se fabrican entre nosotros, así, como para los amigos, y aparecen escritas en tal forma que quitándoles las tres o cuatro descripciones del paisaje que tienen, descripciones que se ponen para dar a la narración un carácter literario (?), quitándoles eso, digo, se podría contar de viva voz y sin echar de menos al autor. Falta el autor, podría decirse, falta el artista, ya que lo que se puede contar oralmente no tiene autor ni creador. No hay ahí, en esas obras, en nuestras obras, un esfuerzo del pensamiento por crear algo que represente, de manera objetiva, lo subjetivo del creador; no hay el deseo o el ímpetu de volcar en la obra literaria lo que en nosotros no es solamente y exteriormente literario, es decir, lo que no sólo se refiere a la simple forma escrita: el deseo de permanencia a través del tiempo, la voluntad de dar a la obra literaria nuestra plasticidad interna, si es que alguna tenemos.

Ideas son éstas que debieron hacer época en la literatura chilena. No fueron reconocidas de inmediato; al menos, no lo fueron directamente. Sin embargo, mi generación, que sale a la palestra en el año de 1938, llevará en los oídos la voz de Manuel Rojas, el descontento: la voz del noblemente ambicioso, del preocupado escritor que, sin alardes, demanda sabiduría, hondura y universalidad en la creación novelesca.

Curioso resulta anotar que esas ideas antecedieron en mucho a la creación literaria que parecen aludir. Manuel Rojas expresa una aproximación teórica de una obra que está en proceso de gestación. *En Mejor que el vino,* en cambio, puede darnos ya una mirada retros-

pectiva del camino recorrido y juzgarlo y explicarlo con nítida claridad. La autobiografía de Aniceto Hevia ha llegado a un instante decisivo: desde la alta planicie comienza el héroe a descender con la carga de una madurez conquistada lenta, hondamente. En *Hijo de ladrón* le perdimos de vista cuando, ya completo el proceso de su adolescencia, sigue a dos vagabundos en cuyas manos vislumbra la materia que dará forma a su propio concepto de la humanidad. La gran experiencia de *Mejor que el vino* es el amor carnal. Aniceto la vive a fondo, entre la grandeza y la miseria sin mayor grandeza ni mayor miseria oscilando entre dos símbolos a los cuales se refiere en repetidas ocasiones: la espada y el tarro. Es decir, la luz pura y sólida del genuino amor, realizado en un sentido de profunda fidelidad y, frente a ella, el cúmulo de miseria y desperdicio, de podrido compromiso, de simulación, de ataque, asalto y difamación, personal y ajena, en que viven los que confunden el amor con un subterfugio para aquietar ciertas descargas suprarrenales. Aniceto primero conoce el tarro: en el trato de las prostitutas que constituyen la *ménagerie* de su adolescencia y en el amancebamiento con una mujer frígida –Virginia–, mujer de cómico, fantasma de harapientas bambalinas, depósito y blanco de sus ciegos disparos sexuales. Con Virginia practica y se prepara hasta que conoce el amor espada; casto y dedicado ejercicio de su íntegra humanidad sobre el lecho matrimonial. A la muerte de María Luisa, su esposa, se hunde nuevamente en el tarro. Le cercan figuras de variada e imprevisible intención que se atreven a penetrar su círculo hermético, tentándole, ofreciéndose, perturbándole. En algunas de esas figuras presiente el fuego esencial de su propia búsqueda, pero no se da con iguales condiciones. Avanza, entonces, como nadador herido, tentando la tabla de posible salvación y rechazando la corpulencia gelatinosa que la simula. A los cuarenta y dos años de edad, defendido por burguesa seguridad económica, hecho de sucesivas cortezas, como un árbol que creció en solidez y sabiduría a cada golpe de hacha, herido pero íntegro, blando y duro al mismo tiempo, Aniceto se enfrenta a la más decisiva experiencia del amor: cree descubrir el amor-espada, al fin, después de amargo tránsito por tarros de múltiple veneno. Ella le ofrece "lo que toda mujer puede dar" –el sexo– y le niega lo que tan sólo ella puede ofrecerle a él: el amor como un medio para descubrir la imagen esencial del hombre y la mujer. Ella insiste en entregarse físicamente, él la quiere para esposa; divididos por un muro infranqueable, se separan.





Aniceto seguirá relatando su historia en *Sombras contra el muro* (1964): el tono podrá variar, aunque no mucho; su estilo de vida, en cambio, parece ya definido al menos en su sentido básico, en cambio, en sus propósitos más altos. En el proceso de narrar la historia de Aniceto Hevia, Manuel Rojas habrá dado su mensaje de novelista y pensador social. La novedad de su técnica narrativa, que en *Hijo de ladrón* nos asombró, en *Mejor que el vino* y *Sombras contra el muro* empieza a inquietarnos. Se le ven ya las costuras. La vida cae demasiado plácida en imágenes tan anchas y tan elásticas. Los episodios se reducen en número. Ahora no son sino dos o tres de verdadera importancia: la historia de Virginia y los cómicos ambulantes, el aprendizaje de pintor, el mundo de Flora Cedrón –en particular la novela corta sobre Horacio y Aída– y el dilema ante la negativa de Jimena. De estos episodios Rojas extrae la materia para su extensa divagación sobre el lugar del hombre y de la mujer en la realización del amor. Volviendo, en cierto modo, al concepto de novelar de la picaresca, y en especial al del siglo XVIII, Manuel Rojas narra con el propósito de educarnos. *Mejor que el vino* es, en realidad, un largo sermón: a veces poético, a veces filosófico, a veces dramático, siempre sincero, aun en lo más recóndito de su retórica, y siempre fascinante en el ímpetu de río con que avanza y nos envuelve en su corriente.

Conocedor deliberado y consciente del mundo que organiza, de los personajes y episodios que lo pueblan y de las leyes que rigen su funcionamiento, Manuel Rojas puede revelarnos sin dificultad su secreto y lo hace en un párrafo de *Mejor que el vino* para que no haya dudas sobre su objetivo literario ni de su concepto del arte de novelar. Dice:

> Es necesario decirlo todo, aunque de a poco, pensando primero cada uno de esos pocos, dando un dato, luego otro y no todos del mismo carácter, sino diferentes, que haya espacio y luz entre ellos, separación, para que puedan verse y distinguirse, si esto es posible, pues hay mucha confusión en el conjunto, como quien al estudiar algo esencial, importante y amplio, toma en cuenta no sólo lo que va a estudiar o a exponer, sino también lo que lo rodea, lo que algo tiene que ver con ello, no lo que lo rodea ahora, no lo que tiene algo que ver con ello en este momento,

sino además lo que lo rodeaba antes o lo rodeará después y lo que tenía que ver con ello hace tiempo o tendrá que verlo dentro de otro tiempo, cuando él no pensaba o cuando él no pensará ya en lo que piensa ahora.

He aquí la teoría estilística que inspira a Manuel Rojas en la historia de Aniceto Hevia. Pudiera decirse que esos "pocos" a que se refiere el autor asumen cada vez mayor importancia, mayor densidad, si no más luminosidad; pudiera decirse que los espacios entre un "poco" y otro "poco" se intelectualizan con materia de intensa especulación didáctica. No puede negarse, en todo caso, que siempre existe la posibilidad de que al fin la unidad de una vida –en todas sus contradicciones, en sus grandezas y miserias, en sus angustias, sus esperanzas, sus revelaciones, sus derrotas, en la conciencia nítida de su propia condición– pueda surgir precisamente del contraste de esas porciones, de la densidad de los intermedios, de la aparente desorganización del conjunto. Será entonces como un río que acogió ya todos sus afluentes, que trenzó todas sus corrientes internas, que sorbió la savia de sus márgenes frondosas, y desemboca con su monumental complejidad identificada para siempre. Manuel Rojas le habrá dado forma a esa realidad que, en vida, conoció amorfa.

A través del ciclo sobre Aniceto Hevia mantuvo Manuel Rojas un ritmo que atañe tanto al lenguaje como a la estructura interna del mundo en que vive el héroe: es un ritmo amplio y lento como el desplazamiento de una marea; hecho de períodos vastos que se enlazan con la sonora presión de la ola que invade a otra ola. Ese movimiento es el movimiento de la vida que, capa sobre capa, va dejándose caer sobre el alma de Aniceto Hevia.

En 1960 Manuel Rojas publica una novela, *Punta de rieles*, que es la antítesis de esta concepción rítmica a que nos referimos. El lento y goloso bucear en las almas de los vagabundos cede ahora a un ritmo acelerado, de breves períodos, de áspera resonancia. Manuel Rojas quiere sorprender el secreto de una vida en la palabra transcrita directamente, guardando toda su mostruosa deformación coloquial. Se diría que el autor toma, de pronto, por el atajo en vez de seguir el camino real que antes prefería. *Punta de rieles* es la versión directa de un diálogo sin testigos que sostienen dos hombres frente al abismo de la ruina moral. Pudo haber sido escrito en forma de teatro, acaso fue





concebida como un diálogo dramático, ya que no hay apartes, ni especulaciones, ni descripciones ambientales, que no salgan de la evocación misma que hacen los personajes. Dos son los protagonistas centrales; uno dialoga en voz alta, el otro, interiormente. La voz de este último pudiera ser la del recuerdo o de la conciencia, como en ciertos dramas de O'Neill. El personaje con voz es un carpintero que, después de matar a su mujer, aparece en la oficina de un periodista y narra su vida. Busca consejo o, simplemente, se desahoga. El periodista, mientras escucha, piensa, y pensando, rememora su propia vida. Manuel Rojas no ha querido integrar ambas historias combinándolas en una sola masa narrativa, a la manera de William Faulkner, cuyas novelas han influido indudablemente en la técnica de *Punta de rieles*. Rojas ha preferido contarlas paralelamente, repartiendo en forma equitativa los capítulos. Sorprende esta división. Diríase que Manuel Rojas limitó las posibilidades de experimentación y, sabiendo que ambas historias en el fondo ilustran un mismo punto, creyó posible sugerir la unidad artística por medio de la idea que inspira la novela y no por medio de la forma. El mensaje de *Punta de rieles* es característico del autor. En oposición a lo que ha dicho la crítica al juzgar un poco apresuradamente esta novela, pienso que ella en nada desdice la filosofía humanitaria de otras obras de Manuel Rojas. El lenguaje, procaz hasta la exageración, y ciertos episodios de un realismo brutal, pueden inducir a error y hacernos pensar que la novela encierra una amarga condenación de la sociedad chilena contemporánea. En realidad, bajo la frase soez y, más aún, detrás de la perdición y del vicio que revelan los personajes, se esconde la certeza de que el hombre nunca cae tan bajo que no pueda ser alcanzado por la mano redentora de otro hombre, ni llegar a perder del todo la fe en sí mismo por muy siniestra y cruel que sea su diaria renuncia. Hay, entonces, una esperanza que se levanta poco a poco y dificultosamente entre el basural de estas dos vidas. Esa esperanza no se define con claridad, apenas se sugiere y, cuando se expresa, viene envuelta en las palabras de un viejo refrán que casi pasa inadvertido.

No es necesario establecer comparaciones entre *Punta de rieles* y otras novelas de Manuel Rojas. En *Punta de rieles* se adivina un deseo de romper moldes y de sostener una técnica que a esta historia le calza a la perfección, pero que podría ser ineficaz tratándose de otro tema. Quedándose al margen de la acción, el novelista deja que sus perso-

najes se confiesen descarnadamente. ¿Son estas vidas dignas de narrarse? A tal pregunta pudiera responderse diciendo que toda vida es digna de ser narrada si el novelista la anima de un hálito universal. Confieso, sin embargo, que de las dos historias, una, la del carpintero, me parece de menor interés, mientras que la otra, la del aristócrata venido a menos, me resulta fascinante. Acaso se debe esto a que en la figura del carpintero, Manuel Rojas nos entrega un personaje ya que le conocíamos. En el aristócrata, por el contrario, se encierra una psicología novedosa y compleja, que el autor no había analizado antes.

Se ha dicho que en esta obra Manuel Rojas vuelve a la concepción naturalista o criollista característica de sus primeros libros. Esto es discutible. Lo que parece elemental en el lenguaje de *Punta de rieles* es producto de estilización, lo que se toma por esquemático es velocidad genuina, es decir, movimiento narrativo que no admite desviaciones de ninguna clase. *Punta de rieles,* novela de admirable empuje dramático, ha de subsistir principalmente como el testimonio de un experimento técnico en que el autor despliega un dominio del lenguaje popular inigualado en la literatura chilena.

Alejado de Gorki, su maestro de juventud, a quien, sin embargo, no olvida del todo, y sin dejarse vencer por los resplandores de Joyce, de Mann, de Faulkner, quienes suelen cegarle, Manuel Rojas ha descubierto ya el sentido de su creación literaria en el movimiento de una forma de vida que, en el fondo, y por encima de fronteras, es un movimiento de búsqueda de la paz, del respeto esencial de la dignidad humana, en cualquiera condición y circunstancia, y del amor como entrega libre, total y desinteresada.

1967



# UNA NUEVA MIRADA

## Jaime Valdivieso

Hacia 1950 una nueva mirada recorre Latinoamérica. El ojo acostumbrado a los espacios ilimitados de la pampa, del desierto, de la cordillera o de la llanura; el ojo que se multiplica en la selva, que mira a sus semejantes en su naturaleza instintiva, predeterminada, se concentra de súbito sobre un punto que avanza o retrocede, y que intercepta la mirada que lo fija con ojos trémulos, reticentes y un extraño brillo detrás de su animalidad: es el espíritu del hombre.

Una de estas primeras miradas y desde entonces de las más profundas, persistentes y humanas es la de Manuel Rojas.

Este hombre no demasiado alto, pero de aspecto gigantesco por su cabeza prominente, encanecida, por su andar lento y sus dos grandes manos toscas y serenas, nació en Buenos Aires en 1896 donde vivió hasta su adolescencia. Luego ha sido Chile, el hombre de Chile su obsesión y su tema constante.

Manuel Rojas pertenece a una generación que se formó en la doctrina y el mito del anarquismo, de una concepción individualista de la existencia que implicaba la idea de que nadie más que el propio individuo es el constructor de su vida. Afortunadamente este camino a él le dio buenos resultados lo cual trajo como consecuencia el limpio humor, la serenidad y el gran humanismo de su obra.

Una estrofa de uno de los primeros libros *Tonada del transeúnte,* define mejor que nada su filosofía de la vida:

> Lo mismo que el gusano que hilara su capullo
> hila en la rueca tuya tu sentir interior
> he pensado que el hombre debe crear lo suyo
> como la mariposa sus alas de color.

Es el hombre, su destino, su fuerza interior, su capacidad para sobrevivir y luchar, sobre todo, lo que expresan sus personajes. Esta mirada que descubre lo que hay dentro del hombre, los anhelos y temores que lo empujan, lo lleva a universalizar sus temas y personajes desde sus primeros versos y cuentos.

Pero tampoco desdeña la naturaleza, por el contrario, ve en ella una poderosa relación con la vida y los seres. Así lo manifiesta cuando habla sobre Chile:

> Las montañas y las quebradas, valles y playas, ríos y esteros, estepas y llanos, montes y bosques, pájaros y mariposas, flores y neblinas, lluvias y vientos, caseríos, pueblos, ciudades, han tenido para mí, como todo lo vivo, y como todo lo muerto, una expresión; porque no sólo he visto Chile: lo he vivido y lo he sentido. Cada uno de los rasgos y adornos de su fisonomía tiene un color, un movimiento, un olor, casi un sabor, diferente, individual que conozco y aprecio. ¿Cómo llegué a conocerlo? Estoy despierto desde que nací, despierto no sólo para mí, sino también para los demás: he llegado, en día de temporal y después de tres horas de trepar cerros, a las márgenes de la laguna Rubilla, cubierta siempre de una capa de hielo de dos metros de espesor; he vagado durante los ardientes días de un mes de febrero por las orillas de la laguna Vichuquén, rodeada de una soledad llena de cisnes de cuello negro y de quejumbrosas taguas (conocí allí al runrún, que hace con sus alas, al descender, el rumor a que debe su nombre, y admiré al "trabajador", infatigable y alado proletario); he resistido, lleno de inquietud y durante las horas del crepúsculo, la vida de un bosque precordillerano: el rumor de los ñires, el gemido del puelche, el grito de chucao, que canta como un sapo y gruñe como un cerdo, y del carpintero negro, que cacarea como una gallina y que trabaja como el pitigüe, con un aire comprimido; el





> olor de la ñipa me detiene en las calles de mi barrio, me parece llevar siempre en las manos el aroma de los peumos, y el canto de un pájaro desconocido me sobrecoge tanto como un pensamiento inesperado[1].

Estas líneas que nos recuerdan el panteísmo de Walt Whitman y la manera de aproximarse al mundo vegetal y animal de Neruda, son una buena clave para comprender el surgimiento de una literatura que se universaliza partiendo de la tierra, del contorno, incorporando, subjetivando la naturaleza, dándole vida y temperatura, humanizándola.

Se trata una vez más de un escritor "fundador": la realidad para "ser"; necesita de la palabra que nombra y crea la tradición, la identidad y la conciencia de un pueblo.

Pero volviendo al hombre, la mirada de Rojas que lo descubre y lo penetra es una mirada muy especial, se diría única en nuestra literatura, una mirada a esos hombres y mujeres a quienes nadie se atreve a mirar por no sentir asco, tristeza, indignación: una mirada que abarca tanto la última pobreza, la vida que se sobrevive, como la última miseria, la vida que se contravive, el postrer nudo de la existencia, el más firme y persistente, sin embargo: los materiales de desecho, la chatarra de la condición humana, puro instinto y animalidad degradada, acusación flagrante al orden, a la justicia, símbolos no obstante de la resistencia de la vida humana:

> Y podrás ver en las ciudades, alrededor de las ciudades, muy rara vez en su centro, excepto cuando hay convulsiones populares, a seres semejantes, parecidos a briznas de hierbas batidas por un poderoso viento, arrastrándose apenas, armados algunos de un baldecillo con fogón, desempeñando el oficio de gasistas callejeros y en compañía de mujeres que parecen haber sido fabricadas por ellos mismos en sus baldecillos, durmiendo en sitios eriazos, en los rincones de las aceras o a la orilla del río, o mendigando, con los ojos rojos y legañosos, la barba grisácea o cobriza, las uñas duras y negras, vestidos con andrajos color orín o musgo que dejan ver, por sus roturas, trozos de una inexplicable piel blanco-

1. Manuel Rojas: *Obras escogidas,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, Tomo I, 1969, p. 35.

azulada, o vagando, simplemente, sin hacer ni pedir nada, apedreados por los niños, abofeteados por los borrachos, pero vivos, absurdamente erectos sobre dos piernas absurdamente vigorosas. Tienen o parecen tener, un margen no mayor que la medida que puede tener la palma de la mano, cuatro traveses de dedo, medida más, allá de la cual está la inanición, el coma y la muerte, y se mueven y caminan como por un senderillo trazado a orillas de un abismo y en el cual no caben sino sus pies: cualquier tropiezo, cualquier brusco movimiento, hasta diríase que cualquier viento un poco fuerte podría echarlos al vacío; pero no; resisten y viven durante decenas de años; tú puedes perder a tu madre, a tu mujer, a tus hijos, a tus amigos, todos sanos y fuertes, sin fallas; ellos persisten, irritando con su presencia a los enfermos y a los sanos, a los poderosos y a los humildes, a los viejos y a los jóvenes, sin que nadie pueda explicarse cómo pueden existir en un mundo que predica la democracia y el cristianismo, semejantes seres (*Obras escogidas*, p. 452).

Esta mirada que podríamos llamar "del tercer mundo", sólo pudo verla un gran espíritu y un gran artista, alguien que hubiera visto y padecido su propia indigencia y la de los demás, y que hubiese salido como Manuel Rojas purificado como el novicio después de los ritos chamánicos.

Pero sobre todo, un gran artista para saber escoger, seleccionar de lo experimentado lo más significativo y trasponer literariamente más de lo visto y reflejar, a través de lo concreto, de lo específico, lo general, lo que es parte de la estructura de la vida en una determinada circunstancia histórica: mirada que atestigua lo que pasa y lo que permanece.

Toda la obra de Rojas es, por un lado, profundización de su propia experiencia; y por el otro, una conciencia cada vez mayor como hombre de letras, un manejo cada vez más hábil de los procedimientos: precisión de la palabra, ritmo y eufonía sintácticos, manejo de la narración y concepción global de la obra.

Manuel Rojas deja de publicar durante quince o veinte años, lee a Faulkner, a Proust, a Thomas Mann, a André Gide y silenciosamente va "hilando su capullo" que se llamará *Hijo de ladrón*, la obra más





consciente y trabajada literariamente y de mayor significación universal que hubiera aparecido hasta entonces. Una nueva técnica aprendida en Faulkner y Mann le permite profundizar y ampliar de una manera insólita su visión del hombre ya demostrada con agudeza en la novela *Lanchas en la bahía* y en sus cuentos.

Pero no es sólo en Chile, donde quiera que vaya Rojas ve lo que nadie ve ni quiere ver. "Es muy fácil olvidar que existe la miseria y no quiero que me pase eso. La pobreza es para mí lo que la tierra era para Anteo" (*Obras escogidas*, p. 1057).

Cuando visita México y escribe *Pasé por México* un día, sus mejores páginas, las más humanas y compasivas, las más profundas y reveladoras son las que miran como siempre la pobreza:

> Pero esta vieja que hace frituras no es la única; hay otras, millares de otras, entre ellas aquella que en la mañana se encuclilla en una acera, saca de su cestillo, de los bolsillos o de una bolsita de papel, dos limones, cuatro granadas chinas, dos mameyes, cuatro nueces y seis chiles, pone todo sobre un trozo de diario o simplemente en el suelo, haciendo un montoncito, se acurruca, quizás se sienta, se abriga en su rebozo y espera; puede esperar una hora o un día, una semana o un mes; no ofrece su mercadería y si la ofrece nadie la oye: tiene que verla; se duerme y despierta y vuelve a dormir y a despertar; la multitud desfila; al llegar la noche no ha vendido nada o ha vendido las granadas y quizá los limones, y su cuerpo, cansado, no hace más bulto, en ocasiones, que toda la mercadería. Recoge todo y se va. Al día siguiente busca otra acera o vuelve a la misma, según como le haya ido, y para qué hablar de las que se arremolinan en las afueras de los mercados o en el mercado mismo y las que vagan por las calles ofreciendo su mercancía (*Obras escogidas*, p. 1958).

La obra de Manuel Rojas representa una verdadera ontología y una metafísica del submundo, de los marginados, de los desechos de la condición humana.

Pero también de la resistencia del hombre, de su capacidad no sólo para sobrevivir sino para imponerse en un mundo de pobreza y de subdesarrollo. En este sentido su tetralogía que comienza con *Hijo de ladrón* y termina con *La oscura vida radiante*, publicada poco antes de

su muerte, es un testimonio de su fe en el hombre, de su trabajo y de su esfuerzo. El personaje de este ciclo, Aniceto Hevia, que reflejaba la filosofía del escritor, creía más en el poder individual que en las organizaciones colectivas. Sin embargo, Rojas fue siempre un consecuente izquierdista; fue partidario de la Unidad Popular en Chile y un entusiasta de la Revolución Cubana, sobre la cual había comenzado una novela cuyos primeros capítulos me dio a leer en Madrid.

La obra de Manuel Rojas se ubica en una línea narrativa basada en la experiencia, pero a la vez universalizada por una estricta conciencia de la lengua y de la forma; en su obra, la historia específica de una etapa del Chile urbano se trasciende, incorporando las técnicas más renovadoras de la narrativa, y una constante preocupación por el hombre capaz de perdurar y de superarse en las peores condiciones de soledad y de miseria.

1975



# IMAGEN LITERARIA E IMAGEN CONVENCIONAL EN LOS CUENTOS DE MANUEL ROJAS

Leonidas Morales Toro

Para procurarnos críticamente el conocimiento y la valoración de algunos aspectos técnicos, de lenguaje y contenido discernibles en la lectura de los cuentos de Manuel Rojas, vamos a valernos del concepto de imagen, que emplearemos en dos acepciones bien precisas. Desde luego en ninguno de los dos casos se halla comprometido el concepto de imagen como figura retórica (seriado junto al de metáfora y al de comparación). Nos interesa, primero, con una significación que es por completo equivalente a "representación estética de la vida". En este sentido podemos decir de un buen cuento o de un conjunto de cuentos que organizan, en virtud de los medios que le son específicos, una imagen verdadera de la vida. El que sea verdadera la imagen depende de que funcione históricamente: de que mediante su propia capacidad expresiva, la de su lenguaje, descubra y revele bajo la forma de una "perspectiva" inmanente de vida posible lo que no es sino latencia y vibración soterrada en la estructura de una sociedad concreta. Toda imagen literaria es pues histórica en la misma medida en que es estéticamente verdadera. El análisis de dos cuentos magníficos, "Una carabina y una cotorra" y "El delincuente", permitirá comprobar la validez práctica de las afirmaciones teóricas anteriores. No obstante la posición de instancia exterior y previa que ostenta la sociedad con respecto al fenómeno literario, ella

ejerce sobre la imagen literaria un condicionamiento dialéctico, que por ser dialéctico se opone a aquella concepción para la cual lo literario aparece como un reflejo pasivo de lo social, y denuncia simultáneamente la ingenuidad peligrosa de semejante causalismo mécanico. Las normas sociales vigentes, las relaciones del hombre con el hombre, la naturaleza, su trabajo, constituyen una masa de pensamientos y valores morales que son el contenido de lo que designaremos como "imagen convencional" o "imagen normativa". Corresponde ésta a la segunda acepción en que hemos de emplear el concepto de imagen. A gusto o a disgusto, viendo en ella un rostro que lo interpreta o sintiéndola gravitar cual peso muerto, el lector transporta siempre la imagen convencional. Y es justo en el interior de la imagen convencional donde la imagen literaria, si ha de presumir de verdadera e histórica, deberá provocar la revelación. No hay revelación efectiva que no traiga consigo un llamado implícito al lector para que, una vez advertida la "perspectiva" inmanente que funda la imagen literaria, emprenda el cambio en los términos de la imagen convencional, o su destrucción cuando se trate de un desajuste radical. De ahí que la imagen literaria sea por naturaleza subversiva.

Desde este punto de vista digamos de paso que a la literatura hispanoamericana, al menos a aquella que no es víctima del desarraigo, la caracteriza una hostilidad feroz entre lo que descubre la imagen literaria y lo que exhibe la imagen convencional, entre lo establecido y lo posible. La relación adquiere en ella dimensiones de escándalo. Y aquí surge una paradoja: el lector chileno sabe más de sí mismo leyendo a autores de otros países americanos que leyendo a los autores chilenos. ¿Qué pasa? El dato nos habla por supuesto de una comunidad de problemas, pero por otra parte alude a algo privativo: la historia de la novela y el cuento chileno. A lo largo del tiempo nuestro narrador ha demostrado en general carecer de heroísmo moral e intelectual; la imagen convencional, exaltada por el dolor o la ilusión de ciertas conciencias a la categoría de ejemplar dentro de América, le produce una suerte de inhibición tan pronto se enfrenta a ella para desnudarla y penetrarla; sin superarla sublima esa impotencia en un realismo burdo o en un racionalismo apenas disimulado que frenan la imaginación y la enajenan de su objeto. Ambas soluciones escamotean lo real con daño para la universalidad de la imagen literaria y beneficio indebido para la imagen convencional. El prejuicio





realista y el prejuicio racionalista patentizan una artritis moral e imaginativa que le vedan al escritor el acceso a niveles más profundos de realidad. Como consecuencia inmediata, la imagen convencional de la realidad chilena permanece prisionera de mitos que pretenden sin razón dotarla de prestigio y excepcionalidad. Incluso la obra de quienes han podido escapar a la norma (Lillo, Rojas, González Vera, Droguett, Giaconi) no está exenta de claudicaciones. El prejuicio racionalista, por ejemplo, impide que en "El hombre de la rosa" y en "Un espíritu inquieto", cuentos de Manuel Rojas, asistamos a una experiencia de lo fantástico.

La sola existencia de una tradición literaria, no importa su brevedad, crea un ámbito propio de lenguaje, temático, de técnicas y juicios de valor implícitos, de donde no sería lícito sustraer la imagen literaria. Porque si el autor sorprende conexiones inéditas en el seno de la imagen convencional, la necesidad de expresarlas lo conducirá fatalmente a forjarse un lenguaje y una técnica adecuados a su objeto, y en el origen de cada decisión suya al respecto se agitarán irreconciliables las simpatías y las diferencias en relación con otros lenguajes y otras técnicas ya elaborados que pueblan la tradición. De manera que no sólo la imagen convencional condiciona la imagen literaria, sino que también la tradición, especialmente la tradición inmediata, según lo atestigua la teoría de las generaciones. Ahora bien, la imagen literaria de Manuel Rojas define su perfil en oposición al criollismo, la tradición inmediata de la cual tenía que liberarse. Pero como toda individualización es un proceso, un triunfo gradual y precario sobre las resistencias, no es difícil detectar en las primeras obras de Manuel Rojas presencias criollistas. Convendrá en seguida fijar los rasgos diferenciales de la imagen criollista para que, disponiendo de un trasfondo histórico literario, oportuno, proyecte su singularidad la de nuestro autor.

En cuanto al lenguaje, los criollistas, nacidos del refinamiento formal del modernismo, modelaron una prosa "literaria", contaminada de artificio, rítmica, deliberadamente metafórica. La metáfora fue para ellos el órgano privilegiado de su estilo. A pesar de que reaccionaron contra el espíritu estetizante y deshumanizado de fines y comienzos de siglo (cuyo correlato social estaba dado por las grandes ciudades, el lujo y el afrancesamiento en las costumbres de una burguesía rica),

buscando el camino de salida en la naturaleza y el paisaje, el origen modernista no superado los precipitó hacia una literaturización de la vida, circunstancia que crea y explica los contenidos de signo negativista, desastrosos en un sentido moral, de la experiencia vivida por los personajes. El "motivo", y desplegadas por su movimiento, son la inserción dionisíaca e impresionista de una sensibilidad nerviosa en el paisaje, la resolución del hombre en naturaleza, y la destrucción de las ilusiones de una conciencia. Esta conciencia (la del personaje y el narrador), abstracta y sentimental, violenta la esencia de su objeto (la naturaleza): se empecina en endosarle desde afuera una concepción romántica que el objeto no admite porque le es extraña. La naturaleza responde desmontando las falsas ilusiones, injuriando la raíz moral del hombre y sometiéndolo a su tiranía elemental. Piénsese en *La vorágine* y en *Doña Bárbara*[1].

El imperio de la imagen criollista acaba alrededor de 1930. Entonces comienza en toda Hispanoamérica a insinuarse una nueva imagen. La imagen de Manuel Rojas obedece indudablemente a impulsos expresivos generacionales (Asturias, Yáñez, Carpentier, Bosch) que se prolongan más allá de los límites de un país. No es pues azaroso que el comentario crítico de Alberto Escobar referido al cuento peruano, valga asimismo para el cuento chileno. Para Escobar:

> … se torna apasionante la evolución narrativa a partir del año 30. El escenario geográfico y social empieza a revelar el rostro de sus personajes; el ambiente de los cuentos es construido sobre una percepción de la vida, en tanto acaecer que conjuga lo personal y lo supraindividual. Es el período del descubrimiento, no sólo de las regiones, sino de los tipos humanos y sociales que discurren en ellas (...). Los autores no sólo "describen" o "cuentan"; aquella técnica aislada resulta ahora ineficaz; necesita "presentar" la acción como un comportamiento y, quizá, es entonces cuando el personaje deja de estar adosado al paisaje y brota de él o se le enfrenta con una actitud lúcida[2].

1 Ver Leonidas Morales: La ciudad y el paisaje en la obra de Fernando Santiván, en: *Santiván*. Homenaje de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1967, pp. 17-34.

2 *La narración en el Perú* (Estudio preliminar, antología y notas de Alberto Escobar), Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 2da. ed. 1960, p. 313.





Si en el cuento criollista la apertura de la anécdota accedía invariablemente a la naturaleza, en Rojas por el contrario esa apertura significará un desplazamiento en el eje enfático desde la naturaleza al hombre y una conversión del anulamiento en las cosas en el rescate de una dimensión vital afirmativa. Es claro que el nuevo impulso expresivo tiende a liberar al personaje, despegándolo del paisaje, y a recuperarlo en su positividad, entendiendo por tal una actitud que salva el personaje de desaparecer disuelto en el paisaje o en la imagen convencional.

La historia de Pedro Lira, del cuento "Una carabina y una cotorra", ilustra la actitud que decimos. Pedro Lira era un comerciante menor: "compraba escobas en una fábrica y las vendía por las calles; con el dinero que obtenía compraba de nuevo escobas y volvía a vender; con el dinero..., etcétera". Las escobas llevan y traen a Pedro Lira, hacen de él una escoba más, lo cosifican; gira extraviado en el círculo del trato social externo (comprar y vender), humillante, con la realidad, una realidad que lo desconoce, que se cierra obstinada sobre sí misma, que no se abre a la fecundación, que no le pertenece. Pedro Lira pertenece a las cosas y él sólo administra su miseria. El círculo gris de las escobas diseña la vida de relación del personaje: una vida de enajenación, moralmente estéril (aspecto simbolizado en la esterilidad biológica de su mujer). Se ahoga entre las sillas rotas y la mugre del cuarto. Se emborracha y le pega a la mujer. Pero no estamos aquí frente a un absoluto. A veces Pedro Lira logra trascender el círculo enajenante y asomarse por corto tiempo a un relámpago que lo restituye en el centro de la plenitud. Ocurre cuando se sienta a la mesa y la superficie de ésta se convierte de milagro (milagro del personaje) en un campo de batalla, y ahí, en medio de él, florece lo extraordinario. Pedro Lira imparte órdenes militares, imita con su voz el grito agudo del clarín o el estruendo espantoso del obús, y la pequeña cotorra amaestrada ejecuta limpias marchas, movimientos exactos, de estrategia, hasta que un obús la fulmina; luego suena el clarín anunciando la derrota del enemigo, la cotorra se yergue y avanza. Pedro Lira, transfigurado por la emoción de la plenitud vivida, se contempla en ese valiente guerrero, su doble, que regresa vencedor del círculo de las escobas. Brillantes los ojos, encendido el rostro, húmedos los labios, la ve venir hacia él:

> Ella, toda verde claro, con dulces reflejos azules y suaves destellos amarillos, su obra, la única belleza que había logrado crear duran-

> te toda su trashumante vida de vendedor de escobas, llegaba ante él y ante él se detenía, esperando su recompesa: una caricia o un trozo de papa cocida.

Otros cuentos narran el reencuentro con la positividad del hombre fabulándolo en la seducción que suscita la existencia libre de los pájaros. El narrador-personaje del cuento "Pancho Rojas" recuerda que cuando intentaba acercarse al queltehue, ahora muerto, creía leer en la mirada del pájaro un reproche:

> ¿Por qué pretendes convertirme en algo tuyo? Déjame ser como soy. O quiero llegar a ser como uno de tus hijos, como tu mujer o como uno de tus zapatos, algo manoseado. Si represento para ti la imagen de una vida libre y salvaje, déjame ser salvaje y libre, aunque dependa de ti para subsistir y aunque a veces tengas que cortarme las alas para impedirme regresar a mi mundo.

La voz del petrel ("Mares libres"), habitante de las tierras australes más remotas, parece el susurro del viento, "pero de un viento solitario o de alta mar": los pájaros costeros la oyen "con temor y con placer". Es la fascinación de la vida como desapego ("libre y salvaje"), contrastada con el empobrecimiento del sedentarismo y la domesticidad (los pájaros costeros y las maniobras para incorporar el queltehue al mundo doméstico). Precisamente, es una constante en los cuentos de Rojas que sus personajes adhieran a este individualismo anárquico de gran riqueza ética.

Tanto el esfuerzo ya señalado por liberar al hombre del paisaje, la enajenación social y la rutina, sinónimos de anquilosamiento vital, como el estilo de narrar los acontecimientos, lo que analizaremos a continuación, son correlativos. Para deducir indirectamente el estilo narrativo, consideremos lo que el narrador del cuento "Laguna" dice del personaje: "El dolor de su vida, en lugar de entristecerme me alegraba. Contaba sus desgracias con tal profusión de muecas e interjecciones, que yo me reía a gritos". Lo que ha sucedido es un desdoblamiento: Laguna, en cuanto narrador de sus desgracias, reproduce, como un espejo interior, el estilo del narrador principal. Este, a su turno, repite los rasgos estilísticos de un narrador genérico, común a todos los cuentos de Rojas. Pero, ¿qué significado tenemos que atribuirle a la frase "con tal profusión de muecas e interjecciones"? Re-





duzcamos el pensamiento metafórico a un pensamiento crítico conceptual.

En el extremo opuesto al "impresionismo" disolvente de los criollistas, el cuento de Rojas está traspasado por una voluntad "expresionista" que para materializarse acude a las deformaciones: desrealiza la figura física, ironiza las intenciones, somete a ratos el razonamiento a una lógica excéntrica y ocasiona erosiones en los contenidos de la imagen convencional. Estas deformaciones expresionistas tienen por función la de abrirle paso a la vida, desatando con la descripción de un objeto grotesco, con una relación humorística o con una ironía, el nudo que la aherroja. Algunos ejemplos les darán consistencia a las afirmaciones precedentes. De desrealizaciones grotescas de la figura física: la mujer de Pedro Lira "era un atado de trapos que se movía, un atado de trapos que hacía comida, lavaba la ropa y se quejaba cuando Pedro Lira, quizás para cerciorarse de que debajo de eso que se movía había algo más que trapos, le dejaba caer encima un palo o un puñetazo". El conventillo de que se habla en "El delincuente" tenía un segundo piso: "A este segundo piso se sube por una escalera de madera con pasamanos de alambre, en los cuales, especialmente los días sábados, los borrachos quedan colgando como piezas de ropa puesta a secar". Ejemplo de ironización de intenciones: "Su sueldo era mayor que el del vejete, pero no demasiado. La empresa lo necesita más que al otro y lo alimenta mejor, aunque sin llegar a excesos que puedan comprometer la salud del secretario" ("Poco sueldo"). De lógica excéntrica: En el conventillo hay, además, hombres que no trabajan en nada; no son mendigos ni ladrones, ni guardianes ni trabajadores. ¿De qué viven? ¡Quién sabe! Del aire, tal vez. No salen a la calle, no trabajan, no se cambian nunca de casa, en fin, no hacen nada; por no hacer nada ni siquiera se mueren ("El delincuente").

Es opinión corriente que Manuel Rojas le imprime a la vida de sus personajes un giro optimista característico. Leemos sus cuentos y novelas, dice González Vera, "como si fueran cantos de optimismo". No queremos nosotros refutar esta opinión sino asentarla sobre una base analítica menos precipitada, esbozando previamente una rápida crítica del optimismo literario en general. Por lo pronto, todo optimismo ha de tener un peso histórico; un optimismo que no se levante grávido de temporalidad y espacios concretos, que no emerja rompiendo el cerco tenaz de una resistencia (la resistencia de la naturaleza

o de la sociedad), que no se alce constituyéndose a cada instante como la postulación inmanente de un orden social y humano posible, históricamente necesario, no es optimismo: es frivolidad, juego vano. No nos interesa aquel optimismo que complace al lector meciéndolo en la cuna de la naturaleza o de los contenidos de la imagen convencional, porque, psicológica y socialmente, es un optimismo regresivo, reaccionario. El verdadero optimismo en literatura, el más entrañable, se alcanza después de atravesar una densa zona de sombras; brilla mejor cuanto mayor sea la catástrofe que lo descubre entre los escombros. Se da como una excepción que desde su rincón pugna por advenir a la universalidad de la norma. Lo que dijimos de la auténtica imagen literaria, vale para el optimismo: es también subversivo: pide la abolición de la norma establecida.

Rojas estructura en "Una carabina y una cotorra" un optimismo militante: el combate en la mesa del cuarto simboliza la lucha del personaje con las formas sociales que lo deterioran y degradan. Aunque el asedio del círculo enajenante suspenda el poder creador de la vida, ésta no abdica y engendra un fruto de rebeldía que denuncia la esterilidad del mundo que lo rodea: la cotorra amaestrada, "su obra, la única belleza que había logrado crear durante toda su trashumante vida de vendedor de escobas". El símbolo de la cotorra que después de muerta regresa victoriosa del campo de batalla, recoge la protesta de la vida acosada, dispara un patético pensamiento de liberación y anticipa el desenlace de la otra batalla más amplia, la lucha cotidiana del personaje con el círculo de las escobas: "borracho, un tren lo arrolló, junto con su mercadería, en un solitario paso a nivel". A la esencia del optimismo le repugna el final feliz; más aún: son incompatibles. La muerte de Pedro Lira es una victoria: exalta su protesta expresada en esa "única belleza" que apela al lector desde el silencio para que la salve de la existencia clandestina en que se ha revelado.

Se comprenderá que no podamos suscribir al criterio de quienes valoran "El vaso de leche" como uno de los cuentos más admirables de Manuel Rojas. Al lado del optimismo maduro, subversivo, de "Una carabina y una cotorra", son dignos de censura los ingredientes que organizan el optimismo en "El vaso de leche"; de no mediar la sobriedad en la ambientación, la calidad del lenguaje y la perfección técnica, esos ingredientes: el sentimentalismo, el azar y el final feliz, apurarían





su parentesco con los del melodrama. El cuento narra la historia de un adolescente abandonado en un puerto y que luego de tres días de no comer lo atormenta el hambre; el recurso de los vagabundos de puerto, robar o aceptar las sobras que les ofrecen los marineros extranjeros, le está vedado por la represión del pudor; en el límite de la desesperación, decide ir a un negocio, pedir comida y soportar los insultos, el castigo físico o la cárcel; elige una lechería, y después de beberse el vaso de leche con vainilla, llora su soledad y su vergüenza; la dueña, una mujer española bondadosa, intuye con su instinto maternal la situación, lo consuela como a un hijo y le sirve un nuevo vaso; reconfortado, el personaje camina de noche en dirección al muelle y se duerme de cara al mar. Los problemas empiezan al comprobar que no hay en el personaje un rasgo "positivo" que le confiera unidad y "posición" respecto del mundo; por eso la información que el narrador entrega de su pasado son sólo referencias externas invertebradas: había navegado muchas veces, durante un mes trabajó en Punta Arenas antes de embarcarse irregularmente en un barco inglés con destino al norte, fue sorprendido y desembarcado. Menton, de juicios habitualmente lúcidos, incluye el cuento en su *Antología del cuento hispanoamericano*, y escribe de él un comentario harto superficial, formalista. Insiste en comodines críticos que no dicen nada: "La importancia del individuo es muy chilena", "el estilo de Rojas, muy chileno, se caracteriza por su lentitud"; y, para demostrar el arraigo del cuento en la realidad, comete la ingenuidad de confundir lo real con el decorado "realista" del escenario:

> El énfasis en el individuo no quiere decir que el cuento está desarraigado de la realidad. Al contrario, Rojas se esfuerza por crear el ambiente de puerto: los extranjeros (el marinero inglés, el pescador austríaco –no importa que no esté presente– y la lechera española); los vagabundos; los estibadores; los figones; el montón de bolsas, y las luces del muelle y de los barcos.

Maneja un concepto mezquino de realidad; ignora que lo real no yace en la cáscara "realista" de las cosas sino en las relaciones orgánicas que las determinan y les prestan un sentido: lo real es siempre una estructura: es la estructura de lo real existente y es la estructura de lo real posible (que aloja el optimismo). Las dos estructuras están mutuamente condicionadas y no cabe concebirlas aisladas. Pues bien,

el arraigo que ve Menton desde su concepto de realidad, no lo vemos desde el nuestro. Lo vimos en "Una carabina y una cotorra" (y lo veremos en "El delincuente"): allí las resistencias (de lo real existente) y la muerte del personaje templaban el optimismo (de lo real posible), lo cargaban de peso y tensión. "El vaso de leche" carece de tensión real y de "perspectiva": el personaje no presenta el rasgo "positivo" capaz de generar una acción a contrapelo de lo real existente y por eso mismo expresiva de lo real posible. Ello explica que el hambre caiga en tierra de nadie, fuera de lo real; el personaje la sufre sin que la tensión del sufrimiento ilumine lo real existente y nos descubra una virtualidad. El pudor y la vergüenza, resistencias puramente sentimentales, son de nula eficacia cognoscitiva, y estimulan para sostenerse la gratitud inherente al automatismo de las emociones. A los defectos registrados debemos sumar uno más. La lógica de lo real en literatura no puede prescindir de la necesariedad, y es esa lógica la que dictamina los finales desastrosos. Pero Rojas, que la respeta en sus mejores cuentos, introduce en "El vaso de leche" el azar, el capricho, y sobre él construye un final feliz que le permite a Menton sacar esta conclusión: el cuento se distingue "por su visión optimista", una visión que le dice al hombre: confía en lo imponderable. Sólo en los cuentos infantiles están bien los finales con hadas buenas (la mujer de la lechería es una versión de la madre-hada).

Nos hemos demorado en "El vaso de leche" porque ha venido gozando de un prestigio antológico que no nos convence y porque la vigencia plena de Manuel Rojas para los lectores de hoy día está, a nuestro juicio, en cuentos como "Una carabina y una cotorra", "Laguna", "El delincuente", "Pancho Rojas".

Más que configurar tipos sociales característicos (el ladrón, el bandido, el vagabundo), lo que Rojas consigue es una modificación en la relación de sujeto y objeto, que en los criollistas, como vimos, la mediatizaba una conciencia abstracta y romántica: Rojas conquista una relación emocional y de conocimiento espontánea con el objeto, y le devuelve a la imagen literaria su origen concreto, interior. Cualquier lector de Rojas sabe que el narrador interrumpe con frecuencia el relato y hace reflexiones acerca del personaje que alguien podría calificarlas de meros apoyos retóricos, pero que esconden un juicio de valor sobre la relación sujeto-objeto. "Pancho Rojas valía más por lo





que era que por lo que de él se podía decir", "No sabía nada de su vida anterior. ¿Dónde había nacido? ¿En qué lugares vivió sus primeros días? Nunca lo supe" ("Pancho Rojas"). "¿Por qué se llamaría Laguna? ¿Sería un mote o un nombre? Nunca lo supe" equivale a un "tampoco importa": es suficiente la presentación del personaje, basta lo que la anécdota visualiza. La frase "Pancho Rojas valía más por lo que era que por lo que de él mismo y en la relación no mediatizada con que el sujeto lo aprehende, más que en las determinaciones abstractas y exteriores.

El carácter no mediatizado de la relación lo obligará a proponerse una técnica, un tono y un lenguaje diverso a los del criollismo. ¿Qué piensa, por ejemplo, de la teoría del criollismo, del paisaje y la metáfora? Recordemos que Mariano Latorre había perdido la unidad del hombre chileno y rastreaba su huella a lo largo y ancho de la geografía. Tantas y tan variadas regiones descubrió, tantos paisajes, que terminó negándola; creyó que sólo existía la realidad múltiple del paisaje: existen tantas unidades humanas como paisajes, tantos chilenos como regiones. Rojas se burla:

> Los que dividen a los chilenos en capas, como la torta, o en tajadas, como el cadáver, diciendo cómo están compuestas, cómo pueden estar compuestas, mental y sensitivamente, cada tajada y cada capa, tienen una mentalidad de administrador de hacienda o una de síndico que liquida una quiebra[4].

Al revés de Latorre que trajina el paisaje buscando la aguja en el pajar, Rojas postula la unidad del hombre en cada hombre y la del chileno en cada chileno: lo particular histórico contiene lo universal histórico. Para él el paisaje ("paisaje sensible") es una hechura del hombre, el horizonte de su mirada sicológica y espiritual: prefiere en consecuencia instalarse en la perspectiva del personaje y renunciar al descriptivismo.

Formula en su ensayo "Algo sobre mi experiencia literaria" una crítica de la metáfora. No podemos seguirlo en su deseo de desterrar la metáfora al reino de la lírica, negándole el derecho a residir legítimamente en la prosa; porque no tiene fundamento teórico ni práctico

4 Manuel Rojas: "Chile, país vivido", en MR: *Obras completas*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, p. 36.

creer que la ausencia o la presencia de la metáfora en la prosa determina en forma automática la verdad o falsedad del discurso literario. La misma prosa de Rojas serviría como documento probatorio en contra. Tomando en cambio la precaución de no atribuirle alcances teóricos y procediendo a situarla en el contexto histórico literario que mejor la acoge: la pugna con la imagen criollista todavía activa, la crítica se torna expresiva. Esperamos que los análisis dirigidos a subrayar lo que hay de peculiar en la relación sujeto-objeto, proporcionen los criterios justos para una lectura correcta del fragmento siguiente:

El prosista, novelista o cuentista que recurre demasiado a las metáforas es sospechoso de tres faltas: primera, la de que tiene muy poca cosa que decir y que para agrandar esa poca cosa la atiborra de metáforas; segunda, la de que para comunicar esa poca cosa carece de suficientes recursos expresivos; tercera, la de que padece del error de estimar que la metáfora adorna su prosa, y al adornarla, la hace buena. No. La metáfora no es un adorno para la prosa; no es un destino.

La buena prosa no necesita adornos y la mala queda peor si se la adorna[5].

Nuestro autor no podía rehuir la coyuntura histórica que lo forzaba a estructurar su imagen diferenciándola de la imagen criollista, que otorgaba a la metáfora un lugar preeminente. Esto lo lleva a expulsar la metáfora de la prosa y a identificar prosa falsa y prosa metafórica. La inducción, teóricamente arbitraria, admite no obstante ser comprendida como un rechazo indirecto de la imagen criollista. La segunda identificación: metáfora y adorno, también es teóricamente arbitraria; pero al condenar a través de la metáfora el lenguaje como adorno, declara una profesión de fe antirretórica, que explicita en estas palabras: "Evite el uso de palabras grandilocuentes o altisonantes, arcaicas o retorcidas, exquisitas o exóticas, falsamente filosóficas o pretendidamente originales"[6].

El mismo principio de inmediatez en la relación sujeto-objeto que inspira la crítica del lenguaje histórico, es obvio que inspira cierta técnica de un buen número de cuentos de Rojas. En efecto, Rojas

5. M.R.: "Algo sobre mi experiencia literaria", ob. cit., p. 20.
6. Ídem, p. 21.





promueve en el lector la ilusión de "lo vivido" haciendo que el narrador ("Laguna", "Una carabina y una cotorra", "Pancho Rojas", "El bonete maulino") abandone la posición neutral, distanciada, del narrador en tercera persona, y asuma el punto de vista de un personaje testigo de lo que narra, pero no el de un testigo de lo que narra, pero no el de un testigo-espectador, sino el de un testigo que además forma parte de la estructura sentimental o material de la anécdota, y es por lo tanto un elemento de su composición: el relato adquiere así la intimidad de la crónica. O imitando ("Pedro el pequenero") la situación comunicativa del cuento oral: alguien pide a un narrador conocido que "cuente un cuento", Los dos procedimientos construyen un marco narrativo cuya función consiste en evitar que el lector se sienta leyendo "literatura" y en invitarlo a que viva la experiencia del relato como una experiencia real.

La técnica de la invitación ofrece una estructura bastante más original en "El delincuente", tal vez el mejor cuento de Rojas. Quien narra es un peluquero. Por las formas de referencia que salpican su relato ("Bueno; veo que me he excedido hablándole a usted del conventillo y sus habitantes", "Discúlpeme; es mi oficio de peluquero el que me hace ser inconstante y variable en la conversación", "Y después, el regreso en el alba, patrón, el regreso a la casa"), intuimos el marco: el peluquero se dirige a un cliente suyo y a él le cuenta la historia mientras lo atiende profesionalmente. Pero como el cliente no da señales que lo saquen del anonimato, las fórmulas de referencia crean un hueco fantasmal e implícitamente invitan al lector a llenarlo: son las leyes de la imaginación, puestas en movimiento por las referencias fantasmales, las que instalan al lector en el sillón del peluquero, y es la estructura de la comunicación la que determina su papel de "tú". No hay gratitud en el tono dramático del relato ni en la inmediatez de la relación narrador-lector, que la técnica descrita intensifica: su necesariedad quedará probada con el análisis del cuento. Por otra parte, el análisis nos permitirá explorar un último pliegue de la imagen literaria de Manuel Rojas y retomar el concepto de imagen convencional.

La progresión de la anécdota en tres momentos y el desarrollo de una crítica inmanente, dialéctica, de los contenidos de la imagen convencional, son en "El delincuente" las dos vertientes, lo manifiesto y lo latente, de un mismo caudal narrativo.

El primer momento reúne en el conventillo, a la medianoche, a los cuatro personajes del cuento. El peluquero habita una pieza próxima a la entrada; la ubicación le ha cultivado una sabiduría infalible para adivinar en la voz o el estilo del andar quién llega y cómo, si borracho, si alegre, si de mal humor. Pero esa noche su sabiduría fracasa: no puede reconocer a los que se han detenido a discutir, ahí muy cerca. Un cuerpo pesado choca contra la puerta y la abre; el peluquero va a investigar. Eran dos hombres, uno delgado que trata de sostener a otro gordo y borracho. En ese instante entra al conventillo el maestro Sánchez, un carpintero, que colabora en la investigación; es él quien se fija en la cadena rota colgando del chaleco del borracho, la que acusa al hombre delgado del ladrón. El maestro Sánchez, sugiere ponerlos en manos de un policía, y el ladrón, el peluquero y el carpintero salen del conventillo empujando al borracho. La escena no tiene elementos insólitos; es enteramente familiar, vulgar para el lector; reproduce toda ella las relaciones y las valoraciones de la imagen convencional que descalifica al ladrón adscribiéndolo a la serie de los peligros públicos. La relación del borracho con los demás personajes se invertirá en el segundo momento; aquí funciona como víctima culpable del ladrón. Es sintomático que la sugerencia de ir donde un policía, custodio del orden, parta del maestro Sánchez, caracterizado por el narrador como un "demócrata" que "no tiene iniciativas ni ideas propias y prefiere siempre acogerse a lo acostumbrado". Vemos en el maestro Sánchez un personaje vocero de la imagen convencional (de "lo acostumbrado").

El segundo momento coincide con el largo viaje hasta la comisaría (no hallan antes un policía). Sutilmente, al compás de los detalles del viaje, la conciencia sustentadora de la imagen convencional, la del lector y los personajes, excluido el borracho, padece una forma de anestesia que la neutraliza; como en los soñantes, irrumpe una realidad oculta bajo la convención. La marcha es trabajosa y grotesca por las calles solitarias; el borracho se tambalea exasperando a los otros que han pasado a ser sus víctimas; dos lo arrastran de los brazos y el tercero le sujeta la espalda; en un arrebato, el maestro Sánchez, olvidada la conciencia convencional que le hizo recomendar lo que había de ser un martirio, lo suelta, lo insulta y le descarga un puntapié enfurecido. El ladrón revienta en carcajadas, el peluquero y el inesperado agresor se contagian, y los tres, unidos a causa del borracho, encienden un coro de risotadas y se dan golpecitos gozosos en la





barriga y los hombros. "Nuestro viaje no tenía ya sentido real. Nadie se acordaba de lo sucedido en el conventillo. Allí no había ni ladrones ni hombres honrados. Sólo un borracho y tres víctimas de él". Toda irrealidad es una excepción; toda excepción vive a expensas de la norma. Lo real existente (la norma como convención) es puesto entre paréntesis ("Nadie se acordaba de lo sucedido en el conventillo"), y su anulación desencadena a los personajes, que celebran su libertad recuperada en una comunión de alegría súbita.

Pero el ingreso a la comisaría, escenario ésta del tercer momento, le revela al lector que a lo real existente no lo anula su olvido: retoma bajo la forma del frío mecanismo policíaco, de nuevo separando brutalmente a los hombres, clasificándolos, recluyéndolos en el aislamiento y la soledad. Enmascarándolos: Otra vez hay hombres honrados y ladrones. Aplicando los conceptos de Lévi-Strauss[7], diríamos que en "El delincuente" Rojas ha narrado una "anécdota" concreta; que ha sabido descubrir en su seno, en la estructura de una realidad existente, histórica, una "estructura de necesariedad", un real posible: el hombre es igual al hombre y no igual a las relaciones y valoraciones de la imagen convencional, con lo cual despoja a la "anécdota" de sus adherencias contingentes, locales, y la transforma en el depósito de una universalidad.

El proceso de crítica a los contenidos de la imagen convencional ha avanzado hacia su culminación en el tercer momento, paralelamente al avance de la noche hacia el alba, claridad que expresa desde lo exterior la claridad hecha en el interior de la conciencia del lector. Por otra parte, la contradicción entre la verdad participada y la mentira que de hecho se impone determina una escisión del sentimiento, expresada por el tono de tristeza del relato, que en las palabras finales se expresa:

Y después, el regreso en el alba, patrón, el regreso a la casa; cansados, con los rostros pálidos y brillantes de sudor, sin hablar, tropezando en las veredas malas, con la boca seca y amarga, las manos sucias y algo muy triste, pero muy retriste, deshaciéndose por allá dentro, entre el pecho y la espalda.

1968

7. Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 50.

# LANCHAS EN LA BAHÍA

## Hernán Díaz Arrieta (Alone)

Cuando Maupassant fue presentado a Lemaitre, el crítico de los contemporáneos lo miró, lo vio ancho, macizo, colorado, hallóle facha de atleta, lleno de una robusta salud normanda, y se dijo: –¡Hum! Tendrás que aguardar para que te lea–. Efectivamente, pasó mucho tiempo sin abrir sus libros, no se resolvió a leerlos sino cuando la fama lo obligó imperiosamente. Hubo entonces de confesar su error: "Yo era estúpido –escribe–. Tenía mis ideas sobre el físico de los autores".

El que juzgara a Manuel Rojas por las apariencias se vería expuesto, con mayor peligro, a una equivocación.

Su figura sugiere menos la del artista típico, que la de Maupassant, mientras sus obras responden mejor a la imagen de la poesía fina, hecha de fantasía sensible, sobre una base de observación. Es grande, casi gigantesco, y desde su cabeza morena, baja la mirada de unos ojillos apacibles que se dirían lentos, como su palabra, como sus ademanes. Lentos y apacibles. Da la impresión de una sólida masa, segura de sí misma y recogida. Oye con cierta especie de benévola distracción y no revela ninguna inquietud. Parece que, si uno lo dejara, podría estar muchas horas en silencio, impregnado en esa indiferencia de los fuertes para cuanto sucede en torno.

Su preparación, el tiempo que estuvo en el colegio, el medio ambiente por él respirado durante su primera juventud, tampoco se dirían los

más a propósito para formar no ya un artista, pero ni siquiera un escritor. No alcanzó a estudiar humanidades.

Llegó sólo, en un establecimiento de instrucción de Buenos Aires (es hijo de chilenos, nacido en 1896 en la capital argentina), hasta la cuarta preparatoria. La pobreza lo hizo trabajar pronto en tareas rudas y a los dieciséis años ayudaba a un maestro de obras en plena cordillera, hacía hoyos con sus manos, sujetaba postes de madera que era preciso clavar. Esto ocurría en la estación Las Cuevas, por donde va el ferrocarril transandino. Durante sus bajadas a Mendoza empezó a aficionarse a leer: un amigo tipógrafo le prestó libros revolucionarios y se hizo anarquista. Durante algún tiempo, mandó correspondencia a un diario anarquista de Buenos Aires y ensayó escribir novelas. La falta de escrúpulos literarios le permitía una gran facilidad, que con el tiempo, felizmente, ha perdido. Todo aquello producía poco y la vida andariega y la necesidad de ganársela lo trajeron a la tierra de sus padres: en la bahía de Valparaíso fue cargador de lanchas y guardián nocturno, conoció a fondo el esfuerzo para librarse de la miseria, tuvo trato con toda clase de gente proletaria.

Pues bien, de toda esta combinación no ha resultado, como parecía lógico, ni un obrero más, huelguista y rebelde, luchador por "las reivindicaciones del pueblo", ni un panfletista admirador de Gorki o un narrador turbio de historias truculentas, a base melodramática, con pretensiones ideológico-sociales. Nada de eso. Como para burlarse de los teorizantes literarios y dar un mentís a los sicólogos, la naturaleza ha hecho de Manuel Rojas, en primer lugar, un poeta de la más delicada, de la más exquisita sensibilidad y luego un autor de cuentos y novelas, donde la ternura se apaga en ironía y la observación aguda, tranquila, se prolonga en imaginaciones llenas de gracia. Todavía más, por obra del invisible principio interior del alma misteriosa y omnipotente, no sujeta a leyes conocidas, este hombre, aparentemente condenado a la tosquedad de las formas, ha seguido una línea progresiva de sutil refinamiento y se ha hecho estilista, o ha logrado ese supremo milagro de la prosa: el equilibrio, la ausencia de extremos, la disimulación del arte por la perfecta y sencilla naturalidad.

Recordábamos a Maupassant.

Como él, parte Manuel Rojas de la observación directa y es profundamente real, sincero y simple en su visión; no la deforma demasiado ni





exagera nunca. Pero –por algo hay entre ellos cuarenta años de distancia– aguza más la nota y elabora la imagen del mundo, se desprende con mayor livianura del suelo en que el otro plantaba sus pies algo pesadamente. Claro que no pretendemos comparar la valía de ambas obras y guardamos siempre las proporciones entre Chile y Francia: queremos únicamente indicar el ligero matiz que los aparta y hace de ellos dos escritores pertenecientes a la misma especie, aunque de familia distinta. Manuel Rojas, con menor peso específico, tiende mejor hacia la poesía y la alcanza. El otro lo vence, tanto por el volumen, como por la inmensa diversidad de tipos y el relieve extraordinario con que los pintó. ¿Acaso podemos pretender otra cosa que ensayar aquí en esbozo lo que allá se realiza con toda plenitud? Ya es mucho poder presentar algunos puntos de contacto con nuestro semejante.

Considerándolo siempre dentro de lo que en estas tierras suele producirse, Manuel Rojas ofrece otra característica notable: no se juzga a sí mismo definitivamente consagrado, no se admira incondicionalmente y trabaja, estudia, lee, amplía sin cesar el círculo de sus luces sobre el mundo, corrige y vuelve a corregir, siempre insatisfecho, y de este modo avanza un paso o muchos pasos a cada nueva obra.

La última, estas *Lanchas en la bahía*, nos produce el deleite de la producción madura.

La invención no desempeña gran papel en su trama y no hace falta. El personaje nos interesa porque lo sentimos verdadero y nuestra vida se transfunde fácilmente a la suya. Lo vemos, lo tocamos, sus estados de ánimo se nos comunican y salimos de nuestro pequeño yo casero. Vamos con él por las calles de Valparaíso y asistimos a todos los espectáculos que presencia. Un pobre hombre de buen corazón nos protege, otro, colosal, alegre, devorador, nos lleva por ciertas callejuelas, cierta noche. ¡Y qué fiesta aquella, qué ensordecedores cantos entre esas mujeres! Hemos estado en sitios harto peligrosos, entre criminales y prostitutas. Nada nos ha sucedido. Hemos amado, hemos sufrido, hemos gozado con sensaciones finas y con groserías. Todo se transmutó para nosotros mediante el arte, sin perder su esencia. Descubrimos ruidos nuevos, sentimos sonar de otro modo las carretelas madrugadoras por el pavimento y las casas colgantes de los cerros se nos aparecieron distintas, aunque reconocibles. Pasamos noches de sueño en medio del mar, temblamos ante una aparición nocturna que

también temblaba; y sonreímos de nosotros, porque éramos a un tiempo escenario, personajes y contempladores, más que desdoblados, triplicados, multiplicados.

¿Qué vendría a hacer aquí la intriga aventurera, la complicación emocionante, la situación tremebunda? Todos son recursos para el que no puede conmovernos con la sencillez, gritos del que ignora la música justa y el acento penetrante. Manuel Rojas no necesita nada de eso, porque es poeta y tiene buen gusto. Las cosas que dice le pueden haber sucedido a cualquiera y casi con seguridad son las mismas que a él le acontecieron. Si nos las contaran con otras palabras, probablemente nos aburriríamos. La poesía no admite resumen ni traducción. Consiste en una fórmula mágica, en un ritmo. No es anécdota. Es como un encantamiento lleno de misterio, una obra de seducción íntima donde no puede señalarse la línea en que la verdad empieza a agitar las alas y en que la fantasía, recogido el plumaje, posa de nuevo, delicadamente los pies sobre la tierra. Vacilación imperceptible que presta al mundo el aspecto de un sueño verdadero. Nada de eso se explica ni se sabe; únicamente reconocemos, después de haber leído que el mundo encierra más secretos de los que dice la filosofía y que nunca debemos creer que se han agotado los manantiales.

Desesperábase Lemaitre con la perfección algo cuadrada de Maupassant, ese "narrador vigoroso y sin defectos que produce obras maestras como los manzanos de Normandía dan manzanas". Para un crítico es un escollo una obra sin defectos. El crítico necesita caracterizar y ¿cómo hacerlo sin el relieve de altos y bajos, luces y sombras? Los caricaturistas abominan de las cabezas clásicas.

Le hemos buscado insistentemente, malévolamente, la "juntura de la coraza" a esta pequeña novela de Manuel Rojas, tan abierta al parecer y tan sin armadura.

No se la descubrimos.

Otro, un lector, aunque entusiasmado, nos dice:

–Muy interesante, muy bien escrita... Le falta trascendencia...

Cierto.

Y esa constituye para nosotros una de sus más amables cualidades.

1932



# ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL ESTILO EN "*LANCHAS EN LA BAHÍA*"

Giovanni Pontiero

Manuel Rojas (nacido en 1896) es más conocido como el autor de *Hijo de ladrón* (1951) y *Mejor que el vino* (1958), sin embargo, escribió su primera novela, *Lanchas en la bahía*, en 1930 y la obra se publicó en Santiago de Chile en 1932. La primera edición presenta un breve prólogo del crítico chileno Hernán Díaz Arrieta (más conocido por el seudónimo de Alone).

Díaz Arrieta califica *Lanchas en la bahía* como una obra madura en la cual Rojas evitó triunfalmente esa sombría visión distorsionada de la vida, de la cual muchos narradores realistas de América Latina han padecido. Y cuando se le compara con sus primeras obras, es decir, con los cuentos recopilados en *Hombres del sur* (1926), este primer experimento en forma de novela muestra un considerable progreso en materia de estilo y técnica refinada. Los sucesos de la narración acontecen en Valparaíso. Eugenio relata su propia historia de pobreza y sufrimientos como estibador –la horrenda existencia sobre el barco, la miseria en los alrededores de los muelles: un mundo de bullicio y duras realidades–, una vida de crueles experiencias en la cual siempre está presente la lucha por la supervivencia. La historia de Eugenio es la de un adolescente torpe, confundido e inseguro, poco irresistiblemente incitado por los acontecimientos a conocer cada vez más el mundo y las personas que lo rodean.

Protegido por el brusco, despreocupado e inconstante Rucio del Norte por una parte, y por el circunspecto y socialmente comprometido anarquista Alejandro por la otra, Eugenio adquiere valor y adopta los mecanismos de defensa del hombre pobre. Descubre la realidad de las causas humanas dentro de las fronteras cerradas del mundo del hombre común –la claustrofobia del puerto, con su tráfico de barcos y de seres humanos y el extenso mar con su hueca promesa de aventura y absolución–. La pobreza, el desempleo y la frustración aceleran su evolución hacia la adultez, y una fugaz relación amorosa con una prostituta y el encarcelamiento completan esta educación en las formas del género humano. Rojas es un narrador agresivo; las situaciones y los personajes se presentan con fuerza y seguridad. La novela se desarrolla en varios planos, alternando la narración con el comentario sicológico directo. El lector se identifica de inmediato con los pensamientos y las reflexiones de Eugenio, con sus sufrimientos y su sentimiento de degeneración, así como con sus breves momentos de reafirmación y optimismo. Pero esta alienación desaparece en su momento y al final Eugenio, libre de la prisión, recupera la confianza cuando se reúne con sus viejos camaradas.

Díaz Arrieta, al referirse al problema de la técnica y los aspectos formales, destaca el numen poético en la prosa de Rojas, a quien ve como *poeta* y lo considera un modelo del buen gusto. Alaba el sentido de equilibrio de *Lanchas en la bahía* y la naturalidad de su diálogo. No obstante, donde el crítico no halla un motivo de fallo, Rojas se considera en retrospección "demasiado poeta" en su primera novela y antepone algunas autocríticas significativas. Al igual que muchos otros novelistas de su generación, Rojas comenzó a escribir poemas antes de iniciarse en la prosa, y en esa temprana etapa fue estimulado por el poeta chileno José Domingo Rojas. Por tanto, no resulta sorprendente que si bien inexperto, debió seguir la afición prevaleciente por el verso modernista, entonces en una primera etapa experimental y preocupado con las armonías verbales y las imágenes ornamentales. Para citar las propias palabras de Rojas:

> Estaba de moda el modernismo con sus princesas, sus bohemios, sus cielos color violeta y sus tardes grises, y yo, que no tenía cultura literaria de ninguna especie, que no tenía espíritu crítico, seguí la moda y hablé de las princesas con un desparpajo no igualado hasta este momento[1].





Se podría esperar, por consiguiente, que muchos de los excesos estilísticos inherentes del movimiento penetraran también en su prosa, en particular, el abuso de la metáfora y el símil lo cual señalara y censurara en *Lanchas en la bahía*[2].

Pocos novelistas contemporáneos en América Latina han mostrado tanta preocupación por la cuestión del estilo como Rojas; en este aspecto trata ligeramente un rasgo persistente en tanta prosa modernista en toda América Latina, el cual ha contribuido a frenar su desarrollo, en esencia, un exceso en el estilo ornamental. Con una percepción considerable, Rojas explora la función de la metáfora y resume las consecuencias del uso indiscriminado de los elementos figurativos:

> El prosista, novelista o cuentista que recurre demasiado a las metáforas es sospechoso de tres faltas: primera, la de que tiene muy poca cosa que decir y que para agrandar esa poca cosa carece de suficientes recursos expresivos; tercera, la que padece del error de estimar que la metáfora adorna su prosa, y, al adornarla, la hace buena. No. La metáfora no es un adorno para la prosa; no es su destino. La buena prosa no necesita adorno y la mala queda peor si se la adorna[3].

1 Manuel Rojas: "Algo sobre mi experiencia literaria", ensayo introductorio en *Obras completas*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, p. 13.

2 John H. R. Polt: The Writings of Eduardo Mallea, Berkeley, Los Angeles, 1959, pp. 901-101, detecta tendencias similares en el escritor argentino, cuyo vocabulario "refleja su aversión a lo típicamente argentino y su receptividad a las influencias foráneas, en especial, las influencias literarias". En el capítulo VI, donde Polt trata sobre el estilo literario de Mallea, señala que "La aglutinación es con frecuencia la respuesta que se da el problema de expresión de Mallea –un sustituto para el *mot juste*– la abstracción difusa, las metáforas e imágenes brillantes opacadas por la repetición".

3 Rojas, ob. cit., p. 20. Jorge Luis Borges brinda una observación similar cuando recuerda sus primeros escritos en prosa: "Cuando comencé a escribir, buscaba metáforas y epítetos asombrosos, mientras que ahora considero que se debe evitar ese asombro, prefiero que sea total: he renunciado a las sorpresas parciales y limítrofes. Resulta descortés tratar de sorprender al lector, y por ese motivo ya no lo hago". Ver "Borges acerca de Borges" en los apéndices de *Borges the Labrynth Majer* de A.M. Barrenechea (editado y traducido por Robert Lima), Nueva York, 1965, p. 151.

Confirma su creencia en la mayor eficacia del lenguaje sencillo, y volviendo la vista unos treinta años atrás de escritura, observa en su propia labor una grave violación de estos principios en *Lanchas en la bahía*, en la cual reconoce en retrospección el uso excesivo del símil y la metáfora: "Este aprecio por el lenguaje sencillo no ha sido roto más que en mi novela *Lanchas en la bahía*, en la que usé demasiadas metáforas". De aquí su decisión de revisar el texto de la novela: "He terminado, felizmente, por desprenderme de ellas, como quien se desprende de algo que lo pone en ridículo o que lo desvaloriza en alguna forma"[4].

La versión revisada de *Lanchas en la bahía* aparece en la edición de las *Obras completas* (Santiago de Chile, 1961)[5]. Rojas modifica ahora cuidadosamente el original mediante un proceso de aguda eliminación, y sólo en raras ocasiones cuando la claridad lo exige, mediante ligeras reconstrucciones de la frase o incluso mediante la ampliación de frases individuales.

Los cambios en el texto original son muchos. Ciertos cambios ortográficos requieren poca explicación, si bien ilustran la determinación del autor de corresponder con el uso actual. En cualquier parte, los cambios realizados por Rojas demuestran gran atención por corregir las formas gramaticales, en especial, en las estructuras verbales y en mucho mayor grado en los matices gramaticales. El estilo narrativo de la versión original se corrompe con un uso excesivo del gerundio y de los pronombres personales. Rojas reconoce estos aspectos y donde fue posible los elimina por completo en su revisión. Los gerundios se sustituyen a menudo por formas pretéritas, las cuales proporcionan mayor definición a la trama de la historia.

*Cogiendo* (cogí) la manta y el revólver los rostros
**haciéndose** (se hicieron) lisos

Para proporcionar este mismo sentido de descripción definida, el pretérito también se sustituye con frecuencia por los tiempos perfecto e imperfecto de los verbos, lo cual da a la narración una nota más fuerte y crea una impresión general de austeridad y definición:

4. Rojas, ob. cit., p. 18.
5. Las dos versiones de la novela han sido editadas por la editora exclusiva de Rojas, o sea, por la Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile.





La gasolinera se acercaba (se acercó)
*destacábanse* (destacáronse) los cuerpos...
*oyéndose* (se oyeron) los gritos.

Y la inversión ocasional de frases y la sustitución del punto y coma por conjunciones contribuye aún más a lograr este efecto.

Rojas realiza de una manera muy sistemática el proceso de eliminación y restricción. Elimina una cantidad considerable de palabras superfluas, entre las que se incluyen sustantivos, adjetivos, verbos, conjunciones y hasta frases enteras. Se simplifica la repetición innecesaria y donde fue posible sustituye por formas más constitutivas:

*Seguramente era uno* (sería uno)
*como si hubiera querido* (como si quisiera)
*Un hombre que yo no veía* (Alguien invisible)
La vida no es para *desternillarse de risa* (reírse)

Estos son cambios que reflejan totalmente el aumento en la preferencia de Rojas por la sencillez de la forma, donde cada palabra y expresión tienen una función específica dentro del contexto, a la manera de Flaubert y Stendhal, cuyos estilos y técnicas Rojas admiró y estudió.

La revisión del vocabulario y la sintaxis en la versión de 1961 de *Lanchas en la bahía* contribuye además a definir la preocupación del autor en la descripción precisa. Ahora reconoce la sutil diferencia entre *frases de slang y frases en slang*; entre *imprecaciones chilenas* e *imprecaciones en chileno* y da un giro al énfasis en otras frases:

parece mentira *que* (pero) es así
*tenían* (había) que hablar así

En otros lugares altera ligeramente la imagen

las palabras *estaban* (iban) envueltas
las últimas voces se *abatían* (declinaban)

Sin embargo, otros cambios indican claramente una búsqueda de términos de mayor aceptación

*cogote* (cuello)
*omóplatos* (lomas)

una imagen más específica

una *gran* (gruesa) red

y casi siempre muestra preferencia por el término más expresivo y literario:

sus aventuras amorosas... que a mí me parecían *estúpidas* (sin gracia)

El efecto final se acerca a la concepción de Rojas de una prosa vigorosa y la expresión directa entendida con claridad por todos. Por extensión, su eliminación de los términos chilenos así como el uso hispanoamericano también contribuyen con la intención del autor de escribir para un público más amplio:

*El fonduco* (la fondeada)
*una callampa* (un hongo)
*los bitones* (los mojones)
*un estante de colihue* (un derrengado estante)
*malcornas* (enredos)
*sos* (eres)
*quería* (quieres)
*atraquís* (atraques)

Evita los estrechos confines del *criollismo* y duda del valor de las discusiones y conversaciones infinitas en defensa de una literatura regionalista en Chile y América Latina en general. Su renuncia a participar en este movimiento regionalista o a ser tachado de *"criollista"* por los fanáticos no puede ser más explícita:

[...] Quiero hablar un poco sobre lo que durante muchos años fue, en Chile y creo que en toda la América Latina, materia de latas conversaciones y discusiones: el criollismo, materia que, por suerte, nunca me interesó nada el asunto, y cuando alguien dice que soy criollista, neocriollista o criollista popular, me produce tanta impresión como si dijera que soy animal de sangre caliente, bípedo y de marcha vertical. Cuando empecé a escribir lo hice sin ningún propósito determinado. No quería decir esto ni lo otro, tratar de aquello o de esto. Escribía, nada más, y así sigo haciéndolo... ¿Sobre qué puede escribir un escritor si no es sobre aquello que conoce? ¿Y qué es lo que conoce mejor un escritor chileno, uno cubano, uno mexicano o uno venezolano?





¿Acaso Lino Novás Calvo escribe sobre los neozelandeses, Martín Luis Guzmán sobre los austríacos y Rómulo Gallegos sobre los checos? El criollismo es nada más que un nombre, el nombre de algo que no era necesario bautizar, y que todos los escritores chilenos, excepto uno o dos, no han hecho otra cosa que escribir sobre su tierra y su gente, no sólo en este siglo, sino desde hace más de cien años. Porque es de advertir que el criollismo no tiene dogma alguna, estética o filosófica; no se habla de estilo, de técnica ni de nada que realmente tenga que ver con la literatura novelística. Cada uno, si es criollista, escribe como le da la gana o como puede; lo demás no importa. Lo esencial es ser criollista[6].

Pero mucho más ilustrador son aquellos cambios que reflejan el rechazo de Rojas a las influencias literarias predominantes en Santiago de Chile hacia 1930, y las que inevitablemente se introdujeron en su propia obra. La cruda acumulación de detalles realistas, que tantos imitadores de Balzac y de Zola incorporaron a sus novelas realistas y sociológicas condicionaron inevitablemente algunos de los propios escritos de Rojas en esta primera etapa de su desarrollo. En la versión original de *Lanchas en la bahía* aparecen fragmentos prestados de los modelos franceses, y estos son traicionados por los lapsos ocasionales de descripciones emotivas, la insistencia en los detalles grotescos y en los sobrantes momentos de desenfadado melodrama, elementos que el autor purga felizmente en su revisión del texto. El abuso directo de la hipérbole es muy raro, salvo en

*un río* (un chorro) de agua

Se eliminan cuidadosamente los vocablos cargados de emoción (p.e., vibraban *dolorosamente*) y se suaviza el tono de las descripciones fuertes:

un sudor ardiente *fatigante como una fiebre* o la
garganta llena de espasmos de *angustia*

6. Rojas, ob. cit., p. 33. Alejo Carpentier también adopta esta posición en un reciente ensayo titulado "Problemática de la actual novela latinoamericana" en *Tientos y diferencias*, México, 1964, p. 22. "Nunca he entendido por qué el novelista tiene tantos malestares de creación cuando trata de situar al hombre nuestro en un paisaje nuestro, de centrar, de cercar, ubicar, relacionar, su sicología. Todo lo que hay que hacer es dejarlo actuar".

o los abusos embarazosos de: "El cuerpo me vibraba como una lámina metálica exigida por miles de rozamientos ásperos y oía dentro de mí el estruendo de la ira, como el de un loco en el interior de una casa cerrada".

El autor elimina cualquier rasgo de sentimentalismo excesivo:

avergonzado de mi sensibilidad casi *femenina* y
derrumbóse en mi alma (en mí)

y un juicio más crítico lo obliga a eliminar una considerable cantidad de imágenes comparativas reminiscentes de un realismo decadente que tomó indiscriminadamente del mundo animal. Son símbolos de una sombría filosofía de la vida que acentúa la degeneración humana y el remordimiento. La lucha del hombre contra un mundo material y sensual, ilustrado además por la percepción de su mente racional. Ejemplos al azar ilustran de alguna forma el tipo de distorsión que surge:

las palabras y los pensamientos se me atropellan...
*como piño de animales en un corral sin salida.*
la cólera me dilataba las ventanillas de la *nariz como la*
fatiga a un animal
me enredaba en las palabras y en las ideas *como entre perros enardecidos*[7].

La orientación de Rojas como novelista social se revela en las numerosas referencias a la doctrina y actividades anarquistas en nombre del trabajador, las cuales aparecen en casi todas sus novelas y cuentos. Pero no llegan a ser más que referencias y la concesión aislada a la propaganda abierta se elimina posteriormente en la versión de 1932. Originalmente, Rucio del Norte había desempeñado el papel del personaje portavoz:

7. Myron I. Lichtblau se refiere a la frecuencia, la función y el abuso de símiles y metáforas tomados del mundo animal en su estudio analítico de las imágenes de Mallea: "La imagen en *Todo verdor perecerá*", RHM, XXIX (1963), pp. 124-125. Pocas cosas evocan una imagen tan instantánea e inequívoca como la de los animales. Pocos son los autores que no hayan empleado una que otra imagen de este tipo. Por eso, sólo llaman la atención tales figuras de estilo cuando se usan con abundancia inmoderada. Las aceptamos como figuras de estilo. Unas quedan un tanto forzadas o violentadas; otras bastante extravagantes. En estos casos lo artístico se deriva precisamente del elemento de sorpresa lingüística, de la analogía poco usual entre dos cosas dispares".





Los hombres no pueden vivir tranquilos... Si toman un trago, siguen hasta quedar tirados; si juegan una brisca, quieren ganarse hasta el modo de caminar; si conocen una mujer, ya se están muriendo de amor, y si por casualidad hablan una vez en un mitin, al día siguiente quieren hacer la revolución social...; ¡Leseras! y, sin embargo, es así...

Y si se analiza bien, un discurso de esta naturaleza no parece estar acorde con el temperamento y la visión de la vida de Rucio del Norte en el resto de la novela.

Resulta interesante observar que el diálogo en Rojas –una de las características más hábiles de su escritura–, casi no requiere de modificación alguna. El único cambio aparente es la eliminación del tratamiento formal de señor y señora, donde el contexto demanda evidentemente uno más íntimo y menos formal.

Aún más significativos son aquellos cambios hechos por Rojas al texto, en los lugares donde la influencia modernista lo han tentado a recurrir al uso extravagante de las imágenes ornamentales y a una serie de símiles y metáforas banales. El culto modernista de las imágenes, las sutiles inflexiones del tono y el matiz, que Schulman definiera técnicamente como "facetas cromáticas y tropológicas"[8], está irresistiblemente presente en la primera edición de *Lanchas en la bahía*. Algunas de estas imágenes recuerdan la fácil búsqueda de los efectos verbales y visuales, deplorados por los críticos tradicionalistas de la estética del movimiento; y en este sentido Rojas extrae o elimina de forma radical oraciones completas.

la noche, *como un velero negro,* arribó a poco, *y echó*
*su ancla en el centro de la bahía.*
La vela de Orión empezó a llamear en sus latitudes
celestes.
La superficie *azul acero* de mar
La atmósfera era un cristal cóncavo, una gran copa
de aire azul, invertida, que sumergía en el horizonte el
*filo de su pared transparente*
el medio la empañaba *como el aliento a un cristal*

8. Iván A. Schulman: *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, 1960.

Muchas de estas imágenes pueden identificarse con los patrones de prosa imaginativa de Darío y su generación; y más cercano a la propia época de Rojas, rápidamente se puede establecer un paralelo con la vívida prosa del *Xaimaca* de Güiraldes, la misma búsqueda de armonías verbales, la estructura simétrica y las imágenes es fantasía.

marchaba como en el aire... *como un equilibrista sobre*
un alambre tenso
un gibotillo blanco *recortado como cepillo de mesa* con
árboles aislados... *como centinelas cansados o peregrinos*
detenidos... iguales a juguetes expuestos en una feria
fantástica
brillando como fichas de *nácar* sobre un tapete negrísimo.

Las metáforas y símiles con frecuencia se amplían con comparaciones curiosas y hasta ingenuas:

Andaba torpe *como un campesino por una ciudad* confuso... la canción que amenazaba caer *como un globo sin gas.*

O incluso degenerando hasta banalidades insípidas:

con labios hinchados *y bestiales*
su *voz de trapo*

O al impresionismo grotesco:

un escalofrío se detuvo sobre mi cuerpo *como una*
lagartija roja y verde vibrátil

Recortada de esta manera radical, la edición revisada tiene una concisión y un vigor agradables. El sabor de la escritura en prosa del Chile de la década de 1930 aún está presente y aún se puede percibir con claridad la deuda de Rojas con las influencias contemporáneas de Europa e Hispanoamérica. Por otra parte, su talento personal por la estructura verbal y la narración fluida, la sutil interrelación de la descripción visual y las reflexiones de sus personajes y el constante sentido de equilibrio pueden admirarse incluso en esta primera novela. El siguiente fragmento (con la versión original entre paréntesis) proporciona una idea de cómo la prosa gana claridad y definición sin detrimento alguno de la trama de matices de su estilo prosístico:





> Quedé solo en la habitación, afiebrado, el cuerpo ardiente, los ojos ásperos. Quería pensar en algo, en lo que haría si quedaba sin ocupación, en mi casa, con mis padres, pero el cerebro no continuaba idea alguna y sólo me devolvía imágenes, recuerdos inconexos, visiones de las noches en el mar, frases sueltas–. ¡Guachiman de la W!–, sin relación con lo que me pasaba (sucedía) y que yo repetía mentalmente, como si estuviera obligado a ello, una y otra vez, hasta irritarme y hacer esfuerzos para apartarlas y olvidarlas. En este juego me quedé dormido. Mi juventud era más fuerte que mis preocupaciones. Desperté a las seis y me vestí (apresuradamente); comí algo, *cogí* (y cogiendo) la manta y el revólver, el sombrero y la linterna y me fui al muelle. Era aún de día y el mar estaba de un color azul profundo, sin una rizadura, inmóvil, ostentando manchas de color esmeralda que flotaban sin dirección. Cientos de pájaros volaban alrededor de los barcos, con las alas blanqueando en relumbrones cuando la luz las iluminaba oblicuamente, y se les veía descender, cerradas las alas, (cayendo al agua) como paquetes, de punta, entusiastas, persiguiendo a los rápidos pejerreyes (a los torpes cardúmenes). Los vapores, (anclados) aburridos, fumaban largas pipas, (echando) el humo *subía* con lentitud hacia el cielo. (La atmósfera era un cristal cóncavo, una gran copa de aire azul, invertida, que sumergía en el horizonte el filo de su pared transparente). Los cerros destacaban sobre el cielo sus perfiles huidizos, curvos o planos, que se perseguían sin alcanzarse, pelados unos y otros cubiertos de bosques verde-oscuros o con árboles aislados, enjutos, vacilantes, (como centinelas cansados o peregrinos detenido) y (todos) todos cubiertos de casas, de ranchos, con murallas blancas, amarillas, rojas, azules, verdes (iguales a juguetes expuestos en una feria fantástica).

He aquí una gran muestra de la habilidad de Rojas de crear una ambiente y una tensión líricos. Los ritmos de su prosa, definidos en todas partes por Amado Alonso como "ritmos del pensamiento"[9], alcanzan esa cualidad transcendental que distingue la novela de arte de la del fácil costumbrismo. Rojas, consciente de la búsqueda por la

9. Amado Alonso: "El ritmo de la prosa", *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, p. 308.

identidad de los novelistas latinoamericanos, rechaza las riesgosas limitaciones del señalamiento de Gallegos "el verdadero personaje de mis novelas es la naturaleza" y restituye la función de la novela en su máxima extensión:

> Esta estimación, muy respetable como estimación personal, me parece, literariamente, nefasta. Si seguimos creyendo eso, correremos el peligro de seguir subestimando al ser humano como personaje de nuestras novelas, descuidándolo al punto de que, menos que ser humano, aparezca como otro adorno de la naturaleza, suprimiendo así en él lo más valioso que la novela tiene: el estudio y descripción de la vida sensible del hombre, no sólo del hombre latinoamericano, sino del hombre universal[10].

Estas palabras se expresan al final de un largo proceso de aprendizaje y desarrollo de un escritor que luchó pacientemente contra las dificultades para aprender a dominar y valorar las técnicas de su arte. Y en este contexto, la revisión de Lanchas en la bahía es algo más que un trabajoso ejercicio de "depuración"; la obra así revisada se ajusta más al criterio de prosa artística con un significado universal expuesto por Rojas.

1968

10 Rojas, ob. cit., p. 34. Preocupaciones similares expresa Carpentier ob. cit., p. 11: "Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo –a lo realmente trascendental– de las cosas".



# TRES FORMAS DE INCONEXIÓN EN EL RELATO

Norman Cortés Larrieu

Existe, además –observa W. Kayser– una crisis real e interna de la novela. Fundamentalmente, esa crisis ha sido provocada por los mismos novelistas... Se ha adoptado una actitud de desconfianza frente a la novela tal como venía presentándose hasta ahora, frente a la novela "convencional". Ya no se la considera como auténtica, lo cual quiere decir: no se cree que es una expresión fiel de la relación actual con respecto a la existencia y el ser. Resumiendo las objeciones contra la novela, cabría decir: que posee una seguridad que no puede ser considerada como actualmente válida. En concreto, los ataques van dirigidos contra todo lo que hemos descrito como aspectos esenciales de la novela moderna: contra la narración hecha desde un punto de vista personal (y con ello, al mismo tiempo, contra la integración del lector personal), así como contra el contenido cósmico hasta ahora captado (y con ello, al mismo tiempo, contra las formas con que ha sido captado, las cuales se consideran como convencionalismos anticuados)[1].

La situación general, tal como la describe Wolfgang Kayser, puede adaptarse perfectamente bien al caso particular de Manuel Rojas: con

1. Wolfgang Kayser: "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, revista bimestral publicada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, n.º 47, enero-febrero de 1955.

la intuición certera del auténtico creador, éste sintió bien pronto el marasmo asfixiante y estéril de la retórica criollista. Las grandes novelas regionalistas, las "novelas ejemplares de América" que dijera Marinello, ya habían sido escritas. No se podía reincidir indefinidamente: en arte –y en amores– la insistencia de ingratos pedigüeños lastimeros bien pronto se hace insoportable. Había que conquistar, reconquistar, la autenticidad de la novela hispanoamericana en el sentido riguroso de la palabra según Kayser: había que hacerla expresión fiel de la relación actual con respecto a la existencia y al ser.

Inquieto, descontento, enfurruñado casi, Rojas se dio de lleno a la tarea y así, busca-buscando, llegó a escribir *Hijo de ladrón*, la novela chilena más lograda (la más universal, por tanto), que acreditó definitivamente entre nosotros el fin de medio siglo de literatura y abrió el comienzo de una nueva era de madurez y hondura desconocidas hasta entonces en las letras chilenas.

Naturalmente, la novedad no era radical ni absoluta; su mérito consistía, precisamente, en remozar viejas técnicas e insuflar eficacia estética en procedimientos tradicionales a fin de conseguir su objetivo. Después de todo, Rojas es y seguirá siendo ante todo un poeta, un intuitivo, y aunque ya una vez denunciara con admirable clarividencia las limitaciones de los escritores americanos nacidas de su falta de cultura[2], no es menos cierto que el excesivo intelectualismo de los grandes innovadores europeos –Virginia Woolf, Joyce, Mann, Sartre– no se compadece ni con su producción literaria ni con su experiencia vital.

La novela *Hijo de ladrón* empieza por fijar, intensificándola, la situación inicial de toda narración: un acontecimiento que narrar, un público para escucharlo y un narrador, que relacionará a ambos. Lo consigue su autor transfiriendo su función a un "narrador"[3]:

> ¿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

2 Manuel Rojas: *De la poesía a la revolución (acerca de la literatura chilena)*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1938, p. 68.

3 Pese a las innegables coincidencias biográficas, no es posible confundirlos: uno es el autor y otro, ficticio, el narrador.





> 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 sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada[4].

Esto es lo que se llama narración "interna" o "enmarcada" y la modalidad con que aquí aparece en la ficción del recuerdo, lo que determina, a su vez, su calidad de narración "en primera persona" o "subjetiva".

Estos hechos, fijados al comienzo de la novela, son de suma importancia para determinar su técnica narrativa, ya que merced a la integración de un público y un narrador se establece una perspectiva, la que debe ser mantenida durante toda la narración.

La perspectiva, según demostró Ortega y han aceptado muchos después de él, es un ingrediente de la realidad. Más aún: no puede haber perspectiva sino allí donde hay realidad, por lo que aquélla aparece como "realizando", "realificando"[5].

La "actitud narrativa", que es la relación del narrador con la materia y con el público, no sólo ubica en el mismo plano y en la más estrecha intimidad al narrador con el lector –lo que, con ser importantísimo, es común al género novelesco en su totalidad– sino que merced a varios procedimientos técnicos: digresiones del narrador, diálogos con el lector, etc., prácticamente anula en *Hijo de ladrón* las diferencias narrador-lector y este último asiste "desde dentro" a la constitución del "mundo novelesco". Esta consecuencia es de la más significativa importancia si se tiene presente que la perspectiva es una *conditio sine que non* de la realidad: si el narrador y lector comparten una misma perspectiva, también comparten mundo, porque lo crean desde un cierto ángulo o altura común.

4 Manuel Rojas: *Hijo de ladrón*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1951, p. 7.

5 Al respecto, Julián Marías ha dicho de la técnica de Unamuno que: "es genial a fuerza de simplicidad: consiste en tomar una perspectiva y... tomársela en serio; ella sola produce el personaje, lo crea de la nada –o de la casi nada de su presencia externa– lo hace vivir ocultamente, lo cerca de misterio, y éste es el argumento, modelado en hueco también: el vaciado o molde de un argumento". (*Ensayos de convivencia*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1955, p. 163.).

Si alguien finge leer y se pone a hacerlo con las manos vacías y mirando atentamente las palmas de sus manos, suscita la presencia imaginativa e ilusoria del libro, que aparece como mágicamente conjurado por la imposición de una perspectiva. Así juegan los niños. ¿Quién no ha visto a un chiquillo conducir un automóvil imaginario, empuñar un volante, tirar de un freno, pisar un acelerador, cuando, en realidad, puede haber estado sentado en el suelo todo ese tiempo? (¿Qué significa aquí "en realidad", sino una perspectiva distinta?) Sin embargo, sus actos son coherentes, es decir, fieles al punto de vista elegido, por lo que, "en realidad de verdad", el que elija o adopte su misma perspectiva tendrá que comprenderlo, porque la perspetiva crea la realidad.

Contrariamente a lo que se cree, todo juego, aun el más simple, exige un punto de vista y los jugadores deben comportarse con arreglo a él. Si uno de ellos quisiera imponer su arbitrariedad y no su libertad creadora, el otro o los otros declararán: –No juego más. Y es rigurosamente cierto, porque la realidad creada ya se ha desvanecido[6].

Todo el capítulo II de la Segunda Parte es una considerable digresión en que el narrador se dirige al lector: "(Imagínate que tienes una herida en alguna parte del cuerpo...)"[7]. Y el capítulo IX de la Primera Parte:

> (Y así, caminando sin prisa, uno junto al otro, como embarcaciones abarloadas, nos acercábamos al mar, llevados por nuestras piernas, por nuestros recuerdos, que caminaban por su parte, dentro de nosotros. Durante un trecho el río se apartó de nuestro lado y dejamos de verlo. Reapareció, avanzando desde el norte, muy cambiado: había reunido todas sus pequeñas y húmedas lenguas, cansadas de arrastrarse trabajosamente, durante kilómetros, sobre guijarros (...)
>
> Pero era demasiado tarde para engrosar y tomar aires de importancia; el mar está allí y es inútil la aparente grandeza de los últimos momentos. No tienes más remedio que entregarte; ya no puedes devolverte, desviarte o negarte. Por lo demás, saldrás ganando al echar tus turbias aguas, nacidas, no obstante, tan claras, en esas otras, tan azules, que te esperan)[8].

Así describe el narrador el interior del bote de unos pescadores:

> Aquí hay un caldero redondo, en forma de tubo: sirve para calentar la comida o el agua; mira tiene dentro una tetera; ahí hay un plato de metal, un jarro, dos jarros de hierro enlozado, muy saltados los dos, un tenedor, dos cucharillas, una caja de lata con un poco de café y otro poco de azúcar, todo revuelto: ahorra tiempo; echas el café con el azúcar; una botella vacía; tendría agua; bah: a esta hora tiene que estar vacía, pero al partir, ayer en la tarde, seguramente había algo reconfortante: vino o aguardiente[9].

Completan la ilusión de la identidad de la perspectiva de narrador y lector algunos recursos cuidadosamente mimetizados, pero muy efectivos, como es el de la enumeración "un jarro, dos jarros de hierro enlozado", en la que el narrador parece estar rectificándose porque no ha visto bien, mas, apenas lo advierte –y esto es lo decisivo– lo participa a su interlocutor, el lector. Y se puede llamar así al lector porque Rojas, en su maestría, llega a hacerlo conversar con el narrador: "una botella vacía; tendría agua (¿De dónde sacas eso, si está seca?, se puede suponer que le pregunta el lector) bah: a esta hora tiene que estar vacía, pero al partir...".

¿Dónde está la novedad, a todo esto? Porque en toda la novela moderna y muy especialmente en la del siglo pasado, los esfuerzos por lograr la integración del lector –por perspectiva compartida con el narrador, se entiende– son continuados y perfectamente discernibles. Por otra parte, la crisis, diagnosticada por Kayser, de la novela moderna apunta sobre todo a la función del narrador personal, que se hace cuestionable, y aun a su propia existencia, ya que desaparece totalmente en los casos extremos.

6 Esto explica también el fastidio que provocan los juegos de salón cuando, por una urbanidad mal entendida, a cada momento se hacen concesiones a un jugador y se abandona la perspectiva, que son las reglas del juego.

7 Manuel Rojas: ob. cit., pp.107-114.

8 Manuel Rojas: ob.cit., 78. También debe entenderse este capítulo como una pista que el narrador proporciona al lector y no resulta arbitraria o impertinente una interpretación simbólica: el río es el hombre y su curso la vida de éste, "río dividido y saqueado por campesinos e industriales", de aguas turbias, nacidas, sin embargo, tan claras, que pronto se han de integrar en otras muy azules y puras.

9 Manuel Rojas: ob. cit., p.340.

La contradicción es más aparente que real: cierto es que Rojas utiliza un recurso tradicional, pero lo utiliza con un sentido nuevo, con una intención distinta. El narrador en *Hijo de ladrón* es Aniceto Hevia y el lector comparte con él su perspectiva como en el siglo XIX y antes aún, pero Aniceto Hevia no es un narrador tradicional, como el de *La feria de las vanidades*, por ejemplo, o un siglo antes, como el de El vicario de *Wakefield*; es, y esta es profunda diferencia, un pobre muchacho: largo, esmirriado, hambriento, enfermo, solo.

Para este narrador no cuentan las razones de sus enconados adversarios:

> la muerte del narrador no es solamente el resultado de la aparición de aquellos medios de expresión con que se puede reproducir adecuadamente la corriente de la conciencia (que Rojas emplea con singular maestría, como se mostrará más adelante). La lucha contra el narrador se deriva de causas más profundas y completamente peculiares. En él se combate aquella "seguridad" de la novela tradicional, contra la cual se subleva el moderno sentimiento de la vida. Se piensa que la opacidad del mundo es tan fuerte y tan irresoluble el problema relativo al sentido del ser, que nadie puede obtener una idea general del conjunto desde puntos de vista apartados (es decir, desde el punto de vista del narrador épico) ni percibir el sentido de los acontecimientos ni descubrir un centro de relaciones coherentes ni de alcanzar la seguridad de la actitud contemplativa. El narrador mismo debe ser incluido en la plena inseguridad del mundo y de la vida: eso es lo que parece exigir la autenticidad[10].

Aniceto Hevia, el narrador, arrastra, pues al lector a su propia "inseguridad": "Es una historia larga y, lo que es peor, confusa", declara ya en la primera página. Y luego, "Creo que, primero o después, estuve preso".

> ¿Qué hacer? No era mucho lo que podía hacer; a lo sumo, morir; pero no es fácil morir. No podía pensar en trabajar –me habría caído de la escalera– y menos podía pensar en robar: el

10 Kayser: ob. cit., pp.43-44.





> pulmón herido me impedía respirar profundamente. Tampoco era facil vivir.

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. El último: "¿Escribir? ¿A quién? Menos absurdo era proponerse encontrar un camello pasando por el ojo de la aguja que un pariente mío en las ciudades del Atlántico sur, preferidas por ellos". El narrador, en suma, cumple aquí una función totalmente distinta: si en las narraciones tradicionales la integración narrador-lector sirve de apoyo a este último, de haz iluminador de los más apartados rincones del contenido cósmico, de fuerza dispensadora de confianza y seguridad, en *Hijo de ladrón*, sirve para sacar al lector de su sedentarismo habitual y arrancarlo violentamente del marco de seguridades con que el "confort" moderno lo rodeó, para exponerlo, junto al protagonista, en el sentido riguroso de Rilke: "¡Nosotros, infinitamente expuestos!" ¡Que conozca el dolor, el desamparo, el absurdo, la soledad!

Esta técnica de la narración enmarcada, en primera persona y con identidad de perspectiva narrador-lector, según se ha mostrado, implica, por otra parte, una formal renuncia a los procedimientos de una "omniscencia" épica y su rasgo estilístico más sobresaliente, la anticipación[11].

Las consecuencias de la adopción de esta técnica o, mejor dicho, la técnica que exige la adopción de este punto de vista, entre sus

11. Cf. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1954, pp. 324-326.
La degeneración de la novela en ensayo consiste en la supresión de lo más propio de ella: la narración, pero esto, a su vez, significa la sustitución de la perspectiva concreta del relato por un punto de vista abstracto, el de la exposición, raciocinio o teoría. Lo curioso es que la filosofía ha descubierto que la perspectiva abstracta –tambien la del narrador épico, por lo tanto– es, en cierta medida, falsa, ya que sólo desde un punto de vista concreto se descubre la realidad. Son varios los pensadores que reclaman la urgencia de la constitución de una "Lógica concreta" o "Lógica del pensamiento concreto", porque estiman que no hay otro posible. Es curioso también observar la "actitud narrativa" en connotados ensayistas. Miguel de Unamuno, por ejemplo, que alude al lector con procedimientos típicos de la novelística decimonónica. En otras palabras, la teoría tiene que ser también, a su modo, novela.

muchos rasgos distintivos, ofrece la de un *"sujet"*[12]. rico en inconexiones hasta el punto de convertirse en experiencia azorante su lectura para el lector desprevenido. En el presente trabajo se analizarán tres clases de inconexiones de significativa frecuencia en la novela *Hijo de ladrón*.

## Inconexiones por la excesiva velocidad del relato

Si una novela es el libre juego imaginativo de una perspectiva siempre fiel a sí misma, la especial índole de la perspectiva de esta, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, cuya determinación ya se ha intentado, hace que el tiempo de narración adquiera una velocidad extraordinaria, que muchas veces llega hasta la franca inconexión[13].

Se vio cómo la cabal integración narrador-lector llega a producir en ellos una forma de relación que bien puede asimilarse a la "situación coloquial", con todo lo que dicha denominación implica. Por ejemplo, la percepción y justa comprensión de un sinnúmero de detalles ob-

12. René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos 1953, p. 380:
Los formalistas rusos distinguen entre la *fábula* –la secuencia temporal-causal que, refiérase como se refiera es el "cuento" o el tema del cuento– y el *sujet*, que cabría traducir por "estructura narrativa". La *fábula* es la suma y cifra de todos los "motivos", mientras el *sujet* es la presentación artísticamente dispuesta de los motivos (a menudo completamente distintos). Ejemplos evidentes implican desplazamiento temporal: comienzo *in media res*, como la Odisea y Barnaby Rudge; traslaciones hacia atrás y hacia adelante, como en el *Absalom, Absalom*, de Faulkner. El *sujet* de la obra de Faulkner *As I Lay Dying* implica que la historia la refieran uno tras otro los miembros de una familia al llevar el cadáver de la madre a un cementerio lejano. El *sujet* es argumento en cuanto se le interpone el "punto de vista", el "foco o centro de la narración". La "*fábula* es, por así decir, una abstracción de la "materia prima" de la ficción (la experiencia, lecturas, etc., del autor); el *sujet* es una determinación de la "*fábula*"; o, mejor, un enfocamiento más nítido de la "ficción narrativa".
(Citan a Tomaschevsky, *Teoriya Literatury*, Leningrado, 1931).

13 Se llama "tiempo de narración" al que corresponde al *sujet*; por tanto, es tiempo síquico o cualificado, ya pertenezca a los personajes o al narrador, que en todo caso es tiempo fiscalizado por el novelista. "Este despacha años enteros con unas frases, pero dedica dos largos capítulos a un baile o una velada", dicen Wellek y Warren, ob. cit., p. 381. El tiempo de narración, que maneja el autor, tiene su correlato en el tiempo de lectura, que mide el lector. Es de la mayor importancia la comparación entre el tiempo de lectura y el tiempo de la fábula (físico o estrictamente cronológico), lo que permite determinar una condensación o una dilatación del *sujet*, o sea, la velocidad o morosidad –*tiempo lento*– del relato, respectivamente.





vios para los que dialogan y conviven, precisamente porque se dan en el contexto vital complejo del que ellos mismos forman parte. Si el lector, en cambio, estuviese a la distancia que exige la actitud narrativa de la epopeya, todo esto requeriría una fatigosa enumeración, que por prolija que fuese, estaría condenada de antemano al fracaso, por incompleta en relación con la vida.

Si a la gran velocidad que imprime al relato la identidad de perspectivas, se unen los frecuentes desplazamientos temporales propios de la técnica del recuerdo, de los "raconti" que hacen pensar en el cine: "Es una historia larga y confusa..." se comprenderá el hecho de que abunden las inconexiones en *Hijo de ladrón* y no por casualidad o impericia de su autor, sino por lo contrario.

El episodio de la delación de Victoriano, el policía humanizado por un ladrón, está contado en esta forma:

> Era demasiado. En el calabozo empezó a gritar y a decir tales cosas que el jefe, a quien se le llevó el cuento, lo hizo llevar a su presencia. ¿Qué estás diciendo? La verdad. ¿Y cuál es la verdad? A ver, vos sos un buen gaucho; aclaremos. Y el Negro Antonio, fanfarrón y estúpido, lo contó todo: Victoriano, y como él la mayoría de los agentes recibía coimas de los ladrones. Mientes. ¿Miento? ¿Quiere que se lo pruebe? Te pongo en libertad incondicional. Hecho[14].

El procedimiento empleado aquí es la llamada "locución vivida", en la cual el narrador "está y no está presente", ya que se proyecta al interior de los personajes, hablando desde su perspectiva[15]. (Es decir, una vez que el narrador se ha asegurado la compañía del lector, como un cuerpo la de su sombra, entonces, se permite sencillamente desaparecer, disolverse junto con el lector para emerger sucesivamente en las corrientes de conciencia de varios personajes. No se trata de describir el *stream of consciousness* tal como remolinea en el hombre a cada momento –a esto llegan quienes prescinden por completo de uno de los principios formativos esenciales de la novela, el narrador–, sino de aprovechar una técnica novísima para enriquecer el viejo,

14 Manuel Rojas: ob. cit., pp. 50-51.
15 *Cf.* Kayser: *Origen y crisis*, p. 42.

antiquísimo arte de narrar: no se renuncia a la forma en pro de la autenticidad vital –eso sería el sicograma– sino que se emplea esta en pro de la forma, se la obliga a adaptarse a las reglas del arte –y eso es una novela).

La "locución vivida", pues está en función de la novela como obra de arte, es decir, al servicio de un juego artificioso y superior; si cobrara vida independiente y se desarrollara in extenso, acaso interesaría como descripción de la sicología del delator, pero sería fatal para la realización de la novela en cuanto tal.

Por otra parte, si el episodio transcrito no hubiese estado contado en esta forma, el tiempo de narración tendría que haber sido considerablemente más largo. Y no habría sido ésta sólo una diferencia de velocidad... como no es sólo de velocidad la diferencia entre una gacela y un hipopótamo en tierra firme.

Así se describe el ambiente de una cantina del Pasaje Quillota de Valparaíso, en una descripción que pertenece al reino de lo definitivo:

> eran pocos los que llegaban a la esquina en que el pasaje doblaba y moría, y eran pocos porque los bares, con sus grandes pianos automáticos, que mostraban paisajes en que se veían salir y trasladarse el sol, la luna y las estrellas, caer saltos de agua y nadar cisnes y desfilar pálidos caballeros y enamoradas damiselas; sus interminables hileras de botellones en que resplandecían, iluminados por la luz de las ampolletas eléctricas, el morado vino y la ocre o rosada chicha; sus camareras de toca y de delantal blanco, que los parroquianos manoseaban a gusto y que solían aceptar tal o cual brindis y tal o cual invitación para actos menos públicos que el de beber una copita, tenía una enorme fuerza atractiva. Por lo demás, ¿a quién le hace mal una cervecita, un traguito de chicha, un sorbito de vino o una buchadita de aguardiente? A nadie. Vamos hombre, no seas así; un ratito nada más; todavía es temprano. –Sí, pero la señora está enferma. –¡Y qué! No se va a morir porque llegues una media hora más tarde. –Es que le llevo unos remedios aquí. Después se los das. Mira, ahí está la que te gusta: la Mariquita. –Está buena, ¿no? ¡Qué hubo! ¡Cómo les va! ¿Qué se habían hecho? –Nada, pues, sufriendo por no verla. –¡Vaya! ¿Qué les sirvo? Pasaba un paño sobre la mesa. –La chicha está de mascarla; pura uva. Un doble será... –Un doble, o sea, dos litros. Buen trago. –Sírvase usted primero, Mariquita. Sáquele el veneno. A su salud[16].





El diálogo en general y muy especialmente este diálogo cernido por una conciencia que evoca –o que simula evocar– representa un prodigio de agilidad narrativa: muy poco de común tiene con el diálogo dramático (así como éste también es muy distinto, según sea teatral o cinematográfico). Desde "¿A quién le hace mal una cervecita...?" hasta "Sáquele el veneno. A su salud". Han transcurrido si no horas, por lo menos muchísimo más tiempo que los veinticinco segundos de lectura.

Por otra parte, la explicación de este hecho, la condensación del tiempo de narración observada en una descripción, más incomprendido que paradójico, se debe a que ambos términos, descripción y narración, son equívocos. Si por descripción se entiende sólo descripción de "cosas" –como los realistas–, hay un contrasentido; pero si se entiende como descripción de realidades vitales, es decir, de mundo, en el sentido riguroso de mundo de alguien, no hay tal sentido. Y la narración misma se la puede entender como "referencia" o relato de algo ausente, o bien como presencia narrativa, personal y no cosificada, como "asistencia" activa a una vida humana y a la constitución de una personalidad[17].

## Inconexiones por bruscos y considerables desplazamientos temporales

Las inconexiones por desplazamientos temporales son una consecuencia directa de la técnica de la evocación en primera persona y hacen pensar en los "montajes" cinematográficos. Sin embargo, no debe confundirse aquel procedimiento con éste, común a la novela y al cine: el de la secuencia múltiple[18].

16 Manuel Rojas: ob. cit., pp. 140-141.

17 *Cf.* Julián Marías: "La realidad humana en la novela", en *Imagen de la vida humana*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955, pp. 33-38.

18 *Cf.* Wellek y Warren: ob. cit., p. 387.

Amado Alonso ha sorprendido este procedimiento en la novela *Fiesta en noviembre,* de Eduardo Mallea[19], pero la aparente secuencia múltiple o técnica cinematográfica de *Hijo de ladrón* está determinada exclusivamente por el recuerdo del narrador, más o menos espontáneo y caprichoso en sus asociaciones. Se aviene más a lo que William James llama *stream of consciousness,* porque resulta sólo de la proyección del tiempo interior, en tanto que en los "montajes" tiene que emplearse necesariamente la técnica "omnisciente", ya que no es un cambio temporal de una misma perspectiva, sino la perspectiva entera es la que cambia[20].

Dice Erich Auerbach, a propósito de la técnica narrativa de Virginia Woolf, que a menudo en las novelas contemporáneas se dan varios personajes sin conexión alguna, cuyos destinos son perseguidos sin que el lector pueda tener en sus manos el hilo de los sucesos[21]. Pero éste no es el caso de *Hijo de ladrón,* como se verá inmediatamente.

En primer lugar, todos los desplazamientos temporales de esta novela tienen la misma perspectiva y a menudo aparecen diferentes tipos de letras (redonda, cursiva o bastardilla, etc.), paréntesis, numeración de capítulo con números árabes y romanos, alternadamente y otros recursos, cuya finalidad es entregar al lector el hilo de los sucesos[22]. Como éste ya está en la perspectiva del narrador, no le resulta fatigoso seguirlo, no en esta secuencia múltiple –que no hay–, sino en esta secuencia desordenada– "nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro".

En el capítulo II de la Primera Parte hay ya una considerable digresión, que aparece entre paréntesis. El capítulo V transporta bruscamente al lector a la infancia de Aniceto; el VI la continúa desarrollando y, bruscamente otra vez, el capítulo VII lo trae a su presente, ese que había interrumpido al final del capítulo IV.

19 Amado Alonso: *Materia y forma en poesía,* Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, 1955, p. 457.

20 Tal es el caso, por ejemplo, de la novela *Mono y esencia,* de Aldous Huxley, que tiene toda la estructura de un guión cinematográfico.

21 Erich Auerbach: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* México, Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 514.

22 Esta intención "orientadora" se hace más patente en ediciones posteriores de *Hijo de ladrón*: "Río de las Cuevas", que empieza con un brusco desplazamiento temporal: "Al despertar tuve el presentimiento de que algo inquietante, que no habría podido precisar qué era (221), ya desde la segunda edición comienza así: "tres meses después de estar en la cordillera" (180).





Los capítulos VII y VIII desarrollan las aventuras del vagabundo de la tortuguitas, el hijo del profesor apasionado por las matemáticas, pero esto –es importante– desde la perspectiva de Aniceto, es decir, casi la del lector.

El capítulo IX es aquel en que el narrador habla del río Aconcagua, que es una manera de hablar con el lector. Aparece totalmente enmarcado entre paréntesis.

Luego viene la sección "Solos y como puedan", en que se narra la muerte de la madre, la encarcelación del padre y el episodio del cojo Isaías. Consta de cuatro capítulos, enumerados con signos árabes y escritos con letra bastardilla.

Empieza la Segunda Parte exactamente en el mismo punto de la Primera: cuando Aniceto sale de la cárcel, después de su pulmonía. Todo el capítulo II es una importantísima digresión: "(Imagínate que tienes una herida)". Es, según se dijo, una conversación con el lector. Y el estilo directo, entre otras cosas, tiene la función de acortar distancias.

El capítulo IV de la Segunda Parte continúa el desarrollo de la acción cortada bruscamente en el V de la Primera Parte y en él se sumerge Aniceto en su conciencia –acompañado del lector, naturalmente–:

> Ah, no señor: usted no tiene certificado; atrás; entiérrese por ahí y no camine, no respire, no procree, no mire. El que sigue: tampoco tiene. Están en todas partes y en donde menos se espera, en los recodos de la carretera, en los rincones de los muelles, en los portezuelos de las cordillera, detrás de las puertas, debajo de las camas y examinan los certificados, aceptándolos o no, guardándolos o devolviéndolos: no está en regla, le falta la firma, no tiene fecha, (...) esta firma no tiene rúbrica. Nunca he usado rúbrica ni falta que me hace. No, señor. ¡Cómo se le ocurre! Una firma sin rúbrica es como un turco sin bigote, je, je, je, tráigame un certificado y yo le daré otro; para eso estoy. Recordaba uno por uno sus rostros de comedores de papeles estampillados[23].

23 Manuel Rojas: ob. cit., p. 118.

Y así, en medio de este alucinante relato –otra muestra magnífica de "locución vivida"–,

Separándolo apenas por un punto seguido, Aniceto coloca a su público en otra realidad, tan hostil y peligrosa como la anterior: "El farol gimió y dejó caer al suelo una lluvia de trozos de vidrio, y el hombre, un hombre cuadrado, cuadrado de cuerpo, cuadrado de manos, pasó corriendo"[24].

Los capítulos V, VI, VIII de la Segunda Parte, narran la lucha de los obreros y los policías y la segunda encarcelación –por lo menos en Valparaíso– del narrador. Al final del VII, cuando Aniceto sale al patio y contempla el cielo estrellado, librándose de la angustia y del asco que le provocaron las chinches, empieza a recordar el segundo viaje del vagabundo de los lentes y las tortugas. En eso emplea todo el capítulo VIII.

Los capítulos siguientes, del IX al XIII, cuentan las peripecias ocurridas en la Sección de Detenidos y termina con la vibrante narración de la pulmonía del protagonista con un procedimiento llamado "diálogo interior":

> Los presos llamaron a los gendarmes, los gendarmes al cabo, el cabo a un médico y fui trasladado a la enfermería: hablaba solo y pretendía huir, 40º de fiebre, estertores en el pulmón izquierdo, pulso muy agitado, ventosas, compresas, y calientes, bien calientes, aunque lo quemen, sí, déjeme, no me toque, quiero que venga mi madre; oh, mamá, abrígame, tengo frío; dame agua, agua fresca, tengo sed; le he dicho que no me toque, ¿quién es usted para tocarme? ¡Mamá!

Por favor, ayúdeme a sujetarlo; se me va a arrancar de la cama... Agua, ¿cómo sigue? Está mal. Pobre muchacho. Oh, por favor, llamen a mi madre[25].

Sigue *"Río de las Cuevas"*, con el mismo tipo de letra que "solos y como puedan" –bastardilla, por oposición a la redonda del resto del

24 Manuel Rojas: ob. cit., p. 118.

25 Manuel Rojas: ob. cit., p. 218. Se llama "Diálogo interior" a una de las formas en que la corriente de la conciencia de una figura imaginaria se puede expresar: en ella, la figura misma se convierte en locutor. Otras formas son la locución vivida y el monólogo interior.





libro– y con la misma función. Son cinco capítulos enumerados también con signos árabes, que continúan relatando la infancia de Aniceto, después que dejó Buenos Aires y se despidió de Bartola con una mirada y de Isaías, con un ladrillazo. Aquí se narra el viaje a Chile, atravesando la cordillera.

Empieza la Tercera Parte otra vez en el mismo momento que la Primera y la Segunda, pero empiezan también en ella sostenidas evocaciones de la infancia de Aniceto en Buenos Aires. Entre ellas, la del Tano, un ladrón miserable que había asesinado a su benefactor y vivía casi de limosna ("Terminará en policía, decían algunos") y la de Pedro, el Mulato.

> (Aquel mulato era un ser adorable: nos llevaba donde le pedíamos y nos contaba lo que le pedíamos que nos contase, sobre todo sus aventuras a través de ríos, bosques y pantanos, con tigres, víboras y extraños pájaros).

En el capítulo III se narra el encuentro con El Filósofo y Cristián y hasta el VIII duran las penalidades compartidas entre los tres. En el VII hay una larga digresión a cuenta del Filósofo, marcada por paréntesis: "(El sinvergüenza de Cristián tiene razón: me gusta, pero me gusta como el viento o la luna)". Se refiere a la esposa del maestro Jacinto, la señora Esperanza, una mujer "como para un regalo"[26].

Y antes hay otra, una especie de diálogo entre Echeverría y Aniceto, también marcada por paréntesis:

> (pero es que ni desde cerca ni desde lejos eres un buen mozo ni nada que se le parezca; (...), de modo que no te hagas ilusiones, Aniceto. No me hago ninguna, Echeverría. Lo que ocurre es que llamas la atención por el contraste que hay entre tu cuerpo y la expresión de tu cara y de tu mirada como de paloma, que debe sorprender a las mujeres, a toda la gente, mejor dicho, y a mí también)[27].

Este diálogo interior corresponde a una evocación de Aniceto, el narrador, y representa un desplazamiento temporal brusco y considerable:

26 Manuel Rojas: ob. cit., pp. 318-322. Se trata de un largo "diálogo interior".

27 Manuel Rojas: ob. cit., p. 312.

aparece directamente –enmarcado entre paréntesis, como se dijo– a continuación del relato de Aniceto de su conocimiento mutuo con la señora Esperanza. ¿Cuál es su función ahí? Simplemente mostrar que el narrador conoce la historia que cuenta, que esto que evoca fue un comentario muy posterior que hiciera a su amigo, El Filósofo. Y las respuestas de éste a sus ingenuas indagaciones vuelven ahora, en el presente en que narra y él las ordena junto al más remoto de los presentes: aquél cuando vio por primera vez a la incitante mujer. Así domina el tiempo un eximio novelista; así lo califica y le confiere un relieve especial (sin que esta "seguridad del narrador" desvirtúe, en ningún caso, la autenticidad vital de lo narrado).

Finalmente, viene la Sección "El Filósofo, Cristián y yo", que tiene dos capítulos en los que se cuenta la difícil decisión de Cristián y las conmovedoras circunstancias que lo impulsaron a acompañar a sus amigos a trabajar.

Cabe, pues, referir todas las inconexiones –por lo menos gran parte de ellas– a una somera acción central: la que comienza en la Primera Parte –aunque no dure más de una página:

> Muchos días de cárcel y muchas noches durmiendo sobre el suelo de cemento, sin una frazada; como consecuencia, pulmonía; después, tos, una tos que brotaba de alguna parte del pulmón herido. Al ser dado de alta, puesto en libertad, y salvado de la muerte y de la justicia, la ropa, arrugada y manchada de pintura, colgaba de mí como de un clavo. ¿Qué hacer? No era mucho lo que podía hacer; a lo sumo, morir. No podía pensar en trabajar –me habría caído de la escalera– y menos podía pensar en robar –el pulmón herido me impedía respirar profundamente. Tampoco era fácil vivir. En ese estado y con esas expectativas, salí a la calle–. Está en libertad. Firme aquí. ¡Cabo de guardia! Sol y viento, mar y cielo[28].

Esta embrionaria acción central –este pretexto narrativo– se reanuda, como ya se dijo, al comienzo de la Segunda Parte:

> No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel. El centinela me miraba con insistencia y parecía entre curioso y

28 Manuel Rojas: ob. cit., p. 7-8.





> molesto, curioso porque era un raro excarcelado: en vez de irme a grandes pasos, corriendo si era posible, me quedaba frente a la puerta, inmóvil, como contrariado de salir en libertad; y molesto porque mi figura no era, de ningún modo, decorativa; y ya es suficiente ser gendarme de un edificio como aquél para que además se le plante allí un ser, macilento y mal vestido, sin miras de querer marcharse. La verdad, sin embargo, es que de buena gana habría vuelto a entrar[29].

El curso narrativo que aquí aparece se conecta, en el capítulo IV, con la acción que apareció de pronto, en el capítulo VII de la Primera Parte, con la clara función de servir de introducción al episodio del vagabundo de las tortugas:

> No pude, pues, embarcar: carecía de documentos y a pesar de mis piernas y de mis brazos, a pesar de mis pulmones y de mi estómago, a pesar de mi soledad y de mi hambre, parecía no existir para nadie[30].

El capítulo IV de la Segunda Parte empieza así:

> Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York. El barco viró, empujado por las narices de los remolcadores, buscando el norte con su negra proa: C.S.A.V. ¿Dónde iría ya?[31]

Se despide del compañero ocasional y se enfrenta con el violento motín de Valparaíso.

Después de la sección "Río de las Cuevas", vuelve a aparecer el curso soterrado de la acción al comienzo de la Tercera Parte, aunque se hunda de inmediato, según se dijo, en el mágico mundo de los recuerdos infantiles. Reaparece, por fin, en el capítulo III de la Tercera Parte:

> No tenía en Chile hacia quien volver la cara: no era nada para nadie, nadie me esperaba o me conocía en alguna parte y debía aceptar o rechazar lo que me cayera en suerte. (...) Bajé las gradas de piedra de aquella escalera, pero despacio, sin apresurarme,

29 Manuel Rojas: ob. cit., p. 101.
30 Manuel Rojas: ob. cit., p. 54.
31 Manuel Rojas: ob. cit., p. 117.

como si en cada una de ellas mis pies encontraran algo especial, y llegué a la arena. Desde allí volví a mirar: a la derecha se levantaba, sobre una elevación rocosa, la estatua de un San Pedro de tamaño natural, con su túnica de grandes pliegues y su calva de apóstol[32].

Hasta el capítulo VIII, la acción corresponde al *introitus* obligado de las Tres Partes en que se divide la obra; luego, la continúan los dos capítulos de la sección "El Filósofo, Cristián y yo", que, curiosamente, aparecen impresos con letra redonda y enumerados con números romanos. ¿Por qué separó Rojas esta última sección y no conservó las características tipográficas de las otras dos anteriores? ¿Advirtió que no correspondía ésta a la función de las otras y la estableció sólo por un prurito de equilibrio en la disposición de las partes, al estilo kantiano? Lo cierto es que la última sección bien puede refundirse con la Tercera Parte[33].

Apurando las cosas y a juzgar por los enormes y repentinos desplazamientos temporales de *Hijo de ladrón*, bien pudiera decirse que la novela no es sino eso: una continua y formidable digresión.

## Inconexiones por proyección interior

En primer lugar, habría que apurarse en reconocer que esta forma de inconexión parece haber sido considerada ya, puesto que se acaba de hablar de "diálogo interior", "locución vivida", *stream of consciousness*, etc., procedimientos todos de innegable índole sicológica o interna. Pero la clasificación propuesta, que incluye inconexiones por proyección interior, se ha hecho tomando en cuenta directamente los efectos –desatendiendo, por tanto, a la índole de sus causas o a la de los medios con que se producen–.

32 Manuel Rojas: ob. cit., p. 274.

33 Téngase presente que esta estructura es la que corresponde a la primera edición de la novela, cuya ficha bibliográfica se dio oportunamente, por la que se ha estado citando en este trabajo. En ediciones posteriores se han hecho desaparecer las tres secciones en bastardilla y con números romanos: en la quinta edición, por ejemplo, de 1958, "Solos y como puedan" figuran como cuatro capítulos más de la Primera Parte; "Río de las cuevas", como cinco capítulos más de la Segunda Parte; "El Filósofo, Cristián y yo", figura como una Cuarta Parte.





Podría hablarse de dos clases de proyección: hacia afuera y hacia adentro. En la primera clase, los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía, están al servicio del desencadenamiento e interpretación de los hechos internos. Esta interiorización se advierte también por lo arbitrario y casual del motivo exterior y por la frecuente caída en absurdos y sin sentidos, muy ricos en significación sicológica, cuya función velada es indicar el foco mismo de la proyección (y también la causa del acelerado ritmo del relato).

Estos absurdos aparecen de repente, como lapsus casuales o productos de cansancio del escritor, los que, de haber sido advertidos oportunamente, habríanse corregido prestamente. Pero no hay tal descuido: son recursos legítimos que tienen una función y la cumplen.

Véase estos ejemplos: –hablan del túnel internacional de Las Cuevas–

> De noche cierran las puertas y les ponen una cadena y un candado. ¿Por qué? De día el carabinero puede ver quién sale y quién entra. De noche no, porque no está, y entonces pone el candado y la cadena[34].

> Los niños comen lo que les dan, cuando les pueden dar algo, o lo que piden o les dan los vecinos, que no siempre pueden dar y a veces tampoco pueden nunca...[35]. Yo volvería alguna vez, no sabía cuándo, si es que alguna vez volvía[36].

Decidido a permanecer allí, aun a riesgo de derretirse, todo el tiempo que fuese necesario y unos minutos más[37].

Respecto de las proyecciones "hacia adentro", puede decirse que estas inconexiones del relato, también bastante numerosas en *Hijo de ladrón*, corresponden plenamente a lo que Auerbach llama "obtención de lo objetivo por inducción subjetiva"[38].

34 Manuel Rojas: ob. cit., p. 238.

35 Manuel Rojas: ob. cit., p. 200.

36 Manuel Rojas: ob. cit., p. 250.

37 Manuel Rojas: ob. cit., p. 239.

38 "La intención de aproximarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas (y en tiempos diferentes) es esencial para este procedimiento, el cual se diferencia, por eso, fundamentalmente del subjetivismo unipersonal". Auerbach, ob. cit., p. 505.

Además de las "proyecciones hacia afuera", supuestamente espontáneas e inconscientes, como expresión de siquismo, cabe señalar este otro procedimiento, observado a propósito de la inconexión por excesiva velocidad del relato: es el hecho de la extraordinaria condensación del relato por efecto del diálogo.

En este caso, sin embargo, no se trata de una "locución vivida" corriente, sino de la fluencia de muchas impresiones subjetivas concentradas y reflejadas en el prisma de otra subjetividad: la del narrador. Tal es el caso, por ejemplo, del relato de la instalación de un campamento caminero, en plena cordillera:

> No se queden ahí, parados como penitentes. Todavía no hemos concluido; estamos empezando. Hay que llevar esto para allá, allá, sí, donde está esa piedra grande. Vamos, niñitos, vamos, aquí oscurece muy temprano. Los cerros son demasiado altos. Ese es el Tolosa. Qué le parece. Tiene no sé cuántos metros. Cerca de la cumbre se ve una bandera; alguien la puso ahí; alguien que subió y no bajó. ¿Por qué se mira tanto el dedo? ¿Tiene miedo de que se le achique con el machucón? Creo que me lo reventé. Poco tiempo en Chile; mucho tiempo en el calabozo. Llévese esto al hombro; así no le dolerá el dedo; lo deja caer no más; son papas. A ver, a ver, no: está bien. ¡Qué hubo, muchachos! No me grite. Perdone. Creí que era sordo. Usted, el de la barba: tome de ahí: deje la pipa, señor. ¿Italiano, eh? Porca miseria. Aquí la barba le podrá servir de abrigo: hace más frío que en el polo. Bueno: las carpas. Ahí van; agarren[39].

La duración real de este diálogo, su tiempo de lectura, es de treinta y cinco segundos; su tiempo de narración, la impresión de duración que produce, es de horas. La diferencia entre ambos es virtualidad, tiempo virtual dejado en libertad por la situación, en cuyo ámbito se dilatan los treinta y cinco segundos de tiempo condensado en frases escritas.

Finalmente, se puede advertir que, entre los procedimientos de proyección interior, Rojas usa con suma discreción la frase asociativa, de tipo inconsciente y surrealista. Tal sucede, por ejemplo, con algunas

39 Manuel Rojas: op. cit., p. 227.





palabras compuestas, que son imitaciones más o menos conscientes de lo que en poesía suele ser expresión –o pretende serlo– de la naturaleza abisal del individuo.

Y con esto consigue liberarse de la rémora surrealista, la retórica onírica, y planear libremente en su relato, a considerable altura de todo pansexualismo.

## Conclusiones

Se ha pasado revista aquí a algunos de los recursos narrativos más característicos de *Hijo de ladrón*, la novela de Manuel Rojas. No es por azar que todos ellos, en uno u otro sentido, estén estrechamente vinculados a un tratamiento personal y novedoso del tiempo; lo que parece ser, por otra parte, la salida de escape del callejón cerrado en que se hallaba el género novelesco, al decir de muchos y, al parecer, prematuros obituarios.

Así escribía Mariano Picón Salas, por ejemplo:

> Desde Balzac hasta Proust, expresó la novela moderna ese proceso de individualismo orgulloso; innumerables retratos del cambiante Narciso que ora vestía la piel de zapa de su avidez, como el personaje balzaciano, ora llevaba el monóculo perverso del Barón de Charlus. ¡Cuántos conocidos y amigos nuestros en ese siglo presuntuoso de gran literatura!: Julián Sorel, el viejo Goriot, Madame Renal, el banquero Neucingen, la pobre Emma Bovary. Pero a aquellas tragedias personales, ¿no opone nuestro tiempo otras sentidas en dimensión de grupo; sociológicas –para llamarlas de algún modo– más que sicológicas?[40]

Y si la concepción del tiempo y su revaloración aparecen insertas en una vasta concepción del mundo, ¿no sería preferible decir que a la novela sicológica ha sucedido, también en nuestra América, una novela metafísica?

1960

40 Mariano Picón Salas: *Cuadernos Americanos*, México, IV, XXIV, noviembre-diciembre de 1945, p. 75.

# UN CAMBIO SIGNIFICATIVO EN LA NOVELA CHILENA

Cedomil Goic

Con Mariano Latorre y los novelistas de su generación culmina y concluye la vigencia de la novela moderna. La novela de la tierra intentaba innovar con su asunto preferido en la forma ya fatigada del género moderno. El descontento que traía consigo delataba ese cansancio pero también la imposibilidad de salir de la situación innovando puramente en el sector material. La novedad vino a resultar a fin de cuentas en la conciencia especial con que se dominó un tipo de novela que representaba el espacio en sus rasgos estáticos, procurando una imagen típica e invitando a la interpretación del mundo representado como símbolo complejo de la realidad nacional. Esta es una posibilidad de la novela moderna, como lo era también la creada por Orrego Luco cuando hacía la novela de época al representar el espacio en un momento específico de su evolución, acentuando así lo irrepetible de cada momento, su singularidad histórica. Estos dos tipos caben claramente entre las formas posibles de la novela espacial que se desarrollaron dentro del género moderno.

Si observamos la historia de la novela chilena moderna podemos ver la extraña coherencia de sus manifestaciones, la constancia singular que muestran los rasgos típicos expuestos en las consideraciones precedentes. Podemos notar la presentación de las narraciones por un narrador personal cuyos rasgos generales, cuyas actitudes, cuyos métodos, cuyas

interpretaciones de la realidad, cuya elaboración del tiempo, cuyo tipo de narrar, en definitiva, son constantes, atendidos los matices diferenciales que convienen a la singularidad de cada obra y de cada momento diversamente condicionados. Esta figura de intérprete de la realidad nacional que se enfrenta al mundo con la actitud de reformador, crítico y descontento; que enarbola con ingenua convicción su ideología, su saber precario; que invoca ese saber como creencia fundamental para el perfeccionamiento social, es el narrador moderno. La incongruencia con relación al mundo narrativo, designa su tipo de narrar. Su concepción del mundo mejor que eso es una concepción de la sociedad. Por ello su concepción del tiempo es pura historicidad, escatología y soteriología secular; es tiempo que marcha hacia la racionalización social y hacia la libertad como hacia el paraíso en que culmina la historia humana en un progreso natural e irreversible. Esta es la forma que adopta esta general teoría de los mitos degradados que constituye, desde este punto de vista, la novela moderna.

El mundo que presenta este narrador está lleno de su espíritu, como que no es visto sino a través de él, de su mirada, de su ideología, de la opción que ejerce sobre la realidad. No es otro que el mundo cotidiano, común, representado con ilusión de realidad en formas concretas, particularizadas, con precisión de sus coordenadas temporales, con frecuentación de lugares públicos conocidos y aposentos privados comunes. En ese mundo animan seres ordinarios, en nada diferentes a las gentes corrientes, con sus mismas pasiones, sentimientos, vicios y virtudes; sus mismas aspiraciones e inquietudes. Los modos de experiencia que se ponen de manifiesto y que pide el mundo así representado son los comunes a todos los hombres, a la experiencia frecuente de quienquiera que sea. Las creencias en que se mueven envuelven por igual a todos.

Las estructuras típicamente reveladas son las de personaje –que hemos visto en su forma dramática en la novela de Vicente Grez– y la de espacio, la más corriente y de dominancia generalizada en toda la novela hispanoamericana. Son efectivamente las formas llamadas, exigidas, por los aspectos señalados que piden su necesaria funcionalidad a las partes de la novela. Es cierto que admiten alguna variedad y la novela chilena, según hemos visto, revela el uso de varias formas posibles dentro de cada tipo.





Los momentos constructivos de las novelas consideradas dentro del género moderno revelan también una apelación muy viva a instancias edificantes de índole política y social principalmente. Pero debe señalarse que el rasgo más significativo es en este sentido la función cognoscitiva, que se configura en la obra como forma de realismo típico de la novela moderna en la medida que representa la vida cotidiana y sus formas.

En la andadura de esta historia, debemos separar con claridad lo que es transitorio e histórico de lo que es permanente, atemporal, y posibilidad de estructura. Aparte el matiz individual que corresponde a cada obra no ya de diferentes autores pero de uno mismo, son elementos variantes los que corresponden a las preferencias generacionales y a las tendencias literarias, que pueden leerse en círculos de diversa extensión y vigencias superpuestas. En su forma más estable la novela se lee como tipo o género de vasta vigencia histórica. Sin embargo, de su carácter histórico, debe reconocerse en la novela moderna la actualización de una posibilidad de estructura que permanece como una conquista de la historia de la novela: la de una forma en que se pone en acto, en su máxima plenitud, las virtualidades encerradas en la situación narrativa, en la presentación de mundo, en la variedad de estructuras y de funciones de la novela.

La historia de esa novela parece cerrarse, sin embargo, como hemos observado, con la generación mundonovista, con el último estadio del período naturalista. Lo que viene en seguida es en gran medida un salto, un momento discontinuo, un movimiento de ruptura[1]. No ya una variante o una serie de variantes individuales, generacionales o tendenciales, sino –y en ello reside lo decisivo del cambio– una serie de variantes que alcanzan a la estructura del género, que configuran un nuevo tipo general de novela[2].

La sensibilidad de una nueva generación, la nueva concepción literaria de la actual tendencia, la nueva estructura que el género novelísti-

1. Hemos señalado esto en otra ocasión. Ver mi ensayo, "La novela chilena actual: tendencias y generaciones".
2. Cf. Ortega: *Ideas sobre la novela* y W. Kayser: *Origen y crisis de la novela moderna*. Cf. mi artículo *"La última niebla*: consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea", *Anales de la Universidad de Chile*, nº 128 (1963), pp. 59-83.

co presenta, irrumpen como un fenómeno complejo y subitáneo que constituye realidad madura y vigente hacia 1935[3]. La actividad literaria entre 1920 y esa fecha es vivamente polémica. Lo es más que por los actos, manifiestos o querellas periodísticas, por el carácter inusitado de sus obras. Es cierto que la iniciativa y la madurez primera y hasta se diría el máximo prestigio corresponden a la poesía lírica[4]. Sin embargo, la novela impone igualmente, primero, de un modo simplista pero evidente y, luego, más notoriamente, por los efectos inmediatos de la prioridad de la forma que el fenómeno novedoso parece revelar a la primera mirada, las condiciones de un género fuertemente evolucionado.

Las obras que estudiamos en los siguientes tres capítulos de esta parte representa tres de los puntos más altos en el desarrollo del nuevo género[5]. En ellas encarnan las características medias en que reconoce-

3. Aquí comienza un nuevo período caracterizado por la tendencia que definimos como superrealismo. Ver nuestro ensayo "La novela chilena actual: tendencias y generaciones". Este período comprende tres generaciones. (I) Generación de 1927 o superrealista. La forman los nacidos entre 1890 y 1904. Su gestación corresponde a los años 1920-1934 y su vigencia a los años 1935-1949. Sus principales representantes entre los novelistas son: Manuel Rojas (1896-1973); Benjamín Subercaseaux (1902-1973); Vicente Huidobro (1893-1948); Juan Marín (1900-1963); Marta Brunet (1897-1967); Carlos Sepúlveda Leyton (1900-1941); Rubén Azócar (1901-1965). (II) Generación de 1942 o neorrealista. La forman los nacidos de 1905 a 1919. Su gestación se desarrolla entre 1935 y 1949 y su vigencia entre 1950 y 1964. Sus principales representantes son: María Bombal (1910-1980); Carlos Droguett (1915); Braulio Arenas (1903); Nicomedes Guzmán (1914-1964); Daniel Belmar (1906); Carlos León (1918); Volodia Teitelboim (1916). (III) Generación de 1957 o irrealista. La forman los nacidos de 1920 a 1934. La gestación se extiende de 1950 a 1964 y podemos estimar que en la actualidad es la generación más vigente, lo que no es difícil de comprobar leyendo los nombres de sus representantes principales: José Donoso (1924); Enrique Lafourcade (1927); José Manuel Vergara (1929); Jaime Laso (1926-1969); Leonardo Espinoza (192?); Luis A. Heiremans (1928-1964); Jorge Guzmán (1930). Todavía puede reconocerse iniciada hacia 1965 una joven generación en que destacan Cristián Junneus, J.A. Palazuelos, Antonio Skármeta, Mauricio Wacquez, nacidos después de 1935.
4. Es también la generación de Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Ángel Cruchaga Santa María, Humberto Díaz Casanueva.
5. C. Goi– se refiere a *Hijo de ladrón* (1951), de M.R.; *La última niebla* (1935), de María Luisa Bombal; y *Coronación* (1957), de José Donoso. Desde luego, a los efectos de esta *Valoración*, hemos seleccionado el capítulo VI en que estudia la novela de M.R. (Nota de E.T.R.)





mos el tipo diferencial. Las leeremos en plan de reconocimiento de este tipo, pero como hemos hecho antes con la novela moderna intentaremos salvar sus matices diferenciales que son importantes y que en los casos escogidos corresponden a obras de singularidad poco común. El tipo que describiremos es un tipo ideal, no aparece en concreto en ninguna de las tres obras donde bien podría hacerse valer, desde el punto de vista concreto, su esencial diversidad y su fuerte particularidad y unicidad. El tipo ideal descansa en las notas de considerable generalidad en que nos movemos para el reconocimiento de los cambios experimentados por el género, pero que residen en la obra y constituyen la forma en que se aproximan todas ellas. La imposibilidad de deducir cada una de ellas del tipo de novela que concebimos como contemporánea, obedece a la índole de los conceptos que se refieren a formas y no a objetos. Pondremos el acento en el reconocimiento de este tipo y dejaremos las lecturas de tendencias y generaciones en las notas como hemos procedido hasta aquí[6].

I

La novela *Hijo de ladrón*[7] nos ofrece interesantes características en la estructura del narrador. Podemos distinguir en ella tres aspectos diversos: la presencia de un narrador básico que nos entrega la historia de los diecisiete años de vida de Aniceto Hevia cuando ya sus años le han permitido acumular una importante experiencia, dominar un vasto pasado, considerar aquellos años con una extensa perspectiva y así generalizar y comunicar una concepción de la existencia maduramente elaborada; éste es el intérprete de aquella existencia infantil y juvenil, de las condiciones inherentes al existir humano y de una situación particular del existir humano, cuya comprensión parece ser uno de los aspectos cardinales de esta notable novela; la capacidad interpretativa, la ontologización de la existencia humana, individual e histórica corresponden a las capacidades de este narrador; el segundo aspecto nos remite al reconocimiento de un narrador que en la misma forma autobiográfica en que se nos aparece el anterior, nos entrega una experiencia puntual, en sus momentos particulares e

6 Para el enfoque generacional y de tendencias, ver mi artículo varias veces citado "La novela chilena actual: tendencias y generaciones".

7 Citamos por la edición de *Obras completas*. El número romano indica la parte, la cifra que le sigue al capítulo y la árabe la página.

independientes de cualquier otra acción, a los momentos perfectivos del acontecer, en que se actualiza el pasado en los instantes en que fue vivido; ello mismo expone al narrador al efecto inmediato de los acontecimientos, elimina toda posibilidad de comprensión general o de elaboración o interpretación de los acontecimientos; aquí la existencia de Aniceto Hevia es inmediatamente vivida, se trata de momentos ónticos; en el caso anterior esa existencia es comprendida en categorías generales, ontologizada; en este plano el narrador aparece ordinariamente expuesto. Es la forma en que se revela esencialmente su condición inocente, su inocencia infantil; la tercera forma, nos pone ante una decena de narraciones enmarcadas que introducen o presentan aproximadamente un número igual de narradores, están vinculadas al narrador II, brotan de circunstancias que lo envuelven y nacen de la voluntad de consolación o de simpatía, de compartir la soledad o la confianza, de ilustrar la caída de lo humano o las formas insólitas de su rescate dentro de un mundo lleno de lo extraordinario a los ojos de un niño. Estas historias son: Historia de Nicolás (I, IV), Historias de ladrones y policías (I, V, VI), Historias del vagabundo (I, VIII), Historia del segundo viaje del vagabundo (II, VIII), Historia del solitario (II, I), Historia de Alfredo (III, II), Historia del maestro Jacinto (III, VII), Historias de Cristián (IV, I).

Consideramos separadamente, en el orden enunciado, las características de cada uno de estos narradores.

El primero de ellos se autocaracteriza en el comienzo de la novela[8]. En este breve capítulo inicial se formula el modo narrativo, que será la forma autobiográfica en primera persona. Además se formulan dos rasgos que parecerán como las motivaciones de otros dos aspectos fundamentales de la narración que se presenta. Se trata de limitaciones de que el narrador padece y que producen un mismo efecto general sobre la narración: la hacen confusa. La primera es la incapacidad de pensar coherentemente, con lógica y necesaria coherencia; la segunda, la incapacidad de recordar ordenadamente. Vacila, igualmente con incertidumbre, sobre la verdad de los hechos que narra, aunque esa incertidumbre se funda en buena medida en el incierto suceso que trata de evocar. También queda representada en este

8 *HL*, I, I, 379.





capítulo la distancia que separa al narrador del personaje: sus limitaciones parecen señalar una edad algo madura[9].

La incapacidad de pensar con lógica coherencia condiciona las variadas y características inconexiones de la narración en la novela, sus frecuentes anacolutos, que determinan modos narrativos singulares con violencias a los modos de la narración moderna y "natural", cuando no se originan por el cambio de la estructura del narrador I al narrador II reconocible por el cambio en el aspecto verbal de imperfectivo a perfectivo o, a la inversa e íntimamente relacionado con ello, al cambio en la distancia del narrador, en el grado de conocimiento: de la experiencia existencial inmediata a la comprensión media y generalizada de la existencia o de la sociedad[10]. La diferencia constituye el marco subjetivo de la narración[11].

La incapacidad de recordar pone un sello más significativo y extenso en la narración, puesto que envuelve la "disposición" de la novela, su singular *decoupage*, su desorden característico. La redistribución de la secuencia de una fábula lineal reconocible en sus diversos motivos[12] con el propósito de un determinado efecto estético-narrativo es uno de los aspectos más notables de la novela. Comienza por ser la consecuencia de un rasgo limitado del narrador I y termina por constituir una manifestación de la estructura de su conciencia rememorativa, a partir de cierto punto en que la complicación inicial es seguida por una natural linearidad del relato sin narraciones retrospectivas, llama la atención por la correspondencia que encuentra con los momentos mismos del contenido y con el temple general de la narración: patético al comienzo, tierno y plácido al final. Finalmente, el montaje total, su disposición singular, se convierte en una imitación de la condición super real de la conciencia. Una ficción intolerable habría sido repetir las formas convencionales de la autobiografía. La disposición completa así un diseño, un diagrama característico de la conciencia que revela su estructura hecha de reiteraciones, de circula-

9 *Cf.* Cedomil Goic, "*HL*: libertad y lágrimas", *Atenea*, 1960, p. 389.

10 De las tres formas que estudia Norman Cortés L. en su excelente artículo "*HL* de Manuel Rojas. Tres formas de inconexión en el relato" [...] sólo corresponden a esta limitación del último orden señalado por él, no así las dos primeras que corresponden a la segunda de estas limitaciones.

11 *Cf.* HL: I, XV, p. 438.

12 Ver Cedomil Goic, "*HL*: libertad y lágrimas", *Atenea*, 1960, p. 389.

ridades, de continuidades y discontinuidades y no evoca para nada la forma enteriza de la memoria natural o convencional en las formas de la experiencia petrificada.

Lo que se presenta como limitación es recurso, logro y ventaja de la narrativa contemporánea; expresión de fatiga de las formas tradicionales ya irrepetibles; expresión también de la incertidumbre o inseguridad con que el narrador contemporáneo sustituye la presuntuosa fe del narrador moderno en el conocimiento positivo y en la ideología, que encuentra como supuesto la universalidad de creencias que caracteriza a la época y que el narrador contemporáneo no puede reclamar y se prohíbe auténticamente.

El grado de conocimiento de este narrador I tiene una máxima apertura y llega a contarnos acontecimientos que preceden a su llegada al mundo sin darnos, como en otros momentos, razón del origen de su conocimiento. Pero su omnisciencia ya está condicionada por el hecho de que narra con distancia temporal y espacial su propio pasado. Ello le permite no sólo la anticipación segura y la objetividad sino la posibilidad de generalizaciones y de conocimientos generales que den sentido a su propio pasado, capacidad ésta que queda ajena por completo a las posibilidades del joven Aniceto que vive una experiencia inmediata y, ciego ante el futuro oculto, intenta tomar orientación y salvarse en el mundo. Cuando el narrador I reduce la estructura de ese pasado al pago necesario de cuatro cuotas (en la medida en que apunta tan sólo a los diecisiete años de su sujeto) en la existencia de Aniceto, cuando generaliza sobre las limitaciones sociales con puerilidad o anarquismo generalizante, cuando enrostra a la sociedad cristiana, democrática y occidental la miseria de sus limitaciones inhumanas, cuando considera la herida, la enfermedad y la automatización de la vida como limitaciones del existir, habla el intérprete. Pero es un intérprete que se inspira en su experiencia de la vida y no en la seguridad que le viene de su fe en la ciencia o en el progreso, mitos en los que descree fundamentalmente. Ahora bien, esto obedece principalmente a un cambio en la mirada que se posa ahora en la condición humana, en su aspecto individual y social, que racionaliza una forma de experiencia desconocida en la novela moderna. A la nueva luz brota también un sujeto nuevo. Ahora nos enfrentamos a la soledad y al desamparo del niño y a su alternativa en el refugio materno y el sustento paterno; a la soledad





y la incomunicación que se salvan en el encuentro con el otro mediante los vehículos excepcionales de la sonrisa y la mirada; a la situación en el mundo y a la conciencia de sus límites, a la experiencia angustiosa de las situaciones extremas que configura el despojamiento y el imperativo de las necesidades primarias, al absurdo portento de la subsistencia del existente de precariedad extrema; la dificultad de vivir, la increíble dificultad de morir. En fin, se nos enfrenta a la agudización de estas situaciones extremas cuando quien las pone a prueba y las experimenta es un niño, es decir, un inocente que parece pagar, sin embargo, la culpa de su especie. Se trata pues de una nueva esfera de realidad; una esfera de realidad que también pide una nueva modalidad de la experiencia que la ilustre.

El contenido del mundo en la novela contemporánea ha cambiado sustancialmente[13].

Si miramos ahora a la elaboración del tiempo en la estructura de este narrador I, observamos que el montaje temporal, sus diversas formas de inconexión o yuxtaposición, hace aparecer los diversos momentos como si existieran en el mismo tiempo. La actitud de este narrador constituye una negación del tiempo, actúa en un intento de recobrar la interioridad de que el tiempo y el espacio físico lo privan. Muestra que el hombre experimenta en un mismo instante muchas cosas diferentes, inconexas e inconciliables e igualmente que hombres diferentes en diferentes lugares experimentan las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares muy separados. De esta experiencia obtiene el narrador contemporáneo su sentido de la totalidad. Su experiencia del tiempo consiste eminentemente en una certeza del presente, es el presente inmediato apretado de momentos simultáneos, preñado de los tres éxtasis temporales que enriquecen su significación actual. Nada más diferente a este narrador obsesionado por el presente inmediato que el narrador moderno animado por una expectación del futuro, expectante ante el advenimiento de la ansiada perfección de la historia.

La espacialización del tiempo, es decir, la infinita expansión del instante, desata el juego de interrelación entre momentos distantes, su

13 Los cambios en el contenido del mundo y en los modos de su experiencia son decisivos en la instauración del género contemporáneo.

asociación, su contraste. Muestra así la multiplicidad que concurre en el instante: cómo la conciencia ordena singularmente coexistencia y movimiento. Ciertamente esta nueva elaboración del tiempo no está desvinculada de algunos aspectos decisivos del género contemporáneo como el abandono del argumento (Ortega), la eliminación del héroe y la prescindencia de la sicología, y no deja por supuesto de mostrar estrechas correspondencias con otras formas artísticas, como ha sido ya muchas veces señalado, especialmente con el cine.

La imposibilidad de obtener el certificado de embarque en Valparaíso concita todo el pasado de Aniceto Hevia y muestra de qué definitiva manera gravita él sobre su circunstancia actual. El certificado se convierte en un *leitmotiv*, que marcará la recurrencia sobre el momento actual y ordenará los diversos momentos del pasado en que el presente encuentra la razón de su imposibilidad o su dificultad. Una frase, una respuesta concita igualmente, en ocasiones, el recuerdo que le da pleno sentido. La asociación es así uno de los vehículos para pasar a momentos muy distantes, temporal y espacialmente, de aquél en que se está y la relación causal es uno de sus elementos principales. De esta manera los pasados diecisiete años de Aniceto se vuelcan apretados, recurrentes y diversamente asociados, en los escasos días en que persigue su certificado sin éxito, en los contados días que se nos cuentan de su prolongada estancia en la cárcel y en los pocos días de su salida y de su amistad con El Filósofo y Cristián. La salida de la cárcel y la necesidad de orientarse y salvarse es otro de los momentos recurrentes que al presentar la limitación actual atrae, por contraste y hasta se diría, por compensación subjetiva, el recuerdo del hogar y la hospitalidad generosa. Cuando la narración se hace lineal los acontecimientos desembocan en el encuentro amistoso, la fraternidad y la salvación[14].

El montaje es la disposición con que se expresa esta concepción simultaneísta del tiempo. En la estructura de este narrador el montaje toma las formas de la asociación ya señalada, de cortes que sacan, sin nexo perceptible, al menos inmediatamente, a nuevas circunstancias temporoespaciales. Hay, también, formas señaladas mediante recursos gráficos, algunos de los cuales han sufrido variaciones de la primera edición a las siguientes. Estos signos son los paréntesis II que parecen

14 Ver Cedomil Goic, "*HL*: libertad y lágrimas", *Atenea*, 1960, p. 389.





presentar un rememorar interior, el curso interior del pensamiento, una suerte de soliloquio; en otras ocasiones, se trata de la letra cursiva o de ambos recursos aunados para presentar la narración retrospectiva[15]. La actitud generalizante y categorizadora del narrador básico se pone de relieve especialmente en la exposición del motivo de "las cuotas" y en el de "las heridas". El primero organiza y carga de sentido cuatro momentos distantes de la existencia de Aniceto Hevia, que en su inmediata vivencia éste es incapaz de aprehender en su generalidad. Por esto es perceptible con claridad la diferencia que en el modo narrativo y en la estructura del narrador pone la distinción entre el vivir inmediata y angustiosamente la experiencia de una situación límite y el considerarla a mucha distancia de lo vivido como constituyendo la constelación que revela un oscuro sentido de la existencia humana. Las cuotas son una representación del sentimiento de deuda que experimenta el personaje como inherente a la condición humana. Descubre de este modo cuatro momentos, traza su síntesis, subraya, luego, en cada caso, la correspondencia con la comprensión establecida[16]. El sentido de la deuda se identifica con el de la culpa que hay que saldar a alguien, desconocido pero exigente. Esta es la manera de que se vale para señalar el carácter ominoso de la existencia. Recurre a la misma comprensión en otros momentos de la novela. No se trata del reconocimiento de la divinidad, aunque la personificación brote con notas teologizantes, pues este narrador da pruebas varias de su agnosticismo. Se trata de la personificación de una potencia acechante, agobiadora y aciaga, de una entidad compulsiva y tiránica, inflexible en el requerimiento de la deuda contraída con el hecho simple de existir[17]. De este carácter necesario brota la dimen-

15 *Narración retrospectiva*. Uso esta expresión en lugar de la expresión inglesa, metafórica, *flash-back*. En calco lingüístico otros llaman a este recurso "iluminación retrospectiva", con ello conservan su resonancia cinematográfica.

16 *HL*, II, IX, p. 498. "Era necesario pagar las cuotas, de a poco, claro está, ya que nadie puede pagarlas de un golpe, salvo que muera: la primera fue aquella; la segunda la muerte de mi madre; la tercera, la detención y condena de mi padre; ésta era la cuarta, si mi memoria no me era infiel".

17 *HL*, I, v, p. 387. "Había pasado malos ratos, es cierto, pero me pareció natural y lógico pasarlos: eran quizá una contribución que cada cierto tiempo era necesario pagar a alguien, desconocido aunque existente, y no era justo que uno solo, mi padre, pagara siempre por todos. Los cuatro hermanos estábamos ya crecidos y debíamos empezar a aportar nuestras cuotas, y como no podíamos dar lo que otros dan, trabajo, o dinero, dimos lo único que en este tiempo, y como hijos de ladrón, teníamos: libertad y lágrimas".

sión dramática de la narración. La aceptación de este *factum* como necesario e ineludible no significa para el joven claudicación alguna, sino una optimista apertura que le muestra en constante disponibilidad sin expectativas ilusorias, pero con una extraña confianza en su destino, con una juvenil expectación de cumplimiento de promesas en el horizonte de su edad. Esta actitud y disposición de ánimo, contradicen las palabras del narrador básico cuando éste ironiza crudamente la significación de la esperanza humana[18]. Una superación del motivo vendría a representarse en la diferencia existente entre esperanza y espera. El joven espera de la vida lo que ésta da ordinariamente cuando se es tan joven y se está abierto a la salvación y no negado a ella. Otra superación puede adivinarse en la denominación sugestiva por las circunstancias e incluso por las instancias irónicas que ligan su nombre a las expectativas cegadas ya en el ánimo de El Filósofo, de la vecina del conventillo y de su compasiva ternura y generosidad hacia el grupo y hacia Cristián herido. Ese nombre es Esperanza[19].

El otro aspecto notable del modo narrativo de *Hijo de ladrón* puede hallarse en la descripción de las limitaciones de la existencia en la exposición del motivo de las heridas[20]. Se trata de una narración en segunda persona, forma que el narrador básico suele adoptar en otros momentos de la narración. El apóstrofe es una forma que provoca la íntima relación o encuentro con el oyente o lector por el carácter directo en que se le habla en la segunda persona de confianza y forma corriente del español de Chile (*Imagínate que tienes una herida en alguna parte de tu cuerpo...*). El narrador, que no es dado a la apelación tradicional al lector, dedica este momento particular a enderezarle el discurso con el propósito de comunicar el sentido esencial que se encarna en la situación de Aniceto Hevia. El discurso va entre paréntesis y en la letra cursiva, tiene así los elementos que le proporcionen un relieve externo, que lo aísla y destaca su importancia y su carácter singular. El texto describe varios tipos de heridas para dos de las cuales propone sendas imágenes o símiles que favorezcan, con su variedad y énfasis, una representación más universalmente comprensi-

18 *HL*, II, v, pp. 555-556.

19 *HL*, III, vii, pp. 562-570 y IV, ii, p. 597. Rojas castiga lo ambiguo del nombre en su obra dramática, en colaboración con Isidora Aguirre, *Población Esperanza*.

20 *HL*, II, ii, pp. 450-455.





ble de lo que se quiere mostrar[21]. Debemos pensar comoquiera que sea que la manera de esta descripción es lo que comunica su excepcional carácter a estas páginas y no lo que se describe. Sin embargo, no debemos desentender al contenido de estas páginas que nos comunican una de las generalizaciones más vastas y penetrantes que caracterizan al narrador básico y presentan su modo de concebir la existencia o cierto tipo de existencia peculiar. Así la marcha del texto va siguiendo una serie de alternativas que fijan las posibilidades de una existencia limitada por una u otra clase de heridas, las polaridades absurdas en que se ordenan los tipos de existencias limitadas: a mayor debilidad o condición expuesta o precariedad, mayor supervivencia; a mayor seguridad o resistencia aparentes, ninguna garantía de supervivencia. La marcha bivalente, bimembre, representa las alternativas de opción y de posibilidad que se abren a la existencia. Las enumeraciones encarecen la extensión o variedad del absurdo en que se desenvuelven existencias que nada parece salvar de su precariedad y que sin embargo ven aniquilarse a su lado a muchas otras, aparentemente más enteras, sin flaquear. Por la misma vía disyuntiva destaca la imagen de Hevia, nos señala el aparente engaño a que nos conduce su figura y nos advierte, finalmente, cómo salir de ese engaño y nos llama a la comprensión del tipo de la existencia herida[22].

El narrador II, como hemos señalado, se caracteriza por la inmediatez en que transmite su experiencia, anulada la distancia entre narrador y lo narrado. Esa inmediatez es conseguida por varios recursos o expresada de modos diversos. El tiempo de este narrador es el pretérito en su aspecto perfectivo, cuyo carácter puntual narra con efectividad la condición singular y completa e independiente de la experiencia de Hevia.

Otras modalidades vivamente actualizadoras son las del diálogo, método presentativo o escénico por excelencia. En pocos momentos, pero bien definidos y muy expresivos se emplea la corriente de la conciencia ligeramente alterada por cierta enajenación desesperada en un caso o por la fiebre en otro caso[23]. Otras formas directas se

21 *HL*, II, ii, pp. 451-453.

22 *HL*, II, ii, pp. 454-455.

23 *HL*, II, iv, p. 457; *HL*, II, xii, p. 520.

producen con fuertes hiatos y elipsis que proporcionan gran velocidad al relato. Constituye un montaje de elocuciones diversas provenientes de diversas voces que se nos comunican en inmediata y violenta yuxtaposición, con asintactismo muy característico (de este recurso se ha valido posteriormente Vargas Llosa en *La casa verde*)[24]. Otras formas más violentas dan origen sin más a anacolutos con el mismo efecto de velocidad narrativa y de condensación temporal.

Entre los fenómenos de montaje ninguno posiblemente más generalizado y personal en esta novela de Manuel Rojas que la yuxtaposición violenta de los modos narrativos –generalizante, uno, y concretizante, el otro– de los narradores I y II. Otra modalidad es el "estilo indirecto libre"[25] que da origen a formas especiales y más tradicionales de montaje.

Este narrador es el que invoca la identidad de perspectiva del lector, pues esa identidad o solidaridad es una consecuencia de la forma directa, presentativa o de objetividad estricta. Este método llama al lector cómplice o activo al borrar la distancia narrativa. Por esto la comprensión del fenómeno debe hacerse desde la estructura narrativa y sus modos y no desde la estructura del lector ficticio cuya apelación no se expresa sino circunstancialmente (narración en segunda persona)[26].

*Sol y viento, mar y cielo.* Estos cuatro elementos que se enumeran al final del capítulo I, 1, son como la suma simbólica de la libertad súbitamente invocada cuando se abren para Aniceto las puertas de la cárcel[27]. Constituyen símbolos recurrentes que en distintos puntos de la narración vuelven a traer las notas en que el narrador II simboliza la experiencia de la libertad o el anhelo o expectación de ésta. La presencia de estos símbolos hace contrapartida con una situación en que el protagonista aparece privado de libertad o comprueba la limitación o el carácter finito de las circunstancias. O bien, como en el primer caso, cuando obtenida la libertad la enumeración conjunta de estos cuatro elementos es el símbolo de una experiencia plena e intensa.

24 *Cf.* Norman Cortés L.: "*HL* de Manuel Rojas. Tres formas...", p. 113, *et. al.*

25 *Cf.* Norman Cortés L.; *loc. cit.*, p. 109.

26 *Cf.* J.M. Castellet: *La hora del lector*, Barcelona, 1957. Yerra el problema por la confusión en que cae entre el lector ficticio, que es un elemento de la estructura novelística, y los lectores reales de la obra en su situación social. Algo semejante ocurre en la teoría del personaje Morelli de *Rayuela*, la gran novela de Julio Cortázar, cuando habla de lector-hembra y del lector-cómplice.

27 *HL*, I, i, p. 379.





Combinado con otros símbolos contrarios ostenta su efectividad muy clara e inequívocamente como en la frase final de II, 1. "De pronto terminó el muro y apareció el mar"[28]. Este momento continúa al de I, 1. El muro representa la limitación en que se desenvuelve, cuando el muro termina se presenta de improviso el mar y el efecto de liberación o apertura se produce vivamente. Cuando este momento se retome[29], observaremos que esa apertura confirma doblemente la disponibilidad del joven y el efectivo cambio de su situación que encuentra refugio en la amistad de El Filósofo y Cristián. Estos símbolos se acompañan con los otros, también en las mismas circunstancias, bajo la emoción de la libertad: "Qué figura haré, caminando bajo el viento y el sol, a orillas del mar? Siento que a mi alrededor y más allá resuena un vigoroso latido, al mismo tiempo que una alegre y liviana invitación al movimiento y a la aventura"[30].

La notas simbólicas del mar se desatan con nerviosa excitación, cuando privado de la libertad, atisba la proximidad del océano:

> a la derecha se adivinaba tras unos galpones, el mar; luces rojas, verdes y blancas, oscilando en el aire, lo delataban; allí estaba el mar, ese mar que los hombres-archivadores, como si les perteneciera, me negaban; ese mar que me atraía, que podía contemplar durante días enteros, desde el alba hasta el anochecer, pues un pájaro, un barco, un bote, una boya, un lanchón, un humo que se acercaba, se alejaba o permanecía, y aun sin pájaros ni barcos, sin botes y sin boyas, sin lanchones o sin humo, siempre mostraba algo diverso: un color, una rizadura, una nube, el rastro de una corriente, sin contar con el viento, con el que juega, excitándose entre ellos con sus ráfagas y sus rizaduras, sus latigazos y sus ondulaciones, sus súbitos cambios y sus floreadas olas y su espuma volando sobre la cresta[31].

28 *HL*, II, i, p. 450.

29 *HL*, III, iii, p. 540.

30 *HL*, II, i, p. 449.

31 *HL*, II, vii, p. 481.

Esto que es anhelo de libertad había sido impresión viva de lo mismo la primera vez que contempló el mar:

> Es la primera vez que estoy junto al mar y siento que me llama, pareciéndome tan fácil viajar por él: no se ven caminos –todo él es un gran camino–, ni piedras, ni montañas, ni trenes, ni coches, y es posible que ni conductores ni funcionarios tragacertificados; amplitud, soledad, libertad, espacio, sí, espacio[32].

En otras ocasiones, el símbolo libera sus notas completamentarias; no sólo es símbolo de lo libre, sino también de lo absoluto, permanente e incondicionado. Así después de la salida de la cárcel con esa emotiva experiencia que se cristaliza en la reunión de los cuatro elementos simbólicos, cuando ha conocido a los vagabundos ha encontrado acogida en ellos y una posibilidad de refugio y subsistencia, comprueba satisfactoriamente: "El mar continuaba solitario; el cielo, limpio"[33].

Y más tarde:

> El mar estaba abajo, frente a nosotros, al margen de la ciudad y de su vida sin descanso ni tiempo; parece reposar, no tener prisa ni urgencia y en verdad no la tiene y en él se ve, sin embargo, todo el cielo y por él corre todo el viento, el terral, que sorprende a la ciudad por la espalda, subiendo los cerros desde el sur... Vamos hacia el mar y el mar no se moverá de allí, nos espera[34].

O bien, después de rechazar la urgencia y la angustia temporal de la ciudad y de sus hombres entregados a la contingencia obsesiva del cuidado diario: "¿Cuándo te librarás o te librarán, cuándo podrás levantar la cabeza, desprenderte de esa atmósfera, mirar el cielo, mirar el mar, mirar la luz?"[35]

Pregunta a la que sigue entre paréntesis la respuesta irritada de quien vive inmerso en ese tiempo arrebatado: "(Déjame tranquilo. Qué te importa si voy así o si estoy asá. ¿Acaso te pido algo?)"

32 *HL*, II, iv, p. 457.
33 *HL*, III, iii, p. 547.
34 *HL*, III, viii, p. 572.
35 *HL*, III, viii, p. 574.





La última nota simbólica que podemos rescatar se afirma en una vieja tradición literaria. Esta se despliega en I, IX[36], en ella la existencia de los hombres queda representada en la corriente del río que va a dar al mar:

> el mar está allí y es inútil la aparente grandeza de los últimos momentos. No tiene más remedio que entregarte; ya no puedes devolverte, desviarte o negarte. Por lo demás saldrá ganando al echar tus turbias aguas, nacidas, no obstante, tan claras, en esas otras, tan azules, que te esperan.

Cada momento hace perceptible en grado diverso, de acuerdo a las circunstancias narradas, la carga singular del símbolo como representación de una emoción plena de libertad, de apertura, de lo incondicionado, de lo en libre juego, originándose en cada caso en la experiencia de las limitaciones del existir en sociedad, fundamentalmente.

Estas limitaciones son vividas como ominosas con ser, como son, en realidad, una necesidad de la sociedad organizada. El anhelo de Aniceto en este sentido tiene algo de pueril y de anárquico, pero tiene algo de sensible y de contemplativo que refleja con mucha agudeza los signos mínimos de la alienación de lo humano en las deformaciones de la burocracia. Cierto es que en esta sensibilidad se mueve merced a impulsos de un vitalismo que desemboca fatalmente en lo informe, es decir, al otro extremo de un formalismo mecánico y deshumanizador. Su posición debe entenderse como manifestación juvenil y como expresión de la alteración que experimenta su ánimo por las extremas condiciones en que su existencia se ha movido. Por lo mismo, más que representar los vicios o limitaciones de la existencia colectiva contemporánea, esas manifestaciones son expresiones de su hondo sentir, de su temple de ánimo que organiza vastas series de personeros entre las figuras ingratas y repugnantes a su sensibilidad[37].

Tomados en su conjunto aquellos símbolos representan la contrapartida de esas condiciones extremas o limitativas, representan una apertura a las formas de la trascendencia, un insatisfecho anhelo de lo incondicionado y de la libertad para superar la dolorosa experiencia

36 *HL*, I, ix, p. 423.
37 *HL*, I, ii, p. 380, *passim*: II, iv, pp. 456-457; iv, pp. 466-469; II, v, p. 475.

del límite humano. Esta ley de estructura en que se desenvuelve la existencia de Aniceto Hevia es también forma interior de la novela como mundo que tiene su fundamento estructurante en la existencia personal de su protagonista. Esta ley pone a *Hijo de ladrón* entre las novelas de auténtica universalidad que podemos sorprender, implica una modificación radical de cuanto se había conocido antes en nuestra tradición y una revelación extremadamente significativa de las posibilidades de un nuevo tipo de novela; novedoso por la estructura del narrador, por los recursos del modo narrativo, por la sorprendente incongruencia de su tipo de narrar, por la revelación de nuevas esferas de realidad que atraen inusitadas modalidades de experiencia y por la estructura que alcanza notable originalidad en las nuevas formas logradas. Su aparente formalismo –sólo aparente para los viejos puntos de vista de la modernidad– dista absolutamente de las superadas cuestiones del arte por el arte o del arte como expresión social. Todo en ella obliga a modificar la perspectiva tradicional del análisis y obliga –a riesgo de deformación e inactualidad– a replantear y descubrir posibilidades intactas del conocimiento de la obra narrativa. Entre las virtudes del modo narrativo de esta novela está la virtud dramática, activa, dinámica, dinamizadora del diálogo. Los momentos más notables narrativamente están presentados con vivacidad escénica por el hablar de los personajes. En muchas ocasiones este diálogo carece de *verba dicendi* para su introducción o para la identificación de los hablantes, pero ello mismo revela lo superfluo que es el uso de esos elementos introductorios cuando se ve a los personajes, sin riesgo de confundirlos en la inmediatez de su hablar.

Este diálogo puede presentarse de improviso ordenando línea a línea, encabezadas por guiones, las palabras de los interlocutores o anunciado por la narración precedente[38]. Puede también incorporarse en el estilo indirecto libre[39], o bien ordenarse, sin guiones, por simple yuxtaposición, con asintactismo característico, del juego de preguntas y respuestas proyectadas por el narrador de un modo que imita la viva producción del diálogo. En una de las escasas ocasiones en que se da lugar al monólogo interior, modo de representación del confuso límite entre conciencia e inconsciencia, se produce el diálogo bajo los efectos de la fiebre que padece el narrador[40]. Tamizadas por una conciencia confusa y alterada llegan las voces del médico y de las enfermeras junto con las quejas y los llamados de Aniceto.

38 *HL*, I, i, p. 379; I, ii, p. 380; I, iii, p. 382; I, vii, pp. 408-499; I, viii, pp. 418-419; I, xvi, p. 440.
39 Ver nota 316.
40 *HL*, II, xii, p. 520.





## 2

En su forma más vasta el diálogo toma la forma de un narrar la vida propia, de un contar a otro las vicisitudes de la existencia[41]. Ello implica un gesto de simpatía y confianza o un gesto que invoca esa simpatía y pide correspondencia de esa confianza. El hablar y el narrar historias se convierte en un vehículo importante de comunicación o de simpatía, o bien, ocasionalmente, de lo contrario. Es decir, lo contado en vez de concitar simpatía o confianza despierta la reacción contraria por la manera como el sujeto se ha puesto de manifiesto en su hablar y en su historia.

Todos estos momentos cumplen con la importante condición de presentar directamente el mundo a nuestros ojos sin referirnos lo que cada personaje es, como pedía Ortega y Gasset que veía en el diálogo la categoría esencial de la novela[42].

Consideradas las cosas hasta aquí básicamente tenemos en la novela un narrador que es quien cuenta la novela. Pero su lenguaje, su voz y figura, se modifican a lo largo de la narración de tal manera que podemos distinguir en él tres modos diferentes. Hemos analizado el narrador I y narrador II. Nos queda por considerar aquellos momentos en que el narrador adopta la voz y figura de otros varios narradores que presentan una serie de historias que hemos reconocido como en un número de nueve. En la primera[43], la historia de Nicolás corresponde sólo parcialmente al conocimiento inmediato de Aniceto Hevia, la mayor parte de la historia, con sus bruscos cambios, de tiempo y de aspecto verbal favorecido por la actitud evocativa de los hechos más remotos, corresponde a un momento anterior a su nacimiento; su conocimiento ha sido posible por los recuerdos familiares que le han sido transmitidos. La segunda[44], nace del diálogo amistoso

41 Ver *infra*.
42 *Cfr.* José Ortega y Gasset: *Ideas sobre la novela*.
43 *HL*, I, iv, pp. 385-386.
44 *HL*, I, v, pp. 395-397.

del técnico que toma los datos del pequeño Aniceto en la cárcel. A ésta se suman las historias de ladrones que escucha Aniceto en su encierro. Estas historias tienen diferentes narradores que no aparecen introducidos como figuras ni van precedidas por *verba dicendi* algunos[45], salvo el identificado al final de I, IV, que resulta ser el narrador de las historias que se encierran en I, VI. Es éste un viejo cuya larga experiencia lo convierte en un narrador variado e infatigable de anécdotas de ladrones y policías. Estas historias que llenan el ocio de su encierro distraen la angustia del chico que las oye y le permiten extender su mínima experiencia de la realidad con los rasgos excepcionales del mundo del robo. Pero su función fundamental es la que cumplen sin proponérselo, la de distraer a Aniceto de su desamparo, pues ha prendido sus oídos a la novedad de las historias. El viejo narra las historias de El Pesado, Víctor Rey, el Manco Arturo, El Camisero, el Negro Antonio y el policía Victoriano Ruiz. Aniceto es un oyente marginal pero interesado de estas historias.

Las otras historias tienen un contenido diferente, se introducen en circunstancias igualmente distintas y cumplen funciones especiales. Así por ejemplo, en tercer lugar, aparecen las historias del vagabundo de las tortuguitas[46] que corresponden a los dos viajes del personaje que ha abandonado su casa. Ahora las historias brotan de la simpatía y de la confianza y parecen propender al conocimiento mutuo. Es así que Aniceto se siente movido por las palabras del vagabundo a contar su propia historia para corresponder a la espontánea confianza de aquél. En la primera edición de la novela, la réplica de Aniceto venía entre paréntesis y en letra cursiva lo que parecía proponer la narración como un hecho íntimo no exteriorizado. Este carácter ha desaparecido al eliminarse los rasgos gráficos que parecían dar un aspecto especial a la evocación del momento en que muere su madre y quedan abandonados del padre. La narración del segundo viaje y el recuerdo del vagabundo vienen después de la angustiosa experiencia extrema de Aniceto en la cárcel de Valparaíso. Viene a ser una evocación de la simpatía y de la amistad en ese momento de desamparo. La evocación deja que hable el vagabundo.

45 *HL*, I, vi, pp. 398-407.
46 *HL*, I, viii y II, viii.





La historia del solitario nace del deseo de aliviar una conciencia inconfortable y disconforme consigo misma, pero estúpidamente culpable que despierta el desprecio de Aniceto[47]. La historia misma le parece aburrida, no despierta su interés y el conocimiento de la debilidad de ese hombre lo avergüenza y lo distancia. En vez de acrecentar el vínculo y la simpatía, la historia en este caso los separa.

La historia de Ricardo es entregada por el narrador básico que la conoce de su padre y está suscitada en el texto por la aparición del personaje que lo ha asesinado y su odiosa presencia. La historia del Mulato Pedro viene suscitada también por su aparición. Lo singular de esta historia, que pone una nota especial en la novela es el extenso parlamento en portugués del personaje. Es un personaje cuya fantasía llena la imaginación de los niños y su necesidad de maravillas. En ese mundo de cuentos las historias de ladrones ocupaban un lugar no despreciable. La historia de Alfredo, el ladrón enfermo a quien su mujer explota, es un recuerdo de Aniceto y una de las experiencias extrañas del mundo de relaciones de su padre. Es una historia curiosa que ilustra, como otras de ladrones, el extrañísimo mundo de estos seres a quienes alcanzan diversas deformaciones de los vínculos humanos.

Las últimas historias, la del maestro Jacinto[48] y la de Cristián[49] son entregadas por El Filósofo y tienen las características de su personalidad, de su temple. La primera está presentada entre paréntesis y parece una evocación interior del personaje o una narración a media voz dirigida a Aniceto. La narración representa muy claramente los rasgos personales de El Filósofo. Su función, aparte de lo que muestra del propio narrador, es conceder a Aniceto una confesión muy íntima y personal como manifestación de confianza y de estimación. Lo mismo puede decirse de la historia de Cristián. Esta se desarrolla en contrapunto con algunos aspectos de la vida de Aniceto que éste cuenta en la ocasión; contrapunto que favorece la precisión caracterológica con que describe El Filósofo a Cristián.

47 *HL*, II, xii.
48 *HL*, III, vii.
49 *HL*, iv, i.

Si sólo se atiende al contenido, una parte escasa de estas historias y algunos momentos de la estancia de Hevia en la cárcel de Valparaíso darían fundamento al juicio de Luis A. Sánchez –inválido para la obra considerada en su unidad, estructura y sentido–, cuando dice de *Hijo de ladrón* que es "la más profunda y animada novela de ladrones"[50]. Pero no es el contenido de estas historias el aspecto fundamental sino más bien su oportunidad y su relación con las circunstancias que las llaman. El contenido en general corresponde a las circunstancias en que está el hijo de ladrón. Lo decisivo es que esas historias se incorporan a la narración como consuelo de un niño angustiado por el desamparo, pues en ellas se distrae y encuentra refugio. O bien, y ésta es acaso su función más original y significativa, esas historias son un gesto en procura del vínculo con el otro o una manifestación de simpatía y deseo verdadero de ese vínculo. Las amistades y, ocasionalmente, la frustración de la amistad, se establecen por vía de estas historias en que los personajes entregan la biografía propia.

Poniendo ahora el interés en la particularidad de cada historia resalta la diversidad de sus modos narrativos y de las actitudes en que esas historias se cuentan. Dos de esas narraciones llaman la atención desde este punto de vista. Primeramente, las sucesivas historias del ladrón viejo; seguidamente, las historias que narra El Filósofo.

Las historias del primero son hechas a los ladrones más jóvenes, las escucha Aniceto en la cárcel de Buenos Aires cuando niño. Son buena parte de la experiencia que tiene el ladrón de los avatares de su oficio y la variedad de tipos que se dan en él; la más extraña es aquella en que el policía Victoriano Ruiz por espíritu humanitario arruina su carrera al consentir y participar de los robos una vez que ha reconocido en los ladrones a seres humanos como todos. La narración es animada y diestra, apela frecuentemente a su auditorio y en ocasiones le da un dinamismo vivísimo al dejar a los interlocutores de su historia presentes en la viva inmediatez del diálogo sin *verba dicendi*:

> ¿Qué estás diciendo? La verdad ¿Y cuál es la verdad? A ver, vos sos un buen gaucho; aclaremos. Y el negro Antonio, fanfarrón y estúpido, lo contó todo: Victoriano, y como él la mayoría de los

50 L. A. Sánchez: *Proceso y contenido*, p. 456.





> agentes, recibían coimas de los ladrones. Mientes. ¿Miento? ¿Quiere que se lo pruebe? Te pongo en libertad incondicional. Hecho[51].

La historia del maestro Jacinto que cuenta El Filósofo está encerrada entre paréntesis y se refiere a la pasión amorosa de que ha sido testigo, pasión que se ha extinguido y de la cual parecen no tener memoria sus antiguos agentes y subsistir sólo en el recuerdo del narrador. Es una suerte de confidencia que vuelca El Filósofo como un signo de amistad y confianza en Aniceto para explicarle cómo es que le gusta la vecina. La otra es la historia de Cristián que se da en diálogo con Aniceto y con contrapuntea historias del propio Filósofo y de Aniceto.

Resultan ser así estas historias el modo mismo que adopta el conocimiento del otro; conocimiento cuyas limitaciones se hacen evidentes junto con el misterio y la delicada índole de lo más personal de cada uno. El conocimiento de la historia de Cristián no es el conocimiento de Cristián, el personaje permanece cerrado para Aniceto, pero ello mismo le revela el misterio que toda persona encierra como su núcleo oculto "que se recoge cuando se le toca y que suele matar cuando se le hiere"[52]. Se le revelan diferentemente Cristián y El Filósofo. El primero vive encuevado, acaso huero, sin vida espiritual, se trata de un ex hombre a quien El Filósofo pretende salvar como ser humano; al Filósofo le parece una persona clara, abierta, comunicativa, cordial.

De este modo, por esta vía se cumple uno de los aprendizajes de Aniceto en la experiencia formadora de su infancia y de su juventud, el modo cómo se sabe del otro y cómo se le conoce análogo a sí mismo. Creemos ver en ello la función narrativa que estas historias cumplen en la novela. El conocimiento de los otros le lleva a la autognosis, a saberse distinto y provisto de otras expectaciones e impulsos que hacen de las circunstancias que vive algo transitorio; para él momentáneamente ineludible, es cierto, pero contingente.

51 *HL*, I, vi, p. 406.
52 *HL*, iv, ii, 590.

3

Tipo de narrar llamamos a la estructura promedio de las relaciones que guarda el narrador con lo narrado, el mundo, los personajes, el lector. Esta forma de términos medio presentaba una estricta *congruencia* entre los términos del narrador y lo narrado en la novela bizantina y barroca; el tipo se hace característico por su *incongruencia* en la novela moderna[53]. Ahora, si es preciso describir el tipo de narrar en la novela contemporánea, nada pareciera caracterizarlo mejor que su *incoherencia*. Si la incongruencia de la novela moderna, para tomar el momento inmediato, nacía del inconformismo con las condiciones del mundo y de una voluntad de cambio o reforma; la incoherencia de la novela contemporánea nace de la incertidumbre o de la imposibilidad de dar razón universal del mundo. Esta imposibilidad se proyecta incluso sobre la narración como tal. Así hemos podido ver cómo esta novela comienza con la manifestación consciente del narrador de su incapacidad para desarrollar una narración y proyectar un mundo con plena coherencia. De esta manera lo confirma la estructura y el diseño general de la obra constituida por un tramado complejo, oscilante, reiterativo y fragmentario, de múltiples experiencias discontinuas que expanden su significación espacializando el tiempo en la memoria que se hace moroso, complicado, profundo. La incoherencia es en sí misma un resultado del modo más "real" de presentar la estructura de la memoria o en general de la experiencia del tiempo que caracteriza a la novela contemporánea. El que el narrador intente, como efectivamente intenta en *Hijo de ladrón*, comunicar una cierta estructura de sentido superior mediante las generalizaciones relativas a ciertas categorías inherentes a la existencia humana, como la que se desprende de las cuotas o de la existencia herida y su variado condicionamiento, no desmiente lo afirmado. Sólo vendría a confirmar interiormente una necesidad de síntesis que se eleve sobre el caótico despliegue de la conciencia memoriosa individual. Esta necesidad debe verse como una de las secuelas de la vieja estructura y como una concesión al lector que busca en la novela, como en otros órdenes, una respuesta a lo universal. Pero la novela contemporánea ha renunciado a esta posibilidad precisamente en la medida en que también ha renunciado a la universalidad, al menos a una universalidad entendida modernamente, que su situación actual le impide auténticamente representar. De intentarlo caería en la mixtificación o en la imitación artesana o cursi de formas inactuales y ajenas. Todo ello confirma en la novela de Manuel Rojas la singular incoherencia con que se ha caracterizado y sostiene el tipo de narración de la novela contemporánea. La vieja universalidad es sustituida ahora por la totalidad estético-novelística de la obra, por su carácter hermético, su autonomía[54].

1968

53 *Cfr.* W. Kayser: "Origen y crisis de la novela moderna", p. 18.

54 Debe verse en esto no sólo un rasgo del género novelístico, sino también un producto de la actual concepción de la literatura y por tanto de la tendencia literaria superrealista. Se trata, entonces, de una doble constante del género y del período y bajo ella caen las novelas que estudiamos a continuación. Como es la generación superrealista la que hace suya, con su universalismo estético, esta concepción, es también un rasgo esencial de su sistema de preferencias y de su sensibilidad generacional el que alienta este cambio.

# NUEVAS PROYECCIONES DE LA NOVELA PERSONAL

Zunilda Gertel

La novela personal existencial cobra importancia a fines de la década del cuarenta, en Hispanoamérica, o sea, casi treinta años después que en Europa. Por su enfoque en lo humano, da nuevas perspectivas a la visión de la realidad. Por su carácter existencial y su irracionalismo –ya superados por una razón no abstracta, sino vital e histórica–[1] puede resultar parcial.

Cuando se trata de presentar diversos estratos espaciales, el marco de la vida individual es también limitado. Pero lo importante es que la novela personal actúa como eje en la transformación de la narrativa contemporánea y, fusionada con otros elementos, confluirá en el cauce de la novela actual. Hallamos ya una superación de la novela personal existencial en la lograda creación del chileno Manuel Rojas, *Hijo de ladrón* (1951), que puede ser considerada como una obra clásica ejemplar de la nueva actitud narrativa. Está enmarcada por el relato autobiográfico del protagonista, Aniceto Hevia, un narrador personal que entrega su mundo al lector personal, quien comparte la realidad creada, dada su proximidad con respecto al mundo. La perspectiva del narrador se establece desde la posición de un futuro con respecto al presente de la novela que se inicia *in media res* y que

1 Véase Julián Marías: "Ortega y la idea de la razón vital", en *El existencialismo en España*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1953, pp. 43-69.

se caracteriza por la superposición de los planos temporales principales: 1. un *aquí*, la salida de la cárcel –tiempo físico cronológico–, un presente que abarca una amplia pregunta del narrador: *¿qué hacer?*[2]. la proyección a un *allí* –tiempo psíquico– encerrado también en una interrogación radical: *¿Cómo y por qué llegué hasta allí?* El allí es la cárcel y el pasado anterior, potenciado por la memoria confusa del protagonista, la que abarca a su vez distintos estratos de pretérito. La ruptura del tiempo a causa de la libre asociación de la conciencia, implica la necesidad de nuevos procedimientos narrativos. Manuel Rojas es uno de los primeros escritores hispanoamericanos que incorpora las nuevas técnicas. En *Hijo de ladrón* lo importante no es sólo la innovación, sino el uso de nuevas técnicas combinadas con formas tradicionales, de acuerdo con la necesidad intrínseca del relato. Muestra así que la novedad no debe ser arbitraria sino funcional. Veamos esto brevemente: a la salida de la cárcel, Aniceto rememora los hechos del pasado, que dada su memoria confusa y la inseguridad del *cómo y por qué* no pueden sucederse en el orden lógico de su acontecer, sino según la apelación de la conciencia. Los distintos planos del tiempo psíquico encauzan el fragmentarismo de los capítulos. Pero aunque éstos parezcan desconectados, hay siempre un motivo anterior que potencia el recuerdo siguiente. La soledad en el primer capítulo, le trae la memoria del amigo que partió y, a su vez, de la falta de su certificado de nacimiento, que le impidió embarcar con el amigo (caps. II y III). En el capítulo IV vuelve a su soledad: "¿Escribir?, ¿a quién?" Las preguntas potencian el recuerdo de la familia que ya no tiene, y su niñez en ese extraño mundo de ladrones. Los "malos ratos" se presentan como cuotas de "libertad y lágrimas"; la primera es su entrada en la cárcel (cap. V), que introduce en un proceso técnico de *fundido* o superposición la historia de presos que viene de la misma voz narradora de estos personajes (cap. VI); la segunda cuota es la muerte de la madre (cap. X); la tercera, la prisión del padre (cap. XI). Los capítulos XI, XII y XIII narran la consiguiente soledad de los hermanos abandonados "solos y como puedan", su separación en Buenos Aires y la salida al mundo. A su vez los capítulos VII a IX

2 Es importante destacar cómo la perspectiva del narrador se amplía mediante la entrega del relato a otros narradores por distintas técnicas (montaje o fundido, visión escénico-dramática). Véase Norman Cortés Larrieu: *"Hijo de ladrón* de Manuel Rojas: tres formas de inconexión en el relato", en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1960, pp. 193-202.





introducen nuevamente la presencia del amigo, que narra episodios de su vida. Podrían parecer desconectados del resto, pero la presencia del amigo es un *leitmotiv* estructural que surge potenciado por los momentos de angustia y soledad del protagonista, como un escape en su incomunicación. De esta manera, podríamos encontrar la unidad intrínseca de toda la motivación básica de la obra. En la segunda parte se narra donde acaba de salir Aniceto, y en donde entró por haberse visto envuelto en un motín huelguístico cuyas causas y fines desconocía (cap. IV a XII). Estas cuotas de libertad y lágrimas conforman la experiencia del pasado y su limitación existencial. Portan el tono de angustia y soledad y una actitud resignada. Sin embargo, en las situaciones negativas en la humillación de la cárcel, la actitud de Aniceto evoluciona y descubre su voluntad de ser; percibe "una profundidad en que existe una angustiosa presión física o moral, que uno puede soportar o no, pero que debe primero aceptar o rechazar [...], la había rechazado" (p. 152, Ed. Zig Zag, 1966). A medida que el personaje va descubriendo su actitud frente a la vida, su inseguridad disminuye y decrece la presencia de los motivos amargos del pasado. Aniceto llega así a su verdad auténtica. No puede tener aún ambiciones, pero está seguro de que "no debe aceptar sólo lo que la casualidad pueda darle". El encuentro con Cristián y El Filósofo renueva su fe en la comunicación humana. Libertad y lágrimas, "malos ratos", le abren una perspectiva de la vida, tal como el protagonista lo afirma: "En ocasiones la misma fuerza puede servir para obrar en varias direcciones; todo está en saber utilizarla" (p. 292).

En su visión del pasado el narrador recurre a constantes cambios de puntos de vista, que llegan desde lo consciente y subconsciente. El monólogo interior predomina en el relato con incorporación frecuente de corriente de la conciencia (pp. 98-100, 109); *flash-back* escénico-dramáticos (pp. 10-11-48-74), fundido lingüístico, o sea, superposición de escenas dialogadas o monologadas con entrega a otros narradores (comienzos del cap. IV, 1era. parte, y del VIII, 2da. parte); locución vivida, en la cual el narrador se proyecta al interior de los personajes y da la sensación de estar presente (p. 117, la cantina del pasaje Quillota); conciencia reflexiva del narrador dirigida el lector ficticio (cap. II, 2da. parte)[2]. El suspenso, el fragmentarismo encauzan la duda y angustia del personaje y reflejan su confusión mental, ya que no hay una conciencia lógica que discierna. Este lenguaje de lo

puesto de manifiesto sin ser dicho obliga al lector a participar del juego narrativo ubicándose dentro del mundo y compartiéndolo. Cuando el personaje llega a la comprensión de su verdad auténtica y se proyecta en la amistad y el trabajo, la incertidumbre y la soledad decrecen y, paralelamente, van desapareciendo los *flash-backs* y cortes temporales. El relato toma una línea lógica secuencial porque responde a la conciencia, ahora lógica, del narrador. El tiempo subjetivo, con bruscos cortes, es predominante en las dos primeras partes (En media hora o una hora de tiempo cronológico, en el breve trayecto de la puerta de la cárcel a la playa, Aniceto recuerda toda su infancia y adolescencia) En cambio, desde el encuentro con Cristián y El Filósofo se sigue el orden cronológico de ese presente con algún breve *racconto*; en total, unos pocos días, hasta el final de la novela. La excelente composición estructural de *Hijo de ladrón* –no lograda en otras obras significativas de Rojas, como *Mejor que el vino* y *Punta de rieles*– señala la clasificación de la obra como novela de personaje, personal. En ésta hay una superación del problema existencial con una proyección a la metafísica de la existencia, en la búsqueda de sí mismo, en la voluntad de ser. El escape de la actitud vital de Aniceto tiene coincidencia con el existencialismo de Camus en su momento más significativo de *Le mythe de Sisyphe* y *La peste*. La experiencia existencial del absurdo y la lúcida aceptación de su paradoja con el escape del dilema por el salto de fe: no hallar una solución definitiva, pero encontrar un sentido en la vida misma.

1970



# NEOHUMANISMO, O EL HUMANISMO ANTROPOCÉNTRICO

Luis Eyzaguirre

Superada la etapa de la naturaleza, el novelista cala en la condición humana y desde ella reexamina el mundo. Con la denominación de humanismo antropocéntrico en la novelística hispanoamericana se quiere señalar la tendencia que sitúa al hombre en el centro del universo. No quiere esto decir que el personaje invariablemente se encuentre en ese lugar de privilegio en el orden que crea la novela. Lo que sí se pretende sugerir es que se parte de la base de que al hombre le corresponde por derecho propio esa posición y que se disloca el orden natural de las cosas cuando se le desplaza de ella. Cuando esto sucede, todo en la novela tiende a restaurar al hombre en su situación original.

Si estas ideas parecieran tener puntos de contacto con la motivación del personaje romántico, se impondría anotar un par de diferencias básicas. El protagonista en la novela hispanoamericana de filiación romántica está empeñado en conquistar el lugar de privilegio que cree merecer, a diferencia del personaje de la novela más reciente que no tiene dudas de que ha sido desplazado de ese lugar que en un tiempo ocupara. En la novela romántica, las fuerzas que se le oponen al personaje tienen que ver generalmente con una naturaleza que contribuye poderosamente a aplastarlo. Aunque el protagonista está consciente de la desigualdad de la lucha, persiste en su esfuerzo

porque está gobernado por una sensibilidad exacerbada que se impone a su capacidad razonadora.

El personaje de la nueva novela hispanoamericana (generaciones de 1924 y 1954) ha dejado atrás sus luchas con las fuerzas naturales y ha vuelto los ojos a su propio interior donde ha descubierto fuerzas conflictivas que, si bien señalan ilimitadas posibilidades a la condición humana, frustran su realización. El conflicto implica el ajustar la propia individualidad, una vez establecida, a las otras individualidades. Esta tarea es mucho más complicada que la del protagonista romántico porque, al no existir un enemigo unívoco, los "dragones" ("demonios" en este caso) se multiplican peligrosamente, llegando algunos de ellos a situarse dentro del personaje mismo.

Las dos novelas que se han seleccionado para mostrar la tendencia neohumanista en la generación de 1924 son *Hijo de ladrón* y *Todo verdor perecerá*[1]. Estas novelas ilustran estas ideas mejor que otras del periodo porque aíslan el conflicto en un individuo y en una situación básica, permitiendo así un examen detenido y en profundidad. Rojas (1896-1973) y Mallea (1903-1982) son verdaderos pioneros de la novela de la generación y, por eso, si bien muestran el camino no llegan a tocar los múltiples niveles de la realidad como lo hacen otros novelistas de promociones más recientes. Todavía hay una *anécdota* generadora de las situaciones y el diseño aún se ajusta a patrones claramente discernibles. Todo lo cual contribuye a intensificar el impacto dramático de las ideas que se examinan en las novelas.

*Hijo de ladrón* presenta, ya bien definidas, dos importantes novedades en la novela hispanoamericana. En primer lugar, el cambio de visión con respecto al hombre es fundamental. Lo humano es predominante y el paisaje complementa, no determina, la situación del hombre. El segundo cambio que se observa en la novela de Rojas tiene que

1 En efecto, el presente estudio –integrado a uno más amplio que da título al libro que citamos en los datos del autor– rastrea también el problema del "héroe" novelesco en *Todo verdor perecerá* (1941) del narrador argentino Eduardo Mallea; pero a los efectos de la *Valoración* ha sido suprimido por razones obvias.

Por otra parte, Eyzaguirre utiliza un número considerable de citas que por necesidad de espacio nos hemos visto precisados a simplificar. Al final de las mismas y entre paréntesis, hemos colocado el número correspondiente a la cita original.





ver con el tratamiento del tiempo. El narrador protagonista de *Hijo de ladrón* se asoma a diferentes momentos de su realidad a medida que fluyen los recuerdos. Estos toman forma en su conciencia activados generalmente por acontecimientos exteriores que a primera vista poco tienen que ver con lo recordado. El resultado de este aparente desajuste en que "la secuencia narrativa queda deshilachada, con los flecos colgando"[2], lo que quizás también sugiera la dificultad del hombre en aprehender e integrar el sentido de los acontecimientos en un núcleo organizador que posibilitara la coherencia de su vida.

La perspectiva de lo humano que el protagonista establece desde el comienzo se define en una atmósfera de aceptación de los acontecimientos. Estos son juzgados no en cuanto a las intenciones que pudieran tener sino en cuanto a los problemas que le crean al hombre. Los recuerdos que morosamente se registran en la conciencia de Aniceto Hevia sugieren toda una existencia problemática. Recién salido de la cárcel, a los diecisiete años, el protagonista admite con naturalidad que "no era mucho lo que podía hacer; a lo sumo, morir; pero no es fácil morir"[3]. Sólo, débil y enfermo, admite también la dificultad del vivir. "Tampoco era fácil vivir"(379). Y, sin embargo, su situación no es realmente desesperada porque no es excepcional. Todo forma parte de la condición del hombre sobre la tierra y a ella debe enfrentarse todos los días. La existencia se compone de algunos breves momentos de simple felicidad y de otros más numerosos de sufrimientos. Estos últimos son contribuciones "que cada cierto tiempo era necesario pagar a alguien, desconocido, aunque exigente" (387). Es en este contexto que Aniceto resume el pasado en una significativa frase que, a su vez, compendia el pensamiento de la novela: "Había pasado malos ratos, es cierto, pero me pareció natural y lógico pasarlos" (387).

El protagonista puede adoptar esta actitud de resignación porque, aunque momentáneamente solo y desamparado, tiene una concepción casi estoica de las reservas humanas. Hay en el hombre algo muy suyo de lo que difícilmente puede despojársele que se relaciona

2 Enrique Anderson Imbert: *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1960, 281 págs.

3 Manuel Rojas: "Hijo de ladrón", en *Obras completas*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, p. 379. Todas las citas de la novela han sido tomadas de esta edición. En el texto se indican entre paréntesis las páginas correspondientes.

directamente con una fe muy cierta en la solidaridad humana y en el sentido de la propia dignidad. A esto último sólo el hombre mismo puede renunciar.

Ya esa primera vez que cae preso a los doce años, cuando lo fichan y le toman las huellas digitales, el hombre que lo hace parece que trata de aminorar la triste significación del momento charlando e interesándose en algunos detalles de la vida del muchacho y pone término a la entrevista despidiéndole con un "Que le vaya bien, muchacho" (397).

Es este el mismo tipo de experiencia que vive a su llegada a Chile: la comunicación entre los hombres es siempre posible. Se ve envuelto en un motín callejero en rechazo del alza de locomoción colectiva. Aunque no conoce a nadie siente la necesidad de calor humano y se suma a la masa de hombres que se han rebelado. De nuevo los hombres, policía y pueblo, no pierden su humanidad, por lo menos al principio de los encuentros.

Algunos policías "no tomaban presos sino a los que ya era imposible soportar [...]; a los demás les acompañaban a veces hasta la esquina, aconsejándoles cómo debían irse y por dónde" (473). Los amotinados, por su parte, contemporizaban con los policías llegando a invitarles a compartir un trago.

En este tipo de humanidad se insiste a lo largo de la novela. Cuando el hombre ha llegado al máximo de lo que puede soportar, alguien viene en su ayuda levantándolo al nivel humano que le corresponde. Así sucede esa noche en la cárcel, a la que Aniceto ha llegado por no poder probar que no cometió un robo del que se le acusa. Agobiado por la oscuridad hostil de la celda que le impide ver el rostro de los otros seres humanos, Aniceto no puede resistir el peso de tanta angustia y degradación y grita desesperado. Se acerca el gendarme y le ruega: "Creo que me va a dar una fatiga; déjeme salir al patio" (488). El gendarme oye su súplica, abre la puerta del calabozo y le dice: "Quédese por aquí, pero no vuelva a gritar" (489). Restablecida la calma, Aniceto observa como el gendarme se aleja: "Todo transcurrió con gran suavidad y fue sentido más que visto por mí. Allí quedé. Un soplo de viento, una brisilla, me recorrió la cara; me tranquilicé y di unos pasos" (489). Rescatado del pozo cuyo fondo había alcanzado a tocar, el protagonista se siente de nuevo en el mundo de los hombres: "No





tenía sueño; me sentía liviano, casi feliz y ni por un momento se me ocurrió la idea de escaparme; no podía pagar al gendarme con una tan mala moneda" (489). Otra vez a flote, puede sonreír y vuelve a recordar a un amigo que logró "partir", como una manera de evocar la posibilidad siempre latente de alcanzar un mundo mejor. Situaciones como ésta son significativamente comunes en la novela. El conflicto que confronta el protagonista hace crisis cuando Aniceto sale de la cárcel. Tiene escasamente diecisiete años y un pulmón herido por el rigor de la prisión. En la puerta de la cárcel, hace balance de su vida y cae en la cuenta que no tiene nada que le sostenga. Está en Chile, país desconocido, donde no conoce a nadie ni nadie le conoce a él. Como él mismo admite, su "margen era estrecho":

> Vivía porque estaba vivo y hacía lo posible –mis órganos me empujaban a ello– por mantenerme en ese estado, no por temor a la muerte sino por temor al sufrimiento. Y veía que a toda la gente le sucedía lo mismo, por lo menos a aquella gente con quien rozaba: comer, beber, reír, vestirse, trabajar para ello y nada más. No era muy entretenido, pero no había más; por lo menos no se veía si había algo más. Me daba cuenta, sí, de que no era fácil, salvo algún accidente, morir, y que bastaba un pequeño esfuerzo, comer algo, abrigarse algo, respirar algo, para seguir viviendo algo. ¿Y quién no lo podía hacer? Lo hacía todo el mundo, unos más amplia o más miserablemente que otros, conservándose todos y gozando con ello. Existir era barato y el hombre era duro; en ocasiones, lamentablemente duro (540).

Esta más bien larga cita era necesaria para definir exactamente cómo Rojas ve la situación del hombre a punto de caer en una irreversible angustia. Su personaje, Aniceto Hevia, no rechaza la existencia porque no conoce nada mejor que pueda reemplazarla y también porque, como la experiencia le ha enseñado, siempre hay otros hombres dispuestos a aligerar el peso del sufrimiento. Resignadamente Aniceto comienza a bajar las gradas de la escalera que lleva a la playa y lo primero en que se fijan sus ojos es en "dos hombres", quienes a su vez le miran "uno primero, el otro después, una mirada de inspección -observa el protagonista- [...]una mirada me traspasó, la otra me reconoció" (541). Si bien no está seguro de ser acogido, por lo menos ha sido reconocido por esos dos hombres que recogen extraños

trozos de metal. Aniceto, sin tener nada más que hacer, se suma a la misteriosa búsqueda y recoge un insignificante trozo de metal. Cuando lo examina ya no se siente tan solo, ya empieza a formar parte de "algo". El personaje mismo toma conciencia del cambio de situación: "Lo apreté en una mano y esperé. Ya tenía algo" (543).

Lo que tiene Aniceto es la certeza de haber empezado a participar de nuevo en una actividad, aunque todavía incomprensible para él. Han pasado apenas unas cuantas horas desde su salida de la cárcel y ya ha vuelto al seno de la humanidad. Los nuevos amigos son Cristián y El Filósofo y recogen esos pedazos de metal para venderlos, actividad que les permite capear una tormenta de sus accidentadas vidas. Al final de esa jornada, Aniceto espera al pie de la escalera hacia la que caminan los dos hombres, mientras reflexiona:

> Los miré acercarse y, a medida que se aproximaban, fui sintiendo la sensación de que entraban en mi vida y de que yo entraba en las suyas, ¿cómo?, no lo sabía, de cualquier modo; estaba solo, enfermo y hambriento y no podía elegir; fuera de ellos no había allí más que el mar, azul y frío (546).

Al llegar los otros hombres, se levanta y no halla qué hacer ni qué decir. Por fin, El Filósofo contesta a su muda y "desesperada pregunta" con una natural invitación a reunírseles y Aniceto puede descansar. "No sé qué hubiera hecho si no me hubiese dirigido aquella invitación" (547).

Una vez más el protagonista es salvado de caer en la angustia y, al aceptar reintegrarse a la lucha, reafirma los valores positivos de la vida. En la noche comparte el albergue miserable de sus nuevos amigos, que a Aniceto no le parece serlo porque puede oír "entre sueños las carcajadas de Echeverría y uno que otro gruñido de Cristián: música celestial" (557).

La fe en la humanidad y en la solidaridad de los hombres que postula Rojas en *Hijo de ladrón* se resiente sólo en los casos excepcionales en que fuerzas sociales fuera del control del hombre consiguen a veces penetrar las líneas de defensa del individuo y tocan, destruyéndolos, los resortes más íntimos de la personalidad y dignidad humanas. Estas fuerzas represivas están representadas en la novela por organismos que tienden a despersonalizar y degradar la individualidad. Se cuentan entre ellos los absurdos burocráticos personificados en los funcionarios, esos "espantosos seres" que "están aquí, están allá, están en todas partes, impidiendo al ser humano moverse hacia donde quiere y como quiere" (380). Son los seres que impiden a Aniceto sacar libreta de embarque para partir con "el amigo", porque no tiene certificado de nacimiento, "¡Tipos raros! A mí no me creían –filosofa el protagonista–, pero le habrían creído al papel, que podía ser falso, en tanto que mi nacimiento no podía ser sino verdadero" (382). No puede embarcarse, y el anhelo de poder hacerlo un día, como "el amigo", permanece latente en Aniceto hasta el momento en que Cristián y El Filósofo entran en su vida.





Claro está que estos hombres funcionarios constituyen una minoría en la novela. Hay muchos otros hombres, los de la condición del protagonista, con los cuales "bastaba decir que era de Buenos Aires para que lo aceptaran como artículo de fe. Estos creían en las personas; aquellos, en los papeles" (382-383).

La prueba máxima a que es sometido el hombre en *Hijo de ladrón* la presenta la cárcel, una creación de los hombres funcionarios que niega todo valor a la condición humana. Confrontado con esta fría realidad a los doce años por primera vez, Aniceto determina no dejar que destruya su humanidad, si bien de momento no puede formular razones:

> Lo que sentí les pasó inadvertido y era algo que no habría podido expresar con palabras en aquel momento: una mezcla de sorpresa, de ternura, de pena, de orgullo, de alegría; durante un rato sentí un terrible espasmo en la garganta, pero pasó (394).

Estas encontradas emociones dan forma a su temprana determinación de no doblegarse ni dejarse arrebatar su humanidad. Su resolución es reafirmada años después, en la cárcel también, cuando se ve obligado a compartir una celda con un miserable borracho. Este duerme, inconsciente, olvidado de sí, sumido en sus propios hedores y excrementos. El protagonista reacciona indignado frente a tal degradación: "No me parecía un hombre, sino un animal; menos que un animal, una bestia; menos que una bestia, no sé qué" (477). Y aunque Rojas, en esta novela especialmente, nunca desciende a la práctica social, no puede ocultar la vergüenza ante tan extremo abandono, así como no puede contener su indignación y rechazo de las condiciones sociales

que arrastran al hombre a un nivel tan bajo de deshumanización y degradación. En esto Rojas está muy cerca de uno de los grandes maestros rusos, Chejov (1860-1904). Como éste, el novelista chileno trata de contener sus sentimientos bajo una aparente objetividad de artista. Se propone no acusar ni proponer soluciones. Se esfuerza, eso sí, por definir los hechos en la forma más simple y con la mayor claridad posible, sin eufemismos ni adornos. El resultado es un cuadro de la realidad que mueve las fuerzas regeneradoras del lector con más intensidad que si el autor hubiera exhortado explícitamente a la acción.

Aparte del aspecto social de la indignación del personaje, se deja ver también el carácter personal en que Aniceto entiende la afrenta a la dignidad de ese borracho. Se sugiere una comunidad de los destinos humanos que relaciona la acción de ese hombre con el protagonista.

> Me parecía que, por mi parte, tenía alguna culpa en ello, no sé en qué, y seguramente no la tenía, pero no podía estar tranquilo: se me figuraba que también estaba con él, con las piernas y el trasero al aire, que su trasero y sus muslos eran los míos y los de todos los hombres (478).

Es claro para el protagonista que lo que un hombre hace o deja de hacer afecta a todos los hombres, a la vez que él mismo está determinado por las acciones de ellos.

La crucial noche llega a su fin y Aniceto Hevia, ahora con la madurez de sus azarosos diecisiete años puede expresar la decisión tomada instintivamente a los doce:

> La noche terminaba, durante ella había tocado, con las puntas de los pies, como un bailarín o un nadador, una de las innumerables profundidades que el hombre toca durante su vida; una profundidad en que existe una angustiosa presión física y moral, que uno puede soportar o no, pero que debe primero aceptar o rechazar, conformándose o rebelándose contra ella. La había rechazado, no porque no pudiera soportarla, sino porque nada me decía que debía hacerlo. Y me alegraba de ello. De haberla aceptado y soportado porque sí, sin más ni más, como quien acepta y soporta una bofetada o un insulto, habría sentado en mí mismo un funesto precedente para mi vida futura; quizá qué hechos o situaciones habría llegado a soportar y aceptar después (498-499).





Esta es la concepción que Rojas tiene de la dignidad humana. Una vez adoptada la posición de que el ser humano es inviolable, no hay nada que pueda privar a éste de lo que es más profundamente suyo. Ya inserto en este contexto, al hombre se le posibilita el encontrar otros seres humanos que alivian el peso de la responsabilidad asumida. Esta es la fuerza que sostiene a Aniceto Hevia a lo largo de *Hijo de ladrón* y es ella la que da a la novela el tono de esperanza que la define.

Estrechamente relacionado con estas preocupaciones metafísicas discernibles en *Hijo de ladrón* se observa un novedoso y sugerente tratamiento del tiempo. Al enfocar la novela desde el interior, se disloca la tradicional secuencia temporal, la que ahora debe ajustarse al tiempo interior que fluye de la conciencia del personaje. El tiempo mecánico exterior da paso al tiempo sicológico que el novelista trata de captar y reproducir en su estado cinético y evolutivo. Rojas se enfrenta al problema haciendo uso del recurso común a toda "novela sicológica", esto es, el *stream of consciousness*, monólogo interior, o como más apropiadamente lo llama Anderson Imbert, "el fluir psíquico"[4]. Y como mantiene consistentemente el punto de vista dentro de la conciencia del protagonista, Rojas consigue crear la ilusión de que el lector está envuelto en la experiencia del personaje porque ha seguido el fluir de su pensamiento.

Esta es la realidad que se vive en *Hijo de ladrón*, y sólo al final se viene a reparar en el desorden aparente en el que se nos ha entregado la vida del protagonista. Lo que ha llevado a un crítico a sostener que, apurando las cosas "y a juzgar por los enormes y repentinos desplazamientos temporales de *Hijo de ladrón*, bien pudiera decirse que la novela no es sino eso: una continua y formidable digresión"[5].

4 E.A.I.: *Crítica interna*, p. 271 (15).

5 Norman Cortés Larrieu: "*Hijo de ladrón* de Manuel Rojas. Tres formas de inconexión del relato", en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, a XCVIII, nº 120, p. 201 (17). (Este trabajo se incluye en la presente *Valoración*).

Los recuerdos comienzan a fluir cuando el protagonista, en la puerta de la cárcel, se enfrenta de nuevo al mundo y al tiempo, después de haber estado ambos como detenidos durante su penoso encierro. Aniceto no los convoca; vienen a él a saltos en el orden (o desorden) en que los activan a veces nimios incidentes exteriores. Puesto a recordar, Aniceto debe admitir:

> 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 poderosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (379).

A este momento, en que se encuentra otra vez en libertad y sin saber qué hacer con ella, vuelve insistentemente el pensamiento de Aniceto, intuyendo que en él puede encontrar el impulso organizador de su vida. Los intervalos entre estos momentos se llenan con recuerdos que fluyen dentro de otros recuerdos que siguen el sucederse de los acontecimientos en el orden en que son evocados en la conciencia del protagonista.

Es así como el comienzo de la Segunda Parte encuentra al personaje en el mismo momento del tiempo cronológico en que se hallaba al iniciarse la novela. "No podía quedarse para siempre ante la puerta de la cárcel" –comenta el protagonista. Sin embargo, todo lo que ha sido revivido y registrado por su conciencia ha cambiado al personaje. En el tiempo psicológico, el que no miden los relojes, se ha avanzado significativamente.

La Tercera Parte vuelve a colocar al protagonista en el momento de salir de la cárcel. Hay al comienzo de esta sección algunas breves evocaciones de su infancia que parecen ya relacionarse más directamente, por su carácter expectante, con la situación actual. Tiempo y acontecimientos que parecían empeñados en alternativamente alcanzarse y distanciarse, como en una fuga musical, consiguen finalmente marchar a compás, precisamente cuando en la vida de Aniceto "entran" El Filósofo y Cristián. Momento cuando el protagonista llega a la conclusión que su "margen era estrecho":





> No tenía en Chile hacia quién volver la cara; no era nada para nadie, nadie me esperaba o me conocía en alguna parte y debía aceptar o rechazar lo que me cayera en suerte. Mi margen era estrecho. No tenía destino conocido alguno; ignoraba qué llegaría a ser y si llegaría a ser algo; ignoraba todo. Tenía alguna inclinación, pero no tenía dirección ni nada ni nadie que pudiera guiarme o ayudarme (540).

Empieza a buscar los trozos de metal porque no sabe qué otra cosa hacer: "Era mi primer día de libertad, y tenía hambre, bastante hambre; mi única esperanza eran los trozos de metal. ¿Valdrían, en efecto, algo?" (545). Al término de la jornada une su destino al de Cristián y El Filósofo y desde ese punto en la novela la narración adopta el orden cronológico sugiriendo tal vez el ingreso de Aniceto al mundo de los otros hombres, mundo que exige un orden del que todos pueden participar. La dirección que parece haber tomado la vida del protagonista comunica al final de este capítulo una nota de optimismo que se refleja en la equilibrada y tersa prosa del párrafo final: "Subimos las gradas y salimos a la calle. Circulaban tranvías, carretones, caballos cargados con mercaderías y uno que otro viandante. El mar continuaba solitario; el cielo, limpio" (547).

El tono de esperanza y humanidad de la narración se acentúa a medida que se avanza hacia el final de la novela. Se afirman reiteradamente los valores positivos de la vida. Si no se le pide más de lo que ella puede dar, la vida es soportable y es, además, la única cosa que el hombre realmente puede poseer. Y cuando nos cerca la incertidumbre y nos preguntamos: ¿qué se va a hacer?: "Vivir, hermano. Qué otra cosa vas a hacer" (583).

Transcurren los días y regresa el barco en el que partiera su "amigo" y en el que él mismo no pudiera hacerlo por carecer del certificado de nacimiento. No vuelve el amigo y el barco se va de nuevo sin Aniceto. Este renuncia a sus anhelos de "partir" y decide aceptar su destino dentro de la circunstancia presente y asumir responsabilidad por su propia vida. Junta su vida a la de El Filósofo y ambos se esfuerzan por volver al atormentado Cristián al seno de la humanidad. Éste se resiste porque, a su manera, ha resuelto rehuir la acción por temor a fracasar o por no poder adaptarse a los modos sociales. Como El Filósofo ve la situación:

> [Cristián] está en el último escalón, en el último travesaño de la escalera de la alcantarilla; más abajo no hay nada, ni siquiera mendicidad; Cristián no podría ser mendigo, no podría pedir nada; preferiría morirse de hambre antes de hacerlo. Tiene algo, una dureza, una altanería, casi una dignidad, que le impide aceptar nada que él no sienta que puede aceptar sin que ello lo rebaje ante el concepto que tiene de sí mismo, no en cuanto a ladrón, no en cuanto a ser social –no entiende de esas cosas–, sino en cuanto a hombre" (593).

Como es característico en el pensamiento de Manuel Rojas, Cristián es rescatado de esta situación extrema ("situación límite" la llama Sevall en *The Vision of Tragedy*, siguiendo el pensamiento de Karl Jaspers) y se salva de permanecer en el pozo de angustia a que parecía condenado. El Filósofo y Aniceto parten en busca de nuevos horizontes, confiando que Cristián ha de seguirlos. Es la única manera de salvarle. Cuando Aniceto quiere volver la cabeza para alentar a su amigo, El Filósofo le advierte: "–No lo mires y no te apures". Siguen avanzando. "Veinte pasos más y llegaríamos al punto en que el camino tomaba hacia abajo, doblando bruscamente; allí perderíamos de vista a Cristián". Allí los alcanza el grito de Cristián: "–¡Espérenme!" "Era un grito ronco, como de desgarramiento. Nos detuvimos. Cristián avanzó hacia nosotros. Cuando se nos juntó reanudamos la marcha" (599).

Es esta la nota de esperanza que se evidencia a lo largo de *Hijo de ladrón*. El hombre es redimible mientras no haya llegado a renunciar a su dignidad. Concepto de la dignidad del hombre que sitúa a Rojas en la misma línea de los más grandes creadores de mundos novelescos en la literatura universal.

1971



# LA EXISTENCIA HERIDA

Fernando Moreno

La publicación, en 1951, de la novela *Hijo de ladrón*[1] de Manuel Rojas (Buenos Aires, 1896, Santiago de Chile, 1973) constituye un acontecimiento altamente significativo en el proceso de desarrollo de la historia literaria chilena. Implica, además del reconocimiento internacional del autor y de su obra[2], la exitosa culminación de un movimiento renovador que Manuel Rojas había anunciado con una obra anterior (*Lanchas en la bahía*, de 1932) e iniciado, polémicamente, con una serie de ensayos y reflexiones sobre la literatura chilena de la época (en 1930 y 1933). En estas disquisiciones el escritor plantea la necesidad de producir una literatura que se aparte de los modelos regionalista y criollista en vigencia, que en vez de privilegiar los elementos de la naturaleza en detrimento del personaje, rescate a éste y le entregue la palabra; así, el individuo, desde una

1 Manuel Rojas: *Hijo de ladrón*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1951, 366 págs. La Ed. Zig-Zag inicia, en 1957, una sucesiva serie de ediciones de la novela y la incluye en un volumen titulado *Obras completas de Manuel Rojas* (1961, pp. 379-599). *Hijo de ladrón* también fue editada por Quimantú (Santiago, 1972) y en otros países de habla hispana: Argentina (Emecé, Buenos Aires, 1954); Cuba (Casa de las Américas, La Habana, 1968); España (Bruguera, Barcelona, 1980). En el texto citamos por esta última edición.

2 Poco tiempo después de su aparición, la novela fue traducida a diversos idiomas, entre otros al inglés (Lybrary Publishers, New York, 1955; V. Gollanez Pub., London, 1965); al italiano (Ed. Longanesi, Milano, 1956); al alemán (Verlag Styria, Graz, 1955); al portugués (Pub. Europa-América, Lisboa); al francés (Ed. Robert Laffont, París, 1963).

perspectiva personal podrá entregarnos a su vez una imagen del mundo, de su mundo. Dicho de otra manera, Manuel Rojas se pronuncia por una literatura que no elude el contexto geográfico y social sino que lo asimila de manera distinta. Se produce entonces la superación de la interpretación naturalista de la realidad mediante el cambio radical de la perspectiva del hablante, en especial por medio de la interiorización de las experiencias narradas[3].

Treinta años después, no obstante el enorme salto cualitativo dado por la literatura hispanoamericana y en medio de las distintas modalidades de aprehensión e intelección instauradas por las transformaciones y los quiebres de la historia social, *Hijo de ladrón* conserva, intactos, su rigor, su solvencia y eficacia estéticas, continúa entregándonos un mensaje resueltamente auténtico en el que se entrelazan insatisfacción y optimismo; sigue vislumbrándose como una de las obras que han marcado la evolución de la literatura continental, y como una obra moderna y actual, siempre vigente y valedera[4].

Dicha certeza es la que origina y orienta estas líneas. No pretendemos, sin embargo, postular una nueva lectura o realizar una revisión especializada del texto. En este breve comentario nos proponemos tan sólo recordar, reiterar y realzar la funcionalidad y la significación de algunos de los elementos del mundo narrado, de acuerdo con el estatuto particular conferido por nuestra propia experiencia de lectura.

Dividida en cuatro partes y cuarenta capítulos (XIII, XVII, VIII y II, respectivamente), *Hijo de ladrón* inicia el ciclo existencial de Aniceto Hevia. En realidad, la novela narra tres días de la vida del personaje,

3 Para un examen más detallado de los argumentos teóricos de Manuel Rojas y sus vinculaciones con la literatura de la época, *Cf.* José Promis: *La novela chilena actual*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1977 (esp. pp. 42-55). Una reacción en contra de las prácticas pintoresquistas y regionalistas se evidencia también en la literatura combativa y sin concesiones de la llamada "Generación del 38" surgida a la luz de la experiencia del Frente Popular y a la que se adscriben los nombres de Nicomedes Guzmán, Juan Godoy, Óscar Castro, Reinaldo Lomboy y Volodia Teitelboim, entre otros; ver Luis Iñigo Madrigal: "La novela de la Generación del 38", *Hispamérica*. EU., a V, n.º 14, 1976, pp. 27-43.

4 Ya en un artículo publicado hace quince años, aunque circunscrito al plano nacional, Ariel Dorfman destacaba el carácter excepcional de la obra de Manuel Rojas ("Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, a. CXXIV, n.º 140, diciembre de 1966, pp. 110-167. Ver pp. 147-148.





desde que sale de la cárcel –lugar al que ha llegado acusado de un robo que no ha cometido–, hasta su encuentro con Cristián y Alfonso –El Filósofo–, con quienes entabla amistad y en quienes encuentra comprensión. La visión retrospectiva del hablante y los relatos intercalados amplían la intriga e informan de su infancia y de sus aventuras y desventuras acaecidas en el lejano Buenos Aires, de su trabajo en la Cordillera y de la dura experiencia de su estancia en Valparaíso[5].

## ¿Cómo y por qué llegué hasta allí?

El texto se inicia con esta pregunta (p. 7), y ella es el factor que desencadena la serie de rememoraciones, el conjunto heterogéneo de evocaciones que nos explican algunos pormenores de la existencia de Aniceto. En esta interrogación condensa todo un conjunto de motivaciones a propósito de la historia que el hablante se dispone a entregar, a propósito de su intencionalidad y de su ubicación con respecto a su propio relato. Acontecimiento, tiempo y espacio se convocan y se conjugan para introducirnos de lleno en la intimidad exteriorizada del personaje. La pregunta, el cuestionamiento, implican una duda, una vacilación, un conocimiento inacabado o inexistente, pero también dicha interrogación trae consigo la intención y la idea de una reflexión, de un balance, de la necesidad de detenerse en el recorrido y mirar hacia atrás para tratar de explicar y de explicarse su inserción en el mundo y en sus instancias conflictivas. Se trata de una pregunta fundamental que plantea la necesidad de investigar las circunstancias y las causas, y que anticipa sobre el constante movimiento y sobre la presencia de tiempos y espacios distintos, vistos desde un *aquí* y un *ahora* posteriores.

En efecto, el narrador hace esta pregunta refiriéndose al momento en que sale de la cárcel. Ese es el *allí* al que alude. Existe entonces, una distancia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo narrado. El primero de ellos se ubica en un momento bastante posterior como el propio texto se encarga de establecerlo al evocarse la figura episódi-

5. Aniceto Hevia es el protagonista de una tetralogía que comienza con *Hijo de ladrón* y que continúa con *Mejor que el vino* (Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1958) centrada especialmente en la experiencia de la pasión amorosa. Luego vendrán *Sombras contra el muro* (Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1964) que presenta los años de formación política e intelectual y *La oscura vida radiante* (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971) donde encontramos otra fase del personaje, la de la maduración política.

ca de un compañero de celda: "No sé dónde estarás ahora, humilde pintor del puerto; no sé si habrás muerto o estarás tanto o más viejo que yo, pero sea como sea..." (p. 157). Sin embargo, la rememoración de sucesos que permitirá encontrar la respuesta a la interrogación inicial no la hará de acuerdo con un orden cronológico, sino de acuerdo con una causalidad desordenada dictada por la propia conciencia, como, por lo demás, lo reconoce el propio narrador ("Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía...") (p. 7). Así, y sin entrar en el detalle, a la actualización de su llegada a Valparaíso y a su fracasado intento de embarcarse, se suceden una evocación de la infancia y de su primer paso por la cárcel, y en la cual se introduce una narración enmarcada. Hay también desplazamientos sucesivos hacia un pasado cercano (su encuentro con el anónimo y añorado amigo, las evocaciones de este personaje), hacia el momento en que se decide a trabajar en la cordillera. En la segunda parte se vuelve al momento en que se había comenzado la primera.

Estos continuos desplazamientos temporales, la ruptura del eje témporo-causal, se explican en la medida en que se quiere indicar una estrecha aproximación con los saltos de la conciencia en el proceso del acto evocativo, con sus insistencias y vacíos, con las imprevisibles motivaciones, con los mecanismos que establece la reflexión subjetiva. Por lo demás, el propio autor ha señalado a propósito de esta técnica que "Sigue el mismo proceso que sigue el estilo, el mismo movimiento de la mente, que divaga, piensa o recuerda sin sujeción a normas fijas establecidas exterior y previamente y sin respeto al orden cronológico..."[6]. Hay coincidencia, entonces, entre la estructura de la temporalidad y la temporalidad de la estructura.

De esta manera, con quiebres y retrocesos (con excepción de la última parte que es la única que sigue una progresión lineal explicable porque la situación del protagonista ha variado sustancialmente), por medio de resúmenes, explicaciones detalladas, descripción, ampliaciones, diálogos actualizados, monólogos y apelaciones[7], Aniceto informa sobre los avatares de su existencia que lo conducen a ese momento culminante y clave desde el cual, en teoría, se instala reflexivamente y nos revela su angustia e insatisfacción, su búsqueda y errar continuo en medio de la "oscura vida radiante".

6. Manuel Rojas: "Algo sobre mi experiencia literaria", en *Obras completas*, ob. cit., p. 29.





## Un alma pequeña y errante

Al llegar a Chile, en un tren de carga y en un sucio vagón lleno de animales, Aniceto se ve a sí mismo como la "imagen perfecta del alma pequeña y errante" (p.10). Una expresión que, nos parece, retrata de manera adecuada no sólo esa situación particular, sino también el conjunto de las circunstancias referidas, la totalidad de la experiencia.

Alma pequeña sugiere una situación de abandono y desamparo, un estar precario en el mundo, una condición desmedrada, acentuada por el carácter errático, fluctuante, movedizo del individuo. Pero así como esa pequeña alma contiene gérmenes de grandeza, también su vagancia no se manifiesta sólo como una inestabilidad constante, sin sentido ni rumbo, sino como una búsqueda, angustiante y angustiosa, de un sentido, de un valor que le permita asumir su condición de hombre. Y decimos esto, porque la doble caracterización que acabamos de anotar es un factor que se presenta en distintos niveles de la narración. Se trata de una suerte de doble movimiento, de un ir y venir entre dos instancias, entre dos circunstancias, de una fluctuación, una oscilación frente a la interpretación del mundo y a sus contenidos reales.

Así como desde el punto de vista de la temporalidad la narración se mueve entre un momento visto como presente y la evocación de un pasado, del mismo modo en ambas situaciones el personaje se desplaza continuamente en el espacio pero también entre el desamparo y la adhesión a lo otro, entre el pesimismo y la confianza, entre la conjetura y la decisión, entre la coerción y la libertad.

Los viajes sucesivos que emprende el protagonista (y que en cierta medida reproducen el continuo ir y venir de su padre, obligado por razones "profesionales" o para escapar de la justicia policial) convierten al texto en representación de la vida como una larga carrera de obstáculos, una incesante adquisición de experiencias, una ininterrumpida batalla. La novela adquiere así el sentido de obra de formación, de

7. Para una caracterización de algunas modalidades narrativas remito al trabajo de Norman Cortés, "*Hijo de ladrón* de Manuel Rojas. Tres formas de inconexión en el relato", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, a. CXV-II, n.° 120, 1960, pp. 193-202. Un examen detallado de la estructura del narrador ofrece el eminente e inmanente estudio de Cedomil Goic en el capítulo correspondiente de su libro *La novela chilena*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1968, pp. 124-143.

aprendizaje. El niño Aniceto debe adaptar su conducta, su comportamiento, ante las dificultades que surgen una tras otra. Tiene que saber afrontar los acontecimientos "apasionantes" y "fuertes" de una infancia que "no fue desagradable" (p. 187), tiene que soportar la soledad que implican, sucesivamente, la muerte de su madre, la reclusión de su padre, la dispersión de sus hermanos: "Así salí al mundo, trayendo una madre muerta, un padre ladrón –condenado a muchos años de presidio– y tres hermanos desaparecidos; era, quizá, demasiado para mis años, pero otros niños traerían algo peor". Abandona necesariamente lo que fue un sostén, para instalarse en el abandono azaroso de un mundo que no es lo que debería ser. Se inicia así el periplo de Aniceto, pero como el protagonista no es un héroe sino un hombre, las pruebas que debe superar con ayuda de éstos y a pesar de la oposición de aquellos no lo conducen a una meta ideal y definitiva, sino a una búsqueda de sí mismo, y de su inscripción en ese universo. Las pruebas más importantes constituyen el precio que debe cancelar quien acepta la vida. Preso por segunda vez, reconoce "Era necesario pagar las cuotas, de a poco, claro está, ya que nadie puede pagarlas de un golpe, salvo que muera..." (p. 142). Los cómplices son los amigos y compañeros de trabajo de su padre, y todos aquellos que, a veces con mínimos gestos solidarizan en el infortunio, las almas gemelas que encuentra, pierde y vuelve a encontrar. Los que se le oponen son los individuos que actúan de acuerdo con las motivaciones impuestas por la envidia y el egoísmo y, sobre todo, el individuo anónimo y abstracto que representa, expresa y configura el mundo jerárquico, arbitrario, burocrático y alienante. Son éstos los que contribuyen, de manera más evidente, a mantener viva no la llama sino la llaga de la existencia.

## La existencia herida

La existencia torturada del individuo se concretiza en el texto por medio del motivo de la herida. Esta aparece ya sea en el nivel de la anécdota –el pulmón herido de Aniceto que finalmente parece cicatrizar– o en el nivel simbólico a través del importante y extenso discurso (destacado además en el texto por su aparición entre paréntesis y en letra cursiva, p. 83-89) en segunda persona y en el que el hablante se desdobla y se enjuicia a sí mismo pero también apela a la conciencia de un eventual destinatario materializado a través de la lectura: "Imagínate que tiene una herida..." (p. 83).





Herido se nace, herido se vive, si éste es el camino que se ha elegido. Porque la presencia de heridas, físicas o psicológicas está siempre exigiendo una decisión, nos pone frente a disyuntivas ineludibles, ante alternativas necesarias. Pero más importante que estas lesiones es la herida omnipresente e inasible, congénita o provocada que puede conducir a la desesperación o a la resistencia, es la herida del mal-estar en el mundo, la herida enquistada en ese "adolescente que camina junto al mar" (p. 89) y que viene a ser la representación de la propia figura del hablante; una herida invisible que corroe y traumatiza:

> Y piensa que en este mismo momento hay, cerca de ti, muchos seres que tienen su misma apariencia de enfermos, enfermos de una herida real o imaginaria, aparente y oculta, pero herida al fin, profunda o superficial, de sordo o agudo dolor, sangrante o seca, de pequeños labios, que los limita, los empequeñece, los reduce y los inmoviliza (íd.)

Erosionado por la herida, en medio de la soledad (pp. 43, 64, 117, 210), el hambre y la miseria (pp. 43, 113), padeciendo una condición que parece estar determinada de antemano y contra la cual el hombre no puede sino oponer una estática expectativa de individuo arrojado en el mundo (p. 230)[8], el personaje, más que resistir, se resiste. Se percibe entonces la necesidad de romper las barreras aparentemente infranqueables del desamparo y del sin sentido. No se trata de una actitud franca y decidida, de una pujante resolución sino, como lo hemos adelantado, de un movimiento oscilante, titubeante, pero que a veces, espontáneamente, deja de ser mental para convertirse en práctica concreta (recordemos la violenta reacción de Aniceto ante el injustificado maltrato de Isaías, p. 84, y la piedra que lanza "mecánicamente" al policía en respuesta a la violencia arbitraria, p. 115).

Pero si bien Aniceto reacciona sólo en contadas ocasiones, lo que sí no puede negarse es que a través de su discurso se percibe una clara conciencia de quienes son, en gran medida los responsables de la herida, de las injusticias y las pesadumbres; se trata de un tipo de

8 Para una relación entre la novela y la filosofía existencialista, *Cf.* Norman Cortés. "*Hijo de ladrón*, novela existencial", *Revista del Pacífico*, Valparaíso, a. I, n.° 1, 1964, pp. 33-50. También las páginas dedicadas al examen de la novela en el libro de Luis Eyzaguirre: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1973, 369 págs. (Ver pp. 132-147).

sociedad mecanizada y enajenante: "Puede suceder que la herida aparezca [...] provocada por la vida, por una repetición mecánica [...] el hacer, día tras día, a máquina o a mano, la misma faena: apretar la misma tuerca si eres obrero, lavar los mismos vidrios si eres mozo..." (p. 86).

"No puede ser que estemos aquí para no poder ser", podría haber dicho, como Oliveira-Cortázar, el protagonista de *Hijo de ladrón*. Esta imposibilidad de poder ser, de poder gozar del ejercicio del libre albedrío, está condicionada por las normas, por los individuos que, en distintos planos, ejercen una forma de poder coercitivo y que conducen a la deshumanización y al absurdo burocrático. Al referirse al mundo de la justicia, Aniceto destaca la maraña, la laberíntica frialdad del ambiente:

> Trepamos unas escaleras y circulamos por pasillos llenos de pequeñas oficinas, cuchitriles de secretarios, receptores, copistas, telefonistas, archiveros, gendarmes, todas amuebladas con lo estrictamente necesario, una mesa, una silla, otra mesa, otra silla... (p. 145).

Hay también otros aspectos contra los cuales Aniceto alza una protesta atenuada, se rebela revelando en su discurso los hechos absurdos y el sistema opresivo:

> cientos de individuos, policías, conductores de trenes, cónsules, capitanes o gobernadores de puerto, patrones, sobrecargos y otros tantos e iguales espantosos seres están aquí, están en todas partes impidiendo al ser humano moverse hacia donde quiere y como quiere (p. 8);

y agrega más adelante:

> El hombre parece no tener ya un carácter humano; es un ente que posee o no un certificado y eso porque algunos individuos, aprovechando la bondad o la indiferencia de la mayoría, se ha apoderado de la tierra, del cielo, del mar, de los caminos, del viento y de las aguas y exigen certificados para usar de todo aquello (p. 91).

El certificado sirve de elemento de enlace para introducirnos en un episodio particular (p. 92). Se trata del momento en que el narrador evoca su participación, primero como testigo y espectador y por último como espontáneo justiciero, en un motín organizado por los obreros que quieren expresar su descontento por el alza de los precios de la locomoción. Aunque Aniceto reconoce que es un problema que le es ajeno, se mantiene en medio de la efervescencia y la protesta populares, en medio de los enfrentamientos que oponen, la multitud colérica a la violenta represión de los policías. El protagonista reconoce la legitimidad de la acción de los insubordinados y la injusticia del orden ("Una voz pregunta dentro de mí por qué la policía podía cargar cuando quería y por qué la multitud no podía gritar si así le daba la gana...") (p. 100) y explica las manifestaciones de cólera de éstos en contra de todo aquello que significa expoliación: los comerciantes "No tenían nada que ver, es cierto, con el alza de las tarifas de los tranvías, pero muchos hombres aprovecharon la oportunidad para demostrar su antipatía hacia los que durante meses y años explotan su pobreza y viven de ella..." (p. 101).

Aniceto es testigo de la movilización popular organizada, de las reacciones individualistas, de las razones de unos y de la maldad de otros[9]. Ya

9. La novela no entrega datos concretos a propósito de la ubicación temporal de la historia narrada. Sin embargo, si consideramos que en las obras de Manuel Rojas se incluye un gran porcentaje de material autobiográfico y que la edad y el itinerario de Aniceto se corresponden con sus propias experiencias (como él mismo lo ha indicado, ver sus declaraciones reproducidas por José Promis, ob. cit., p. 52), podríamos deducir que –Aniceto tiene diecisiete años– este acontecimiento se ubica en 1913. No disponemos de informaciones precisas que permitan identificar este episodio con un suceso similar acaecido en el plano de la realidad histórica. Sólo podemos indicar que éste ocurriría entonces bajo el gobierno de Ramón Barros Luco (1910-1915), uno de los tantos convulsivos e inestables regímenes oligárquicos que Chile conoce bajo el período parlamentario. En todo caso, habría que agregar que en las dos primeras décadas del siglo y bajo la influencia ideológica del marxismo y del anarquismo se asiste al paulatino proceso de organización y desarrollo de la clase obrera, y que en esta época recrudecen los movimientos reivindicativos y de protesta violentamente reprimidos por las autoridades. Digamos también que en 1912, Luis Emilio Recabarren funda el Partido Obrero Socialista. Por otra parte, si consideramos, no el tiempo narrado, sino el tiempo de la escritura, debemos recordar que para llegar hasta él, en Chile se han sucedido la dictadura de Carlos Ibáñez, la experiencia del Frente Popular y el gobierno autocrático y represivo de Gabriel González Videla. *Cf.* Marcos Kaplan: *Formación del Estado nacional en América Latina*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1969, 320 págs. (Ver esp. pp. 207-213, 271-281). Para mayores datos sobre la relación entre la vida y la producción literaria de Manuel Rojas puede consultarse: José Santos González Vera, "Manuel Rojas", en *Obras completas*, ob. cit., pp. 881-899; Manuel Rojas: *Imágenes de infancia*, id, pp. 329-377; Jaime Rojas Rivera: "Manuel Rojas y Aniceto Hevia; simbiosis literaria", en *La novela iberoamericana contemporánea*, Caracas, Actas del XIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, 1969, pp. 261-270). Por lo demás, habría que subrayar que la ausencia de alusiones a una cronología precisa, acentúa la vigencia y la actualidad del texto.

sabemos que a causa de su participación en este motín, Aniceto es encarcelado y, tiempo después, puesto en libertad. Hemos vuelto al punto de partida.

## El río, el mar, la ventana

La vida de Aniceto es un tortuoso itinerario, un recorrido difuso y difícil, sembrado de vericuetos y extravíos. Su vida es movimiento, un continuo ir y venir entre espacios cerrados y abiertos. Espacios cerrados (la cárcel, especialmente) lúgubres, sofocantes, que lo oprimen y lo debilitan. Espacios abiertos, cielos descubiertos, luz y resplandor; es en estos espacios, donde puede alcanzar una plena autonomía y una autenticidad. Es indudable que el texto privilegia estos espacios, particularmente el río y el mar, representaciones simbólicas del tiempo y de la libertad.

El mar llama y atrae a Aniceto. Significa para él apertura hacia el mundo, vida, viajes, experiencia, comunión con los semejantes; es un espacio puro e incontaminado.

> Es la primera vez que estoy junto al mar y siento que me llama, pareciéndome tan fácil viajar por él: no se ven caminos –todo él es un gran camino–, ni piedra, ni montañas [...] ni conductores ni funcionarios tragacertificados (pp. 92-93).

> [...] allí estaba el mar, ese mar que los hombres-archivos, como si les perteneciera, me negaban; ese mar que me atraía (p. 121).

Recordemos además que es a la orilla del mar donde conoce a Cristián y al Filósofo en compañía de los cuales parece encontrar un nuevo sentido a la vida.

También es importante la imagen del río asociada a la del mar, su destino: "No tienes más remedio que entregarte, ya no puedes devolverte, desviarte o negarte. Por lo demás, saldrás ganando al echar tus turbias aguas, nacidas, no obstante, tan claras, en esas otras, tan azules, que te esperan" (p. 62). El río es representación de su propia experiencia temporal y existencial con las aguas cristalinas de una infancia feliz a pesar de todo, las aguas turbias de la inquietud y la precariedad, del desamparo y la angustiosa existencia herida; aguas que lo conducen inevitablemente a la libertad simbolizada en el mar. Es el





río, el agua corriente, el tiempo, el factor que actualiza los recuerdos y permite ahora asumir la existencia:

> Sentía que, en ocasiones, algo como burbujas salían de aquella corriente. Tal vez al pisar sobre el fondo se desprendían y ascendían, rozando la piel de mis piernas y de mis costados y llegando hasta mi conciencia; era el recuerdo de mi vida pasada (p. 252).

Porque a pesar de las trabas y los obstáculos, Aniceto tiene conciencia de su autodeterminación ("Quería elegir mi destino, no aceptar el que me dieran" (p. 92), aunque titubeante, y de modo casi inexplicable, siente la necesidad de elegir su propia vida: "Advertí en mí algo que no había en ellos, un ímpetu o una inquietud que no tenía dirección ni destino, pero que me impediría aceptar para siempre sólo lo que la casualidad quisiera darme" (p. 273).

Aniceto se resiste a ser manejado y conducido por factores ajenos, externos. Comprende, en compañía de sus amigos, que debe aceptar la vida y que debe ser él su propio conductor. Es ahora él quien forja su destino, un destino simbolizado por la ventana que desea pintar:

> [...] tenía deseos de pintar, pero no una muralla, sino una ventana, una ventana amplia, no de azul, sino de blanco: la aceitaría primero, le daría después una o dos manos de fijación, la enmasillaría, la lijaría hasta que la palma de la mano no advirtiera ni la más pequeña aspereza y finalmente extendería sobre ella una, dos, tres capas de abayalde. Resplandecería desde lejos y yo sabría quién era el que la había pintado (pp. 274-275).

A través del trabajo productivo se puede ver el mundo, se produce la apertura hacia la vida y la posibilidad de integración. Gracias a la experiencia y a su toma de conciencia, el hombre puede desarrollar una labor de la que puede enorgullecerse, dejando atrás la áspera y amarga existencia herida. La dignidad del hombre provoca su eventual redención, una dignidad de la que es partícipe la solidaridad que ahora reencuentra (y que podemos relacionar con la solidaridad conocida en el mundo de la infancia, en las relaciones establecidas en ese universo "anormal", para los otros, en el que se desenvuelven su padre y sus camaradas) y con la ayuda de la cual inicia una nueva etapa de su vida.

## Para no concluir…

En la niñez abrumada y solitaria y feliz de ese hijo de ladrón y en las desventuras y sufrimientos de su adolescencia, es posible apreciar la confrontación de dos mundos que, aparentemente distintos, se resuelven en una similar experiencia de una realidad huidiza e inasible: la cárcel y la libertad. El hombre, encerrado o no, es finalmente víctima de la marca del tiempo. De ahí que el personaje vacile, titubee, y que cuando abandona la cárcel, no sabe qué hacer con su libertad, ésta aparece como un río que pasa irremediablemente; su única posibilidad es adueñarse del tiempo, ir sin prisa ni urgencia, tomar decisiones, aceptar que la vida es para la muerte, que la existencia tiene límites pero, que, a pesar de su precariedad, en la aceptación de la misma, el hombre se hace auténtico y libre[10]. Así entendida, *Hijo de ladrón* nos ofrece, a pesar de la existencia herida, la insobornable vocación de optimismo, vida y aventura.

1981

10 *Cf.* René Jara: "Prólogo" a la edición de *Hijo de ladrón*, Santiago de Chile, Ed. Quimantú, 1972.



# LA PRESENCIA DE *THE WILD PALMS* DE WILLIAM FAULKNER, EN *PUNTA DE RIELES*

Mercedes Robles M.

La presencia de William Faulkner en la narrativa hispanoamericana contemporánea es una constante señalada. Sin embargo, el número de indagaciones críticas, detalladas, es relativamente parco. Entre las más destacadas cuentan las de José Antonio Portuondo[1] y la de James East Irby. Este último ha apuntado la influencia del norteamericano en Juan Rulfo, José Revueltas, Lino Novás Calvo y Juan Carlos Onetti[2]. Entre esos nombres bien podría figurar el de Manuel Rojas (1896-1973). En cuanto al escritor chileno, resulta de interés el hecho de que entre las obras de Faulkner la que quizás directamente lo haya influido sea *The Wild Palms* (1939), novela que hasta hace poco ha ocasionado polémicas en torno a su disposición, estructura y significado.

La discusión acerca de *The Wild Palms* proviene en su mayor parte de la manera en que se ha publicado el libro a lo largo de los años. Cuando Random House lo sacó a la luz en 1939 constituía, como debía ser, una obra unitaria. Se fijaba así que "The Wild Palms" y "Old

1 José Antonio Portuondo: "William Faulkner y la conciencia sureña" y "La 'pasión' expresionista de William Faulkner", en *El heroísmo intelectual*, México, Tezontle, 1955, pp. 71-81, 82-85.

2. James East Irby: "La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos", tesis de maestro, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

Man", las dos tramas que sostienen la ficción, dispuestas en contrapunto, no representaban dos obras distintas, sino una sola. No obstante, desde 1946 se ha insistido en separar las dos historias, lo cual ha impedido que hasta años recientes no haya sido debidamente entendida[3].

No hay dudas de que Rojas leyó *The Wild Palms* en la forma en que Faulkner la concibió y que es esa versión la que prestó la técnica para su novela *Punta de rieles* (1960)[4]. Ésta, según Rojas, se basa en dos historias que le refirieron en distintas fechas. En 1927, el dramaturgo chileno Julio Asmussen le contó en Antofagasta la historia de un minero que acababa de matar a su mujer. Aunque la relación le fascinó, Rojas se dio cuenta de que de los datos que había obtenido de Asmussen, por mucho que inventara, nunca lograría una novela "larga". Veinte años más tarde, un aristócrata de Santiago le confió la historia de su vida, si bien sin mayores detalles, especialmente en lo que tacaba a las circunstancias presentes de su existencia. Rojas tomó notas y las guardó por más de diez años. Al igual que en el caso anterior, reconoció el potencial literario de lo que había escuchado, pero una vez más concluyó que con lo que el aristócrata le había relatado no tenía material suficiente para una novela completa[5].

La posibilidad de unir las dos historias no se le ocurrió hasta 1959, cuando estaba de profesor visitante en Middlebury Collage, Vermont:

3 Thomas L. McHaney: *William Faulkner's The Wild Palms: A Study*, Mississippi, E.U., Jackson, University of Mississippi Press, 1975, pp. xiii-xiv, documenta la historia de las diferentes ediciones de *The Wild Palms* y la separación de los dos relatos. Otro factor, según McHaney, que ha contribuido a la confusión en cuanto al significado de la novela es el hecho de que el título original, *If I Forget Thee, Jerusalem*, una paráfrasis del Salmo 137: 5-6, fue cambiado por los editores de la edición de 1939 y reemplazado con *The Wild Palms*, que era el subtítulo. Dice McHaney: *Unlike the substituted title, which refers to the main plot alone, the original title announces the unity of the book* (Al contrario del título sustituido, que solamente hace referencia al tema principal, el título original denota la unidad del libro) (p. xiv).

4 *The Wild Palms* fue traducida por Jorge Luis Borges bajo el título de *Las palmeras salvajes*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1940. Lo que no se puede fijar con certeza es si Rojas leyó la novela en inglés o español. Sin embargo, todo parece sugerir que lo hizo en este último, especialmente si se tiene en cuenta que para 1956 la traducción de Borges había alcanzado cinco ediciones.

5 Manuel Rojas: "Algo sobre mi experiencia literaria", en *Obras completas de Manuel Rojas*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, p. 30-31.





> Vi durante algunos segundos, y en tanto pensaba en los dos hombres, que no sería imposible que existieran, literalmente, juntos. ¿Cómo? Después de unos días surgió otra percepción: puedo contar en un libro paralelamente ambas historias, dedicándole un capítulo a cada una. ¿Cómo? Instantáneamente recordé *Palmeras salvajes*, de William Faulkner: la técnica sería igual y era la única conocida, por lo menos yo no conocía, ni de oídas, otra[6].

Contrariamente a lo que expone Rojas, la técnica de su novela no sería "igual" a la de Faulkner. Se trata más bien de la "adaptación" de procedimientos narrativos y preocupaciones temáticas, que a la larga transparentan que el chileno, a la par que mucha de la crítica, no asimiló totalmente el alcance de los propósitos del norteamericano. Se equivocó Rojas respecto a la novela de Faulkner cuando dijo: "No importa que no tengan nada que ver entre sí ni las historias ni los personajes [de *Punta de rieles*]. Pero, me repliqué en seguida, eso mismo hizo Faulkner en *Palmeras salvajes*"[7]. En la realización de su obra, Rojas sólo habrá de aprovechar los aspectos más extrínsecos de *The Wild Palms*.

Faulkner yuxtapone en su novela dos tramas superficialmente independientes: la de los amores entre Harry Wilbourne y Charlotte Rittenmeyer ("The Wild Palms") y la de las aventuras de *the tall convict* durante una creciente del río Mississipi ("Old Man"), divide cada historia en ciento cinco capítulos, alternando un capítulo de una con uno de la otra[8].

6 Manuel Rojas: *Antología autobiográfica*, Santiago de Chile, Ercilla, 1962, p. 240.

7 Manuel Rojas: "Algo sobre...", p. 31.

8 En una entrevista que le hizo Jean Stein Vanden Heuvel a William Faulkner en Nueva York en 1956, aquel le preguntó si era por coincidencia que las dos historias aparecían en una sola novela. Faulkner contestó así:

"I did not know that it [la novela] would be two separate stories until after started the book. When I reached the end of what is now the first section of *The Wild Palms*, I realized suddenly that something was missing, it needed emphasis, something to lift it like counterpoint in music. So I wrote the "Old Man" story until "The Wild Palms" story rose back to picht. Then I stopped the "Old Mann" story at what is now its first section, and took up "The Wild Palms" story until it began again to sag. Then I raised it to picht again with section of its antithesis, which is the story of the man who his love and spent the rest of the book fleeing from it, even to the extent of voluntarily going back to jail where he would be safe. They are only two separate stories by change, perhaps necessity".

"(Yo no sabía que la novela estaría constituida por dos historias separadas hasta después que comencé el libro. Cuando llegué al final de lo que es ahora

La parte titulada "The Wild Palms" revela una estructura circular. La historia comienza en el presente, salta al pasado y luego vuelve al presente[9]. Uno de los personajes, *the elder doctor*", a quien se lo encuentra sólo en los capítulos que abren y cierran "The Wild Palms", sirve para enlazar las dos secuencias temporales. Ambas suceden en el mismo lugar, Pascagoula, Mississipi.

La organización de "Old Man" en apariencia no sigue el mismo esquema que la de "The Wild Palms". Durante los dos primeros capítulos, la acción se desenvuelve en orden cronológico. Pero, empezando con el tercero, hay una serie de dislocaciones temporales que son, en efecto, saltos hacia el futuro, especies de *flashbacks* al revés. Así, al igual que se presenta al protagonista, *the tall convict*, ir al garete, luchando por sobrevivir en las aguas anegadas del río, se lo ve recordando en la cárcel, junto con el sanchesco *plump convict*, que había figurado en el primer capítulo, esas mismas aventuras. Ambos planos narrativos, el del río y el de la cárcel, se desarrollan simultáneamente en tiempo "presente". De tal manera el ahora deviene pasado y el futuro, a la vez, presente, produciéndose el efecto de que se borra el sentido del tiempo[10]. El hecho de que "Old Man" comienza y concluye en el mismo sitio puntualiza aún más este particular, causando la impresión de que tampoco ha habido cambio en el espacio.

---

la primera sección de *Las palmeras salvajes*, de pronto comprendí que algo faltaba, necesitaba énfasis, algo para realzar como el contrapunto en música. De manera que escribí la historia de "El Viejo" hasta que la de "*Las palmeras salvajes*" se elevó al punto de una pendiente. Entonces empecé el relato de "El Viejo" en lo que ahora es su primera sección, y levanté "Las palmeras salvajes" hasta que comenzó nuevamente a descender. De nuevo la alcé de la pendiente con otra sección de su antítesis, que es la historia del hombre que logra su amor y se pasa el resto del libro escapando de él, hasta el extremo de ir voluntariamente a la cárcel donde se encontraría a salvo. Ellas son únicamente dos historias separadas por casualidad, quizás por necesidad!". (*Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner* (1926-1962), Nueva York, ed. por James B. Meriwether y Michael Millgate, Random House, 1968, pp. 247-248. [La traducción al español es nuestra, E.T.R.I.

9 En el primer capítulo de "*The Wild Palms*", Charlotte está a punto de morir del aborto que ella exigió que le hiciera Harry. Los tres siguientes capítulos reconstruyen por medio de un solo *flashback* los amores de Harry y Charlotte desde que se conocen en Nueva Orleans hasta que van un año después a Mississippi. El último capítulo retoma el hilo del primero, presentando la muerte de Charlotte y el encarcelamiento de Harry.

10 Dentro de lo comparable, ésta es la estructura que emplea Alejo Carpentier en *El acoso*. Véase France Wyres Weber: "*El acoso*: Alejo Carpentier's War on Time", en PMLA, LXXVIII, 1963, pp. 440-448.





La estructura de "Old Man" resulta análoga a la de "The Wild Palms" y al mismo tiempo a la de la novela entera[11]. Ésta en su totalidad repite la estructura individual de cada una de las dos historias y la de los capítulos iniciales de cada una[12]. Es decir, que la técnica que emplea Faulkner, tanto en las partes como en el todo, informa uno de los aspectos fundamentales del contenido de *The Wild Palms*: el ritmo natural de la vida, la concepción cíclica de la existencia[13].

Es verdad que en su novela Rojas imita la disposición en contrapunto y la estructura circular de *The Wild Palms*, pero lo hace de una manera "mecánica", sin tener presente que la técnica que emplea Faulkner comunica ideas implícitas en la obra de éste y que como tal constituye un atributo más del andamiaje que confiere unidad a la misma. En el caso del chileno, las dos narrativas que configuran su novela no tienen "nada que ver entre sí", salvo quizá por el tema de la solidaridad en el infortunio que une a los dos protagonistas; pero ese motivo en ningún sentido halla formulación en la técnica.

Siguiendo los aspectos más ostensibles de la organización de "The Wild Palms" antes que de la novela del mismo nombre, *Punta de rieles* comienza en el presente, salta al pasado y luego vuelve al presente. En el primer capítulo se presenta la llegada de Romilio Llanca, un minero, a la oficina de Fernando Larraín Sanfuentes, un aristócrata de Santiago que ahora es subdirector de un periódico proletario de Antofagasta. Una vez que Llanca explica la razón para su visita, el asesinato de Rosa, su querida, y le pide ayuda y consejo a Larraín (capítulo II), todo el tiempo presente de la novela desaparece y no se reasume hasta el apartado final[14]. Mientras el minero cuenta su vida,

---

11 En términos de la disposición de los capítulos dentro de la obra, independientemente de su verdadera cronología, ese presente y futuro que es "The Wild Palms" siempre aparece antes que "Old Man".

12 McHaney ha indicado que la estructura de "Old Man" refleja la de "The Wild Palms" y la de los dos capítulos iniciales de cada sección, pero no se ha fijado en que la estructura de "Old Man" es análoga a la de la novela entera. Tampoco ha precisado suficientemente la negación del tiempo, que se halla implícita en la organización de la obra y que está relacionada con su tema central.

13 El eterno retorno de que habla Nietzsche es una de las ideas claves que sostiene *The Wild Palms*. Para detalles sobre la presencia de las doctrinas de Nietzsche y también de Schopenhauer (del concepto de la Voluntad), véase McHaney, pp. 61-69.

14 El capítulo VI constituye la única excepción. En éste hay una vuelta momentánea al presente.

Larraín, paralelamente en los capítulos alternos, va evocando su propio pasado desde su niñez hasta el instante en que empieza la narración[15]. Cada relato, el uno oral, el otro mental, constituye un *flashback* independiente que se revela en orden cronológico[16].

Está claro que ambos autores emplean el contrapunto y la yuxtaposición, pero de una manera muy diferente. A primera vista no parece haber ninguna relación entre los dos relatos de *The Wild Palms*. Las tramas no coinciden, los personajes nunca se conocen o se encuentran y las respectivas historias se hallan separadas por diez años ("The Wild Palms" abarca un período de unos quince meses, desde marzo de 1937 hasta junio de 1938; "Old Man", desde el primero de mayo hasta el 24 de junio de 1927). Ocurre, sin embargo, que "Old Man" resulta una metáfora de "The Wild Palms", metáfora que cristaliza gracias a la imprescindible participación del lector por medio de analogías y contrastes. Todo lo que pasa en el segundo relato alude de manera paralela y antitética al primero. Esto se lleva a cabo no sólo por medio de la estructura, como se ha visto, sino de los temas, personajes y palabras claves[17].

En *Punta de rieles*, la técnica empleada para unir las dos narrativas no contiene sugerencias metafóricas. Además del mencionado principio de solidaridad que une a los dos personajes, no hay otra conexión entre ellos que no sea la de hallarse en el mismo sitio por un número de horas[18]. Se pasa de una historia a la otra por medio de asociaciones temáticas. El relato de Llanca evoca en la mente de Larraín

15 Todo el relato de Larraín es presentado por medio de un largo monólogo interior directo y completamente entre paréntesis.

16 Rojas dice que adapta la forma que emplea en *Punta de rieles* (el hecho de que Larraín escucha la confesión de Llanca, y que mientras la escucha recuerda en un plano subliminar su propia vida) para no aparecer imitando tan "burdamente" a Faulkner ("Algo sobre mi experiencia literaria", p. 31.)

17 Para una discusión de las insinuaciones metafóricas de "Old Man", véase McHaney, cap. XI.

18 El tiempo objetivo de *Punta de rieles* consiste en unas cuatro o cinco horas, es decir, desde que Llanca llega a la oficina de Larraín a las 2:15 de la mañana hasta que los dos hombres salen del café en las primeras horas de la madrugada. Toda la acción "presente" sucede en la oficina de Larraín y un café cercano. Para más detalles sobre el tema de la solidaridad y la técnica de esta novela, véase Mercedes M. Robles: *The Evolution of Narrative Techniques in the Works of Manuel Rojas until 1970*, tesis doctoral inédita, Northwestern University, 1970.





incidentes de su propia vida. En el capítulo X, por ejemplo, el minero describe sus precarias experiencias con las prostitutas de Santiago y se revela como un hombre tímido. El siguiente episodio comienza con Larraín dirigiéndose a sí mismo de esta manera: "En cambio tú fuiste una bala para las sirvientes y las prostitutas"[19]. Las palabras del minero han motivado en el aristócrata remembranzas de sus primeros lances amorosos (con las criadas de su casa), de sus frecuentes visitas a los prostíbulos de Santiago y de sus interminables bacanales.

Además de los recursos técnicos, hay otros elementos en *Punta de rieles* que sugieren la presencia de Faulkner. Existen semejanzas, por ejemplo, entre Harry y Llanca. Ambos son inexpertos en asuntos amorosos hasta que cumplen más o menos treinta años. El primer encuentro íntimo de Harry con una mujer, Charlotte, ocurre cuando él tenía ya veintisiete años. Llanca, de manera correspondiente, no tiene el suyo hasta los veinticinco con una ramera. Desde ese tiempo hasta que conoce a Rosa, muchos años después, lleva una vida casi monástica. Sin embargo, las afinidades entre los dos personajes empiezan a esfumarse al examinar los motivos que han determinado sus comportamientos.

En el caso de Llanca, esos motivos son psicológicos, discernibles, explicables. Se trata de un personaje "representativo"[20]. Su carencia de pericia en cuestiones de amor nos remite directamente a su condición de hombre tímido, avergonzado, solitario, aspectos por medio de los cuales Rojas se propone reflejar la situación del hombre en la vida real:

> Fui y soy un hombre tímido... Me habría casado si hubiese sido capaz de buscar mujer... Acercarse, hablar, volver a acercarse y volver a hablar si lo echan a uno a la primera, decir chistes, hacerse el pesado, es algo superior a mí. Y esto no es todo; lo peor es que no veía la manera de salir de mi condición de hombre encerrado en sí mismo. (pp. 815-822)

19 Manuel Rojas: *"Punta de rieles"*, en *Obras completas*, p. 816. Citamos según esta edición.

20 Se emplea el término "representativo" en el sentido que lo usan Robert Scholes y Robert Kelleogg (*The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press, 1968, p. 88). Un personaje representativo es *a type of man which can (or could) be apprehended empirically in life and presented in literature according to psychological or sociological principles* (un tipo de hombre que puede –o pudiera– ser aprehendido empíricamente en la vida y plasmado en la literatura de acuerdo con principios sicológicos o sociológicos).

En el caso de Harry se trata de algo menos precisable, más bien abstracto, difícil de sustanciar. La razón para su falta de experiencia amorosa contiene implicaciones filosóficas que hacen de él preferiblemente una idea, un personaje "ilustrativo"[21]. Cuando conoce a Charlotte, Harry es el símbolo del hombre abúlico, que vive casi en un estado de ataraxia. Harry nunca ha afirmado su voluntad y está a punto de negar la vida y el amor:

> On the morning of his twenty-seventh birthday he waked and looked down his body toward his foreshortened feet and it seemed to him that he saw the twenty-seven irrevocable years diminished and foreshortened beyond them in turn, as if his life were to lie passively on his back as though he effortless and without volition upon an unreturning stream[22].
>
> (En la mañana de su vigesimoséptimo cumpleaños se despertó y miró su cuerpo tendido hacia el escorzo de los pies y le pareció ver los veintisiete irrevocables años como disminuidos y escorzados detrás, como si su vida flotara sin esfuerzo y sin voluntad por un río que no vuelve)[23].

La timidez del uno y la falta de voluntad del otro los impele a entregarse a mujeres fuertes, a convertirse en instrumentos poseídos por las mismas. Harry, cautivado por la energía que representa Charlotte, abandona sus estudios de medicina para irse con ella. Desde el momento en que la ve por primera vez, se siente arrastrado por esa energía hasta el extremo que *he seemed to be drowing, volition and will, in the yellow stare* ("parecía que naufragaba su voluntad en esa mirada amarilla") de la recién conocida (p. 39; en la ed. en español citada, p. 39). Harry llega a entender que ha sido *throttled and sapped of strength and volition by the old weary Lilith of the year* (*sofocado y exhausto de fuerza y voluntad por la vieja fatigada Lilith del año*) (el subrayado es de Faulkner, pp. 114-115; en la ed. en español, p. 105). Se percatará también de que es su falta de voluntad lo que le obliga a agarrarse a ella: *Maybe I'm not embracing her but clinging to her because there is something in me that wont admit it cant swim or cant believe it can* ("Quizá yo no la abrazo, quizá más bien yo me prendo de ella porque hay algo en mí que no admite que no sabe nadar o que no cree que sabe nadar") (p. 84; en ed. en español, p. 78).

21 Se emplea el término "ilustrativo" según lo usan Scholes y Kellogg, p. 88. Illustrative characters are concepts in anthropoid shapes or fragments of the human psyche masquerading as whole human veings. Thus we are not called upon to understand their motivation as if they were whole human beings but to understand the principles they illustrate through their actions in a narrative framework. (Los personajes ilustrativos son conceptos en forma de antropoides o fragmentos de la siquis humana enmascarados como seres humanos completos. Por lo tanto no estamos llamados a entender sus motivaciones como si fueran seres humanos completos, sino a entender los principios que ellos ilustran a través de sus acciones en un marco narrativo).

22 William Faulkner: *The Wild Palms*, Nueva York, Random House, décima impresión, 1939, pp. 33-34. Todas las citas corresponden a esta edición.

23 Para una discusión del simbolismo de las minas, véase Mircea Eliade: *The Forge and the Crucible*, trad. por Stephen Corrin, Nueva York, Harper & Row, 1962, p. 41.





El hechizo que sufre Llanca proviene, más que de Rosa, de sí mismo, de su falta de carácter, de su pavor de la soledad, de su radical necesidad de no sentirse solo:

> No podría echarla ni podría irme... Era una idiotez, pero no quería quedarme solo de nuevo, perder una mujer que no podía reemplazar. Tendría que volver a la soledad, a la miseria sexual, al silencio, a todos esos años en que pensé y deseé tener una mujer que yo sabía que era incapaz de encontrar. Ahora sufría, pero no estaba solo (p. 875).

Charlotte y Rosa, a pesar de sus diferencias de educación e intereses, también comparten ciertos rasgos de temperamento. Se manifiestan como hembras varoniles que consumen al hombre. Ambas son sexualmente potentes y agresivas. En la unión sexual son ellas quienes toman la iniciativa y hacen el papel del macho en la relación mujer-hombre. La respectiva actitud de cada una hacia la cópula, sin embargo, adquiere distintos significados. Lo abstracto, una vez más, figura en el personaje de Faulkner; lo empírico, en el de Rojas.

Para Charlotte, lo sexual tiene que ser una afirmación absoluta de su voluntad de vida, de sus deseos de sentirse viva. Es un desesperado esfuerzo por allegarse al amor ideal que le permitirá resolver sus más íntimas ansiedades espirituales, reconciliarse consigo misma y vivir en completa libertad:

> *Listen: it's got to be all honeymoon, always. Forever and ever, until one of us dies. It cant be anything else. Either heaven, or hell: no comfortable safe peaceful purgatory between for you and me to wait in until good*

*behavior or forebearance or shame or repentance overtakes us* (Oye, será siempre luna de miel. Siempre. Eternamente hasta que muera uno de los dos. No puede ser de otro modo. O el cielo o infierno: nada de cómodo y pacífico purgatorio intermedio para que nos alcancen la buena conducta, la abstinencia, o la vergüenza o el arrepentimiento) (p. 83; en ed. en español, p. 77).

En el caso de Rosa, el coito no pasa de ser una necesidad natural, instintiva, como comer, dormir, trabajar; tanto, que ni siquiera representa para ella un medio de relacionarse con el hombre. Se trata de una mujer incapaz de ningún tipo de comunicación. Llanca dirá:

> No se podía hablar mucho con ella. Nada le interesaba, sólo comer, dormir, trabajar. Ni hacer el amor tenía interés, quiero decir interés para conversar. Era una necesidad como las otras, y una vez satisfecha la olvidaba. Esa necesidad era diez veces más grande, pero, de todos modos, una vez llena desaparecía. Siempre quise hablarle de otras cosas… Quise hablarle de asuntos que no fuesen el trabajo, la comida o la cama… Cuando le hablé de mis ideas me miró como si estuviera curado… Imposible hablar de eso con ella, imposible hablarle de nada (pp. 856-857, 858).

Se podría traer a colación otras semejanzas que existen entre las dos obras. *The tall convict*, por ejemplo, se parece espiritualmente a Harry y a Blanca; de igual manera, las debilidades de carácter de Larraín se las rastrea en varios de los personajes masculinos de las novelas respectivas. En una y otra aparece también la protesta social. Tanto Faulkner como Rojas refieren los abusos e injusticias que se dan en las minas, pero en *The Wild Palms* la presencia de éstas tiene más significado figurativo que social. El viaje de Harry y Charlotte a las minas de Utah entraña el sentido de un remontarse a la matriz. La alusión que contiene la palabra Utah es obvia. A su vez, el simbolismo de las minas es bien conocido[24].

24 Las traducciones al español de *Las palmeras salvajes* corresponden a la edición cubana de Arte y Literatura, La Habana, 1975, 301 págs. Hemos colocado las citas traducidas a continuación, y entre paréntesis, de las que aparecen en inglés empleadas por Mercedes M. Robles.
De igual manera, hemos colocado a continuación de las citas que aparecen en inglés en las notas, las traducciones correspondientes al español. En este caso son nuestras y aparecen también entre paréntesis. (Nota de E.T.R.)





A manera de conclusión, lo que incumbe destacar es que el método de Faulkner difiere del de Rojas en tanto éste se inclina en *Punta de rieles* hacia el testimonio de la realidad, mientras aquel, en *The Wild Palms* por lo menos, hacia la abstracción. La técnica y la elaboración de los personajes, no obstante asemejarse, informan preocupaciones temáticas y prácticas estéticas distintas. La novela del norteamericano, de originalidad técnica indiscutible, se nutre en las fuentes de la cultura –Schopenhauer, Nietzsche, la Biblia–; la de Rojas, la huella de Faulkner sobrentendida, en las experiencias de la realidad cotidiana. El resultado es que la obra del chileno se queda en lo representativo de las cosas, en lo "imitativo", en la interpretación inmediata de la condición humana. La novela de Faulkner, preñada de significados y de cierto intelectualismo que produce la impresión de haber sido impuesto antes que imaginado, apuesta hacia lo ilustrativo, hacia la apertura. Cabe poner en perspectiva, sin embargo, que lo que la obra del norteamericano gana en significado lo pierde en calor humano. En este último y único sentido, *Punta de rieles* no desmerece frente a *The Wild Palms*. Los personajes de Rojas están vivos, conmueven al lector a una, si bien tradicional, identificación emotiva; los de Faulkner exigen una participación activa de orden intelectual.

1979

# EL TONO IRÓNICO EN SOMBRAS CONTRA EL MURO

Myron I. Lichtblau

En su acepción más amplia, la ironía es la superposición de una perspectiva oblicua de la realidad a la realidad empírica. La función de toda ironía es captar con mayor fuerza el sentido de la realidad mediante una exageración consciente de relaciones incongruentes o incompatibles. La ironía es el encuentro entre lo que "es de verdad" y lo que nuestra inteligencia percibe como partes antagónicas de una unidad. Esta tergiversación que yace en el fondo de toda ironía obliga al lector a ver cómo fenómenos aparentemente opuestos llegan a coexistir en la sociedad. Aunque en su obra predomina el modo realista, Manuel Rojas (1869-1973) ve la realidad como un conjunto de elementos ilógicos e irracionales curiosamente yuxtapuestos. En sus novelas, Rojas explota vigorosamente esta línea irónica hasta convertirla en una técnica constante de su arte narrativo. En su función novelística, Rojas adopta una postura irónica que subraya enérgicamente sus ideas. La ironía sirve de instrumento de la técnica realista que forma la base de su ficción. El realismo exacto y pormenorizado del ambiente adquiere más pujanza e interés porque queda envuelto en la tonalidad irónica.

Tema central de la trilogía en que Aniceto Hevia figura como protagonista es el esencial valor del hombre despojado de todo artificio impuesto por la sociedad. El vagabundo Aniceto, aquel afable pícaro

en vestimenta moderna, representa la dignidad indeclinable del hombre y su resignación ante las adversidades de la vida. En dos artículos anteriores comenté la modalidad irónica presente en *Hijo de ladrón* (1951) y en *Mejor que el vino* (1958)[1]. Decía allí que en la primera novela la ironía, reducida a su componente básico, es la incongruencia entre lo que Aniceto es siendo "hijo de ladrón" y lo que aspira a ser. Y en la segunda obra, el concepto irónico[2] comprende toda clase de circunstancias y situaciones contradictorias a medida que Aniceto va cambiando de trabajo y de mujer. En el presente estudio procuraré analizar la peculiar ironía de *Sombras contra el muro* (1964)[3], la última novela de la trilogía tan rica en matices irónicos como las dos otras obras.

En *Sombras contra el muro* continúan las desventuras de Aniceto. En esta novela, el personaje central se asocia con anarquistas que, aunque más politizados, comparten con él su pobreza y desorientación general. Como novelista, Manuel Rojas siempre se ha ocupado de la estructura social y política de la vida chilena. Como observador sensible, a su concomitancia inmediata, Rojas reconoce la ironía implícita en la ingenua presunción de la ideología anarquista. Para Rojas, el anarquismo se halla en contraste irónico con la excesiva ordenación o categorización de la sociedad contemporánea. Los descontentos que no logran ningún éxito bajo el sistema social chileno se engañan creyendo que una sociedad sin leyes fijas ni autoridad superior podrá funcionar eficazmente y afrontar los eternos problemas de los hombres. La incongruencia está entre la esperanza y la dura realidad, entre el ensueño idealista y los compromisos pragmáticos. La ironía reside también en que la sociedad misma que los anarquistas atacan es el único apoyo y valor positivo que tienen mientras tantean otros sistemas políticos. El mensaje de Rojas es inconfundible: como fenómeno político el anarquismo ha de fracasar porque va en contra de la naturaleza humana y porque pugna con aquellas fuerzas que amorti-

1 Véase Myron I. Lichtblau: "Ironic Devices in Manuel Rojas, *Hijo de ladrón*, *Symposium*, Fall, 1965, pp. 214-215; y "La ironía en *Mejor que el vino* de Manuel Rojas", que se publicara en *Revista de Estudios Hispánicos* en 1975.

2 Para un valioso estudio del concepto de la ironía y sus varias manifestaciones, consúltese D. C. Muecke: *Irony*, London, Methuen, 1970.

3 Cito por la primera edición: Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1964. (M.R. extendió el ciclo hasta *La oscura vida radiante* (1971), su última novela. Nota de E.T.R.)





guan los deseos de los anarquistas. Según él, por muy deficientes e injustas que sean las leyes de la sociedad, éstas son imprescindibles. La ausencia de todo control, de todo gobierno, no significa una sociedad mejor sino la anulación de la sociedad. Los compañeros anarquistas de Aniceto, por mucho que protesten se ven obligados a aceptar el sistema de trabajo de esta misma sociedad. Y los más de ellos pasan sus días sin trabajo o con empleos tan modestos que no tienen con qué cubrir sus mínimos gastos. Como las otras dos obras de la trilogía, *Sombras contra el muro* es un himno a la pobreza y a la vez al culto del trabajo. Como ironista Manuel Rojas describe el vagabundaje, la pobreza, la miseria, y los anhelos de reforma de los anarquistas, pero observa también cuan fútil es toda tentativa de alterar las bases de la sociedad. Y así los anarquistas luchan cotidianamente por ganarse el pan mientras son reducidos a un núcleo vencido.

A través de la larga narración de *Sombras contra el muro*, lo que resulta más irónico es la ignorancia de todos los personajes respecto a la realización de sus metas e ideales. No son más que neófitos e inadaptados, pero presumen de ser hombres experimentados en el sistema anarquista y capacitados para efectuar cambios. No pueden comprender las consecuencias del anarquismo, pero lo aceptan como ideal porque son unos jóvenes inexpertos para quienes es mejor la vida que fluye constantemente de un estado a otro. Al recurrir a la violencia, al robo, a la matanza, al sabotaje, los anarquistas revelan su propia insuficiencia. Y aun cuando forman sindicatos y se unen en confederaciones, no poseen una visión clara del futuro ni una intensa dedicación por encima de un vago ensueño quijotesco.

El centro de actividades anarquistas es la peluquería de Víctor. Lugar irónico por su propia función, pues cualquiera sea la forma de la nueva sociedad, hará falta este establecimiento comercial. La peluquería es una constante de la vida, una institución estable y fuera de toda política, resistente al cambio y sostenida por la vanidad del hombre y las exigencias higiénicas de la sociedad. La ironía reside en que se echan en un establecimiento tan arraigado las semillas revolucionarias del anarquismo, ideología transitoria que funciona como entidad precaria. Y además, lo clandestino del movimiento anarquista contrasta irónicamente con lo abierto y aceptado de la peluquería en nuestra sociedad. Un día llega a este establecimiento un joven intelectual

anarquista, quien luego de reconocer que su gusto por la literatura no le vale un pedazo de pan, le pide a Teodoro, uno de los barberos anarquistas, que le enseñe su oficio. Las escenas que corresponden el aprendizaje contribuyen al tono irónico al yuxtaponerse las necesidades elementales de la vida con las exigencias de un intelecto superior.

También se percibe la ironía en la nómina de los personajes que se consideran anarquistas. La ironía está en suponer que son un grupo raro o selecto en alguna forma, ya que en realidad son un grupo heterogéneo y nada distinto de muchos otros. No son ni superiores ni inferiores a los demás, pero se les reconoce como una temida cofradía un tanto misteriosa y atrevida. Dice Teodoro:

> Bueno, a los anarquistas llega toda clase de gente y entre esa gente vienen muchos sinvergüenzas; es lo que más hay y están es todas partes; y menos mal si no son más que sinvergüenzas algunos son cosa peor, ladrones o estafadores, simuladores o aprovechadores. No creen en nada, no les importan las ideas y quieren sacar provecho de lo que encuentren. Lo peor es que no quieren trabajar y eso es lo que los lleva a la sinvergüenzura. La mayoría de los anarquistas son hombres de buena fe; pueden ser tontos o pueden ser ingenuos, pero tienen buena fe; algunos son muy ignorantes: no conocen más que dos o tres palabras y en eso basan todo, libertad, solidaridad, todos para uno y uno para todos, pero trabajan, se les machucan de algún modo, principalmente como obreros; los intelectuales no duran; estudian una carrera y eso se los come; tienen que formarse[4].

En muchos casos, la ironía en *Sombras contra el muro* surge de la inocente satisfacción de los deseos vitales más básicos, del ingenio con que los anarquistas procuran encontrar soluciones a su miseria. El hambre y las privaciones de la vida parecen dirigir los móviles de acción mucho más que todo sistema ideológico. La ironía –y tal vez la tragedia– radica en el contraste entre lo grandioso de las ideas de los anarquistas y la fundamental simplicidad de sus vidas. Basta referir un solo incidente representativo de este tipo de ironía descriptiva, en que la esmerada atención a una plétora de detalles insignificantes se contrapone a la gravedad de la situación social. Trata este episodio del

4 *Sombras contra el muro*, pp. 143-144.





esfuerzo que hace Aniceto por comer unas papas crudas y disimular sus movimientos a un compañero, el intelectual Gutiérrez. La escena picaresca –que bien pudiera brotar directamente de *El lazarillo de Tormes*– se carga de ironía mediante el uso de un truco. Aniceto y Gutiérrez conversan en una habitación, los dos con un hambre feroz. Aniceto descubre a la derecha, en un rústico aparador, unas papas crudas que no quiere compartir con el otro. Logra cortar un pedazo y se lo lleva a la boca. Es salado y tiene granitos de arena. Aniceto se da cuenta de que, humedeciéndolos rápidamente, es fácil tragar los pedacitos. La escena, con la imagen de un intelectual que sospecha de los furtivos movimientos de Aniceto, raya en lo cómico –una mente superior utilizada para tratar de ver de dónde provienen unas papas.

Con frecuencia Rojas alude a la ironía del hombre medio que representa la verdadera riqueza de un país –aquella masa anónima de trabajadores que ha construido la nación pero que individualmente se pierde en las sombras–. De ahí el título de la novela que en este contexto asume también un tono irónico, pues aunque son sombras sin perfil bien delineado, son a la vez sombras de hombres que tienen un valor colectivo. Y estos obreros, trabajadores, y peones, dice Rojas, con irónica intención, "no saben hacer nada y pueden hacer de todo si se tiene la paciencia de dirigirlos"[5]. Y agrega:

> Así como son, han hecho y hacen muchas cosas, ganado una guerra que produjo millones de pesos de alto valor, tendido ferrocarriles, trabajado las montañas de plata del norte, abierto los piques de las minas de carbón y de las minas de cobre de los gringos; lo han hecho todo y parece que no saben hacer nada, nada más que tomar y emborracharse, eso dice, olvidando los ferrocarriles, las minas, las haciendas, en donde trabajan desde siglos, sembrando viñas, levantando bodegas, alambrando, arando[6].

La nota irónica también puede resultar al no indicar diferencias entre elementos aparentemente dispares. Colocar dos o más entes desiguales en una misma categoría impide la comparación que generalmente se espera. Este recurso –y en esto radica su importan-

5. *Ibid.*, p. 118.
6. *Ibid.*, pp. 118-119.

cia– altera nuestros inveterados valores. Así, la ironía puede provenir de la defraudación de nuestras esperanzas o de la burla de nuestras más aceptadas creencias. En *Sombras contra el muro,* Rojas se ha valido de este tipo de ironía al describir la vida de unos ladrones. Para Rojas, ser ladrón es ser hombre primero y ladrón después. Él acepta a los ladrones como acepta a los carpinteros y a los artistas, y los describe en sus actividades profesionales y en su vida particular con la misma verosimilitud con que describe a los de cualquier otro oficio: describe sus planes criminales, sus estratagemas, sus herramientas, sus conflictos personales. Cuando Rojas describe al Chano, lo hace con una actitud análoga a la adoptada para describir a miembros más respetados de la sociedad:

> Un ratero joven, buen mozo, bien vestido con ropas ajenas, ladrón de lance, escapero, que robaba en donde pudiese entrar con la ganzúa que él mismo fabricaba con la paleta de una llave y una lima plana: se acercaba a las puertas, las tanteaba, metía la llave y la puerta se abría en silencio; conocía todos los barrios en que se pudiese robar algo, cada puerta y cada ventana y a qué hora entrar: llevaba un registro de la vida y movimientos de la gente de cada casa y salía con una guitarra, un sobretodo, un servicio de mesa; algunas veces se equivocaba y salía de estampía, corriendo como un condenado; si estaba con suerte, escapaba; si no, a la cárcel[7].

Muchos compañeros anarquistas de Aniceto se ven obligados a robar impulsados por el hambre y la pobreza. Y el robo a su vez invita a los agentes de policía a ejercer su profesión. En *Sombras contra el muro,* estos agentes no son meramente los antagonistas de los pillos, rateros, y saboteadores anarquistas, sino que por su cercana y constante asociación con ellos forman una parte integral de su experiencia vital. Rojas juega irónicamente con esta interrelación, y sobre todo con el hecho de que muchos ladrones se hacen agentes por una curiosa e incongruente atracción hacia la institución que más temen. Cuando un anarquista que también profesa el comunismo informa a Aniceto que hay un puesto vacante de agente tercero, dice Rojas:

7 *Ibid.*, p. 103.





> Agente tercero… Ser agente de cualquier grado es el sueño de centenares de individuos; así como otros aspiran a ladrones, a actores o a poetas, aquellos aspiran a ser policías, no tal vez porque les guste […] sino muchas veces por tener un empleo. Agente tercero… Fortunato Bieza no había pensado en serlo, le parecía raro, como pensar que un agente pudiera llegar a ser ladrón tercero. No era raro que una rata llegara a ser agente, sobre todo si era, como él, de baja categoría; se murmuraba que aun agentes de primera, de gran nombre, nombre entre los ladrones, lo habían sido y no sólo ladrones sino salteadores, aunque tal vez salteadores terceros[8].

Inevitablemente, los anarquistas pasan muchos días, muchas semanas en la cárcel, que Rojas pinta en toda su miseria como un microcosmos de la sociedad. La prisión, que debe aislar al preso y librarlo de las presiones de la sociedad cuyas leyes él ha violado, crea un ambiente parecido al que existe afuera y provoca un tipo de conducta social e interpersonal similar a la de los hombres libres. Aquí también la ironía está en la inesperada semejanza entre dos datos dispares. En una ocasión, al llegar Aniceto y Manuel a la prisión, el novelista comenta:

> A la entrada del calabozo, como en una recepción, un grupo de hombres, dividido en dos filas y dejando en el centro un paso, examinaba a los recién llegados; pueden ser amigos y deben ser bien recibidos, que sepan, desde el principio, que no estarán solos. Reían al ver a algún amigo o conocido, tal como ríen o se dan la mano los convidados al *cocktail party* de una embajada o de una casa lo bastante provista de dinero, propio o prestado, para recibir en gran forma a las relaciones y amistades.
> -¡ Qué hubo!
> Es la exclamación que en Chile pronuncian los ricos y los pobres, los delincuentes y los honrados, con diversos tonos, alegre o triste, sorpresivo o resignado, desafiante o irónico[9].

Con gran compasión y espíritu humanitario, Rojas describe a los

8 *Ibid.*, p. 227.
9 *Ibid.*, p. 94.

personajes que pasan su vida en la cárcel[10] –un hogar para estos que se sienten rechazados por el mundo.

> El calabozo es bastante grande y los hombres pueden sentarse en la tarima de madera que sirve para dormir, pasearse o detenerse junto a la reja y mirar lo que pasa en el patio, por donde deambulan, llevando tarros, escobas o fondos llenos de comida o de desperdicios, seres mucho más miserables que los que hay en el calabozo o en cualquier calabozo, harapientos, barbudos, descalzos, mostrando por las aberturas de sus ropas todo lo que un miserable puede mostrar, borrachos consuetudinarios, de esos que ya no vale la pena poner en libertad porque vuelven al día siguiente o en el mismo día; ladrones envejecidos que han vivido más de la mitad de su vida allí y que ya no pueden robar nada porque los conocen hasta las moscas de la ciudad y en cuanto los ve cualquier policía o agente los toma presos; o individuos que no tienen donde dormir ni donde vivir y prefieren y piden estar allí: están de más en todas partes, excepto quizá en la Morgue[11].

Uno de los anarquistas de mayor relieve en la novela es Alberto, cuya filosofía es la abulia y que vive perseguido por las autoridades por haber matado a un hombre. Alberto expresa los sentimientos de sus compañeros al preguntar "¿por qué no podría haber alguna vez un lugar en que se trabajara poco, en que no hubiese policías, militares ni patrones?"[12] Y luego añade Rojas: "Su cuerpo se desarrolló bien, adquirió aplomo… arrogancia y un sentido de independencia que habría irritado a alguien cuya arrogancia estuviese respaldada por el dinero, el poder, o la familia"[13]. Jugando con conceptos de clase social, Rojas añade con un tono mordaz que Alberto, no siendo más que zapatero, no tenía derecho a sentirse independiente ni arrogante.

10. El encarcelamiento perturba a Rojas, quien ve la más cruel inhumanidad en la mísera condición a la que es reducido el prisionero. La excesiva simpatía que demuestra puede resultar irónica debido al trastrocamiento de valores que presenta la obra en cuanto a las relaciones entre los prisioneros y la sociedad que los juzga. Son numerosas las escenas ocurridas en la cárcel en *Hijo de ladrón*. El padre de Aniceto pasa tanto tiempo en la prisión como en su propia casa, y ni siquiera se da cuenta de ello su inocente esposa. En *Mejor que el vino* la cárcel es el escenario frecuente que Aniceto y sus compañeros quieren ignorar.
11. *Ibid.*, pp. 94-95.
12. *Ibid.*, p. 15.
13. *Ibid.*, p. 15.





De otro anarquista ladrón, recién llegado de Francia, Rojas afirma:

> Odiaba a los comerciantes y a los industriales, o sea, a los burgueses, y entonces llegó a la conclusión de que lo único que se puede hacer si se quiere ganar dinero sin trabajar, es robar, estafar, chantajear, pero debe ser un robo privado, secreto, que sea difícil de descubrir, con algo de misterioso además, pues era individuo de cierto gusto y hubiese aborrecido ir a robar cebollas e incluso sombreros; eso estaba bueno para los palomillas, no para un anarquista, mucho más un anarquista francés: tenía que hacer honor a sus ideas y a su país, y pensó, buscó, observó, hasta caer en la cuenta de que debería robar un banco, era el sitio indicado, pero ¿cómo?, no tenía medios ni experiencia, compañeros ni conocidos[14].

Este ladrón roba en una ocasión un pequeño cuadro de Velásquez producto de su visita al palacio de Bellas Artes. Al llevarlo a su casa, que se encuentra en un barrio pobrísimo, la presencia del cuadro acentúa su miseria. Ni siquiera pudo el ladrón hallar en su casa un sitio que pusiera al cuadro fuera del alcance de los niños pequeños, "ya que no existían muebles ni nada que tuviese cajones seguros"[15]. Temía también el anarquista francés que los niños en su ignorancia "hicieran con el Velásquez quién sabe qué, mira este viejo con pera y bigote, ¿pintémosle unos anteojos? ya, y una barba, ¿cómo le andaría?, recién, o lo usarían para jugar al almacén o las visitas y el cuadro, que estaba avaluado en muchos miles de pesos, quedaría irreconocible e invencible"[16].

Además, Rojas subraya el contraste entre el gran valor del cuadro robado y el estado mediocre de la cultura en Chile, diciendo que

> Era la primera vez que en el país se robaban una obra de arte, un ladrón original, hasta aquí sólo han robado gallinas y ahora, ¡dígame usted!, la ciudad subió de categoría, un ladrón de buen gusto, de seguro extranjero, tal vez el mismo que se robó o se quiso robar *La Gioconda*, ¿qué hará ahora?, pudo robarse un Valenzuela Llanos, un Rebolledo, nada, se robó un Velásquez; la policía avisó

14. *Ibid.*, p. 110.
15. *Ibid.*, p. 112.
16. *Ibid.*, p. 112.

> a sus retenes de frontera y los gendarmes cordilleranos no supieron exactamente de qué se trataba y supusieron que el robado era un señor Velásquez o un hijo de él, ¿un cuadro?[17]

Una sola palabra, un solo adjetivo o sustantivo, puede señalar la ironía con gran fuerza. El tono irónico de todo un trozo narrativo puede provenir del empleo de una palabra clave que dice una cosa y denota otra. En *Tom Jones*, para citar sólo un ejemplo, el novelista Henry Fielding a veces basta la tonalidad irónica en palabras como *"might"*, *"possibly"*, *"perhaps"*[18]. Nada más se requiere. Hasta aquí hemos comentado lo que se puede llamar la "ironía situacional" en *Sombras contra el muro*, es decir, la ironía que tiene sus raíces en la peculiar situación en que se encuentran los personajes de la novela o la condición o estado de las cosas que influyen en sus vidas. Pero quizá sea de igual importancia la "ironía verbal", la que se deriva del tono y del contexto de la narración, aquella ironía menos patente y directa que se vale de una completa espontaneidad en el empleo de palabras y en la estructura de la oración. Lo más característico de esta naturalidad verbal es el libre fluir de los vocablos que armonizan con los pensamientos y las asociaciones que fluyen en la obra de Rojas. El efecto producido es un estilo nervioso, desordenado, impreciso, y sobre todo irregular en su configuración sintáctica. En un torrente de palabras se amontonan detalles e impresiones, se juntan imágenes e ideas, se suceden y se interrumpen torrentes de pensamientos y sentimientos. La oración carece de forma y de límite. El pensamiento de Rojas –rico, creador, activo– se rompe en mil pedazos, y cada pedazo pide sitio para su debida expresión. La oración se alarga en mil direcciones, con interrogantes o exclamaciones inesperadas, con cambios de enfoque y de persona, con el agregado de nuevas cláusulas cuando el lector ya da por terminada la idea que se quiere expresar. Los recovecos del pensamiento se reflejan en los giros verbales que amplían y robustecen el lenguaje. Abusa Rojas, pero con gran efecto estilístico, de la frase periódica, de la raya, de los puntos suspensivos, de la concatenación adjetival, de la intercalación gratuita, de los apartes a veces sarcásticos, y de un sin fin de otros recursos semejantes que circundan el cuerpo central de la oración. De modo que la extensión misma de la frase, la total desenvoltura con que se

17 *Ibid.*, p. 112.
18 Muecke, p. 55.





expresa, y las vueltas y zigzagueos del pensamiento conducen a un tono verbal indirecto, oblicuo, evasivo muchas veces, desconcertante otras veces. Es un estilo que juega con ideas y palabras y sobre todo con las contradicciones e incongruencias que Rojas ve en la condición humana y en la sociedad que restringe las acciones del hombre. Es un estilo que obliga al lector a interpretar las palabras en un contexto irónico, en el sentido de que el autor oculta bajo su soltura verbal una formidable crítica de la sociedad chilena contemporánea. El tono irónico también se manifiesta en el disimulo de las verdaderas reacciones de los personajes a su estado bajo un torrente de palabras aparentemente vanas. La estoica resignación de los anarquistas que presenta Rojas con tanta habilidad a través de su ligereza verbal tal vez sea una feliz exageración o tergiversación de sus sentimientos más íntimos[19].

Para concluir: consideramos que todo estudio de esta obra debe subrayar la presencia del tono irónico que altera la transmisión de lo marcado de cuadro descriptivo a realismo crítico. La ironía la concibe Rojas como la totalidad de la experiencia anarquista en lo que atañe a su nexo con la tradicional sociedad enemiga. Y los que pasan por esta experiencia anarquista tienen que atestiguar las incongruencias e incompatibilidades de esta misma sociedad y a la vez observar el fracaso de su actitud.

1974

19. De entre los muchos ejemplos de este tono irónico elocutivo citaremos el siguiente párrafo que describe la peluquería:
"Es una peluquería de barrio, modesta, tan modesta que no es más que la pieza de un conventillo, pero mira a la calle –por un lado, es claro– y esa es su única ventaja (por el otro lado da al mero conventillo: si se abre la puerta y se mira puede verse, al frente, otra hilera de piezas; abajo, un pavimento de adoquines, como si por allí no hubiesen de transitar más que caballos, y en seguida, a los lados, pegadas a los muros, las cocinas hechas con trozos de planchas de zinc, tablas, cartones, pedazos de arpillera, todo ennegrecido por el humo de las hornallas, braseros o fogones de asemín. Es otoño y el piso está lleno de agua. Algunas mujeres, precavidas, usan zuecos, qué le parece comadre). La peluquería está bien tenida, limpia, recién pintada con cal; es cierto que no tiene agua –para obtenerla es necesario tomar un balde e ir a buscarla al patio–, pero Teodoro y Víctor se las arreglan con botellas, la clientela no es exigente, formada por vecinos, buena gente, que se corta el pelo una vez a las quinientas, ello a pesar de que la tarifa es más bien baja, aunque algunas veces alguien protesta: "¡Cuarenta cobres por cortar el pelo! ¿Está loco usted?" "No estoy nada loco y no me paga ni a cobre el piojo" (*Ibid.*, pp. 53-54).

# *HIJO DE LADRÓN*: SUBVERSIÓN DEL MUNDO Y APRENDIZAJE TRANSGRESIVO

Román Soto

"¿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 sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada".

"Y conté, primero atropelladamente, con más calma después, toda mi aventura".

*Hijo de ladrón*, 378 y 554.

## La búsqueda

A pesar del inmenso éxito de novelas recientes como *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, sin duda *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón* son aún dos de las novelas nacionales más conocidas en Chile. Esta situación cobra mayor interés toda vez que la novela de Manuel Rojas se ubica estética e ideológicamente en una radical oposición crítica con respecto de la de Alberto Blest Gana. En el espacio de

noventa años que las separa, *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón* ocupan dos nódulos destacados en la red de relaciones diseñada por la intersección de las historias de sus héroes. Dinámico sistema de fuerzas que incluye a textos como *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco, *Juana Lucero* (1903) de Augusto D'Halmar, *El roto* (1902) de Joaquín Edwards Bello y *La sangre y la esperanza* (1943) de Nicomedes Guzmán, entre otros. Todos se alejan progresivamente del modelo postulado por Blest Gana: fracaso del héroe y del mundo burgués; aparición -con el Naturalismo- del espacio explícitamente excluido en *Martín Rivas* y, finalmente, un aprendizaje militante y definitiva fractura de la unicidad del mundo en la novela de Guzmán. La singularidad de *Hijo de ladrón* (1951) radica en acelerar este desplazamiento estético e ideológico convirtiéndola –junto a *Martín Rivas* y *El obsceno pájaro de la noche* (1970) de José Donoso, por ejemplo–, en una de las novelas fundamentales de la literatura chilena.

Mientras *Martín Rivas* es la confiada afirmación de su título y de la conquista del espacio del poder legitimado por la ley de una sociedad que se regocija en su pretendida unicidad, *Hijo de ladrón* busca afanosamente socavar tanto su título como la ley social que lo genera. Articulada como una polémica *novela formativa*, la novela de Rojas se desarrolla en función de una búsqueda que encuentra un éxito inestable y precario a través de un derrotero que es imagen especular del alcanzado por Rivas. Mientras el héroe de Blest Gana alcanza la *heroicidad* mediante un reconocimiento que -emanado de la autoridad y de la ley- lo integra al mundo como al feliz receptor del trofeo de los conquistadores situándolo en el centro del salón de la tertulia, el de Rojas debe afirmar una marginalidad que -al dejarlo fuera del circuito de la propiedad- lo libera de la arbitraria sanción impuesta *a priori* por la autoridad y por la ley. *Reconocimiento y búsqueda* son así las dos formas antagónicas por las que los héroes se inscriben en el mundo de la novela: de acuerdo a los valores naturalizados que conforman el imaginario de la tertulia o -por el contrario- en su crítica, desmitificación y rechazo.

Segura de la propiedad lingüística y social de su discurso, la novela de Blest Gana afirma lo dado y lo estable postulándose como un producto terminado que -desde la belleza perfecta de Leonor- ya está listo para su consumo. *Hijo de ladrón*, en cambio, se postula como un





proceso abierto que trabaja progresivamente para afirmar la precaria legitimidad de su transgresivo discurso popular. El paso desde un sistema novelesco al otro se resuelve narratológicamente mediante el paso desde el héroe de una novela de pruebas que solitariamente debe superarlas para alcanzar un único sitio de privilegio en el mundo, al héroe de una transgresiva novela de formación que sólo alcanza su heroicidad mediante su apertura solidaria hacia el otro.

La ruptura del silencio en forma de pregunta y de duda no es más que uno de los múltiples mecanismos por los que *Hijo de ladrón* impulsa la transformación de las formas narrativas de la llamada novela moderna. Fiel a su vocación *realista*, el ordenado discurso blestganiano aspira a pasar desapercibido y postular así -transitivamente- la *natural* ejemplaridad de su héroe ya anunciada en la dedicatoria. En cambio, la novela de Rojas se propone como una escritura que –mediante sus avances y sus retrocesos, sus vacilaciones y forcejeos– ostenta e impone su materialidad proyectándose como un trabajo cuyo producto inconcluso es el mismo texto. Los distintos procedimientos retóricos que sintomatizan las pretendidas limitaciones del narrador básico (Goic, 1976) tanto subrayan la materialidad de su discurso como hacen que la recuperación del pasado quede transida con la incertidumbre de una conversación que constantemente elude la sanción de un saber que de antemano la verifique. En la novela de Blest Gana se trata de la afirmación de un *saber* que –en concordancia con el proyecto romántico-ilustrado de su autor– intenta inequívocamente afirmar el "encomio de las virtudes y la fustigación de los vicios" (Blest Gana, 1862) ya definitivamente determinados. En la de Rojas, en cambio, se trata de una búsqueda *inconclusa* que -a tientas- intenta desplazar el espacio del bien al situar en el centro del relato aquello que en la novela de Blest Gana queda suprimido y relegado a los márgenes anónimos del medio pelo. No en vano *Hijo de ladrón* ha sido descrita como un conjunto de historias de ladrones, de vagos y de vagabundos (Sánchez 1968, 414); es decir, del sector más *exterior* del impreciso, ambiguo y –por lo tanto– indescriptible mundo de la criada de doña Bernarda Molina y del innombrado dependiente de una carrocería con el que se casa la desafortunada Adelaida (MR, 124-125 y 445).

Como narración de una narración y relato de una serie de relatos, *Hijo de ladrón* se configura como el mosaico traslapado de diversas instancias

espacio-temporales donde los personajes no sólo respiran, comen y duermen, sino que fundamentalmente conversan. Lo característico de estas conversaciones reside en sus efectos: a través del diálogo, el joven Aniceto conoce cada vez el mundo de nuevo al mismo tiempo en que se transforma con él. Su aprendizaje –que prefigura el del lector– se resuelve como el proceso que construye el *repertorio* (Iser, 1980, 53-86) que le permite progresivamente entender las historias que le son narradas accediendo, progresivamente también, a un conocimiento nuevo que modifica su percepción de sí mismo y del mundo. Al mismo tiempo, la novela de Rojas propone también un progresivo ordenamiento discursivo. Significativamente, el progresivo conocimiento del mundo alcanzado por Aniceto –que corre a parejas con su mayor capacidad comunicativa– es correlativo también al paso desde la fragmentación del discurso a su progresiva linealidad: los tres procesos simultáneos son parte de un mismo proyecto que coincide con la *alianza* solidaria que le abre al héroe un camino hacia el futuro.

*Hijo de ladrón* duplica y amplía una serie de relatos anteriores. Duplicación de relatos en tanto *reproduce* instancias pasadas donde un personaje –transformado en narrador– se ha dirigido a otro para relatarle una historia: es el relato dentro del relato. Pero es también una narración ampliada porque, además de comentar y de situar la instancia de producción de las historias anteriores, expande la información compartida por los personajes en el pasado. Aniceto Hevia -personaje- escamotea total o parcialmente segmentos de información en la historia que luego, en la narración y convertido en narrador, lentamente restaura. Vacíos, escamoteos y posteriores restauraciones que, en *sí mismas*, son significativas: vehiculan la serie de transformaciones que permiten la culminación de su proyecto: Aniceto primero narra al Filósofo aquello que no fue capaz de narrar al "vagabundo de las tortuguitas" (HL, 423), para luego ser capaz de narrar al narratorio aquello que nunca narró al Filósofo (HL, 597).

Como historia del joven Aniceto Hevia, *Hijo de ladrón* es la historia que culmina en la conquista de un habla reprimida que permite el posterior desdoblamiento en un narrador posibilitándose su propia escritura. Esta conquista del habla es también la conquista de un espacio literario. Como conquista del hijo de ladrón que encuentra su destino auténtico desde y en la marginalidad inscrita en el texto -pero





desde el *interior* de la literatura- es el éxito del héroe en radical oposición a Martín Rivas. Así como la novela de Blest Gana es la historia de la construcción del héroe de la tertulia, en *Hijo de ladrón* encontramos su opuesto invertido: el que afirma una periferia más allá del medio pelo.

La transformación de Aniceto discurre desde oír y callar a oír y responder: desde la ignorancia y la subordinación al diálogo y al conocimiento. Ignorante del mundo exterior y sin ninguna experiencia previa, durante su primera detención en Buenos Aires, Aniceto ni siquiera intenta participar en el intercambio de anécdotas y de historias llevado a cabo por sus ocasionales compañeros de celda. Más tarde, durante el viaje desde Mendoza a Valparaíso acompañado del vagabundo de las tortuguitas tampoco es capaz de responder a su compañero, no ya por falta de experiencia, sino porque aún no conoce la solidaridad ni ha logrado el acceso a un discurso: su "vida era como secreta, una vida para (sí) solo" (HL, 423). Aniceto sólo es capaz de superar su enclaustramiento y mutismo mediante su alianza con el Filósofo, luego del trabajo compartido en la caleta "El Membrillo" y luego de la comida compartida en el restaurante simbólica y redundantemente llamado "El Porvenir".

Este proceso, descrito en gran detalle por López (1987) y abordado también por Robles (1983), comienza y culmina con la comunicación. A partir de su alianza con el Filósofo, Aniceto deja de ser el silencioso receptor de las historias de otros para transformarse él mismo en un narrador: transformación desde la pasividad a la acción que coincide con la culminación de un proceso de aprendizaje solidario. Las historias intercambiadas entre el Filósofo y Aniceto se distinguen de las anteriores por su carácter presente, inconcluso y abierto, donde los narradores y actores convergen porque sus historias han convergido. Son las historias que no sólo hacen más cortas las horas de cárcel o más livianas las de la caminata, sino que junto a la tomida y al vaso de vino, junto a la tacita de té ofrecida por doña Esperanza y junto al plato de atún ofrecido por "El Lobo", crean un vínculo de solidaridad definitivo. Si en un primer momento Aniceto fracasa en su intento por comunicarse con el vagabundo de las tortuguitas y queda luego abandonado y solitario junto al puerto de Valparaíso (HL, 456), su historia junto a Cristián y al Filósofo se funde un una única historia hacia el futuro.

"¡Espérenme!
Era un grito ronco, como de desgarramiento.
Nos detuvimos. Cuando se nos juntó, reanudamos la marcha" (HL, 559).

## El aprendizaje

Si bien la apertura de *Hijo de ladrón* introduce la incertidumbre, su conclusión afirma la promesa de un viaje fecundo aun cuando indeterminadamente apenas se anuncie su comienzo. El carácter abierto de la conclusión de la novela de Rojas es uno de los rasgos que permite definirla como una variación –aun cuando anómala– del *Bildungsroman*: el tipo de novela en la que un héroe adolescente sólo está preparado para actuar auténticamente cuando, luego de haber sido formado a través de su experiencia en el mundo, la historia llega a su término (Jost 1969). A partir del trabajo de Jost y de la definición del contenido normativo del *Bildungsroman* propuesto por Lukács: "(t)he way towards a man's recognition of himself", Susan Suleiman en *Authoritarian Fictions* (1983, 64) define el aprendizaje del héroe de una novela formativa como la doble transformación que va desde la ignorancia y la pasividad al conocimiento y la acción (64). Una acción auténtica y positiva que –de ordinario– tiene un carácter proyectivo ya que no ocurrirá sino en el futuro de la historia: después de que la novela se haya cerrado.

El héroe –centro organizador del relato– no es una figura más entre otras. Si bien su sintaxis narratológica depende de sus relaciones internas de autonomía, funcionalidad, cualificación y distribución diferenciales (Hamon 1977, 154-157), siempre funciona, además, como una "referencia y relación con el mundo exterior incrustado en el universo imaginario" del texto (Jitrik 1975, 32). Esta singular posición entre narratología e historia -poética y diacronía- es lo que le hace funcionar como una categoría mediacional que articula dos instancias de lectura: la primera atenta a los diversos procedimientos textuales que lo constituyen como un signo diferenciado y, la segunda, atenta a los significados que tal signo desea comunicar. La novela de aprendizaje –con mayor claridad aún que la novela de pruebas– evidencia este doble trabajo del texto sobre el héroe toda vez que el proceso del aprendizaje constituye, precisamente, la *historia* de las transformaciones tanto textuales como ideológicas que lo construyen como tal.





La transformación de Aniceto desde el aislamiento, el abandono y la mudez hasta la solidaridad, el compañerismo y la recuperación de un habla reprimida, que le permiten iniciar su marcha descansa en la solución del conflicto central de la novela consistente en la oposición entre una inmemorial libertad del viaje, por una parte, y su represión mediante la legalidad anclada en la ciudadanía, por la otra. Sin embargo, aunque finalmente el conflicto se resuelve en favor del viaje, la novela de Rojas se ocupa más en subrayar la tensión al interior de este sistema de oposiciones que en rescatar uno de sus polos como un único valor absoluto. La postura del Filósofo, por ejemplo, –tironeado entre su desapego por el fuego que demanda una vida sedentaria y su asco por los pescados crudos (HL, 551), entre una deseada autárquica marginalidad y una necesaria vinculación con un mercado que aunque periférico no queda menos inscrito en la legalidad– no es sino uno de los múltiples procedimientos que contribuye a la ambigüedad axiológica, inestabilidad, plurivalencia y dinamismo que caracteriza a *Hijo de ladrón*.

El conflicto surge dado que aquella legalidad ciudadana –asentada en la doxa, la rutina y en la impersonalidad de los códigos establecidos– de antemano sanciona negativamente al héroe. Por ello, su aprendizaje no puede culminar en la recepción pasiva de la imagen que el mundo se ha formado previamente de él puesto que dicha imagen es, precisamente, el *falso* conocimiento que le impide el viaje al carecer de certificado de nacimiento. Por el contrario, Aniceto debe aprender a rechazar este saber paralizante distanciándose práctica, ética e ideológicamente de esta legalidad documentaria.

Originado en el *Emilio* de Rousseau o en el *Wilhelm Meister* de Goethe, el *Bildungsroman* canónico descansa sobre un decidido optimismo acerca de la sociedad en la que se escribe y sobre la cual se escribe. Surge en contacto con el nuevo ideal de educación ilustrado y de este modo la novela sitúa al héroe en relación con las tres fuentes del saber roussonianas –la naturaleza, las cosas y la sociedad– las que, al actuar como un "mentor amigo", le permiten un auténtico conocimiento de sí mismo y –como corolario– su feliz integración a la sociedad que ha contribuido a su formación (Jost 1969, 113). De acuerdo a Lukács, este optimismo exige que el tipo de personalidad del héroe y la trama de este tipo de novela queden obligadamente

determinados por la necesidad de una reconciliación entre la interioridad del héroe y la realidad con la que se enfrenta (1971, 132). Se trata entonces –en su versión canónica– de un tipo de novela confiada en una *natural* capacidad formativa de la sociedad, la cual –abierta y dinámica– constituiría el espacio donde el individuo se forma al mismo tiempo en que recíprocamente contribuye a modificarlo (Bakhtin 1986, 10-59). Aquí reside el carácter anómalo de *Hijo de ladrón*: el espacio de la formación de Aniceto es un espacio otro, externo, marginal. No es en su integración a la sociedad reconocida como el héroe alcanza su heroicidad, sino al afirmar su periferia, desplazando su centro, al negar su naturalidad.

*Hijo de ladrón* sería una insoportable novela sentimental, si Aniceto consiguiera finalmente un documento que *certifique* su integración en la sociedad. Por el contrario, en *Hijo de ladrón* la carencia inicial de un certificado -obstáculo insalvable al interior de la legalidad- no se resuelve como el premio por el éxito en una tarea difícil, sino que, dándosele la espalda, se lo ignora mediante la transgresión social propuesta por el anárquico Filósofo que propugna una periferia en la que es innecesario y superfluo. Sin embargo, el héroe en *Hijo de ladrón* sólo puede acceder victoriosamente a esta periferia después de un largo proceso: después de un aprendizaje que –en gran parte– consiste en *desaprender* lo anteriormente aprendido.

El viaje de Aniceto no es la historia del héroe en búsqueda de las aventuras que lo aliviarán del tedio o que saciarán su curiosidad: su viaje es un viaje sin posible *regreso* porque nada ha dejado tras de sí. Originada en la violencia, la *partida* –secuencia privativa del héroe– toma la forma de la *expulsión* y del *despojo*, secuencias que son también las de la víctima. Como víctima, Aniceto no sólo sufre la agresión del despojo, la pérdida de su madre, la violencia de Isaías y un arbitrario encarcelamiento, sino que también –y más importante– la experiencia en la cárcel de Buenos Aires conlleva la adquisición de un falso conocimiento: aquel que, proyectándose a través de la historia y alcanzando el nivel de la narración, hace de la violencia sufrida el mero pago de una *cuota*.

Este es el centro neurológico de toda la historia que, paradojalmente, es también su punto ciego. Aunque este concepto de cuota según el cual Aniceto y sus hermanos pagaban *naturalmente* "con lo único que,





como hijos de ladrón [tenían:] libertad y lágrimas" (HL, 498), es activamente combatido por el texto, su erosión no se completa en *Hijo de ladrón* y el mismo narrador, afectado por los residuos de un sentimentalismo y de una auto compasión, no alcanza a liberarse totalmente de él. Durante su primera detención en Buenos Aires, Aniceto adquiere el falso conocimiento que hace de la violencia sufrida el mero pago de una cuota, aceptando acríticamente -sin reservas- el lugar que la sociedad le asigna: completada su filiación queda junto a su padre en el fichero de la policía mientras "aprende" que Aurelio, el oficial que arbitrariamente lo detuviera, cumplía apenas "un deber que no podía eludir sin dejar de ser lo que obligadamente era" (HL, 393).

Con el fin de reforzar su evidente propósito didáctico *Hijo de ladrón* desarrolla la versión *fuerte* de la transformación de su héroe –la que trascurre desde la afirmación del error a la afirmación de la verdad (Suleiman, 74)– que se traduce en un primer momento de la historia en la afirmación de la doxa y del orden: de un lado, los policías; de otro, los *hijos de ladrones* (HL, 393) para luego rechazar tal oposición. Sin embargo, aunque la historia de Victoriano narrada inmediatamente después (HL, 398-407) socava la oposición construida por el héroe en una proporción transparente –Aurelio es a Victoriano así como Aniceto lo será a su padre– su comprensión depende de una previa experiencia de lectores y su prueba, situada en el futuro de la historia, queda alejada del conocimiento actual del héroe. Al aceptar pasivamente su filiación, el joven Aniceto –desconocido su ser– aún se dejará definir pasivamente no en tanto sujeto, sino por lo que es predicado de él: por el título de la novela. Sin la experiencia del narrador, el joven e inexperto Aniceto afirma lo que el texto -desde su verdad y en contra de su título- niega: el determinismo de la filiación y la imposibilidad de la libertad.

Aunque ya desde su onomástica se anuncia el texto de su nuevo proyecto –"Quería elegir mi destino, no aceptar el que me dieran" (HL, 457)– el deseo no es suficiente y Aniceto sufre una extrema posición degradada –enfermo, paralizado y hambriento– antes de su *alianza* solidaria con el Filósofo. Una vez más, la materialidad misma del texto reverbera y explaya esta *carencia* al tomarle al héroe las tres primeras partes de la novela en bajar desde las puertas de la cárcel de

Valparaíso hasta la playa de la caleta "El Membrillo". Sin embargo, –una vez allí– esta penosa y lenta *salida* se continúa prontamente con el encuentro que lo libera de la autocompasión que lo paralizaba y, de este modo, el guiño de inteligencia –*invitación*– que el Filósofo dirige a Aniceto invitándolo a unirse a la recolección del mineral depositado en la arena de la playa constituye la principal secuencia de toda la historia (HL, 547). La primera conversación entre Aniceto y el Filósofo es un diálogo mínimo: el relato no demanda pruebas calificantes para proveer la ayuda solidaria: al Filósofo le basta que Aniceto esté ahí, en la playa, para invitarlo a unirse a él. Sólo después de compartir el almuerzo, de haber formalizado la alianza y de haberle narrado su historia, este donante demandará que Aniceto narre a su vez su propia historia.

> "Aunque estaba satisfecho –era mi primera comida en libertad– no estaba tranquilo; sentía que no podía permanecer mucho más tiempo con aquellos hombres sin darles una explicación: se sabía qué hacían ellos, se sabía quiénes eran, no se sabía qué hacía yo ni quién era, y un hombre que no se sabe qué hace, de dónde sale ni quién es, es un hombre de quien no se sabe nada y que debe decir algo. No me asustaba decirlo: lo que me preocupaba era la elección del momento. El Filósofo parecía pensar en lo mismo, pues dijo, instantes después de haber engullido el último bocado y bebido el último sorbo de vino:
>
> –Bueno: el almuerzo no ha estado malo y podía haber sido peor o mejor, es cierto; no hay que ser exigente. Cuéntenos algo ahora. No me cabe duda de que usted tiene algo que contar. Un hombre como usted, joven, que aparece en una caleta como la de El Membrillo y acepta lo primero que se le ofrece o encuentra, como si no hubiera o no pudiera encontrar nada más en el mundo, flaco, además, y con cara de enfermo y de hambriento, debe tener, tiene que tener algo que contar. Me miró y como viera que no sabía cómo empezar quiso ayudarme.
>
> -No se asuste de mis palabras -dijo- y nosotros no nos asustaremos de las suyas; pero, si no quiere contar nada, no lo cuente.
>
> Lo miré como aceptándolo todo…
>
> Y conté, primero, atropelladamente, con más calma después, toda mi aventura" (HL, 554).





## Historias y conversaciones

Las llamadas "historias de segundo grado" en *Hijo de ladrón* han llamado la continua atención de la crítica. Para Goic, "el hablar y narrar historias se convierte en un vehículo importante de comunicación o de simpatía… Ilas historiasl son un gesto en procura del vínculo con el otro o una manifestación de simpatía y deseo verdadero de ese vínculo" (1976, 138-140). Cierto: es así como se entiende la locuacidad del Filósofo, el silencio autista de Cristián y, por sobre todo, la transformación de Aniceto. Mediante estas historias, el héroe conoce el mundo, aprehende su propia situación y encuentra la solidaridad que le permite convertirse en narrador y hablar desde el centro de un renovado mítico fogón. Ross Chambers en *Story and Situation* (1984) estudia la función pragmática que vinculan los relatos dentro del relato y señala como éstos "are not innocent and that story-telling not only derives significance from situation but also has the power to change human situations... a transformation *that itself has a narrative structure*". Estos cambios toman diversas formas: "a reinforcement ... or it can produce a reversal as when... [en *El beso de la mujer araña,*] Puig's queen becomes and activist while his *macho* learns to feel and to feel homosexually". En un similar espíritu, Berta López escribe refiriéndose a *Hijo de ladrón*: "las historias de segundo grado… tienen no sólo una motivación sino también una finalidad común: persuadir a alguien de una verdad esencial y como consecuencia de esto, modificar su comportamiento".

La insistencia de Chambers en el carácter narrativo de las transformaciones sufridas por los interlocutores de estos metarrelatos permite un desplazamiento desde el nivel del *discurso* al de la *historia* que exige considerar la acción de narrar como una de las secuencias cardinales del relato. Desde esta perspectiva las historias de segundo grado exigen siempre al menos una doble lectura: una atenta a su función en el presente de la narración en tanto que la otra atenta a las acciones desencadenadas en el allí y entonces de la historia. Al comunicar una experiencia y ejercer una influencia, las historias y las conversaciones tanto conducen el aprendizaje de Aniceto como -dado que primordialmente exigen ser entendidas- también lo miden: son *prueba* y *objeto mágico* a la vez. Aniceto aprende al escuchar las historias de sus compañeros y, al mismo tiempo, sus acciones siguientes demuestran cuánto ha aprendido: señalan el paso desde un falso a

un verdadero conocimiento. *Narrar* y *entender* funcionan como secuencias axiales y la continuación de la historia depende de la capacidad de interpretación progresivamente adquirida por el héroe: del desarrollo de su aprendizaje.

Como en toda novela que toma la forma de la autobiografía, el antagonismo entre las interpretaciones del joven héroe y las del narrador está regido por la distancia dinámica entre el yo del discurso y el yo de la historia cuya transformación adopta la forma de una estructura narrativa que no puede ser otra que la del aprendizaje. Al superar su pasividad, Aniceto comienza a narrar cuando alcanza el umbral de la vida auténtica señalado hacia el final de la novela, se conoce a sí mismo, ordena sus recuerdos y los hace objeto de un discurso: el pasado encuentra un orden. Este aprendizaje se articula mediante el paso desde la afirmación de la inalterabilidad de una filiación culpable y paralizante hasta su negación; desde la incomprensión de la historia de Victoriano hasta la comprensión de la historia de Cristián; desde la parálisis a la salida de la cárcel hasta el proyecto de acción luego de su alianza con el Filósofo. Inversamente, incapaz de acceder a un discurso, Cristián permanece cerrado y ajeno al conocimiento de Aniceto porque permanece cerrado y desconocido para sí mismo. Monosilábico, es incapaz de hablar porque no ha aprendido a hacerlo: su llanto como el maullido de un gato no alcanza a constituirse jamás como una voz narrativa. En *Hijo de ladrón*, el héroe llega a serlo cuando es capaz de *narrarse*. Oír y entender se resuelven en entender y narrar. Al aprehender su situación en el mundo, Aniceto supera su encierro, conquista un habla y se comunica con el otro liberándose de la desesperanza.

> "Una tarde, en que este jefe peroraba acerca de la hazaña del héroe máximo de la Armada... nuestro Latapiat tuvo un ataque de risa histérica: el pobre muchacho no pudo excusar la risa que le provocaba *in mente* un chiste a propósito del pasaje sublime del abordaje, uno de esos chistes con que nuestro pueblo, de salvaje ironía y humorismo, sobrelleva sus glorias y sus miserias".
>
> Juan Godoy, *Sangre de murciélago*, 26.
>
> "Las murallas, a la altura en que suelen quedar los catres, se veían llenas de esputos secos de diversos colores, predominando, sin embargo, el verde, color de la esperanza" (HL, 557).





## Transformación del mundo

En *Hijo de ladrón* no se trata sólo de la historia de un aprendizaje, sino de la historia de un aprendizaje subversivo: de uno que constantemente insiste en exponer el *reverso* oculto de las cosas y del mundo. De ahí que los "cagatintas" y los policías también tengan un corazón. Cuando uno de los detenidos en la protesta por el alza de las tarifas de los tranvías –molesto por haber sido llamado *La Foca*– se enfrenta al funcionario responsable por su filiación y le pregunta desafiante por *su* sobrenombre, el otro responde sin el menor empacho provocando la risa de todos: *El Cagada de Mosca* (HL, 484). Sin oposiciones ni conflictos, el sobrenombre del funcionario se integra a la larga serie como *el Azarcón, el Cara de Águila, el Palo de Ajo, el Botijo, el Lobo y el Fatalito*, que nunca pierde su carácter humorístico. *Hijo de ladrón* está transida de una risa alegre.

Dos distinciones son necesarias aquí. Primero, también *Martín Rivas* es humorística: todo lector puede fácilmente recordar, por ejemplo, el ridículo lenguaje afrancesado de Agustín, las corbatas estridentes de Amador y su continua confusión entre *mayólica y bucólica* (MR, 233) sin conocer el significado de ninguna y el exceso de las "copiosas libaciones" en el picholeo del medio pelo. No es este tipo de humor, sin embargo, el que provoca la risa de todos en la novela de Rojas. De partida, a diferencia de los personajes de Rojas, ni Amador, ni Agustín, ni los asistentes al picholeo -salvo Rafael San Luis o Martín Rivas, pero es precisamente en ello donde radica la diferencia- *se* ríen. Las *sonrisas* de San Luis y de Rivas al presenciar las pintorescas fiestas del medio pelo funcionan como un índice de su superioridad y, por lo tanto, marcaN su distanciamiento hacia lo extraño y lo degradado.

Se trata de la fundamental diferencia entre reírse *con* y reírse *de* (Jauss 1982) donde, si la primera actividad libera e integra; la segunda, expulsa y separa. Lo cómico en *Martín Rivas* participa del mismo mecanismo que opone el *buen* gusto al *mal* gusto, la *letrada* música del piano de Leonor al *analfabetismo* de la guitarra de Amador, la refinada *degustación* de albaricoques en la tertulia a la *comilona* de pavo asado y arrollado de chancho en el picholeo, el *minué* a la *zamacueca*: en breve, se trata de la risa que rechaza el exceso de las funciones del cuerpo distanciándose de ellas para afirmar una cultura

que lo disimula y oculta. En *Hijo de ladrón*, en cambio, la risa *es* el cuerpo que se auto celebra y aun en la situación más degradada –hambriento, en prisión o enfermo– puede conquistar su miedo y angustia derrotando al poder policiaco que lo reprime (Bakhtin 1984, 92). En la novela de Rojas, lo cómico permite la integración del héroe con los demás hombres librándolo de su auto conmiseración y aislamiento: es una risa productiva que, lejos de confirmar un ya consabido conocimiento del mundo, lo recrea de nuevo.

En segundo lugar, más que el significado de los sobrenombres, lo que interesa aquí son sus transformaciones. En un solo párrafo, por ejemplo, el funcionario encargado de la filiación de los detenidos es llamado, primero, un *cagatinta*, para transformarse rápidamente en un *hombrecillo*. Al respecto, Luis Eyzaguirre (1973) subraya cómo en *Hijo de ladrón*, "los hombres, policía y pueblo, no pierden su humanidad [y así] la comunicación… es siempre posible" (136). Lo notable es que esta comunicación solidaria –insistentemente repetida en la novela– se inscribe en un proceso de aprendizaje que permite el paso desde un falso a un verdadero conocimiento capaz de transformar al policía –también en lo que va desde el comienzo hasta el final de un mismo párrafo– desde tener "los ojos ya curtidos para siempre" a mostrar una mirada "entre compasiva y tierna" (HL, 478).

Mientras *Martín Rivas* se construye en función de un ordenado sistema de oposiciones y de contrastes –ocio y trabajo, exceso y mesura, abandono y perseverancia, anarquía y orden, medio pelo y tertulia, ausencia y presencia de propiedad– que permiten la inequívoca selección de los rasgos virtuosos asegurando con ello la transmisión de un saber ejemplar, nunca hay un conocimiento definitivo en la novela de Rojas: conocer será siempre un riesgo. Así, los términos de las oposiciones –sustrato de una ordenación del mundo– no han terminado de ser introducidos en el discurso de la novela cuando ya comienzan a ser problematizados a través de un constante dinamismo y desplazamiento del sistema axiológico desde el que se juzga al mundo. No podría ser de otra manera, si es esta misma dinámica cognoscitiva la que posibilita la supresión de la filiación culpable del héroe. En *Hijo de ladrón*, conocer deviene en una actividad transgresiva porque de lo que se trata es de socavar la sanción unilateral de la *doxa*, es decir, del falso y anquilosado conocimiento fundado en una supuesta invariabilidad de las clasificaciones sociales y en la naturalidad del orden social.





Más aún, como actividad transgresiva, conocer es también juego: subversión de lo que se postula como dominio de lo puramente serio. Lo cómico, la parodia y la ironía –junto a los sobrenombres– muestran el mundo en la dualidad de lo serio y de lo burlesco a la vez: mirada que, con su ambigüedad y con su risa, subvierte una sanción que –por oficial– parecía natural y, por lo tanto, definitiva. El "Cagada de Mosca" queda también fichado en un ritual comunicativo que es parodia del fichaje oficial llevado a cabo por el mismo funcionario. La risa –que con sus sacudidas y contracciones musculares libera la tensión del sujeto (Levi-Strauss 1976, 594)– por una parte suprime la angustia que reprime a Aniceto y, por la otra, es el mecanismo que permite que el funcionario ya no sea más sólo un cagatinta, sino también –como los demás hombres y como el mismo héroe– un hombrecillo. Esta misma risa alegre y revigorizadora, que le permite al héroe establecer un vínculo humano con el funcionario o con el policía en la cárcel de Valparaíso, contribuye también a la supresión de su filiación culpable. El aprendizaje de Aniceto supone por sobre todo el acceso a una imagen no oficial del otro –policía, funcionario o vagabundo– y es así como es posible la subversión de la imagen que la sociedad burocrática le había impuesto. Su éxito consiste en aprender a negar la necesidad del certificado, en acceder a una burlesca percepción del mundo oficial y en afirmar una existencia auténtica fundada en la precariedad de un mundo que, desde la periferia, intenta apropiarse de un tiempo y de un espacio irrestringibles: la "calle es nuestra y parece que la ciudad también lo fuera y también lo fuera el mar" (HL, 571): la caleta "El Membrillo" se transforma en el punto de partida de un soñado falansterio.

*Hijo de ladrón* afirma progresivamente la propiedad de su discurso y la problematización del mundo mediante la risa, la ironía y la parodia. El discurso del Filósofo, por ejemplo, se construye al modo de un *bricolage* que se apropia de fragmentos y ratazos del discurso oficial que –integrados al discurso paródico– sufren una devaluación semejante a la de la moneda en un proceso inflacionario. Así, cuando invita a Aniceto a unirse a la "razón social Filósofo-Cristián" y declara los indivisibles diez centavos que sobran en el reparto de las ganancias del día "un capital de reserva" (HL, 552), el Filósofo tanto sanciona

efectivamente la nueva alianza como parodia irónicamente el discurso de la sociedad propietaria. Un segundo procedimiento paródico presente en *Hijo de ladrón* ironiza el sistema de símbolos convencionales que vehiculan los sentidos de libertad y de esperanza. Robert Scott (1979) ha llamado la atención sobre la serie de símbolos que refuerzan los motivos de comunidad y esperanza que él considera los estructurantes de toda la novela: el nombre del restaurant, el de doña Esperanza, el hecho que Aniceto sane de su pulmón herido durante la primavera y, finalmente, que las paredes de la habitación del Filósofo estén pintadas de verde.

Sin embargo, aunque todos aquellos símbolos ciertamente afirman la solidaridad y la esperanza, no es sino a través de una crítica distancia irónica que el calor de la esperanza en las paredes de la habitación del Filósofo esté constituido por los esputos secos de anteriores huéspedes. *Hijo de ladrón* es también parodia de un tipo de discurso literario mediante la incorporación de lo *grotesco*, de lo simultáneamente atractivo y repelente, que aleja a la historia de la seriedad realista de un discurso burgués y la acerca a lo que en términos de Bakhtin (1984) podemos llamar el lenguaje de la vega (mercado). Desde este punto de vista, no es extraño que *Hijo de ladrón* esté transido de una retórica popular que, como el grito de la galería en un partido de fútbol, siempre encuentra en la risa el mecanismo que lo libera de la angustia y de la desesperanza. *Hijo de ladrón* incorpora un vasto número de figuras retóricas -sobre todo de comparaciones- que alejadas de una tradición literaria convencional y establecida encuentran su reserva en el lenguaje popular chileno: "estar más borracho que un piojo", "almorzar [un bistec más duro que suela de zapato] en silencio como obreros en día de semana," "salir [de la cárcel al juzgado] de a dos en dos como escolar que van de paseo", "quedarse parado como penitente", "tener una sonrisa de ministro" o aprender que "una firma sin rúbrica es como un turco sin bigotes" (*HL*, 473, 554, 500, 438, 457, 438). Esta irrupción de un habla popular en el discurso de la novela genera un sentido no ya sólo a través de lo cómico –procedimiento habitual de la novela costumbrista– sino por la *ausencia* de comillas, bastardillas o glosarios que, al mismo tiempo en que superan el mero registro de un lejano hablar pintoresco, afirman la *propiedad* de un habla y, con ello, la conquista de un espacio literario.





## Apóstrofe y lector: claves para una lectura

*Hijo de ladrón* se inscribe, problemáticamente, en el espacio inestable que media entre una risa y un desenfado liberadores que permiten una precaria pero no menos auténtica apropiación del mundo, por una parte, y la persistencia de una vulnerabilidad que debe clamar por una compasiva simpatía para vencer el temor al abandono y la soledad, por la otra. Quizás porque *Hijo de ladrón* no se afirma en la *doxa*, es decir, en lo conocido, es que debe incluir en su proceso de construcción textual, del mismo modo como lo hace la novela de tesis, su propio protocolo de lectura: una indicación explícita de cómo debe ser leído. Para ello debe educar progresivamente a su lector al mismo tiempo en que lo delimita: el discurso en *Hijo de ladrón*, más que ser entendido, busca ser *reconocido*, es decir, se trata de un código anómalo en busca de aquel capaz de comprenderlo: de reconocerse en él. Dicho de otra manera: si la comunicación depende siempre de la mayor o menor intersección entre los *repertorios* –de todo aquello que en el texto resulta familiar (Iser, 69)– el proceso de aprendizaje en *Hijo de ladrón* consiste precisamente en la progresiva construcción de este repertorio en un doble nivel. Por una parte, se trata de construir –en la historia– el espacio familiar que le posibilite a Aniceto entender las historias que se le narran y como consecuencia de ello modificar la percepción de sí mismo y del mundo. Por la otra, la novela busca alcanzar –en el discurso– el mismo efecto educativo al dirigirse al lector cuando todo el texto deviene en una parábola ofrecida para facilitar su propia transformación.

Las descripciones en *Hijo de ladrón* –pintorescas, inusuales y transgresivas– son parte de un vasto sistema de señales distintivas. Un guiño de ojo al lector del texto: aquel capaz de reconocer –mediante un común repertorio– la retórica popular que lo caracteriza. Sin embargo, donde más explícitamente aparece construida esta imagen del *lector ideal* es en el apóstrofe: allí donde se lo identifica en tanto capaz de imaginarse una herida o que la haya también sufrido y en tanto sea un obrero, un mozo o un oficinista mientras es exhortado a intentar su propia marcha si, como el Filósofo, aprende a pensar por su propia cuenta (*HL*, 450-55). El apóstrofe –convenientemente destacado por las letras cursivas– es el lugar estratégico privilegiado para asegurar la redundancia indispensable para comunicar uno de los

sentidos del texto: el que apunta a la transformación del lector. Al respecto Goic señala cómo "el narrador, que no es nada dado a la apelación tradicional al lector, dedica este momento a enderezarle al discurso con el propósito de comunicarle el sentido esencial que se encarna en la situación de Aniceto Hevia" (1976, 133).

Sin embargo, no se trata de una mera simpatía compasiva. De la misma manera como Aniceto es capaz de suprimir en su conciencia el falso determinismo que subyacía a su filiación culpable, el lector que comprenda la historia deberá, también, modificar su propio sistema axiológico pasivamente recibido como un saber naturalizado. Sólo así –rechazando la sanción oficial– podrá comprender "al adolescente [que, cansado, solitario y enfermo,] camina junto al mar" (*HL*, 454). El apóstrofe, significativamente situado entre la secuencia de la salida de Aniceto de la cárcel de Valparaíso y la de su alianza con el Filósofo, *explica* la inmovilidad y la angustia sufrida por el héroe al mismo tiempo en que demanda una acción solidaria como la ofrecida por el Filósofo. De este modo, *Hijo de ladrón* incluye su propio comentario: el apóstrofe intenta asegurar, en caso de que la historia haya sido insuficiente, el proceso de trasformación del lector facilitando su aprendizaje.

La búsqueda del héroe en *Hijo de ladrón* permanece abierta e inconclusa. Aunque el joven Aniceto se conmueve con los obreros que participan en la protesta por el alza de las tarifas de los tranvías no se convierte en un militante ni tampoco elabora un proyecto que suponga un combate activo en contra de la sociedad que lo rechaza (para ello habrá que esperar hasta la culminación del ciclo de Aniceto Hevia en *La oscura vida radiante* (1972) que cierra la tetralogía). Desde este punto de vista, el mundo aparentemente no cambia con él. Sin embargo, no sólo su sueño de pintar una "gran ventana blanca" anuncia simbólicamente una superación de la indiferencia del Filósofo (*HL*, 592), sino que su historia, al afirmar positivamente una marginalidad, tanto socava la pretendida unicidad del mundo como le disputa a la tertulia su lugar de preeminencia.

A pesar de las dudas y vacilaciones del narrador básico –el mismo prisionero aún del concepto de *cuota* y de *deuda*, por ejemplo, (*HL*, 387, 407, 498, 582; Goic, 132)– en *Hijo de ladrón*, desde la historia hasta el lenguaje, la marginalidad deviene en parte del mundo pla-





teándose así el conflicto entre un centro, generador de las normas *apropiadas* de la vida social –el trabajo, la filiación, la ciudadanía y el buen gusto– y una periferia que las desafía desconociendo su natural propiedad. En *Hijo de ladrón* –novela rechazada por la crítica en el momento de su aparición por procaz y ser sólo el *pretexto* de una novela según nos lo recuerda Promis (1977, 61)– el héroe alcanza el éxito alejándose de la comodidad del salón y de lo protegido y así, instalado en la precariedad de un mundo inestable, rechaza el orden moderado y prudente del pintoresco cuadro costumbrista o el de la "novela de costumbres sociales": su mundo es mucho más dinámico y abierto que el espacio que aquéllas delimitan.

# EL APRENDIZAJE DE ANICETO HEVIA

Berta López

## 1.0. Salida al mundo

La narración autobiográfica[1] de Aniceto, cuyo carácter testimonial tiene por objeto encontrar un sentido a la experiencia vivida, señala también la transformación espiritual, moral e intelectual de Aniceto Hevia. Este recuento interior posibilita, en un doble proceso de introspección y retrospección, el autoconocimiento del héroe y, paralelamente, el hallazgo de un lugar en el mundo. Por ello, según la axiología del texto, Aniceto deviene en el proyecto de un modelo de hombre (*imago*) para una sociedad libre, fraternal e igualitaria, pues al definir el tipo de hombre que es, definiría también al grupo de sus iguales[2].

La transformación ocurrida en Aniceto forma parte de su aprendizaje, en tanto proceso de autognosis, que se propone como el paso de un estado de ignorancia de sí al conocimiento de sí mismo, producto de

1 Al respecto, Jost afirma que "en principio, no hay casi *Bildungsroman* que no sea, en efecto una suerte de autobiografía apenas simulada, en la cual la acción se desarrolla a partir de un plan posterior de carácter didáctico y filosófico". Op. cit., p. 100.

2 En *La oscura vida radiante* Aniceto Hevia constituye el *imago* de esa sociedad proyectada en *HL*.

las experiencias del mundo[3] y como búsqueda de su lugar en este. De modo inmediato, surge como punto de partida la salida de Aniceto hacia este terreno de ejercicio que le ofrece la realidad. Si bien, a nivel narracional, es la búsqueda del cómo y por qué de una situación actual lo que inicia el relato de Aniceto, a nivel de la diégesis son los sucesos concomitantes los que han ocasionado la ruptura de sus precarios lazos con el mundo:

> Así salí al mundo, trayendo una madre muerta, un padre ladrón –condenado a muchos años de presidio– y tres hermanos desaparecidos: era, quizá, demasiado para mis años pero otros niños traerían algo peor. (*HL* p. 433).

Ello señala implícitamente el programa de vida que toda la narración subtiende[4], porque descubrir el sentido de las experiencias vividas significa –para el narrador– reconocerse en el desarrollo del héroe o, en otras palabras, la imagen que el héroe proyecta es una reconstrucción de un único y mismo yo[5], que tiene sus antecedentes en este otro que sale a probarse en el mundo[6]. De ahí resulta la insistencia y recurrencia de las situaciones, el análisis de ciertas actitudes frente a la vida que indican la intención por alcanzar algún lejano ideal de perfección.

### *1.1 Búsqueda de un lugar en el mundo*

El propósito de Aniceto de narrar según los "saltos de la memoria" no hace sino anunciar el método de reconstrucción interior. En este

3. "En la novela de aprendizaje, ellos (los sucesos) lo marcan, lo forman de manera definitiva, cristalizan su carácter (...), el mundo no es sino el arsenal de rayos del destino; es una arena, un terreno de ejercicio, donde el hombre se fortifica contra los reveses de la fortuna, los azares de la vida". Ibíd., p. 99.
4. Considérese que en la novela de aprendizaje, según Lukács, el héroe "se encuentra ligado a 'un ideal que permanece oscuro en lo que tiene de positivo". Op. cit., p. 128. Ver al respecto, Jost, quien sugiere que las ideas de esfuerzo y de prueba "disponen al hombre a 'elevarse hasta las estrellas'". Op. cit, p. 114.
5. "El narrador sería así no sólo fuente de la historia sino también intérprete último del sentido de esta". Suleiman. Op. cit., p. 28.
6. En términos de Suleiman, esto no hace sino "confirmar la circularidad de todo acto de interpretación". Ibíd., p. 31. Recuérdese que la autobiografía es una reinterpretación de uno mismo, como ya lo hemos señalado en el Capítulo I.





sentido, la precedencia de los sucesos evocados, el orden de su aparición, aparentemente arbitrario, obedece a un designio superior que no se relaciona sólo con el proceso de autoconocimiento, sino también con la fuerza formadora que tales acontecimientos tienen y que el narrador ya les ha asignado.

Como lo hemos señalado anteriormente, Aniceto-narrador es el poseedor de un conocimiento que el héroe no tiene, por lo que la historia de su vida no puede constituir una simple linealidad[7], cuya enumeración sea suficiente para alcanzar los fines propuestos. Desde un comienzo, la cárcel no constituye el hábitat del héroe, sino una experiencia dolorosa. En la historia de Aniceto la prisión se homologa con los orígenes marginales, con su descendencia culpable. Liquidar la mancha original: he ahí la empresa que Aniceto debe realizar para encontrar su lugar en el mundo.

A la salida de su segunda prisión, el héroe se enfrenta con la realidad de modo ingenuo: se supone blanco de todos los abusos, de todas las injusticias, sujeto a las potencias agresivas y opresivas de la sociedad, estigmatizado en su ser mismo por una filiación rechazada por el grupo social y de la que derivarían todos sus males y sus desgracias. Esta conciencia ingenua no representa sino la condición pasiva de Aniceto.

> No era mucho lo que podía hacer; a lo sumo, morir, pero no era fácil morir. No podía pensar en trabajar -me habría caído de la escalera- y menos podía pensar en robar: el pulmón herido me impedía respirar profundamente. Tampoco era fácil vivir. (*HL* p. 379).

Frente a la disyunción 'morir o vivir', existe sólo una alternativa: develar el cómo y el por qué frente a la dificultad para emprender una acción válida. La recapitulación por iniciar es la salida de su mora vital; la historia que se propone "larga y (...) confusa" revela -en lo que se supone tiene de confusa- la ignorancia de Aniceto sobre sí mismo.

7. Al respecto, Jost señala: "Los episodios se siguen, divergen o se reúnen. Cada uno toma su raíz en el episodio precedente y se prolonga vagamente en todas las cadenas del relato, sin aparente sucesión lógica". Op. cit., pp. 103-104.

En una primera aproximación, este caos de la retrospección corresponde al "escenario iniciático"[8]: punto de partida de un conocimiento que transforma a Aniceto y cuya transformación es el anuncio de una "nueva vida", consecuencia del aprendizaje alcanzado[9]. Pero esta acción pertenece, como indicaba Suleiman, al estatuto evocado más que al representado y que determina el final abierto no sólo de *HL*, sino de todo *Bildungsroman*.

En el desenlace se verá a Aniceto listo para comenzar una nueva vida según los valores sancionados por el relato así como también del progreso alcanzado. En esta perspectiva, señalaré los hitos que marcan este paso de la ignorancia a la adquisición de un saber, que bajo la forma de una aceptación ingenua de la realidad y de la vida se traslada a una postura crítica de sí mismo y de la sociedad en que le corresponde vivir.

La hostilidad del mundo, que se manifiesta en la privación de libertad que sufre Aniceto y en la destrucción de los vínculos familiares a raíz de la muerte de su madre, representa, en una primera aproximación, la reacción animada del organismo social en contra del "hijo de ladrón", una práctica eugenésica que inconscientemente castiga en el hijo las culpas del padre, pues, sino también moral y que Aniceto acepta como inherente a su condición humana e individual.

"Alma pequeña y errante…", tal es la condición que deriva de su descendencia problemática y que traduce la percepción de su marginalidad, así como de su sensación de soledad frente a la realidad. El reconocimiento de sus orígenes, en una primera instancia, le permite asumir su inserción en la sociedad como algo extraño y enemigo, sin personalidad jurídica, pues carece de certificados, su identidad es la continuación de lo que la legalidad ha asignado a su padre como destino y profesión.

> Me miró por encima de sus anteojos con montura dorada y procedió a filiarme, preguntándome el nombre, apellidos de mis padres. Al oír los de mi padre levantó la cabeza: –¡Hombre! ¿Es usted hijo de El Gallego?
>
> Seguramente le tocará estar al lado de su padre, no por las impresiones, que son diferentes, sino por el nombre y el apellido (*HL* pp. 395-397).

Así, esta primera prisión durante la cual es fichado, es una manifestación del antagonismo entre el héroe y la sociedad, a través de la que esta última pretende castigar en su hijo al Gallego, señalándole, de paso, a Aniceto su lugar en esta: un sitio ajeno, vergonzoso y humillante, que niega todas sus potencialidades individuales.

> Asentí, un poco avergonzado del apodo: en la intimidad mi madre lo llamaba así y era para nosotros un nombre familiar. Allí resultaba tener otro sentido y casi otro sonido (*HL* p. 392).

De este modo, la filiación de Aniceto es el centro de donde se irradian sus males y sus desventuras. No sólo es privado de la libertad a los doce años, sino también carece de vínculos familiares, pues estos se destruyen cuando muere su madre, la señora Rosalía[10]. Ella es la imagen de la unión familiar, la que organiza ese precario mundo infantil, que la condena al presidio de *El Gallego* termina por disgregar. La familia de Aniceto se dispersa, su cohesión desaparece con la madre que siempre ha sabido actuar frente a las inconveniencias de la profesión de su marido; los hijos no están preparados para sobrevivir "solos y como puedan".

> Por la casa pasó una racha de terror y hubo un instante en que los cuatro hermanos estuvimos a punto de huir de la casa, de aquella casa que ya no nos servía de nada: no había allí madre, no había padre, sólo muebles e incertidumbre, piezas vacías y silencio (*HL* p. 428).

La disolución del grupo primario muestra, entonces, cómo Aniceto es arrojado en el mundo, que no lo acoge hospitalariamente, sino al contrario, en forma cruel y despiadada. Sin embargo, la imagen de

8 Suleiman. Op. cit., p. 30.

9 Según Suleiman, el héroe de las historias de aprendizaje "es ante todo un ser pasivo: es la adquisición del conocimiento lo que inaugura para él la era de la acción'. Ibid., p. 31.

10 El nombre de la madre de Aniceto constituye, quizás, en la onomástica de la novela uno de los nombres más luminosos y asimilable a la idea de rosa y ligazón. Es el centro, el corazón de la familia del héroe, único capaz de mantener y crear lazos con el mundo.

una infancia "casi feliz" es para Aniceto una base, un sostén, algo que difusamente se proyectará, aunque por el momento sólo emocionalmente, en el futuro de su existencia. Este recuerdo, claro y lleno de ternura, actúa como la ligazón con un paraíso perdido cuya evocación se constituye en proyecto para otras acciones[11].

> Cuando recordaba mi niñez y parte de mi adolescencia, mis recuerdos serían, por lo menos, tiernos. Sólo una persona me había tratado mal: Isaías quedó con la mano en la cabeza, sintiendo correr su sangre, asombrado de que el hijo de la paisana Rosalía pagara en esa forma el sacrificio hecho al recibirlo en su casa (*HL* p. 428).

Después de la cárcel, la crueldad de Isaías es la primera muestra de la brutalidad humana, ante la cual Aniceto responde con parecida violencia. Cualitativamente diferente a su experiencia de encarcelamiento, la "patada" de Isaías no es la manifestación de la injusticia abstracta, sino la exhibición de la insolencia de los que se creen fuertes y poderosos frente al desvalimiento de los otros. Por eso, el ladrillazo de Aniceto es, sobre todo, una respuesta visceral del que se siente herido y sólo piensa en reparar por la vía violenta la humillación recibida.

> No estaba arrepentido de haberlo lastimado, así como él, de seguro, no lo estaría de haberme dado de puntapiés: estábamos en paz. Por lo menos yo lo estaba (*HL* p. 434).

Pareciera que la huida de la casa de Isaías con tal epílogo, concluyera con las vicisitudes del héroe, pues se incorpora a la vida del trabajo: la cosecha del maíz, carpintero, peón de albañil, aprendiz de mecánico, pintor de murallas, puertas y ventanas, trabajador en Las Cuevas. Pero, si bien todos ellos forman parte de un aprendizaje técnico, en lo esencial Aniceto continúa la búsqueda de su lugar en la sociedad.

Su llegada a Valparaíso y su participación en el motín de los obreros es el preludio de una nueva prisión (la segunda). Es también la segunda piedra que Aniceto lanza, pero esta vez porque hace suya la injusticia y abuso de la policía.

11 Al respecto, obsérvese la importancia que tiene la familia para Aniceto en *Mejor que el vino*.





> Sentía que los puños se me cerraban y se abrían esporádicamente, fuera de mi control. Cuando iba justamente en mitad de una de las calzadas, sentí un griterío; me di vuelta; dos policías a caballo llevaban un hombre. Lo miré, le habían pegado o había caído y su cara estaba llena de sangre.

Mecánicamente también, sin pensar en lo que hacía, terminadas todas mis reacciones mentales, me incliné, recogí una piedra y la lancé con todas mis fuerzas hacia uno de los policías. Vi que el hombre soltaba al borracho y vacilaba sobre su caballo. Huí (*HL* pp. 475-476).

Ciertamente, tal como Aniceto señala, también esta es una reacción animal, pero además, es un acto solidario que se traduce en una violenta acción contra el agresor.

Su segunda experiencia de la cárcel es aún más definitoria y traumática. Como espacio representa el lugar de castigo, de expiación, donde la miseria del hombre –en la promiscuidad y el hacinamiento– se hace más odiosa y repelente. La recurrencia de dicho lugar señala la cárcel como un espacio negativo de falsos valores: lugar de contradicciones, cuya función catártica[12] define para el héroe una nueva actitud de aceptación/rechazo frente al mundo.

> La noche terminaba: durante ella había tocado, con la punta de los pies, como un bailarín o nadador, una de las innumerables profundidades que el hombre toca durante su vida; una profundidad en que existe una angustiosa fusión física y moral, que uno puede soportar o no, pero que debe primero aceptar o rechazar, conformándose o rebelándose contra ella. La había rechazado, no porque no pudiera soportarla, sino porque nada me decía que debía hacerlo. Y me alegraba de ello. De haberla aceptado y soportado porque sí, sin más ni más, como quien acepta y soporta una bofetada o insulto, habría sentado en mí un funesto precedente para mi vida futura; quizá qué hechos o situaciones habría llegado a soportar y aceptar después. (*HL* pp. 498-499).

12 Sólo los extremos de una situación pueden provocar un pathos; la reclusión de Aniceto y el espectáculo subhumano no sólo del borracho sino también del hacinamiento de hombres e insectos producen esta especie de catarsis.

El espectáculo del borracho, el encierro, la miseria humana y moral de sus compañeros de prisión, todo contribuye a la rebeldía de Aniceto. Su aceptación ingenua de la realidad se ha transformado en una actitud selectiva: puede rechazar o aceptar lo que el mundo le ofrece. Sólo a partir de este momento su búsqueda se tornará problemática, porque puede elegir entre las opciones que le presenta la realidad. La salida de la cárcel de Valparaíso, con la herida en el pulmón y la plena conciencia de una nueva ética, posibilita para el héroe el recuento y el análisis de su existencia anterior. Aunque su formación no es el resultado de esta sola vivencia, la actualización de los hechos pasados, enfocados con una actitud crítica, niega la gratuidad de los acontecimientos.

El proceso de retrospección pondrá su acento, en consecuencia, ya no tanto en los hechos mismos, sino en las actitudes y reacciones que ellos han suscitado en el héroe y con la que el narrador puede o no estar de acuerdo, ejerciendo su sanción sobre estas. Así como la primera piedra lanzada durante la infancia se contrapone a la segunda, también la primera detención de Aniceto es diferente de la segunda, tanto en sus causas como en los efectos que produce en él. En su infancia, él siente la acción de las cosas exteriores en forma pasiva, sujetas a un orden humano inapelable, pues todo le parece "lógico y natural". La cárcel, como el lugar *ex-profeso* de los transgresores de la ley, especie de "enfermedad profesional" propia de los que delinquen, forma parte de un mundo situado fuera de los márgenes legales. Esta es la marginalidad que sufre Aniceto-niño, predeterminada por la sociedad y sus estructuras; no un espacio elegido, sino asignado y en correspondencia con la privación de libertad que la falta de certificados ejerce sobre su deseo de viajar.

> …cientos de individuos, policías, conductores de trenes, cónsules, capitanes o gobernadores de puerto, patrones, sobrecargos y otros tantos e iguales espantosos seres están aquí, están en todas partes, impidiendo al ser humano moverse hacia donde quiere (*HL* p. 380).

En una primera instancia, las fuerzas de la legalidad actúan sobre y en contra del héroe. Sus mecanismos de represión, las restricciones que impone sobre la libertad individual son incuestionables, forman parte de un *fatum* derivado de su ascendencia. Tal concepción es la que





destruye esta nueva reclusión, mostrándole que la marginalidad legal y jurídica que se adscribe al "hijo de ladrón" no determina ni define su situación en la sociedad.

Sin embargo –y el narrador lo sabe– la búsqueda de un lugar en el mundo nace de la encrucijada en que lo coloca cada experiencia: sólo aceptando o rechazando sus errores y los ajenos, puede proyectarse sobre su pasado y su futuro. Así la revisión de su vida anterior está programada sobre esta dicotomía: "Quería elegir mi destino, no aceptar el que me dieran", de modo que la elección de su vida es asunto personal, planteado como un esfuerzo totalizador del mundo, incluida su inserción en él. Pero ello no concluye su búsqueda y es necesario que las vivencias de Aniceto se integren en este espacio iniciático construido por la dispersión de sus recuerdos. Deberá también confrontar su vida con la de otros seres distintos a los casuales compañeros de celda. Su encuentro con *El Filósofo y Cristián*, el uno indiferente y el otro marginado de la sociedad, terminará por proporcionarle los elementos restantes, en cuanto a conceptualizaciones, que le permitan formular el modo en que su individualidad se inscribe en el mundo.

> Advertía en mí algo que no había en ellos, un ímpetu o una inquietud que no tenía dirección ni destino, pero que me impediría aceptar para siempre sólo lo que la casualidad quisiera darme.

Quizá si debía eso a mi padre. En ocasiones la misma fuerza puede servir para obrar en varias direcciones; todo está en saber utilizarla. No tenía ambiciones, no podía tenerlas, pero existía en mí un límite de resistencia para las cosas exteriores, ajenas a mí mismo. Esto lo acepto, esto no. Hasta ahí llegaba. No era mucho, pero era suficiente.

Tales afirmaciones dan cuenta de la transformación realizada: Aniceto ya no es el héroe ignorante de sí, que se asoma a la vida con una apostura ingenua y pasiva de aceptación de lo que el medio quiera darle. Su "límite de resistencia" sugiere que el héroe ha alcanzado su propio conocimiento, a pesar de que la realidad no le ofrece el camino para desarrollar, para dejar en acción las fuerzas de su interioridad.

La fragmentación del mundo que encuentra en el desorden de los recuerdos de Aniceto su doble, se reúne, se unifica y si bien sus

estructuras no han cambiado, se percibe permeable a la acción conjunta de una comunidad humana basada sobre otros valores. Aniceto-individuo deviene persona, y aunque no integrado a la sociedad, está consciente de sus propios valores, dispuesto a iniciar una acción cifrada en su capacidad de elección que niega todos los determinismos: he ahí el lugar de Aniceto, definido por su no conformismo, por el conocimiento de sus límites, por la medida de su resistencia para "las cosas exteriores", porque lo que lleva al héroe de un estado de ignorancia (de sí) a uno de conocimiento[13] es el acto de rememoración: la retrospección ha hecho posible un recorrido de carácter espiritual que no sólo ha explicado el cómo y el porqué de una situación actual, sino también ha permitido que el héroe se conozca a sí mismo, descubra su propia esencia.

Pero: ¿cuál ha sido el error de Aniceto? En los comienzos, creer que la causa de sus males está en su genealogía, afirmación que explica su falta de vínculos y certificados: "Gracias a esa habilidad, no tenía yo a quien escribir". Por el contrario, hacia el final, Aniceto señala que quizá su no aceptación de lo que el azar pueda darle se lo deba a su padre. Con ello la mancha original ha sido borrada, pero tal como dice Suleiman, el paso al conocimiento se hace a través de "una experiencia cuyo elemento invariante es la prueba"[14], prueba que comporta la idea de lucha, de triunfo o derrota sobre su adversario y que en la novela de aprendizaje es una prueba pasiva, llamada por Suleiman "prueba de interpretación"[15], y que le confiere, en último término, el sentido a las experiencias vividas.

## *1.2. Las pruebas*

Las historias narradas por el ladrón viejo, *el vagabundo de las tortuguitas* y El Filósofo, forman parte de la prueba de interpretación mayor, que

13 Según Suleiman, la novela de aprendizaje se define, en el nivel sintagmático, por dos transformaciones paralelas:
sec.$(t_1 \ldots t_2)$ ignorancia de sí mismo ——► conocimiento de sí mismo
pasividad - - - ► acción
$t_1$ y $t_2$: tiempo diegético. Op. cit., p. 24. Estas transformaciones son las acaecidas a Aniceto.

14 Ibíd., p. 30.

15 Ibíd., p. 31.





consiste en toda una recapitulación del pasado, dentro de la que estas historias se inscriben para mostrar al héroe el particular sentido de sus experiencias y que lo conducen al conocimiento de sí mismo. *HL* se proyecta, entonces, como un haz de historias cuyo sentido se construye, en algunos casos, y como lo veremos más adelante, por oposición o semejanza con la historia incluyente, y que Aniceto debe interpretar adecuadamente para descubrir el sentido totalizador de su experiencia. También forma parte de la interpretación de su vida la herida y las experiencias negativas que le toca vivir: su primera y segunda prisión, la muerte de su madre y la condena a presidio de su padre, El Gallego.

En términos de su configuración actancial, esta interpretación se obtiene por las siguientes transformaciones: el objeto (ya sea un objeto animado o abstracto) es designado como auténtico o inauténtico; el destinador puede ser benéfico, estar ausente o ser ineficaz y según se trate de una historia ejemplar positiva o negativa, existe un ayudante u oponente fuerte o débil, según el caso[16].

### *1.2.1. Historias de segundo grado*

En los inicios de este capítulo, explicamos cómo Aniceto entiende su marginalidad, derivada en un principio de su ascendencia culpable, y cómo termina por comprender que ella es producto más bien de su divergencia con los valores establecidos por la sociedad. Sin embargo, esta transformación no es casual, y son múltiples las experiencias y las vivencias que han contribuido a este cambio: su retrospección e introspección y, por supuesto, las historias que algunos personajes de entre sus recuerdos le han proporcionado. Influye además el orden de las historias, que no es arbitrario, porque si bien están inmersas en el desorden cronológico de su memoria, sirven al propósito de aclarar su situación; es decir, de las razones de su fracaso para integrarse a la sociedad.

Ahora bien, desde esta perspectiva, ¿qué intenta explicar la historia de Victoriano Ruiz, contada por el ladrón viejo? Primero, que el lugar del hombre en el mundo no es heredado ni es un problema de legalidad; segundo, que Victoriano es incapaz para interpretar correctamente su

16 Ibíd., p. 34.

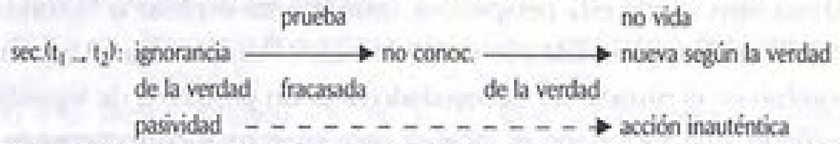
experiencia en relación con los demás. En consecuencia, la historia de Victoriano Ruiz es la historia de un aprendizaje negativo[17] que describe cómo y por qué Victoriano pierde su lugar en la sociedad. Sin embargo, el objeto de este relato adquiere sentido dentro de *HL* por el carácter de prueba que asume para Aniceto; la interpretación que este haga de la historia en correspondencia con su búsqueda interior y exterior le otorgarán el pleno significado dentro de todo el texto narrativo, como se verá a continuación.

En relación con el primer problema, orígenes y marginalidad, la historia de Victoriano Ruiz se articula, a nivel diegético, con la primera experiencia de la cárcel sufrida por Aniceto a través del vínculo que existe entre el aprehensor de Aniceto, Aurelio –"el hombre que por primera vez me llevó preso"– y Victoriano, explícita en la conclusión del narrador de segundo grado:

> Victoriano vivía todavía y por suerte para él sus hijos han salido personas decentes. Aurelio es su hijo mayor. (*HL* p. 407).

A nivel metadiegético, el relato de Victoriano Ruiz es esencialmente la historia de un hombre que, de policía intachable deviene en policía corrupto. Como señala el narrador de segundo grado, "el caso fue muy sonado entre el ladronaje y un rata quedó con las tripas en el sombrero". Aparentemente, por tal introducción, se trataría de una delación, pero es mucho más, ya que esta historia define dos espacios disjuntos: el de la ley y el de su trasgresión. Es esta disyunción la que permite a Aniceto comprender, a partir de esta narración, que ser servidor de la ley no garantizaba una conducta ética positiva ni es obstáculo para que el hijo del policía corrupto sea honesto.

17. Me he basado en las ideas de Suleiman sobre las historias de aprendizaje ejemplar negativo, haciendo las extensiones pertinentes válidas para *HL*. Según Suleiman, a nivel sintagmático se obtiene el siguiente esquema:




La historia de Victoriano Ruiz es, en último término, la variante negativa de la historia de aprendizaje positivo de Aniceto, pues al contrario de este, Victoriano fracasa en la prueba de interpretación.





> Durante años Victoriano fue la pesadilla de los ladrones de carteras. Entró joven al servicio y a los treinta ya era inspector (*HL* p. 339).

Servidor de la ley, Victoriano es su representante ciego, el brazo ejecutor de aquella entidad abstracta y por consiguiente, automatizado en el cumplimiento de su deber y cuya destreza para aprehender a los ladrones nace justamente del juicio categórico que la justicia tiene sobre los delincuentes en general:

> …pero nunca se le ocurrió conversar con ellos y averiguar qué clase de hombres eran, y no lo había hecho porque el juicio que tenía de ellos era un juicio firme, un prejuicio, *eran ladrones y nada más* (*HL* p. 403).

Desde luego, la probidad de Victoriano es producto de su ceguera frente a lo que no sea su óptimo desempeño de "perro de presa":

> …pero era un policía que estaba de guardia en una estación y debía cuidarla; *era como un juego*, no le importaba, por ejemplo, que se robara en un banco, en un tranvía o a la llegada de los barcos y nunca detuvo a nadie fuera de la Central (*HL* p. 400).

Por eso, enfrentado al conocimiento de esta subespecie humana, su "prejuicio" desaparece. El accidente del Manco Arturo, en el que pierde una pierna, lo induce a preocuparse del ladrón y por extensión de todos los que aprehende:

> Terminó por darse cuenta, a pesar de todas las diferencias, de que eran hombres, todos hombres, que aparte su profesión, eran semejantes a los demás, a los policías, a los jefes, a los abogados, a los empleados, a los gendarmes, a los trabajadores, a todos los que él conocía y a los que habría podido conocer. ¿Por qué no cambian de oficio? No es fácil hacerlo: los carpinteros mueren carpinteros y los maquinistas, maquinistas, salvo rarísimas excepciones (*HL* p. 404).

Sin embargo, esta primera transformación de Victoriano no es causa suficiente para su corrupción. Es necesario que conozca a El Camisero, ladrón español, quien con su simpatía y desenfado termina por seducirlo, haciéndolo abandonar sus antiguas y enérgicas convicciones.

"Había perseguido y detenido a los ladrones tal como el perro persigue y caza perdices y conejos, sin saber que son, como él, animales que viven y necesitan vivir, y nunca, hasta el día en que El Manco Arturo cayó bajo las ruedas de una locomotora al huir de él, pensó o sospechó que un ladrón era también un hombre, un hombre con los mismos órganos y necesidades de todos los hombres, con casa, con mujer, con hijos. Esa era su revelación: había descubierto al hombre. ¿Por qué era entonces policía? Porque no podría ser otra cosa. ¿No le pasaría lo mismo al ladrón?

Luego vino el maldito Camisero (…): ese era un hombre. Había recibido dinero, sí, pero ése era otro asunto…" (*HL* p. 407).

La historia de Victoriano Ruiz concluye con el castigo que recibe su conducta delictuosa: es obligado a renunciar y junto con él algunos de sus ayudantes que, como él, habían participado a través de la "coima" de los actos delictuales del ladronaje bonaerense. Su delator, el Negro Antonio -por otra parte- también recibe la respectiva sanción punitiva; es apuñalado por el Zurdo Julián. Pareciera que el relato efectivamente termina con este desenlace, pero la lectura de la historia de Victoriano como el relato de una delación se desvanece en la conclusión explícita del narrador de segundo grado. Porque si bien el *Negro Antonio* es asesinado y ello cierra la introducción del narrador, este final es trivial después de las palabras del *ladrón viejo*, quien en un tono despectivo se refiere a Aurelio –hijo mayor de Victoriano– como "persona decente".

En cuanto historia de aprendizaje negativo, el héroe de este relato de segundo grado es un hombre cegado a todo lo que no sea el cumplimiento de su deber. Su concepción del mundo emana de lo que la justicia y la ley simbolizan para la sociedad occidental. En esta perspectiva, la habilidad, la honradez, la fidelidad a los deberes de Victoriano se imponen como el resultado de su ignorancia. Pero *Victoriano* fracasa en la interpretación que debe otorgar a las realidades presentadas por el *Manco Arturo, El Camisero* y todos los otros ladrones que conoce pues, aunque descubre que el ladrón también es un hombre, con las mismas necesidades de los demás, ello no implica que deba delinquir amparando sus necesidades delictuales y, más aún, recibiendo parte del botín de los rateros. A esta interpretación errónea contribuye el sistema social mismo que él sirve: la postergación en su





ascenso profesional por falta de padrinos políticos y el sueldo miserable para sus once hijos cooperan en un aprendizaje negativo.

En forma esquemática, el aprendizaje negativo de *Victoriano Ruiz* puede representarse así:

| | | |
|---|---|---|
| Ignorancia: ceguera (símbolo de la justicia) | prueba → fracasada | no conocimiento de la verdad |
| pasividad: amor al deber | → | complicidad con los ladrones, soborno (acción inauténtica). |

A él se opone el aprendizaje de Aniceto, cuyo esquema sería el siguiente:

| | | |
|---|---|---|
| Ignorancia: orígenes culpables | prueba → superada (interpretación de historias) | conocimiento de la verdad: Valores inherentes a su ser |
| pasividad: resignación fatalismo | → | acción auténtica: no resignación, no aceptación del lugar asignado por la sociedad. |

Pero el fracaso ante la prueba interpretativa por parte de Victoriano, señala también la insuficiencia del conocimiento logrado, porque no alcanza a ser un análisis de las estructuras sociales vigentes, según el cual los ladrones y él mismo serían sus víctimas. La falla de su facultad interpretativa es la que confiere el carácter negativo a su aprendizaje. En este sentido es un llamado de alerta para las interpretaciones siguientes[18], ya sea para Aniceto o para otros lectores de *HL*. Como puede apreciarse, el sujeto de la historia de *Victoriano Ruiz* y el de *HL* experimentan una transformación, pero aquí donde el héroe tiene éxito, el protagonista ejemplar negativo fracasa.

El relato del ladrón está allí para confirmar lo que ya sabe Aniceto-narrador y que el héroe debe inducir a partir de la historia escuchada,

18 En el cuarto capítulo examinaré los problemas atingentes al lector previsto y a su rol programado para la lectura de *HL*.

que dice más de lo que explicita. En correspondencia con el saber alcanzado por el narrador, el sentido implícito, no dicho por la historia, releva a Aniceto de su destino, él puede ser honesto, a pesar de su origen culpable, tal como *Aurelio* es un policía honrado, pese a la corrupción de *Victoriano*, su padre.

La segunda historia, que sigue a la de *Victoriano* en el orden propuesto por la memoria de Aniceto-narrador, es la del *vagabundo de las tortuguitas*[19]. Su relato da cuenta de los motivos de su salida al mundo como un rechazo a lo establecido por el orden familiar burgués instaurado por su padre, profesor de matemática.

¿Qué sentido tiene la historia del *vagabundo*? En primer lugar, es una respuesta al problema de los orígenes. La condición marginal del *vagabundo* es una elección, una alternativa al mundo organizado por su padre con "rigor lógico" y en el que su individualidad no logra integrarse. No hay en su deambular una culpa que redimir, sino un afán por descubrir su propia esencia, que en el pensamiento de este errabundo se traduce en un hacer y en un saber para qué sirve.

En último término, la historia del *vagabundo de las tortuguitas* es el relato de una formación. Su protagonista aventaja en algunos años a Aniceto, los que representan "una porción de experiencias y conocimientos" que Aniceto-héroe no posee. La relación de amistad que se establece entre Aniceto y este, posibilita la narración del vagabundo que tiene por tema parte de su vida pasada Este carácter autobiográfico testimonia sobre el grado de conocimientos alcanzados durante su existencia. Su relato es la afirmación de una voluntad de realizar "su intención y destino", patrimonio común de todos los hombres, aunque muchas veces esa intención y destino no sea del agrado del vagabundo.

> Y no crea usted; cada uno tenía trazado su posible destino y sabía por qué estaba allí y no en otra parte, qué esperaba y qué deseaba hacer. Trecich, por ejemplo…(..) Le tomé antipatía: todo

19 Es interesante señalar que pese a la importancia que este personaje tiene en la formación del héroe no posee nombre, como si el nombre señalara una insuficiencia semántica –que no poseería su apelativo– para connotar y denotar la peculiaridad del vagabundo y el sentido que Aniceto-narrador le adscribe dentro de su rememoración.





> lo reducía a nacionales, y no disimulé mi regocijo cuando supe que tenía embarque para Punta Arenas…(*HL* p. 420).

Como es un hombre de acción (nótese que lleva dos salidas y este relato tiene lugar en la tercera), también rehuye las teorizaciones como la del anarquista, por ejemplo, pues considera que no se trata de "conversar mucho tiempo", especialmente si se toma en cuenta la precariedad de los lazos de amistad que en su situación errante puede entablar. Tales afirmaciones sugieren que el vagabundo goza de una singular experiencia: la búsqueda de su lugar en el mundo le ha proporcionado un conocimiento de sí mismo y de los demás. Él tiene conciencia de "su intención y destino" y el "deber de realizarlo" aun al margen de la preceptiva social y familiar, pues, tal como lo ha indicado al comienzo de su relato, desde el punto de vista de la mentalidad lógica de su progenitor, sus salidas "son como las del Quijote", destinadas al fracaso. En respuesta a las expectativas de su padre, el vagabundo señala irónicamente, que su regreso a los lares paternos es la del "hijo pródigo", pero al revés del texto bíblico, su retorno no lo regocija ni cambia su actitud: "seguía tan profesor como antes".

Los múltiples oficios que desempeña el vagabundo, la miseria y las dificultades vividas, no son obstáculos para que emprenda una segunda aventura, pues parecen menores en comparación con su incapacidad para integrarse al orden familiar. Su segundo viaje resulta cualitativamente mucho más enriquecedor, lo coloca en relación con la naturaleza humana: Ipinza y González, especies de pícaros, le permiten conocer la debilidad, el desamparo del hombre enfrentado con la naturaleza. Pero estos pillos también le muestran, con sus argucias y recursos, cómo pueden desenvolverse en otro ambiente. Por supuesto, el *vagabundo* no comparte tales valores, pero finalmente debe hacerse cargo de Ipinza sirviéndole de lazarillo, ayudándolo a sobrevivir a pesar de la opinión que le merece.

Pero ¿cuál es el objeto, en términos de la formación de Aniceto, que tal historia tiene, además de negar los orígenes como determinantes en el destino del hombre? Pensamos que como prueba de interpretación, tal historia señala además -y en forma anticipatoria- la posibilidad de fracaso en la búsqueda de un lugar en el mundo, dado que el *vagabundo* vuelve después de sus salidas al hogar paterno para volver a salir. Ella incluye, por eso, una problematización sobre las dificulta-

des que conlleva integrar el orden exterior con el interior y también es una insistencia en esta búsqueda que no puede detenerse por los avatares del destino. Una tercera implicación –y la más importante– revela que el lugar en el mundo del *vagabundo* consiste precisamente en estar en él en tránsito; tal sería su adecuación al orden propuesto por la sociedad, por las instituciones familiares, jurídicas y religiosas.

Dos son las historias proporcionadas por *El Filósofo*, una es la historia de amor secreto por la mujer del *maestro Jacinto*, la señora Esperanza; la otra es la de *Cristián Ardiles*. En realidad, la primera es ilegible en relación con las otras historias contadas. Ella no afirma ni niega los demás relatos, porque tal como lo hemos señalado en el Capítulo I, el sentido de esta se encuentra desarrollado en *Mejor que el vino*.

En cuanto al segundo relato, él corresponde en sentido estricto, a la interpretación que hace *El Filósofo* de *Cristián* y de lo que conoce de su vida. En esta perspectiva, es la reafirmación explícita del acto interpretativo que, por su parte, Aniceto debe realizar de su experiencia personal y de todo lo que esta conlleva.

Para *El Filósofo*, *Cristián* está en "el último escalón, en el último travesaño de la alcantarilla" y aunque el narrador de segundo grado concede valor a su rebeldía, la interpreta como "un puro reflejo de su animalidad"[20]. Su vida es, pues, un ejemplo negativo que debe despertar en Aniceto un "rechazo de imitación".

Como metadiégesis, la historia de Cristián da cuenta de un héroe que está imposibilitado para alcanzar un conocimiento de sí: la miseria de su niñez, la necesidad de sobrevivir por cualquier medio, la falta de escolaridad, "no sabe leer ni escribir", son todos factores que concurren a predeterminar su situación y condición marginal. Pero sobre todo hacen que sea imposible una conceptualización de sí y del mundo; en otras palabras, no puede tomar conciencia de sí mismo y su vida se desarrolla, en consecuencia, bajo el signo de la inconsciencia.

20 La rebeldía, la no-entrega es un valor sancionado por la axiología del texto, como se verá en el capítulo siguiente; en esta perspectiva debe entenderse el juicio de Echeverría, puesto que como ya señalamos, Cristián es la no-persona al delegar en otro su privilegio de testimoniar sobre su vida.





> Tiene algo, una dureza, una altanería, casi una dignidad, que le impide aceptar nada que él no sienta que puede aceptar sin que ello lo rebaje ante el concepto que tiene de sí mismo, no en cuanto ladrón, no en cuanto ser social –no entiende de esas cosas–, sino en cuanto hombre, porque Cristián tiene un concepto del hombre, un concepto de sí mismo, mejor dicho, que quizá no sea sino algo *inconsciente*, que tal vez no es ni siquiera concepto –ya que eso parece implicar inteligencia, discernimiento por lo menos– sino un *puro reflejo de su animalidad*, pero es algo y algo que vale, por lo menos para mí (*HL* p. 593)

En *Cristián* no hay falso conocimiento ni persistencia en el error, sino simplemente no conocimiento que se traduce en una especie de embotamiento o embrutecimiento más bien. Vive su vida sin llegar a comprobar el sistema que la rige; lo que El Filósofo entrevé como valioso corresponde a su propio sistema axiológico, pero no al de *Cristián*. En suma, no hay aprendizaje en *Cristián* o si lo hay sería un aprendizaje "nulo" o fracasado, puesto que no aprende nada de lo que habría debido aprender, es decir, aprender a conocerse, descubrir racionalmente su esencia. Si hay conversión, esta es in extremis, pues después de su último intento fracasado por robar, sigue a sus amigos –Aniceto y *El Filósofo*– quienes emprenden el camino hacia nuevos horizontes[21]. En realidad, *Cristián* se va con sus camaradas no porque su última experiencia le haya enseñado algo, sino por un oscuro sentido de amistad y lealtad.

En Aniceto, la interpretación que *El Filósofo* ha hecho de *Cristián* y de su vida suscita dos respuestas. La primera es de compasión y rebeldía, de carácter más afectivo que racional:

> Sentí que si alguien hubiese hablado de mí en la forma en que Echeverría lo había hecho de él, no habría podido contener las lágrimas o la ira, las palabras, por lo menos, pero en él, aparentemente, el recuerdo de su vida no suscitaba nada que se pudiera percibir, sólo su palidez y aquella venilla que tiritaba en su rostro, cerca del ojo, bajo los duros pelos de su barba (*HL* p. 555).

21 Sin embargo, en *Sombras contra el muro* se sabrá que Cristián muere en su ley, como ladrón. Sin haber profitado de las enseñanzas de Echeverría, persistirá en su ignorancia.

Más adelante, Aniceto hará explícita su sanción frente a lo que representa *Cristián*: "Sentía, sin embargo –tal vez lo deseaba–, que no llegaría jamás al estado de *Cristián* –ya era imposible–...". Este constituiría, en contraposición con Aniceto una especie de "anti-imago", "ilota" (en términos de Suleiman); la historia de *Cristián* le advierte lo que no debe ser ni hacer y en este sentido es una historia que por lo negativo de la experiencia narrada e interpretada por Aniceto, suscita en este su rechazo.

### *1.3. La "ejemplaridad" de las historias de segundo grado*

En suma, las historias de segundo grado –como se ha señalado en el Capítulo I– tienen no sólo una motivación sino también una finalidad común: persuadir a alguien de una verdad esencial y como consecuencia de esto, modificar su comportamiento. Habría que ver en estas historias, entonces, una voluntad de ejemplarización que trasciende el carácter de pruebas que asumen para Aniceto-héroe. Así, la ejemplaridad de tales relatos tiene un carácter circular, pues todos convergen hacia la formación o aprendizaje del héroe, teniendo presente, además, que el narrador ya les ha asignado un valor formativo dentro de la selección de sus recuerdos.

No es gratuito, desde esta perspectiva, que los narradores de segundo grado incluyan una suerte de inducción que resume el verdadero mensaje que el orador ha querido transmitir al público; en este caso, Aniceto-héroe. El ladrón que narra la historia de *Victoriano* señala, a modo de conclusión y aunque despectivamente, que los hijos del policía corrupto son personas decentes; en ella hay implícita una lección tanto para el auditorio como para el lector, que permite y obliga a juzgar a *Victoriano* como una versión negativa del héroe de *HL*.

El *vagabundo*, al término del relato de su primera salida, afirma que uno de sus hermanos también se ha marchado del hogar paterno: "ojalá que no ande como yo" (*HL* p. 422). En esta aseveración hay implícita también una condena a su fracaso para integrarse a la realidad y la constatación de una falla en la búsqueda de su lugar en el mundo. En su segunda salida, la implicación que resulta de las aventuras del vagabundo es un rechazo de las actitudes y conductas de uno de sus compañeros de aventuras, Ipinza, al que "a veces (le) dan ganas de ir a tirarlo al río" (*HL* p. 498).





Del mismo modo, las palabras finales de Echeverría para referirse a la historia del maestro Jacinto y su mujer dejan en claro el fracaso del carpintero y el de todos los que como él no saben corresponder a la dádiva de la ternura y la pasión. En el relato de *Cristián*, la promesa de no volver a robar sirve como corolario del aprendizaje nulo del ladrón fracasado, sabe que no debe reincidir, pero los porqués y los cómo del mundo en que vive se le escapan totalmente. La historia de este ni siquiera es una invitación a la no-imitación, porque representa la imposibilidad de salvación personal; más que ilota, el ladrón resume la serie de negatividades individuales en un mundo que "parece no tener ya carácter humano" y en el que sólo el azar o algo no previsto puede salvarlo. El esfuerzo personal, el deseo de cambiar como necesidad interior no interviene en este tipo de individualidad; es *El Filósofo* quien se propone no abandonarlo, enseñarle un oficio, y arrancarlo de su condición subhumana.

Como hemos visto, en todos los casos, el razonamiento inductivo que ilustra la voluntad ejemplarizadora del narrador, está en juego. Si bien, el último eslabón de la cadena inductiva, la inducción moral, no se explicita; cada uno de los relatos de los narradores de segundo grado la da a entender, determinando los modos de ser en el mundo que el héroe no puede adoptar.

## 2.0. La formación del héroe

La formación de Aniceto, producto de su aprendizaje en el mundo, es sobre todo un proceso interior y corresponde a la organización de los acontecimientos que la memoria del narrador les ha impuesto. En ella ya está implícita su interpretación, a la que debe acceder también el héroe pues la prueba de interpretación también implica la de sus propios actos, condición necesaria que lo aproxima al saber del narrador.

También es importante señalar que las cuotas y la herida vertebran toda la formación del héroe y que es preciso asimilarlas al proceso de aprendizaje de Aniceto, cuya consecuencia es la obtención de la imagen del héroe en su ser auténtico.

### *2.1. Cuotas y herida*

Si las historias relatadas por los distintos personajes constituyen verdaderas pruebas de interpretación para Aniceto, estas deben integrarse a lo estrictamente constitutivo de su experiencia y que este llama "cuotas". Ellas marcan los sucesos decisivos de su vida y conforman los momentos narrativos que señalan una transformación vital más que intelectual, articulando en el recuento interior todo el proceso de formación.

> Era necesario pagar las cuotas, de a poco, claro está, ya que nadie puede pagarlas de un golpe, salvo que muera: la primera fue aquella; la segunda, la muerte de mi madre; la tercera, la detención y condena de mi padre; ésta era la cuarta cuota, si mi memoria no me era infiel. (*HL* p. 498).

La organización contractual de la sociedad no es ajena a la percepción del héroe, aun cuando su sistema de valores se afirma contra los valores de la sociedad capitalista y sus formas de explotación. Así sus desgracias devienen en una suerte de "pago", que no obstante, no le permitirán adquirir su lugar en el mundo. En un sentido más general, se trataría de agentes externos que determinan la evolución del héroe, pues no dependen estrictamente de él, y su jerarquización estará dada por la mayor o menor extensión narrativa que ellos ocupan en toda su rememoración. El sentido que les atribuye forma parte, sí, de la interioridad del héroe y este está dado, en gran medida, por el orden que les impone su memoria.

Por asociación, la salida de su segunda prisión (cuarta cuota) remite a su llegada a Chile y a la relación de amistad (transitoria) que entabla con *el vagabundo de las tortuguitas*; la falta de certificados para embarcarse con su amigo revela esta condición marginal del héroe, mejor dicho, hace presente, torna actual su primera experiencia dolorosa y traumática, su primera cuota; el encarcelamiento del que injustamente fuera objeto en su infancia.

Ciertamente, esta prisión inmerecida pone de relieve los mecanismos punitivos del sistema legal y social, sin embargo, en la visión retrospectiva de Aniceto lo importante es el valor formativo que le asigna a su experiencia; esta cuota le permite borrar la culpa original: "no era justo que sólo, mi padre, pagara siempre por todos". Aunque "libertad





y lágrimas" son la contribución; la cárcel y la historia de Victoriano, terminarán por redimir su carácter marginal. Las lágrimas y la privación de la libertad se articulan solidariamente con el relato del ladrón viejo, pues le proporcionan a Aniceto un primer sentido, integrándolo al mundo aunque en forma marginal todavía, pero sin arrastrar la mancha de su nacimiento que la sociedad burguesa le ha asignado. El relato del primer viaje del vagabundo le confirmará más adelante esta primera inducción, explicitada al término de la secuencia narrativa:

> Al atardecer me junté con mi madre en la puerta de investigaciones y regresamos a casa. Había pagado la primera cuota. (*HL* p. 407)

Dicha afirmación sugiere que, tal como lo señala el significado de "cuota", Aniceto ha podido nivelar su situación personal con la de los demás hombres y entender su peculiaridad social y su filiación como un desafío al orden establecido. Sólo a partir de este convencimiento puede juzgar lo que la realidad le ofrece, pues este orden no es trascendente y está sujeto a la corrupción y a la injusticia[22].

La muerte de su madre (segunda cuota) termina por romper el precario lazo que lo mantiene unido con el mundo; la desarticulación del mundo infantil, cuya consistencia es obra de la señora Rosalía, deja a Aniceto y a sus hermanos sumidos en la confusión. A ello debe agregarse la prisión y condena de su padre, *El Gallego*, que hace más radical la situación de desamparo de los niños "Solos y como puedan" es la impronta del funcionamiento policial que resume la condición de estos "hijos de ladrón", común a todos los desvalidos de la tierra. El relato de estas desventuras está en correlación con las vicisitudes del *vagabundo de las tortuguitas*; lo que las articula es la salida al mundo de Aniceto ocasionado por la pérdida de sus progenitores, pero que en el caso del *vagabundo* es producto del rechazo al orden familiar. Aniceto y sus hermanos son expulsados involuntariamente de lo que fuera su hogar y cada uno deberá sobrevivir por sus propios medios, tal como el *vagabundo* voluntariamente lo hace, a pesar de su miopía, de su falta de destreza manual y de su poco amor al estudio.

22 Al respecto, Goic sólo interpreta las cuotas como "una representación del sentimiento de deuda que experimenta el personaje como inherente a la condición humana". En "*Hijo de ladrón*", op. cit. p. 132.

La desaparición de los padres de Aniceto rompe los vínculos casi naturales que para este existían hasta entonces con la realidad, pues hace necesario que se incorpore a la vida del trabajo, que aprenda diversos oficios, que realice un aprendizaje exterior, que a la vez lo fortalezca y lo prepare para el porvenir. La segunda y tercera cuotas constituyen la condición necesaria y suficiente para que el héroe, arrojado del paraíso (infancia "casi feliz", hogar, familia) inicie la búsqueda de su verdadera posición en la sociedad y la asuma como su propia responsabilidad. En esta perspectiva, la segunda y tercera cuotas representan los golpes del destino que privan al héroe de su relación de pertenencia a un determinado grupo, y que para saldar dicha falencia obliga al sujeto a volcarse a la conquista de una comunidad más amplia, que tenga por valores: la solidaridad, la justicia, la igualdad y la libertad.

La cuarta cuota, y que vertebra el proceso de formación, es la segunda prisión de Aniceto. En ella, el héroe descubre que un ser puede elegir, "aceptar o rechazar", y este descubrimiento es el que posibilitará más adelante el conocimiento de su "límite de resistencia para las cosas exteriores". En relación con el segundo viaje de su amigo, el *vagabundo*, ambas historias se comunican por la semejanza de las situaciones: prisiones inmerecidas y aprendizaje ético frente a la historia del solitario y de Ipinza, respectivamente. En la interpretación de su existencia, la cuarta cuota reviste el carácter de prueba decisiva; ella lo marca tanto física como moralmente: la herida de su pulmón es producto de las condiciones inhóspitas de la cárcel, así como su rechazo y aceptación de algunas situaciones determinarán su conformidad o rebeldía frente a cualquier orden de cosas. De manera puntual, la historia que escucha de labios del solitario recibe un rechazo ético, del mismo modo como el borracho y la inconsciencia de su impudor le producen vergüenza y un sentimiento de culpabilidad.

La última reclusión de Aniceto da lugar al nacimiento de un hombre nuevo, pues el aprendizaje realizado en la cárcel plasma su carácter, le permite conceptualizar su sistema de aceptaciones y rechazos. Ante la nada que se le ofrece a la salida de la prisión: vivir o morir, ambos absolutos difíciles de realizar, Aniceto asume como tarea explicar cómo y por qué he llegado hasta allí. En esta justificación, logra Aniceto conocerse y este conocimiento produce, como señala Jost,





una especie de catarsis, de purificación, que le permite alzarse sobre los demás hombres como *irnago*; como el héroe que ha resultado vencedor de las pruebas a las que la vida y el mundo lo han sometido.

Se podría afirmar, en síntesis, que las cuotas representan las experiencias formadoras de Aniceto:

- la primera significa la reparación de la falta que la sociedad le adscribe (la marginalidad asignada por el sistema social);
- la segunda y tercera cuotas describen la aceptación de una marginalidad no deseada, de carácter social y afectivo; la orfandad y desamparo de Aniceto deben resolverse en la brusca salida hacia el mundo para conquistar su propio lugar (marginalidad por pérdida de vínculos familiares y afectivos);
- la cuarta cuota representa la experiencia necesaria para que el héroe pueda asumirse y que lo coloca, sin embargo, en una encrucijada permanente de aceptaciones y rechazos. Ella señala una postura no acomodaticia, por lo que esta cuota se propone como un conflicto entre el individuo y la sociedad (la marginalidad obtenida por vía racional).

La herida en el pulmón, por otra parte, que la última prisión y cuota han dejado en Aniceto es también una prueba que el héroe debe afrontar. Su carácter de prueba está implícito en la dificultad que entraña para la sobrevivencia del héroe; no puede pensar en trabajar para subsistir, lo que implica dificultad para vivir, aunque también "no es fácil morir". El problema radica –entonces– en cómo Aniceto asume su herida, que es un impedimento para integrarse a la sociedad o para marginarse: "menos podía pensar en robar: el pulmón herido me impedía respirar profundamente". Como puede observarse, esta interpretación es más bien de carácter inmediato y muestra a un hombre que a la salida de la cárcel tiene un único dilema: vivir o morir. La salida de la prisión, "salvado de la muerte y de la injusticia", devuelve a un héroe vencedor, pero la señal de su victoria es, curiosamente, esta lesión que señala la huella visible o invisible que toda experiencia deja en el ser humano.

Por otro lado, Aniceto si bien alcanza el conocimiento de sí mismo en este recuento y por la organización misma que impone a los sucesos,

no alcanza a comprender el sentido de su herida, que para él es un desgarro físico que le impide realizar ejercicios violentos, pero que terminará por cerrar y cicatrizar. Es una vivencia física que no logra asociar sino a lo inmediato de su situación.

> Imposible; debía seguir, mirando de reojo el mar, el muelle, las embarcaciones, envidiando a los hombres que conversan o enmudecen, toman el sol y fuman; tienen buena salud y pueden resistir; yo no (*HL* p. 449).

En cambio, para la instancia autorial tiene una función concreta: otorgarle el sentido que el héroe no puede darle por lo inmediato de la situación y que constituye una extensión que sobrepasa las instancias narrativa y discursiva de la novela, primero porque es una apelación directa al lector[23] y segundo, porque problematiza sobre la situación humana del hombre contemporáneo.

En tanto recubre la situación puntual de la herida de Aniceto, la intrusión del autor implícito señala, en concordancia con los pensamientos de Aniceto, que sólo hay dos alternativas frente al hecho concreto de tener una herida:

> …o renunciar a vivir así, haciendo a propósito lo que no debes, o vivir así, evitando hacer lo que no debes (*HL* p. 450).

Esta clase de heridas, de naturaleza física, "no son eternas, y mejoran o acaban con uno", pero habría que evitar que ella abra otra clase de herida, que "atacará (…) tu resistencia para vivir". En este sentido, Aniceto en su praxis vital nunca se dejará absorber por la herida, no se entrega a la contemplación morbosa de la evolución de su mal físico.

> El esputo no tenía pintas de sangre. Lo llevé al patio y lo arrojé dentro de unos tarros; me sentí tranquilo: era posible que mi pulmón mejorase pronto (*HL* p. 558).

Ciertamente, la herida se hace presente, pero no se torna en el centro de la vida del héroe. Su respuesta se homologa con los supuestos del autor, la herida en el pulmón en Aniceto está generalmente relacionada con la necesidad "de comer y de dormir", con los impedimentos que le puede provocar para subsistir.

Por otro lado, para el autor hay otro tipo de heridas:

> …otra, una con la que puedes nacer o que puede aparecer en el curso de tu existencia, en la infancia, en la adolescencia o en la adultez, espontáneamente o provocada por la vida. (*HL* pp. 451-452).

Este otro tipo es más que la mancha original, es de naturaleza constitutiva, y sólo puede mitigarse o anularse incluso, si toda la sociedad puede responsabilizarse de ella. Pero el mundo que ya no tiene "carácter humano" en el frío y descarnado análisis autorial, no ofrece posibilidades de salvación y menos aún, si esa herida forma parte de la indefensión misma del ser humano, el sin sentido de su quehacer. Ello implica que en una sociedad enajenada, la persistencia por vivir ha sido reducida a un acto mecánico que paradójicamente acaba por herir, por anular la existencia humana.

### *2.2 El proceso de formación*

La salida de la mora vital, en que la reclusión de la cárcel de Valparaíso ha dejado a Aniceto, reside precisamente en la intelección y conocimiento que cada hombre debe alcanzar sobre sí mismo. En el autoconocimiento que cada individuo logre se inicia un proceso de avance que va desde la ignorancia inicial a la plena conciencia. En este proceso habrá también una salida de la pasividad que es una pura inercia vital, hacia una acción auténtica, y donde se habrá desterrado esta indefección aceptándola como propia de la naturaleza humana. En alguna medida, el concepto de hombre sano se imbrica con el hombre formado, pues ambos desarrollan sus fuerzas, sus facultades y sus virtudes.

> …No hay fallas en ti, no hay heridas, ni aparentes ni ocultas, y todas tus fuerzas, tus facultades, tus virtudes están intactas y se desarrollarán a su debido tiempo o se han desarrollado ya… (*HL* p. 454)

Si bien la muerte es el destino ineludible del ser vivo, el hombre formado no la experimentará sino con el natural temor frente a lo no-

23 Se verá también en el capítulo IV.

conocido, pero consciente de su finitud. Aniceto, el "adolescente" que camina junto al mar tiene esa única herida y como muchos otros podría verse limitado, empequeñecido, reducido e inmovilizado. No será ese su caso.

A través de nuestro análisis, hemos propuesto el aprendizaje del héroe –Aniceto Hevia– como un proceso de autoconocimiento y, paralelamente, como una búsqueda de un lugar en el mundo. De nuestra exposición se desprende que esta búsqueda define un espacio axiológico contradictorio con los valores sancionados por la sociedad. Esta disyunción hace posible la historia de Aniceto, pues describe el desplazamiento del héroe desde el lugar que la sociedad le asigna, en forma prejuiciosa y de carácter marginal, a otro que se caracteriza por la preservación de la dignidad humana, aun en condiciones límites. En otras palabras, el aprendizaje del héroe consiste en negar el programa que la sociedad señala a los que, por una razón u otra, ostentan una condición desmedrada respecto de las jerarquías que ella instaura en cuanto a origen social, poder económico, filiación política, etc. En esta perspectiva, el sistema social fija de antemano la actitud de los que ocupan su polo negativo: mansedumbre, obediencia, sumisión, no-rebeldía, entrega a sus formas de dominación, explotación y represión.

Si los orígenes de Aniceto definen a *priori* su situación en la sociedad y en el mundo, es necesario un conflicto interior o una experiencia traumática que marque una escisión, un quiebre de ese orden externo e impuesto, que haga patente el desajuste de su individualidad, que se percibe a sí misma consistente y con latencias de otra verdad que la realidad se obstina por poner en paréntesis. Así, esta situación marginal es la que merece la atención de Aniceto, su examen y su evaluación; ya que el objeto del relato de Aniceto es establecer los motivos por los que ha llegado no sólo allí sino a tantas partes. 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.

De este modo, la formación de Aniceto se realiza contra los valores sostenidos por la sociedad y deviene en un modelo de hombre destinado a otra realidad en la que se concilian su filiación –culpable para el





sistema social– y su destino individual. La resolución de las contradicciones del héroe se instaura a partir del conocimiento de sí mismo, ya que las experiencias del mundo y de los otros lo modelan, en la medida que puede interpretarlas e integrarlas a sus nuevos valores.

Este autoconocimiento constituye un fin en sí mismo y concita incluso el interés novelesco. El esfuerzo que despliega Aniceto por mostrar una imagen coherente de sí y por construir un conjunto estable de valores en el que pueda afirmarse como persona, señala también el proceso espiritual del héroe; es el tiempo del reposo, del saber conquistado, del reconocimiento de su lugar entre los que poseen un concepto claro de sí mismo y de lo que pueden o no aceptar de la vida:

> Sabía lo que ocurría a mi lado y unos pasos más allá y quizá más lejos –todo lo veía y lo sentía, los colores, los sonidos, el olor del viento y de las personas, los rasgos de los seres y de las cosas y todo ello se unía en mí *crecía y me hacía creer*, ¿para qué? No lo sabía, pero todo quedaba y nada se iba, las lágrimas, las risas, las palabras duras y las palabras tiernas, el ademán tranquilo y el gesto violento, la piedad de unos, la cólera o el desprecio de otros, aquella mirada, esta sonrisa (*HL* pp. 556-557).

Ciertamente, el narrador se propone dar a conocer los motivos por los que Aniceto ha llegado a tantas partes y en particular allí a la cárcel de Valparaíso. Ello desemboca, en último término, en el conocimiento que el héroe logra de sí mismo. Lo que en la prediégesis aparecía solidariamente ligado a un orden establecido y le negaba su lugar en el mundo, pierde consistencia porque el mundo que le ofrece la burguesía y el sistema capitalista es clausurado y es un mentor aciago en cuyas trabas el héroe se fortalece y crece.

### *2.3. Configuración actancial*

El proceso de conocimiento del héroe puede describirse en términos de su configuración actancial y tal como lo sugiere Suleiman, sujeto, objeto y destinatario, se sincretizan en un solo actor: el héroe. Este va por el mundo para conocerse (objeto) y es él mismo quien se beneficia con este conocimiento (destinatario)[24].

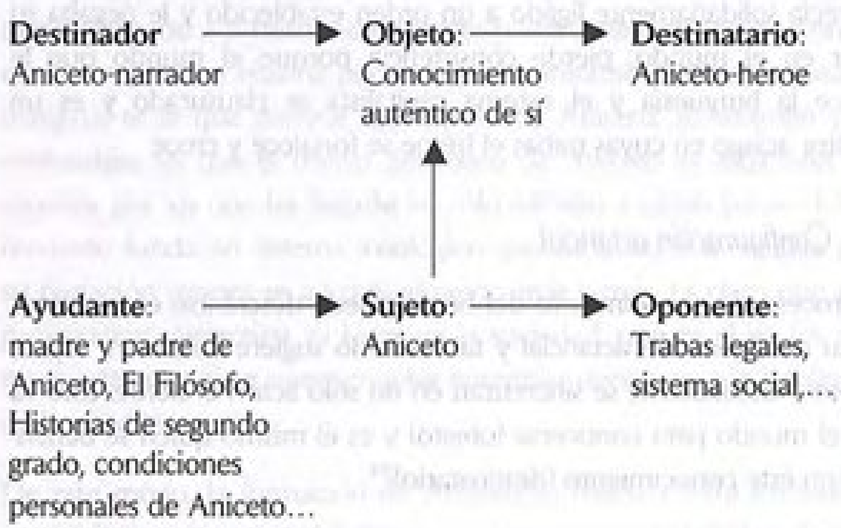
24 Suleiman. Op. cit. p. 25.

Por otro lado, el carácter autobiográfico de *HL* define como destinador a Aniceto-narrador, separado del héroe no sólo por la distancia temporal, sino también por un conocimiento análogo e idéntico al que busca el héroe, pues al transmitir su conocimiento, organizado según los saltos de su memoria, organiza también la reconstrucción interior del héroe. En este sentido es, además, ayudante, cooperador en el éxito de Aniceto-héroe, ya que le ayuda a superar las pruebas de interpretación que este enfrenta.

En la categoría de ayudante se encuentran otros personajes e incluso las condiciones, las características personales de Aniceto, su competencia para realizar una buena interpretación de sus experiencias y/o vivencias. Entre los personajes están *El Filósofo,* la madre del héroe –la señora Rosalía–, su padre –*El Gallego–, el vagabundo de las tortuguitas,* las historias contadas por algunos personajes; todos ellos contribuyen a que el héroe alcance un conocimiento auténtico de sí, resulte vencedor de los obstáculos que la realidad le coloca.

Como oponentes a que el héroe alcance su propio conocimiento se pueden señalar el sistema legal, cuyas prohibiciones y mecanismos punitivos sancionan en Aniceto su descendencia; la organización y estructura social también actúan como impedimentos en la búsqueda esencial del héroe.

El siguiente esquema ilustra la configuración actancial de la historia de aprendizaje de Aniceto:








En síntesis, el aprendizaje de Aniceto se propone como el paso de un estado de ignorancia de sí mismo que paulatinamente, va transformándose en una toma de conciencia de las incompatibilidades entre lo que la realidad le ofrece y lo que él puede aceptar o rechazar. El conocimiento de sí mismo le permite formarse y conocer de esa manera, cuál es su lugar en el mundo, entendido como una potencialidad solidaria con los que buscan ideales comunes a toda la humanidad, en desprecio de valores mezquinos y/o mercantiles.

# *HIJO DE LADRÓN*: SU RECEPCIÓN CRÍTICA

Berta López

## 1.0 Recepción crítica de Hijo de ladrón

La proposición de una lectura de *Hijo de ladrón*[1] como novela de aprendizaje antiburguesa, implica previamente una revisión de la crítica en torno a esta, con el fin de dar cuenta, no sólo de la recepción que la obra tuvo en el momento de su publicación, sino también de aquellos aspectos de la novela que han sido o no considerados en los artículos y/o estudios dedicados a ella, tanto en la reseña literaria periodística como en la crítica universitaria. Conscientes de que este examen no agota la bibliografía, en lo esencial proporciona suficientes elementos de juicio para señalar los aportes y vacíos que la crítica ha entregado sobre *HL*.

### *1.1 Reseña literaria periodística*

La muestra periodística seleccionada corresponde al año 1951, momento de publicación de *HL*. Los criterios de selección han sido dos: por un lado, la representatividad de periódico en el país, en términos de tiraje y, por otro, los críticos más conocidos:

- Alone. *"Hijo de ladrón,* novela por Manuel Rojas". *El Mercurio* (Santiago, Chile), septiembre 9, 1951.

1 Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón,* en Obras Completas, Santiago, ed. Zig-Zag, 1969, pp. 379-599. (En adelante *HL*).

- Uriarte, Fernando. "*Hijo de ladrón*, novela de Manuel Rojas", *El Diario Ilustrado* (Santiago, Chile), septiembre 23, 1951.
- Santiván, Fernando. "*Hijo de ladrón*", *El Correo de Valdivia* (Valdivia, Chile), septiembre 23, 1951.
- Bahamonde, Mario. "*Hijo de ladrón* de Manuel Rojas", *El Mercurio de Antofagasta* (Antofagasta, Chile), septiembre 23, 1951.
- Acevedo Hernández, Antonio. "*Hijo de ladrón* por Manuel Rojas", *Las Últimas Noticias* (Santiago, Chile), octubre 3, 1951.
- Merino Reyes, Luis. "*Hijo de ladrón* de Manuel Rojas", *Las Últimas Noticias* (Santiago, Chile), octubre 4, 1951.
- Latcham, Ricardo. "*Hijo de ladrón* por Manuel Rojas", *La Nación* (Santiago, Chile), octubre 21, 1951.
- Silva Castro, Raúl. "Experiencia Humana en *Hijo de ladrón*", El Mercurio (Santiago, Chile), diciembre 2, 1951.
- Subercaseaux, Benjamín. "Manuel Rojas, novelista". *Revista Nuevo Zig-Zag* (Santiago, Chile), octubre 6, 1951.
- Don Q. (Seud.) "Dice Manuel Rojas", *Revista Zig-Zag* (Santiago, Chile), diciembre 15, 1951.

En términos generales, la crítica periodística se puede ordenar en tres rangos:

- *Aceptación y aplauso*: la gran mayoría (Alone, Uriarte, Bahamonde, Acevedo Hernández, Latcham, Subercaseaux, Don Q.) coincide en subrayar la originalidad de la novela, señalando su ruptura con la tradición novelística chilena; destaca -además- su estilo, su capacidad mimética, patente en la captación "étnica y psicológica" del pueblo, que se acerca, de este modo, "a la chilenidad de los rincones sórdidos" (Bahamonde).
- *Desconcierto*: queda de manifiesto en la posición de Fernando Santiván, quien sugiere que la novela es inferior a otras de su autor. "Yo hubiera deseado como lector -escribe- que Manuel Rojas ampliara el conocimiento del medio ambiente en que se desarrollan sus personajes".
- Tentativas de interpretación al respecto, Silva Castro y Merino Reyes pretenden interpretar la novela a través de su propio conocimiento de algunas vivencias del escritor.





Parcialidad y subjetivismo son la tónica de esta crítica impresionista, que sólo presenta y valora, a grandes rasgos, la novela para una masa de lectores. De ahí sus obvias limitaciones, que se enmarcan en las preferencias de la época y en la influencia de los grandes maestros de la narrativa (Faulkner, Joyce, Proust, etc.).

### *1.2 Crítica universitaria*

La crítica universitaria ha dedicado muchas páginas de sus revistas a esta novela y también algunos escritores y ensayistas han hecho lo propio en sus libros. Hemos establecido, entonces, las siguientes perspectivas teóricas[2] que definen los estudios que se citarán a continuación.

#### *1.2.1. Enfoque teórico objetivo[3]: correspondería a los trabajos de Fernando Alegría, Cedomil Goic, Zunilda Gertel y Myron Lichtblau*

Fernando Alegría en su libro *Fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*[4] dedica veintinueve páginas a Manuel Rojas bajo el título "Trascendentalismo en la novela chilena". Su enfoque es diacrónico y comparativo, a pesar del título del ensayo, que apunta más que nada a los valores humanos de los personajes de Rojas. Considera dos períodos en la creación del novelista:

- el primero incluye *Lanchas en la Bahía* (1926), *Travesía* (1934), *El bonete maulino* (1943), obras anteriores a *HL*, que se asemejan a la "tradición creada y mantenida por los cuentistas de 1920" (pp. 86-87).

2 Nos hemos basado en la clasificación de las teorías críticas propuestas por Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pp. 15-58.

3 El enfoque teórico objetivo posibilita -según Abrams- una explicación de la obra en relación consigo misma y con el desarrollo del discurso literario, como una totalidad autónoma.

4 Alegría, Fernando. *Fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*, Santiago, ed. Zig-Zag. 1962.

- el segundo, según el ensayista, constituye la "verdadera obra de Rojas" (p. 91) y está integrado por una especie de saga autobiográfica de la que *Lanchas en la bahía* es el primer volumen, *Hijo de ladrón*, el segundo, y *Mejor que el vino*, el último[5].

Alegría señala que "la forma de este ciclo de novelas es ( ) la picaresca[6] forma en la cual Rojas introduce interesantes innovaciones que culminan en *Hijo de ladrón*" (p. 93). Numerosos argumentos fundamentan su aseveración, señalándose como rasgos de la picaresca tradicional:

- la descripción de los diferentes oficios que desempeña el héroe,
- el retrato de una "imponente galería de personajes de todas las clases sociales" (p. 93),
- el carácter humorístico de algunos episodios,
- la evasión del romance y de la idealización de lo sentimental.

Las innovaciones que se introducen en *HL* y que distinguirán la novela desde un punto de vista literario y social de la picaresca son:

- el desinterés por extraer una lección moral de las vicisitudes que debe afrontar su héroe,
- el héroe, que no es un instrumento ideológico; "...en su picaresca la especulación se alza a un plano filosófico y, sin ofrecer mengua-

5 A la fecha de la publicación del citado libro de Alegría, Rojas no había publicado aún *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971), que formarían una tetralogía con *HL* y *Mejor que el vino*.

6 Coincidente con Alegría, Ariel Dorfman en una nota de su ensayo "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual" en *Anales de la Universidad de Chile*, CXXIV, n.° 140 (Santiago, Chile) oct.-dic., 1996, afirma que las "novelas de Rojas son por lo general, una picaresca existencial, personal, en que la adición de episodios está centrada en el personaje, en su evolución y enfrentamiento a sus límites humanos y subhumanos" (p. 148). Por su parte, Promis, en *La novela chilena actual*, Buenos Aires, ed. Fernando García Cambeiro, 1977, considera que los "permanentes desplazamientos temporales" de Aniceto, en su continua búsqueda de un lugar en el mundo, han inducido a Alegría a afirmar que *HL* posee la forma de la novela picaresca española. Sin embargo, para Promis "Aniceto no es propiamente un vagabundo, sino un personaje a quien las condiciones inhóspitas de la existencia han obligado a desplazarse buscando lo que no encontrará hasta no pagar la deuda que todo hombre contrae por el hecho de nacer", pp. 93-94.





das escapatorias, plantea el dilema del hombre como un conflicto entre la inconsciencia e irresponsabilidad individual y la degradación total de la humanidad" (p. 93),

- en relación con el tiempo, que no existe un orden cronológico: "los episodios son intercalados en el instante en que llaman a la memoria del narrador, sin explicaciones previas, inusitadamente, como exigiendo al lector que les dé el lugar histórico que les corresponde" (p. 93).

Cedomil Goic escribe dos artículos en torno a la novela: "*Hijo de ladrón*, libertad y lágrimas"[7] e "*Hijo de ladrón*"[8]. El primero es un estudio de los procedimientos narrativos que caracterizan la obra:

- narración en primera persona-autobiográfica,
- distancia temporal y espacial que media entre narrador y personaje,
- construcción y técnicas narrativas,
- secuencia temporal de la historia narrada,
- motivos estructurales.

En el segundo, Goic propone un enfoque diacrónico estructural de *HL*, en tanto supone una evolución en el género de la novela e introduce una nueva tipología en ella, a saber, la "novela contemporánea". *Hijo de ladrón* correspondería a uno "de los puntos más altos en el desarrollo del nuevo género" (p. 126), Goic analiza en *HL* "las características medias en que reconocemos el tipo diferencial" (p. 126):

- la estructura del narrador, en la que considera tres aspectos diferentes:
- presencia de un narrador básico, retrospectivo,
- reconocimiento de un narrador puntual,
- narradores enmarcados,
- el uso de símbolos recurrentes como "sol y viento, mar y cielo", que son índices de la presencia del narrador puntual y simbolizan "la experiencia de la libertad o el anhelo o expectación de esta" (p. 135),

7 Goic, Cedomil. "*Hijo de ladrón*, libertad y lágrimas" en *Revista Atenea*, CXXXIX, n.° 389 (Santiago, Chile), julio-septiembre, 1960, pp. 103-113.

8 Goic, Cedomil. "*Hijo de ladrón*", en *La novela chilena*, Santiago, Ed. Universitaria, 1968, pp. 124-143.

- inserción de historias en la novela, como los "momentos en que el narrador adopta la voz y figura de otros varios narradores" (p. 142) y que resultan ser el modo que adquiere el conocimiento de los otros y el de sí mismo,
- la incoherencia de la narración como característica de la novela contemporánea que "nace de la incertidumbre o de la imposibilidad de dar razón universal del mundo" (p. 143).

Zunilda Gertel estudia en su artículo, "Función estructural del leit-motiv en Hijo de ladrón"[9], uno de los procedimientos que peculiariza la novela centrando su análisis en uno de los motivos que por su recurrencia se constituye en "leit-motiv", señalando que su función es dar cuenta de "la evolución del tono de la novela y del tiempo de ánimo del protagonista" (p. 368).

Tangencialmente señala, además, que la obra no ahonda en el análisis de la mente, sino en el desarrollo del protagonista, en la metafísica de la existencia. Lo importante añade, es el escape del problema existencial en la búsqueda de sí mismo, en la voluntad de ser. En *HL*, el héroe muestra "el reconocimiento de las limitaciones de su existencia y lo absurdo de la injusticia del mundo civilizado: la certeza de su angustiosa realidad. Pero es también la esperanza, la fe en los valores íntimos del hombre" (p. 369)

Myron Lichtblau en su artículo "Lo irónico y lo picaresco en *Hijo de ladrón*"[10] presenta la novela como una modalidad de la picaresca. Se ha propuesto mostrar los rasgos que definen a *HL* como una desviación del modelo picaresco, con un enfoque diacrónico estructural. Para ello considera:

- la ironía como recurso narrativo que conlleva la crítica social y que, sin constituir un modo narrativo como lo es la sátira, propia de "los clásicos autores de la picaresca", la aproxima al género y constituye -a la vez- un elemento transgresor,

9 Certel, Zunilda. "Función estructural del leit-motiv en *Hijo de ladrón*", en Revista Moderna, año XXXV, n.° 4 (New York, U.S.A.), octubre-diciembre, 1969, pp. 363-369.

10 Lichtblau, Myron. "Lo irónico y lo picaresco en *Hijo de ladrón*", en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras.* Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Picaresca, organizado por el Patronato "Arcipreste de Hita", Fundación Universitaria Española. 1979, IX, pp. 1219.





- el fin ético o moral perseguido por la picaresca se proyecta en *HL* como una pragmática de la vida.

Dentro de este enfoque teórico objetivo se advierten dos tendencias: una, sincrónica que pone su acento en los procedimientos narrativos, y, otra, que supone una evolución del género novelesco y de la que *HL* sería una expresión concreta. El aporte de la primera (primer artículo de Goic, Gertel) es la explicitación de que los procedimientos constructivos destacados constituyen los rasgos diferenciales en relación con la serie literaria anterior. Por su parte, Alegría y Lichtblau advierten en *HL* rasgos propios de la novela picaresca, pero también otros que innovan o transgreden el modelo tradicional. Como aporte de estos estudios pueden mencionarse:

- la relación de *HL*, en términos de evolución, con la novela en general o con algunas de sus formas, y
- la coherencia de la interpretación del universo novelesco de *HL* que deriva del enfoque propuesto.

*1.2.2. Enfoque teórico expresivo[11]: corresponde a los estudios de Raúl Silva Castro, Emir Rodríguez Monegal, Jaime Eyzaguirre y José Promis.*

- La valoración de *HL*, propuesta por Raúl Silva Castro en su artículo "Manuel Rojas, novelista"[12], se realiza a partir de la experiencia personal del escritor, que este supone vertida en la novela: "el autor es de los que cuentan lo que saben; la mayoría de las páginas de sus libros son episodios de su propia existencia".
- Emir Rodríguez Monegal en "Imagen de Manuel Rojas"[13] señala los aciertos de *HL* en relación con la novela hispanoamericana, afirmando que son el producto de la personalidad del novelista. La trascendencia que *HL* logra, por sobre las fronteras de su patria, se debe a su intento por mostrar al hombre sin "ejercer una dialéctica partidista" (p. 59), por una pasión destinada a "*escarbar*

11 El enfoque teórico expresivo da cuenta de la obra como una relación entre esta y su autor.

12 Silva Castro, Raúl. "Manuel Rojas, novelista" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Vol. XLIV n.° 130, octubre, 1960, pp. 5-19.

13 Rodríguez Monegal, Emir. "Imagen de Manuel Rojas", en *Narradores de esta América. Ensayo*, Montevideo, Ed. Alfa, 1970, pp. 57-63.

*en el hombre* (como el mismo Rojas escribe), por sacar a luz lo esencial humano" (p. 59). El ensayista considera que el mayor aporte de la novela ha sido "mostrar desde dentro al hombre austral de América, en su verdadera dimensión tierna y solitaria, en su mansedumbre y en su sobriedad, en su enorme reserva de pasión y sufrimiento, en su estoicismo ante la naturaleza y la opresión. De esta manera, las particularidades regionales del habla o del vestuario no alcanzaban más categoría que la de accidentes, rasgos pero no raíces. El regionalismo, entendido y practicado así, se incorpora al arte" (p. 61).

-Jaime Eyzaguirre, en su libro *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*[14], propone, dentro de los marcos teóricos del método generacional, un análisis centrado en una concepción humanista antropocéntrica desarrollada en *HL*. Tal enfoque hace de la novela el vehículo del pensamiento del autor, en términos de un humanismo centrado en la conducta de su protagonista y de otros personajes: "La fe en la humanidad y en la solidaridad de los hombres que postula Rojas en *Hijo de ladrón* se resiente sólo en los casos excepcionales en que las fuerzas sociales fuera del control del hombre consiguen a veces penetrar las líneas de defensa del individuo y tocan, destruyéndolos, los resortes más íntimos de la personalidad y dignidad humana" (p. 139).

-José Promis, en su obra *La novela chilena actual*[15], considera la novela de Rojas como una concretización de su poética, opuesta a los postulados estéticos del naturalismo: "El cambio de la perspectiva narrativa propuesto por Rojas implica, pues, como se ve, también una alteración fundamental en la estructura del género. Estas variaciones radicales se cumplen a cabalidad en la tetralogía de Aniceto Hevia..." (p. 51). Más adelante, Promis señala que en "la tetralogía de Aniceto (...) en todo momento las novelas cumplen la función de explorar y describir al hombre y, en este aspecto, mantienen su forma de acuerdo a las ideas de Rojas" (p. 52).

Como aporte de los citados estudios, se pueden considerar:

14 Eyzaguirre, Jaime. *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago, Ed. Universitaria, 1973, pp. 133-147.

15 Promis, José. Op. cit., pp. 45-55.





- la introducción de una dimensión humana (la del autor) en la interpretación y valoración de la obra,
- la interpretación de la novela a la luz de los postulados teóricos y estéticos (poética explícita) de Rojas.

*1.2.3. Enfoque teórico pragmático*[16]: corresponde al artículo *"Hijo de ladrón*, tres formas de inconexión en el relato"[17]. En él afirma que las técnicas utilizadas en la construcción de la novela tienen un carácter esencialmente pragmático, las que:

- anulan la distancia y la diferenciación entre narrador y lector,
- implican al lector en la construcción del "mundo novelesco",
- comprometen al lector en la narración.

Su aporte es incluir al lector en la interpretación de la novela (multiplicar los sentidos de esta, trascender el código del autor).

*1.2.4. Enfoque teórico mimético-ideológico*[18]: corresponde al artículo de Norman Cortés *"Hijo de ladrón*, una novela existencial"[19], en tanto considera a la novela como reflejo de una visión de mundo. La obra explicita la problemática del hombre contemporáneo en su soledad y desamparo. También denuncia la caducidad de los valores tradicionalmente consagrados (p. 38).

El aporte consiste en inscribir la novela en una corriente filosófica como lo es el existencialismo.

1.3. En síntesis, casi todos los enfoques señalados (con excepción de algunos expresivos) dan cuenta de una transformación, de un desarro-

16 El enfoque teórico pragmático propone la obra como un instrumento para un fin (v.gr., ético, didáctico, etc.) fundamentalmente, estudia la relación entre la obra y el público.

17 Cortés, Norman. *"Hijo de ladrón*, tres formas de inconexión en el relato", en *Anales de la Universidad de Chile*, CXIII n.° 120 (Santiago, Chile), cuarto trimestre, 1960, pp. 193-202.

18 El enfoque teórico mimético propone interpretar la obra como una imitación de aspectos del universo. He utilizado los términos mimético-ideológico en la medida que la obra refleja algunos sistemas de pensamiento, que pretenden dar cuenta del mundo.

19 Cortés, Norman, *"Hijo de ladrón*, una novela existencial" en *Revista del Pacífico*, n.°1 (Santiago, Chile) sin fecha, pp. 33-50.

llo, de un llegar a ser del héroe, pero de modo tangencial y como una especie de corolario que se deriva de los métodos de análisis propuestos. Las transformación o cambio de Aniceto no es considerada como consecuencia de un proceso de aprendizaje, ni como la culminación de todo el desarrollo novelesco. El concepto de formación aparece, así, subordinado a otras categorías: Lichtblau, por ejemplo, considera la ironía como un factor de la formación de Aniceto Hevia; "…en un sentido, la ironía misma sirve de mentor, de maestro y de predicador" (op. cit., p. 1149) del ser picaresco de Aniceto, y Alegría sugiere que han sido los diferentes oficios desempeñados por el protagonista, los que han entregado una cuota de enseñanza a su héroe, en su vagar de pícaro.

Goic, por otro lado, en relación con la instancia narrativa pone énfasis en la distancia que guarda el narrador básico, relator de las experiencias anteriores de Aniceto, que puede, de este modo, "…comunicar una concepción de la existencia maduramente elaborada" (op. cit., p. 127). Esto es que, de alguna manera, las experiencias narradas constituyen los elementos formadores de Aniceto adulto.

La clasificación de Gertel de *HL* como novela personal, porque "no ahonda en el análisis de la mente, sino en el desarrollo del protagonista, en la metafísica de la existencia" (*op. cit.*, pp. 368-369) constituye una aproximación más bien somera, dada la especificidad del análisis. En cuanto a Cortés, este centra su análisis en las vicisitudes de la existencia: soledad, incomunicación, etc., privilegiando la problemática del hombre contemporáneo donde la denuncia de la caducidad de los valores tradicionales forma parte de la precariedad existencial más que de la búsqueda de un lugar en el mundo, que se resuelve en la aceptación de algunos valores y en el rechazo de otros.

En su libro sobre la actual novela chilena, Promis, aunque inserta *HL* en la tetralogía de Aniceto Hevia, la considera parte del "buceo en la interioridad de personaje" (*op. cit.*, p. 53), que tiene como fin "descubrir, más allá del caos aparentemente sin sentido de lo cotidiano, las leyes desconocidas que iluminan el orden y gobiernan el sentido oculto de la existencia, la fuerza subterránea que la dirige a veces incomprensiblemente" (*op. cit.*, p. 54). El viaje hacia la interioridad del protagonista es la puesta en obra de la concepción estética de Rojas, que refleja los modos y técnicas de una nueva perspectiva narrativa;





la condición epifánica del viaje interior queda sin proyección formadora, sin implicaciones educativas.

En consecuencia, aunque la mayoría de los estudios citados sugieren la existencia de elementos formadores de Aniceto, de un conocimiento alcanzado por el protagonista en su búsqueda de un lugar en el mundo, de valores aprehendidos y otros desechados, tales factores no se integran a un proceso único, incluyente, como lo sería la formación de Aniceto, aprendizaje de sí mismo y del mundo. Por lo tanto, habría una zona no estudiada consistentemente en *HL* que correspondería al aprendizaje alcanzado por el héroe, modelado por las experiencias que obtiene del mundo.

Tal como indicábamos anteriormente, dicho aprendizaje se subordinaba, si es que se señalaba, a otros supuestos y que, aunque valiosos, no permitían acceder a la totalidad de la obra. En nuestro concepto, por el contrario, la formación del héroe aparece como una clave de lectura, como una nueva posibilidad de interpretar la novela de Rojas, que no ha sido considerada en los estudios precedentes. La investigación que proponemos, centra su enfoque en una zona no estudiada y permite una nueva recepción de *HL*, porque además de evidenciar que se incluye en la serie del *Bildungsroman*, desarrollado en Chile, revelará que *HL* introduce importantes variantes en el modelo tradicional[20]. En términos generales, en nuestro país no se ha realizado aún una investigación que inscriba a *HL* dentro de la serie de la novela de aprendizaje chilena y, por otro lado, dé un nuevo sentido a la tetralogía de Aniceto Hevia[21].

20 Como ejemplo de novela de aprendizaje (Bildungsroman) en la literatura chilena, se pueden mencionar *Un idilio nuevo* de Luis Orrego Luco, *El Crisol* de Fernando Santiván, novelas que siguen el modelo canónico y que como tales, terminan por una *autolimitación*: el héroe renuncia a la búsqueda de valores auténticos, no porque acepte el mundo de convención ni abandone sus propios principios, sino por una suerte de madurez viril. En cuanto a *HL* sugiero en ella, una desviación del modelo, por cuanto el sistema axiológico del narrador está en contradicción con los valores de la burguesía chilena, como se verá más adelante.

21 Alfred W. Jensen desarrolla la idea de tetralogía en su tesis doctoral *The Aniceto Hevia tetralogy of Manuel Rojas*, Universidad de Wisconsin U.S.A., 1974, como una relación entre autor y protagonista y "…in corroboration of the view that the two constitute an example of literary symbiosis". Nosotros sostenemos que la idea de aprendizaje proporciona una base más amplia para la comprensión del desarrollo del héroe en una unidad mayor: la de las novelas que constituyen la tetralogía. (Las traducciones del inglés y del francés de este y de otros artículos citados, en lo sucesivo, son de la autora).

## 2.0. HL, novela de aprendizaje antiburguesa

Según Jost, el Bildungsroman involucra una concepción de la novela destinada a presentar aspectos y tramos de la vida humana, que no habían sido reflejados hasta entonces, salvo incidental o excepcionalmente. En especial el *Bildungsroman* considera la acción formadora de los sucesos sobre el carácter del individuo y los años durante los cuales el hombre se forma: su adolescencia. En este sentido, la novela de aprendizaje constituye una especie de prenovela, de preámbulo, en cuyo final el héroe aparece armado para la existencia.

Tal como su denominación lo indica, la novela de aprendizaje muestra cómo el héroe adquiere un conocimiento auténtico de sí mismo, lo que convierte dicho aprendizaje en la finalidad misma de la novela que en términos lukacsianos es "la toma de conciencia del divorcio que separa la interioridad y el mundo"[22]. La *novela de aprendizaje (Bildungsroman)*, exige según Lukács "un equilibrio entre la acción y la contemplación, entre la voluntad de intervenir eficazmente en el mundo y la aptitud receptora con respecto a este"[23]. Por ello, la novela de aprendizaje tiene como héroe un ser eminentemente pasivo[24], ya que recién el logro de este conocimiento inaugura para él la era de la acción, la que queda fuera de la novela, pues forma parte de la evocación más que de la representación. Esta acción es una consecuencia del aprendizaje alcanzado y presupone una comunidad de hombres, en la que esa subjetividad deviene ejemplar en tanto es capaz de realizar dicho aprendizaje. Ella se constituye en símbolo, en una realidad que puede formar a otros hombres, en un medio educativo, pues lo que esta individualidad ha podido realizar, en términos de resolver su conflicto con el mundo, se convierte en objeto de imitación, de modelo para otros hombres.

La definición de "novela" dada por Lukács como "la historia de esa alma que va por el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia"[25], constituye, como lo señala Suleiman, la definición estructural del contenido de la novela, válida sobre todo para el *Bildungsroman*[26]. Conocimiento auténtico de sí y una acción válida en el mundo, tales son las condiciones que representan el ideal de *Bildung* y que se encuentra plenamente realizado en el *Wilhelm Meister* de Goethe, considera por Lukács el modelo canónico de este tipo de novela.

22 Lukács, George. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, ed. Siglo Veinte, 1966, p. 86.

23 *Ibid.*, pp. 129-130.

24 Al respecto Lukács señala que "la pasividad del héroe de novela no es una necesidad formal, ella caracteriza la relación del héroe con su alma y su relación con el mundo circundante". *Op. cit.*, p. 86.

25 *Ibid.*, p. 86.





Desde nuestra perspectiva, las categorías lukacsianas de autenticidad o de inautenticidad nos parecen pertinentes para el análisis de *HL* de Manuel Rojas, pues el héroe de la novela chilena, obtiene un conocimiento auténtico de sí mismo en tanto es conducido hacia el espacio de valores reconocidos como positivos por el texto. Así, el ideal que vive en el alma del héroe de la novela de aprendizaje y que lo prepara para una acción posterior, tiene por contenido y por fin descubrir, en las estructuras sociales y en el mundo en general, una relación que manifieste claramente una síntesis plena de sentido y de significación para las apetencias más íntimas de esa alma. Sin embargo, el héroe de *HL* –Aniceto Hevia– no logra cristalizar esta conciliación con el mundo, por el contrario, niega la validez de este proponiendo una sociedad diferente, este rechazo aparta a *HL* del modelo canónico y la muestra como una novela de aprendizaje transgresiva.

*HL* es la historia de Aniceto Hevia que, a través de la recapitulación de sus primeros diecisiete años, pone en correlación su destino individual y el de la sociedad. El proyecto vital de Aniceto conjuga su formación y problematización de su lugar en la sociedad burguesa, a partir de su situación marginal, derivada de su nacimiento. La forma autobiográfica de la novela proporciona un principio de unidad, en la que la recapitulización de la experiencia anterior, constituye un viaje espiritual, donde la distancia interior recorrida entre la ignorancia inicial y el conocimiento sobre sí mismo, da la medida del progreso realizado. *Hijo de ladrón* es una novela de aprendizaje transgresiva pues el héroe es conducido al rechazo de la sociedad burguesa.

26 Suleiman, Susan. "La structure d'aprendissage", en *Poétique* 37, 1979, p. 25.

# LOS PRIMEROS CUENTOS DE MANUEL ROJAS*

Jaime Concha

## I. "Laguna", primer cuento de Manuel Rojas

Escrito en 1922, ganador de un concurso abierto por un periódico argentino, "Laguna" se publica cuatro años después como primer relato de *Hombres del sur* (1926), la colección narrativa con que Manuel Rojas (1896-1973) empieza su obra literaria propiamente tal[1]. El cuento ha sido constantemente recogido en antologías, tanto del autor como de la narrativa nacional, gozando así de un cierto renombre canónico que lo constituye en un texto relativamente clásico en el repertorio chileno[2]. Es de un raro vigor emocional, hondamente sensitivo a la vida y desgracias de un paria social cuyo destino ha sido percibido como emblemático de los pobres del país.

---

* Este artículo corresponde a la refundición de dos trabajos. El primero se publicó en las Actas de un Congreso de Messina en el año 2003 y el segundo en los *Anales de Literatura Chilena* de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2004).

1 Rojas es, en realidad, un autor chileno-argentino. Nacido en Buenos Aires de padres chilenos, su obra se ambientará en ambos países y empezará, no por azar, en el espacio cordillerano que los separa y comunica. Antes de *Hombres del sur*, sólo ha publicado una pequeña *plaquette* de poesía posmodernista (*Poéticas*, Mendoza, 1921), que pasará casi íntegra a *Tonada del transeúnte* (1927).

2 Ha entrado menos, sin embargo, en el curriculum educativo de la escuela secundaria, desplazado tal vez por "El vaso de leche" (de *El delincuente*, 1929), más sentimental y no tan áspero para los estudiantes.

En las páginas que siguen, parte de un trabajo más amplio, estudiamos sólo tres puntos: un aspecto ideológico, una actitud que habría que llamar antropológica por los contenidos de comportamiento colectivo y de mentalidad arcaica que conlleva, y, finalmente, un elemento de la dimensión estética del texto. Todo ello de un modo muy somero.

"Laguna" empieza así:

> De aquella época de mi vida ningún recuerdo se destaca tan nítidamente en mi memoria y con tantos relieves, como el de aquel hombre que encontré en mis correrías por el mundo, mientras hacía mi aprendizaje de hombre[3].

En este párrafo inicial se pronuncian términos de gran amplitud de sentido: "época", "vida", "memoria", "hombre", "mundo"; sin embargo, ellos no pesan debido al tono liviano y conversacional de la evocación, donde esas picarescas correrías echan por el suelo todo énfasis solemne. Muy pronto, a medida que el cuento transcurra, los términos se concretarán sensiblemente: la "época" se desgranará en años, en un mes preciso, en una mañana inolvidable; el "mundo" se vivirá como experiencia internacional de los trabajadores; "hombre", dos veces puesto de relieve en el breve texto transcrito, adquirirá un alcance del que vamos a hablar. Todo fluye en este arte de narrar, en claro contraste con el descriptivismo moroso a que tendía el criollismo de los años veinte. En Rojas, desde la partida, el foco estará siempre en lo que se cuenta, íntegramente ligado al tono y a los dejos de la narración.

"Laguna" es la historia de un pobre trabajador errante que un muchacho (el narrador) encuentra en las obras del túnel cordillerano de Las Cuevas, parte del famoso ferrocarril transandino que se construye a comienzos del siglo. En fragmentos sucesivos o partes de la anécdota vemos al joven establecer relaciones de simpatía y fraternidad con el hombre, mientras un *crescendo* de mala racha, primero cómico, luego serio, por último trágico, acaba con Laguna perdido y sepultado entre las nieves andinas.

3 Santiago, Nascimento, 1926. Cito por la primera edición abreviándola *Hs*. Salvo una que otra mayúscula inicial que desaparece, no hay diferencias significativas con las ediciones posteriores.





Algunos aspectos ideológicos se imponen de inmediato y conviene, por lo tanto, discutirlos en seguida. Son tres: la cuestión de la chilenidad, la idea de raza y el mito del roto. ¿Prejuicios inherentes a la autoconciencia popular? ¿Creencias nacionalistas del chileno errabundo? ¿Sentimiento de víctima y desposesión ante la mala suerte? Son puntos que a menudo se aluden, pero en definitiva soslayados en el análisis e interpretación del cuento.

Respecto a la chilenidad, lo menos que puede decirse es que aparece irónicamente negada:

> –¿Usted es bueno para trabajar?
> –Sí –le respondí. Soy chileno.
> –¿Chileno? Aceptado". (*Hs*, p. 20).

La chilenidad es aquí una virtud atribuida y valorada desde fuera, por un inglés que es contratista y patrón para remate. El muchacho hace uso y saca ventaja de esa creencia:

> [...] yo usaba esta nacionalidad en esos casos (*ibid.*)

Doblemente problemática, por artificial y adventicia, incluso "extranjera", la chilenidad resulta ser algo instrumental y accesorio, que se quita o se pone cuando las circunstancias aconsejan. No es difícil ver aquí, aunque esté sólo implícito, lo que se hará manifiesto ulteriormente en la obra de Rojas: que este rechazo de la chilenidad tiene su origen en el ideario anarquista con su negación radical del principio de nacionalidad –y de la ciudadanía como algo meramente burocrático impuesto por el Estado.

Lo de la raza es más ambiguo:

> –¿De dónde es usted, Laguna?
> –Soy chileno; de Santiago. Pura Araucanía (*Hs*, p. 23)

Dato cierto en la vivencia del personaje, la idea parece cuestionada en la perspectiva del autor. En efecto, esta Araucanía en plena capital resulta un poco estrafalaria. En todo caso, parece haber en la obra de Rojas y desde sus escritos más tempranos, la convicción de que existe una forma de ser que se convierte, por la fuerza de la convivencia a lo largo de generaciones, en una especie de identidad colectiva. Si hay raza, entonces, la connotación no es racista, sino apenas racial. "El

tono de voz y las maneras" (p. 20), puntualiza el autor; otras veces habla de "herencia de raza" en sentido laxo. Simple idiosincrasia étnica y cultural.

Finalmente, el mito militar, estatuario y triunfalista del "roto", fraguado en las aventuras belicistas del siglo antepasado (guerra de la Confederación Perú-boliviana, guerra del Pacífico), da lugar ahora a un roto que es víctima de la fatalidad. La plenitud y las energías combativas del roto Cámara, figura fundacional del símbolo en *Durante la Reconquista* (1897), de Alberto Blest Gana, da paso en Rojas –treinta años después– a un don nadie del pueblo derrotado por la mala suerte. No vencedor con pedestal sino vencido y hundido en la misma Cordillera: tal es la curva declinante que sobre el mito traza el escritor.

"Yo soy un roto muy fatal", dice Laguna; "¡Pobre roto fatal!", reza el epitafio que cierra el cuento: esta es la ciudadanía, la nacionalidad, la raza y la póstuma identidad del personaje.

* * *

Uno de los temas centrales del relato es el mundo del trabajo, entendido como actividad productiva y constructiva y, a la vez, como asociación predominantemente masculina. En las alturas de la cordillera, peones y emigrantes venidos de diversos puntos del planeta convergen y se juntan para levantar un túnel ferroviario. El efecto de desgaste y el despliegue creador de la interacción colectiva se describen con particular detalle, en toda su función contradictoria:

> A los diez días de estar allí, nuestros rostros habían cambiado completamente. El frío quemaba la piel, la rajaba; la cara se despellejaba, las pestañas caían quemadas también y a todo este trabajo de destrucción y transformación contribuía el hecho de que nadie se lavara la cara sino los domingos. El agua era tan helada que nadie se animaba a hacerlo. Solamente los días de descanso se calentaba agua y se procedía a una limpieza minuciosa por parte de unos, somera por la de otros. Además, nuestras ropas viejas y sucias, los ponchos oscuros y las barbas crecidas, aumentaban el cambio, haciéndonos aparecer, a los ojos de cualquier viajero erudito, como descendientes directos de una familia de trogloditas. (*Hs*, pp. 29-30).





La negación es fuerte: las condiciones ambientales en que se realiza el trabajo (frío, viento, nieve) no sólo deshumanizan, sino que provocan una total involución humana, convirtiendo a los trabajadores en seres primitivos e inferiores. Traducido al lenguaje de los Manuscritos del 44, esto corresponde a las claras a la alienación de la esencia humana, captada allí por el análisis teórico y descrita acá con sin par nitidez concreta. Y es curioso y hasta paradójico, aunque ayude a recalcar lo contradictorio de la situación, que el "cambio" mismo, el "trabajo de destrucción y transformación" de que se habla, se apliquen directamente al sujeto y no a la actividad laboral o a su producto material. Cambio y transformación sensibilizan aquí el efecto de desgaste sobre el organismo humano.

No obstante, es posible observar otra perspectiva sobre el mismo fenómeno:

> Mientras tanto, el trabajo adelantaba rápidamente. Ya en algunos sitios la vía estaba cubierta por los túneles. Se hacían hoyos en el suelo, se metían en ella enormes postes, estos se juntaban por medio de una trabazón de madera y luego todo se revestía de planchas. Como el terreno era pedregoso, muchas veces en los hoyos de encontraban gruesos peñascos que era necesario partir con dinamita. Todos los días, a la hora del almuerzo o de la comida, fuertes detonaciones rajaban el silencio de la cordillera. Los estampidos resonaban contra los cerros más cercanos y estos devolvían un eco que chocaba en otros, sucesivamente, hasta convertirlos en un nuevo trueno prolongado y profundo (*Hs*, p. 33).

Con minucia, con visible deleite, el autor despliega la descripción desde pormenores muy concretos hasta la intensa sinfonía en que el hombre equipara su fuerza destructora y constructiva a la cordillera. El majestuoso símbolo del trueno lo expresa todo, coronando la potente visión que el autor busca trasmitir. De trogloditas a cíclopes: son la metamorfosis del trabajo humano y deshumanizado que Rojas no se cansará en explorar y que adquiere ya aquí, a la altura de su primer cuento, un elan de himno casi prometeico.

* * *

El narrador tiene 17 años, Laguna poco más del doble, 35. Desde muy pronto, como adelantábamos, se establece una relación estrecha

entre los dos personajes que, para el joven, tendrá el sentido y el valor de un aprendizaje de vida. Laguna fascina al muchacho:

> Me contó algo de su vida; una vida extraña y maravillosa, llena de vicisitudes y de pequeñas desgracias que se sucedían sin interrupción (*Hs*, p. 22).
>
> Mi juventud se sentía atraída por este hombre de treinta y cinco años, charlador inagotable, cuya vida era para mi adolescencia como una canción fuerte y heroica que me deslumbraba. Su tema favorito era su mala suerte (*Hs*, p. 23).

Muy significativamente, su condición de modelo y prototipo no se quiebra ni disminuye debido a los muchos accidentes que van a confirmar la "mala suerte" que el sujeto se atribuye; por el contrario, parecen aumentar el interés y el aura del personaje, fortaleciendo un vínculo de compasión, de simpatía humana y de insobornable fraternidad. Este vínculo, simple y complejo a la vez, es el verdadero gozne estructural del relato y conviene estudiarlo con detenimiento.

La relación entre los dos personajes es una relación de hombre a hombre, no en el sentido que la fórmula adquiere en historiadores y medievalistas para describir el vínculo feudal (en Marc Bloch y sus discípulos, por ejemplo), sino en la medida en que su base y cimiento es la noción de hombría. "Hombría" es ciertamente un ideal masculino y aun masculinista, aunque no necesariamente sexista, pues el elemento sexual o de virilidad no le es inherente ni tampoco decisivo. "De aquel hombre" el muchacho deriva y lleva a cabo su "aprendizaje de hombre" en un proceso mediante el cual se abre a la experiencia de la vida _ vida que él quisiera tan rica, plena y variada como la de Laguna y que, sobre todo, lo prepare para el contacto futuro con la desgracia y el dolor. La hombría es quizás fundamentalmente eso, el poder enfrentar los golpes duros y las malas rachas como parte de lo que el destino depara a cada uno, entendiendo que hay una inevitable repartición de bienes y de males y que esa repartición es siempre impredecible, casi siempre injusta. Hombría: el hombre de cara a la adversidad. Sapiencia, *ethos* muy viejo, que fundan un humanismo arcaico en que se integran remanentes de una emocionalidad popular de veras compleja, a veces francamente contradictoria, cuyos máximos paradigmas a lo mejor sean el bíblico patriarca Job y, en el





mundo latinoamericano, el gaucho Martín Fierro[4]. Si a veces lo que predomina es una especie de estoicismo popular (silencio, mutismo, indiferencia frente al destino), en otras se impone la conciencia de ser víctima, el patetismo y el valor de la lamentación. A pesar de este claroscuro, la actitud de fondo es siempre coherente: la de una postulación antropológica que está muy lejos de toda psicología individualista, a años luz de todo oportunismo para medrar en la vida e incluso en los antípodas de toda movilidad social. Ética de resistencia, pero no de resignación, en que la fortaleza humana y la conciencia de la propia debilidad se mezclan inextricablemente. La cueca que entona Laguna en el umbral de su muerte quizá recoja ese tenso y desmedrado estar en la tierra (*Hs*, p. 38). A esta imagen de Laguna habría que añadir una nota suplementaria.

* * *

Hay un aspecto del personaje que no suele ser comentado por la crítica, su constante movilidad[5]. Luego de su retrato físico, después de su retrato vestimentario, el rasgo que más se acentúa es precisamente el que hace de él un cuerpo incesantemente inquieto –en claro *pendant* con "Un espíritu inquieto", el cuento que sigue en la serie de *Hombres del sur*. Piernas, pies, cara, ojos, orejas están siempre, en todo instante, en un incontrolado e irrefrenable movimiento. Es el tic distintivo, sintético y global del personaje. ¿Cómo interpretar este rasgo, cómo situarlo en una constelación de sentido?.

Los accidentes y desventuras que afectan a Laguna tienen que ver, en su mayor parte si no en su totalidad, con situaciones de movimiento acelerado, a menudo vertiginoso. Salvo en el reposo que casi hiela a Laguna y que anticipa su fin (pero aun aquí, todo termina en una escena de verdadero *slapstick*, con bofetones y puntapiés, en un delirio de saltos y contorsiones), las demás situaciones contienen choques, golpes, colisiones en vehículos que circulan a gran velocidad. Al movimiento automático del cuerpo se suma, ahora, el movimiento mecánico en la línea del tren, en el túnel en construcción, junto a postes que apalean al pobre hombre, etc. El campo de sentido se va

4 En uno de sus primeros trabajos, poco conocido, Alejandro Losada estudiaba este tipo de actitudes en la obra argentina (ver *Martín Fierro. Héroe –Mito– Gaucho*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1967).

5 En el idiolecto chileno, se diría que Laguna "tiene piduye" (o "pidulle").

haciendo reconocible, creemos: se trata de una escena típica y tópica del cine mudo de la época. Contra el fondo amenazante del tren, ligado para siempre a los orígenes del cine –no tanto el fantasista de Melies, sino el realista de Lumiere– los percances de Laguna adquieren un aire de pantalla, son una farsa extraída de otro medio tecnológico y ahora proyectada en el vasto escenario de la cordillera. En sus gestos y en su mímica, el personaje corporalmente cinético resulta ser, por lo menos, en parte cinematográfico. El trabajador errante de Rojas y el vagabundo (*tramp*) de los primeros cortos de Chaplin parecen unirse en un común festín de risas y de lágrimas que nos divierte y enternece en la sala oscura o en el blanco y negro del libro. Hay en la movilidad de Laguna el mismo desequilibrio, la misma incapacidad de mantener la vertical sobre el planeta que hace bambolearse y tambalear al bufo de los estudios de Keystone o de Essanay[6]. En ambos falla la proporción antropológica del hombre con la tierra, por mucho que uno esté muy distante de la sutileza y del carisma que irradian en el otro. "Con las piernas brevemente arqueadas, el cuerpo un poco inclinado", se nos dice de Laguna cuando lo conocemos (p. 21); y hacia el fin del cuento, dominado ya el personaje por la desesperanza. "toda su persona parecía estar inclinada bajo un peso invisible" (p. 37). El rasgo deja de ser risueño y pasa a ser trágico, realzándose a símbolo y encapsulando la densa y maltrecha humanidad de este pobre héroe a la intemperie.

En suma: el "humanismo" de "Laguna" en particular (y de *Hombres del sur* en general) es un humanismo popular por los tipos y costumbres que se nos muestran, por el valor que se les asigna y por la sensibilidad oral y folclórica con que se los capta. Humanismo popular centrado en el campo laboral, en la medida en que las relaciones de trabajo determinan la verdad contradictoria de lo humano. Humanismo arcaico también, donde la sabiduría humana pasa necesariamente por el tacto y la familiaridad con la desgracia. Se trata, además, de un humanismo masculino que, si no excluye enteramente a la mujer (como podría "el hombre nacido de mujer": epígrafe del próximo cuento, tomado del *Libro de Job*), pone de relieve los intercambios de amistad, de fraternidad, de asociación y de cooperación entre varones. En este mapa "antropológico", cuyo paisaje es bien perceptible, se crea y empieza a elaborar una peculiar teodicea de los pobres, sin dios y sin justicia, absolutamente ciega en "Laguna", en donde el valor supremo de todo será la perfección de la injusticia en el reino de los "hombres del sur".

6 Para una vívida perspectiva sobre esos años iniciales de su carrera en Estados Unidos, cf. Charles Chaplin, *My Autobiography* (Penguin, 1964), pp. 141 ss.





## II. Robar, trabajar, jugar en el primer Rojas

Pocos años después de su primer libro, Rojas publica una nueva colección de cuentos; y al año siguiente da fin a una novela breve, premiada en un concurso literario en Argentina, que saldrá a luz muy pronto. En ambos libros se continúan y desarrollan temas ya presentes en *Hombres del sur* (1926), de modo parcial en *El delincuente* (1929), de una manera más clara y reconocible en *Lanchas en la bahía* (1932; fechada en 1930). En lo que sigue, hago una revisión somera del libro del 29 y un análisis algo más detenido de su nouvelle inicial. Esto permitirá mostrar algunos aspectos de la alternativa trabajo/delincuencia y definir mejor ciertas implicaciones.

### *"El delincuente" y otros cuentos*

Este cuento es el primero en la colección del mismo nombre, colección de nueve relatos en que tres, por lo menos, tocan directamente el tema de la criminalidad. En efecto, "El delincuente", "El trampolín" y "El ladrón y su mujer" abordan la situación del hombre que se ha puesto o actúa fuera de la ley, intensificando la exploración que Rojas había comenzado años atrás sobre la franja de marginalidad endémica a toda sociedad – la de los excluidos o de los transgresores, antisociales o extrasociales, en categorías nada neutras que hablan por sí mismas.

"El delincuente" discurre entre dos pares de personajes masculinos, dos vecinos de un conventillo por un lado, un ladrón y un borracho por el otro. En lo esencial la trama consiste en un lento y moroso viaje del conventillo a la comisaría y, ya en ésta, en una larga y tensa espera a altas horas de la noche. El interés central del cuento parece residir en la transferencia que se produce en el personaje narrador (uno de los vecinos, peluquero), el que supera su fuerte animadversión hacia el ladrón para terminar experimentando comprensión y lástima por él. A decir verdad, desde un comienzo su hostilidad está

muy relativizada. No es tanto el acto de robar lo que él condena, sino el hecho de que se robe a la gente pobre del conventillo. Y su víctima, en este caso el borracho, le resulta aún más despreciable y repugnante, lo cual palia la indignidad del otro. Camino a la comisaría se genera un acercamiento entre los hombres, en parte por la risa que les provoca el ebrio, en parte por la simpatía e indudable vivacidad del ladrón. Hay algo "lagunesco" en el personaje, se podría decir. La psicología ínsita en el cuento resulta así doblemente espacializada, por el eje que estructura la relación principal (distancia y proximidad entre peluquero y ladrón) y también porque la travesía de las calles es una marcha en columna que va anudando y reestructurando los pares y parejas de hombres para vigilar al delincuente y hacer avanzar al borrachito de marras. Al fin, ya en la comisaría, narrador y ladrón quedan frente a frente, en bancos opuestos, separados por una frontera invisible que la ley impide traspasar. "–Siéntate ahí, te digo"[7] grita el cabo de guardia, impidiendo la comunicación entre los dos hombres. En la humillación final, cuando el ladrón se da cuenta que ya no puede engañar a sus captores ni al oficial, el narrador cruza la frontera y se pone de parte y del lado del transgresor.

El relato se inicia poniendo de relieve lo dual, las igualdades, la duplicación. Hay dos conventillos: "es un conventillo dentro de otro..." (D, p. 9); hay dos patios: "un gran patio de tierra... hay otro patio" (D, pp. 9-10); hay dos pisos con piezas igualmente distribuidas: "están las piezas de los inquilinos, unos cuarenta... están las otras cuarenta piezas del conventillo" (D, ibid.). Y sigue una pincelada social que es bien reveladora en su sintaxis distributiva:

> "Como usted ve, mi conventillo es una pequeña ciudad de gente pobre, entre la cual hay personas de toda índole, oficio y condición, desde mendigos y ladrones hasta policías y obreros. Hay, además, hombres que no trabajan en nada; no son mendigos ni ladrones ni guardianes ni trabajadores" (D, p. 10).

Curiosa y notable modulación de estas frases que, en vaivén repetitivo, marcan primero un movimiento de polarización (desde... hasta) para luego restablecer una simple coordinación distributiva, neutra

7. *El delincuente*. Santiago, Imprenta Universitaria, Sociedad Chilena de Ediciones, p. 21. Cito por esta primera edición: D, más la página.





contiguidad entre los grupos mencionados (ni... ni). Sin forzar las cosas demasiado, es posible sugerir que ya aquí se condensa lo que va a ser el sentido del relato en su lógica contradictoria de división y coexistencia, de exclusión y solidaridad. (Más el subentendido, no exento de consecuencias para el Rojas posterior, de que los ladrones también trabajan...)

Luego de un retrato, también de ida y vuelta (D., p. 12), en que vemos al delincuente delgado y puntiagudo en todo su ser, este queda perfectamente sintetizado en el instrumento de su actividad:

> "Se encogió de hombros, sonriendo, y estiró una mano que parecía una ganzúa, larga y firme" (D., P. 13).

Este detalle retratístico, que tiene una larga tradición en la literatura costumbrista hispánica (Larra, Sarmiento), deriva en última instancia de las técnicas a lo Buffon en las descripciones zoológicas donde animal y ambiente, miembro corporal y acción específica, órgano y función se hallan férreamente correlacionados por el hábito. Aquí, el uso constante de la ganzúa moldea la mano del malhechor.

En el curso del relato, como he dicho, se modifican las relaciones internas del grupo. La desconfianza inicial ante el ladrón, que da paso a la risa común sobre el borracho, redistribuye los pares opuestos forjando una creciente familiaridad entre el peluquero, el carpintero y el hombre que conducen al retén:

"Me contagió esta risa, y de repente nos encontramos riendo los tres a grandes carcajadas, dándonos unos a otros golpecitos en la barriga y en los hombros" (D., p. 17).

Esta fase cómica de la interrelación, que se exterioriza en un expresivo código gestual de grupo masculino, se volverá seria en la comisaría a medida que la sensibilidad del narrador cobre aguda conciencia de la humillante situación del pobre hombre:

> "Yo quedé silencioso, avergonzado de aquel hecho, doliéndome de que mi calidad de hombre honrado impidiera a ese hombre acercarse a mí y convidarme un cigarrillo" (D., p. 21).

Es la relación de hombre a hombre la que bloquea el guardián de la ley, impidiendo con su prohibición que un ser humano pueda comu-

nicarse con su semejante. Lo subraya Rojas con claridad inequívoca: ser honrado también separa de otros hombres, también aísla. Detrás de un ladrón, quienquiera que sea, hay alguien que merece nuestro respeto y un básico reconocimiento de su dignidad. La reciprocidad del vínculo no se quebranta porque uno de los miembros esté fuera de la ley. Antes que la ley y sus prescripciones, está el orden fundamental e irrevocable de lo humano.

> "Hízose a un lado el cabo y en medio de la oficina solo quedó Juan Cáceres, alias El Espíritu, ladrón, especialidad en borrachos y conventillos" (D., p. 26).

Desnudado en su identidad, hurgado y registrado como un monigote, el hombre se desmorona ante los demás, perdiendo los últimos vestigios de astucia que aún le quedaban, en un proceso que al par que exacerba la piedad y el malestar del narrador, lo lleva a una hosca meditación final: "¿Por qué los ladrones serán ladrones?", se pregunta. La respuesta no existe en esta teodicea de un mundo dividido entre honrados y delincuentes, simplemente porque no hay respuesta posible en el marco del relato. La incógnita subsistirá, sin embargo, inquietando la mente del autor en todo el período de gestación y de prehistoria de *Hijo de ladrón*.

## Lanchas en la bahía

La primera edición de *Lanchas en la bahía* contiene un "Prólogo" de Alone, la nouvelle propiamente tal, y un apéndice o escrito suplementario denominado "Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo", impreso en tipo menor. Este último inicia de un modo tangible el proyecto autobiográfico del autor. El comentario debe tener en cuenta, creo, esta decisión de incluir las páginas sobre su infancia argentina junto a un relato que nos habla exclusivamente del puerto chileno de Valparaíso[8].

Con *Lanchas en la bahía* Rojas continúa profundizando las contradicciones que había comenzado a explorar en el campo del trabajo, al

8 *Lanchas en la bahía*. Santiago, Colección de Autores Chilenos, 1932. El ejemplar que uso, perteneciente a la biblioteca de la Universidad de California, San Diego, lleva la siguiente dedicatoria con la letra firme y clara del autor: "Para Manuel Pedro González, afectuosamente. Manuel Rojas. Universidad de Chile. Oct. 17 de 19... (Faltan los últimos dígitos ya que el ejemplar está roto). Cito por LB.





igual que ciertas paradojas derivadas de particulares condiciones en la situación laboral. En sus cuentos de los años veinte –tanto en *Hombres del sur* como en *El delincuente*– el par trabajador / ladrón se insinuaba ya como una dualidad central, dicotomía o bifurcación a veces, clara antítesis en otras ocasiones, pero también, en momento excepcional, complementariedad fraterna. En su cercanía y convivencia con el trabajador, el ladrón no solo comparte el hábitat de la población o el barrio, sino que resulta ser un enemigo-prójimo, su hermano potencial. En el caso de *Lanchas en la bahía* esta dualidad afecta esporádicamente la intriga del relato, sobre todo en su primera parte (sección I.) Allí, el protagonista es un guardia portuario que debe cuidar mercaderías durante la noche, impidiendo el robo por parte de eventuales "piratas" (LB, p. 24). Sus armas (las del trabajador) son un revólver viejo que no se atreve a usar y una linterna con que apunta a la cara de los merodeadores nocturnos. Por compasión, que es más bien un oscuro lazo de fraternidad, no los denuncia y los deja ir. Es claro, entonces, que entre trabajador y ladrón existe interdependencia (o codependencia), cuya clave está más allá de ellos, en la estructura social de la que ambos forman parte. Tiene que haber guardianes nocturnos porque hay ladrones. Hasta cierto punto, este particular tipo de trabajo está condicionado por la actividad general del ladrón. La clave es precisamente una propiedad privada que el trabajador debe proteger sin que le pertenezca en lo mas mínimo. ("No le da vergüenza cuidar lo que no es suyo? –preguntó el hombre, dirigiéndose a mí" (LB, pp. 19-20). El antitrabajo del ladrón es, por lo tanto, simplemente la otra cara de la actividad del guardia. Esta contradicción –esta íntima, antagónica, fraternal coexistencia entre los dos: Prometeo y Caco amarrados uno a otro– es algo que será base y cimiento para *Hijo de ladrón*, su suelo marino y su horizonte nocturno.

Las paradojas relacionadas con la actividad del personaje son tres, en lo principal: es un trabajo nocturno, es un trabajo solitario y se trata de un trabajo pasivo, casi inmóvil. Nocturno, el trabajo del guardia se sitúa fuera del tiempo y del ámbito normal de la interacción en sociedad. Empieza cuando el sol se pone y se apagan los ruidos en el puerto, terminan cuando ellos empiezan al día siguiente. Cumplido en total soledad, este trabajo desprende al individuo del engranaje de asociación y hace de él una ruedecilla que gira y opera en el vacío, sin el aire del contacto y de la práctica compartida.

Decididamente pasivo, su mayor enemigo es el sueño, necesidad física que va a gravitar en el relato con peso agobiador. Todo este tipo de trabajo es, en consecuencia, pseudo-trabajo, una actividad fantasmal que solo induce al sujeto a concentrarse en exactamente lo contrario:

> "Trabajaban aún en el malecón y el resplandor de las luces se extendía sobre el agua como cardúmenes de peces rojos; se oía el trepidar de las grúas y grandes bultos se alzaban oscilando y desaparecían de pronto, como caídos al mar. Los hombres pasaban y volvían a pasar frente a las luces, minúsculos, pero decididos, insistentes como insectos. Mirábalos con envidia, con el deseo de abandonar mi soledad y mi silencio para marcharme junto a ellos, junto a las negras y poderosas máquinas, en medio de las voces de mando y gritos de alerta" (LB, p. 21).

Lo que el guardia echa de menos aquí no es solo el movimiento físico de su cuerpo y la energía vibrante de las máquinas, con todo lo que comportan, uno y otras, de esfuerzo colectivo; es también, más hondamente, toda una cultura masculina que es su forma de vida y de interacción humana. Trabajo al aire libre, a la intemperie del sol y del mar, espectáculo sonoro que nos trae otra versión de la sinfonía de fuerza y creatividad ya entrevista arriba en la Cordillera, gracias a "Laguna" y a "El cachorro".

Si la primera sección de la novela nos sume en el ambiente nocturno del puerto, la segunda es su contraparte diurna, el día de vida que se inicia en la madrugada y concluye por la tarde en que el protagonista se va a ver desempleado. La creciente agitación de la mañana y el panorama rico y expansivo del comercio vespertino –tratados ambos en el surco que abriera, de una vez para siempre, Zola en *El vientre de París* (1873), la tercera novela de los Rougon-Macquart– culminan en la completa inactividad de la cesantía. Entremedio está sólo la necesidad intensa de dormir, en un ambiente doméstico que empieza a mostrar los elementos constructivos del interior neorrealista (el niño en la cama, muebles escasos, la sensación de pobreza), que serán parte esencial del mundo familiar de *Hijo de ladrón*. A estas dos primeras secciones las dota el autor de una gran unidad formal, enmarcándolas en círculos concéntricos dentro del todo y concibiéndolas como oleadas de tono y de ritmo disímiles –sombrío y colorido, depresivo y vivaz.





Las relaciones entre Eugenio (el narrador personaje) y Yolanda, la mujer que conoce en el burdel nocturno, cubren gran parte de la novela, prácticamente la mitad de ella. Las dos secciones en que tienen lugar, la cuarta y quinta del libro, se leen como batientes de una puerta doble, la que permite el ingreso del muchacho a la intimidad de la mujer y, una vez arrestado por la policía, la que lo lleva camino a la cárcel. La simetría de la forma narrativa destaca aún más la asimetría emocional y psicológica de la relación. Todo el peso de esta recae en Eugenio; la mujer es un correlato mínimo casi sin visualización. Es como si Eugenio estuviera obligado a cumplir un rito de iniciación efímero, con gestos también efímeros pero rigurosamente dosificados según una ética popular, poniendo en riesgo todo: su amor por la mujer, su propia seguridad, su libertad y aun su vida.

La envoltura narrativa y descriptiva de esta zona de experiencia insiste en el carácter de homogeneidad que ella posee y su integración en el espacio compacto que se nos ha comunicado. Las imágenes marinas y marítimas predominan no solo para pintar la atmósfera de feria nocturna de la subida Calver (lugar de prostitución casi miserable), sino para filar incluso el estado de ánimo del propio protagonista. "Anclado", "mareo", "oleaje" son palabras que se reiteran. El horizonte concreto del trabajo en la bahía invade entonces estas calles del amor, mostrándonos que trabajo y amor, lo laboral y lo sexual son dos ramas de un mismo tronco, dos aspectos de una misma y unitaria realidad humana. Dentro de este magma marino, resalta más la proposición simétrica que se va a formular respecto a la mujer. "Entre una persona honrada y otra que no lo es, no hay ninguna diferencia a primera vista, claro está", le había dicho el jefe cuando trabajaba como guardián nocturno (LB, pp. 26-7). "Esta era una prostituta, pero... yo no discernía muy bien la diferencia que existe entre una mujer honrada y otra que no lo es" (LB, p. 71). Dos proposiciones similares, la primera de las cuales recuerda bien el asombro que se había apoderado del narrador en "El delincuente" (vide supra); dos proposiciones convergentes, una relacionada con el mundo del trabajo, otra relacionada con la experiencia de la mujer. El paralelismo tendrá largo alcance en la obra de Rojas y, por caminos que ya empezamos a entrever, nos conducirá, por un lado, a *Hijo de ladrón* y, por otro, a *Mejor que el vino*, la pieza de su tetralogía que consistirá en una profunda crítica de la esfera familiar y del matrimonio burgués,

precisamente desde el ángulo de la existencia del prostíbulo. Si el ladrón hace echar una mirada equívoca sobre la condición del trabajador y lo hace a uno reparar en la cuestión de la propiedad privada, la pareja mujer-prostituta representará otra forma de propiedad, la explotación monogámica o promiscua de un cuerpo viviente.

## Imágenes autobiográficas

La pregunta se impone: Qué relación es posible establecer entre los dos textos del libro de 1932? Que induce a Rojas a proponer conjuntamente –una al lado de otra– la novela que acabo de comentar y la sección siguiente, "Imágenes de Buenos Aires"? ¿Cómo entender esta coexistencia básica e inmediata entre ficción propiamente tal y autobiografía también explícita?

Las páginas de recuerdos infantiles se presentan como "Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo" y consisten en un grupo de fragmentos que funcionan como piezas de un mosaico incompleto de la niñez. Si bien este es el foco –la infancia, su ir y el devenir más allá de ella– el título subraya una doble exterioridad, de la ciudad y del barrio. Es el marco material lo que se destaca; la persona, con su infancia a cuestas, queda en un trasfondo o, por lo menos, no es anunciada en el encabezamiento del texto. "Nazco, pero no tiene importancia": esta frase, que se destaca en relieve, capta bien el espíritu de estas reminiscencias, determinando emblemáticamente, para todo el proyecto autobiográfico de Rojas, la presencia de un yo nunca central ni jerárquico ni excluyente.

Esta exterioridad casi tangible se hace más evidente si se observa que la palabra "imágenes" nunca tiene un sentido primariamente psicológico o subjetivo. Por el contrario, junto al abundante vocabulario óptico ("reflejo", "espejo", "como en un negativo que se puede revelar", LB, pp. 103 y 106) o francamente fisiológico ("mi cerebro... ya capaz... de guardar imágenes", p. 104), el término adquiere a veces una indudable consistencia material. El autor habla de "imaginería", por ejemplo, luego de haber hablado de un "retablo inanimado" (p. 103). De hecho, el memorialista relativamente precoz que es Rojas nos ha indicado desde la partida cual es su voluntad y adonde se dirige: "fijar fuera de mí... los recuerdos de una época de mi vida, y la vida de mi ciudad natal" (ibíd.). A lo que asistimos, entonces –





nosotros, sus tardíos lectores– es a una serie de fotografías de otro tiempo, con algo de cine que anima "los viejos años de mi barrio nativo" (ibíd.). Ciudad natal, barrio nativo: entornos y ambientes que dan nacimiento a un arte reconstructivo y al rol de la memoria. Al fin del texto, cuando su infancia éste a punto de desvanecerse, el autor nos revela los detalles técnicos de la operación: "la luz de la vidriera iluminaba débilmente al grupo" (p. 111).

Casa, acera, calle, cuadra, manzana, sector, barrio son los anillos mágicos del espacio de antaño. Y el alfalfar –es incrustación de tierra libre sembrada entre las casas– ofrece un área disponible para el rito y las rutinas del juego. Es este hilo del juego el que enhebra los distintos momentos de la vivencia infantil.

Tres tipos de juego se mencionan en las páginas de Rojas: el juego de las mariposas y luciérnagas todavía en el ámbito del alfalfar, el juego de las canciones desplazándose por las aceras del barrio y el juego de la billarda –"tal vez precursor criollo del moderno baseball" (p. 110)– que estimula 'el deseo de andar por el mundo'. Triada progresiva, en que el espacio se va ensanchando, con ganancia y con pérdida a la vez: avance y desposesión.

En el primer juego el niño es aún inconsciente, un ángel ingrávido en medio del cosmos. Los niños son "seres que vuelven de excursión a través de una nebulosa estelar" (p. 104). En el juego de las canciones ya lo uno y la unidad se han quebrado. Es la luna la que preside el rito, pero aún es posible el reino de la fusión. Con la billarda, en cambio, el niño penetra completamente en el mundo de la gravitación, de la inercia, del choque físico y de los proyectiles. Ha dejado de jugar realmente, ahora practica un deporte. De ahí, hasta el "Hacete un hombre, Manuel" con que se cierra el texto (p. 111), la pendiente es continua y cada vez más acelerada.

Otro hilo conductor del texto, entretejido con el anterior, son las muertes sucesivas que se filtran a través de los recuerdos. Muerte del padre, mencionada al comienzo y al final; crimen nocturno, del que los niños son inocentes y asustados testigos; violencia de un motín en la vecindad. Estos hechos depositan un grano de sangre y dejan cicatrices en el paraíso infantil.

El segundo caso es particularmente interesante por las consecuencias que tendrá en la imaginación y en el espíritu de Rojas:

> "Considerábamos el alfalfar nuestro coto de caza. Verdad es que estaba cercado por una triple hilera de alambre de púa, pero verdad es también que esa triple hilera de alambre de púa no tenía nada que ver con nosotros. Además, qué es un alambre de púa para un niño de seis u ocho años? Tanto como para un pájaro. No se nos ocurrió nunca que ese 'campito' tuviera dueño ni nadie nos lo hizo jamás presente, temiendo de seguro provocar nuestro asombro, nuestra incredulidad o nuestras risas" (p. 105).

Es aquí, en este campito alambrado que el es jardín de su infancia, donde el niño y dos amigos serán testigos nocturnos de quienes –lo sabrán al día siguiente– son malhechores y asesinos. El crimen original se asocia, por lo tanto, y quedará permanentemente asociado en la mente de Manuel con el alambre de púa, con lo que fija y delimita la propiedad privada de la tierra. Es la contradicción primordial entre paraíso y delito, de la cual los niños son inconscientes en su tiempo de niños, pero que, terminado el sueño de la niñez, se impondrá en su mundo adulto como el escándalo por excelencia. La propiedad es el mal y el sinsentido original, ante la cual la reacción de los niños no podía ser sino de asombro ante lo irracional, de incredulidad ante tal idolatría y de risa ante una norma y una ley que rigen con tanta seriedad la vida humana. Esta sabiduría infantil, henchida retrospectivamente de presciencia anarquista, experimenta ya –con terror– la violencia que será la constante del mundo adulto, violencia que deriva de la propiedad y que está en la raíz del ciclo inextinguible del delito social. En estas imágenes de Rojas, la infancia de Manuel y su expulsión del alfalfar no terminan con un diktat divino, sino con el fiat humano, demasiado humano, de la propiedad y de la división de la tierra.

De este modo, el personaje ficticio de *Lanchas en la bahía*, Eugenio Baeza, fuertemente autobiográfico (no lleva acaso el apellido de la primera mujer del autor?), viene a juntarse y se yuxtapone con la infancia de Manuel. Dualidad ambigua y escurridiza, en que ficción y vida, novela y autobiografía se echan luces y sombras mutuamente. De ahora en adelante, en el proyecto literario de Rojas, la dualidad adquirirá todas sus posibles transformaciones. Será a veces bifurca-





ción, otras veces antítesis; una vez una gran tetralogía autobiográfica novelada, otra vez ficción con elementos secundariamente novelescos. En esta operación compleja de escritura, residirá uno de los fenómenos más relevantes en la prosa chilena del siglo veinte, manifiesta en por lo menos cinco grandes textos de ficción y en innumerables páginas de riqueza inigualable.

# OTRAS OPINIONES

Ni siempre aprende el que siempre se ajetreó ni suele ser digno de su propia experiencia. Manuel Rojas, sí. *Hombres del sur, El delincuente, Travesía,* son la vaciadura viva de sus andanzas y el tendal de carne aventurera, cuerda loca, que le dejaron en la memoria sus años de vagabundaje.

Gabriela Mistral
S/F
Misiones - San Ignacio, febrero 12-35

Estimado compañero: recibí con gran placer su *Travesía.* La he leído de un tirón, cosa de que había perdido ya la costumbre. Lo cierto es que allí en Chile guardan con mucho amor el gusto por la narración. Aquí lo hemos perdido casi por completo. Entiendo que *Travesía* es uno de sus libros más felices. Reciba pues por ello las más cariñosas felicitaciones de su affmo. amigo.

Horacio Quiroga
1935

Manuel Rojas resume, en mi concepto, en su personalidad multiforme, todas las tendencias del cuento chileno hasta la época actual.

Anotaremos, desde luego, la maestría de la composición, la habilidad espontánea de la técnica. Nació cuentista, como otros nacen cantantes u oradores. Hombres y escenarios, sobre todo los primeros, se mueven en sus relatos con sorprendente realidad.

En "Leyendas de la Patagonia" vemos al criollista, a la manera de Bret Harte y London, en que la aventura es el resorte principal; el campo del valle central, en "El bonete maulino", aguda visión de la doble personalidad del huaso en su adaptación al momento social en que actuó; la cordillera, en "El rancho en la montaña" y en "Laguna"; la costa, en *Lanchas en la bahía*; la ciudad, en algunos cuentos de arrabal de *El delincuente* y el cuento moderno en "Un espíritu inquieto".

## Mariano Latorre
## 1941

Rojas no se preocupó por su atipicidad. No tenía interés en hacerse costumbrista. Al contrario. La misión del cuento o de la novela no debía ser, para él, aplastar con el paisaje a los hombres insignificantes. Lo que él quería era mostrar lo que el hombre siente, piensa y es. Y para describirlo no recurría al naturalismo lingüístico. Claro que sus personajes hablaban con naturalidad, pero él no se empeñaba en poner en sus bocas palabras tomadas de los rincones de la sociedad. Aspiraba a ser leído fuera de la región que describía. Su materia narrativa eran los hombres en lo que son y las situaciones en que están. La naturaleza entra solamente cuando está en relación con sus personajes. La descripción de la naturaleza debe ser narrativamente necesaria, no decoración, lujo o virtuosismo. Pero a los hombres los ve en grupos en marcha. No busca la creación de un gran carácter. Casi no han influido sobre él escritores hispanoamericanos (Horacio Quiroga es el que admiró más). En cambio influyen sobre Rojas algunos norteamericanos: Hemingway y, sobre todo, Faulkner. Aprendió en Faulkner a evitar la pesadez de los recursos novelísticos del siglo *XIX*, en que toda acción queda explícitamente descrita: Rojas prefiere, con monólogos interiores y saltos en los planos temporales del relato, hacer patente la acción sin que sea necesario explicarla al lector. Hábil narrador en todos los escenarios –mar, campo, ciudad–, ha creado todo un pueblo de personajes en sus innumerables cuentos, coleccionados en varios libros que van de *Hombres del sur* (1926) a *El bonete maulino* (1943), y en varias novelas, desde *Lanchas en la bahía* (1932) hasta *Hijo de ladrón* (1951), considerada esta última –en tono de memorias– como una de las mejores de toda América.





## Enrique Anderson Imbert
## 1954

Ejemplo [...] digno de nota es el del cuentista chileno Manuel Rojas, nacido en 1896. La gran variedad de sus temas le permite múltiples proyecciones y actitudes, ya asome en sus relatos la sonrisa, ya el acento sentimental de "El vaso de leche", ya la nota humorística de "El colocolo". Pero en libros como *Hombres del sur* (1926) y *El delincuente* (1929) lo que da singularidad a la producción de Rojas es la penetración psicológica de personajes populares chilenos y una técnica cada vez más ajustada a sus objetivos y más segura de sus derroteros. Manuel Rojas –cuya novela *Hijo de ladrón* obtuvo sonado triunfo en su país– evade la caída en el transitado costumbrismo, aunque por las condiciones sociales de Chile no necesita mostrar los hoscos escenarios de la cuentística peruana o ecuatoriana. Hay en sus cuentos ternura y sencillez, caladas en lo subjetivo de estos hombres de pueblo.

## Salvador Bueno
## 1955

Manuel Rojas, emergido en 1926, [...] pertenece a una generación intermedia, entre la de 1900 y la de 1940. Es compañero de Neruda, de González Vera, en cierto modo de Waldo Urzúa, menos evolucionado en la técnica, de Marta Brunet, de Salvador Reyes y de Eugenio González Rojas. Rojas había silenciado su voz desde 1936, cuando publicó *La ciudad de los Césares*. De pronto, este escritor, nacido en 1896, se reveló como uno de los intérpretes más hondos del roto de ciudad y del chileno aventurero que reflejan las páginas magníficas de *Hijo de ladrón*, extensa novela editada en 1951.

No es una obra con un héroe central, atractivo, fantástico, ni se describen luchas épicas o episodios alucinantes. Desfilan numerosas personas, algunos caracteres bien diseñados, rotundos, que no se olvidan; otros que apenas se asoman, pero que no dejan de interesar. Aniceto Hevia, El Gallego, ladrón fino, es el que determina en cierto modo, el curso de la vida de su hijo, pasivo producto de la fatalidad. La primera parte se desenvuelve lenta y tiene por escenario la República Argentina, donde El Gallego acostumbró primero a su mujer, y después a sus vástagos, con su fama de ratero delicado y casi señorial.

Así describe Rojas sus especialidades en el campo del delito: "joyas aunque sean pocas, y dinero en cantidades apreciables y nada de bultos y violencias; tranquilidad, seguridad, limpieza; confort", "habría agregado algún comerciante".

Aniceto Hevia operó antes en Río de Janeiro, y tuvo cómplices, encubridores, y toda una red movilizada a su servicio. Parece un ladrón a la alta escuela, una especie de Arsenio Lupin, no exento de simpatías, a pesar de su innoble oficio. Es admirable la evocación que Rojas realiza de un socio de Aniceto Hevia, llamado Pedro el Mulato. La prisión del "Gallego" disuelve el hogar y empuja a su hijo, el protagonista de tan extraordinario relato, a buscarse la subsistencia sin tener gran capacidad para el trabajo. La trama está presentada en dos planos: uno directo; otro más distante, a veces confuso, pero nada desnutrido de sustancias. Hay, entre tanto, bastantes episodios intercalados en el argumento: una descripción de la cordillera andina, breves cuadros de Mendoza, la muerte de la mujer de Aniceto Hevia, la llegada de su hijo a la casa de la señora Bartola, después de haber perdido a la madre, y la desaparición brusca de los tres hermanos, de Anicetito, el "hijo de ladrón".

Hasta aquí la historia camina, pero todavía no estamos metidos en su núcleo más dinámico. El arte narrativo de Manuel Rojas ha sabido matizar la acción con incidentales referencias y hábiles rellenos.

La parte de *Hijo de ladrón* que transcurre en Valparaíso es de gran jerarquía. Pocas veces de visto mejor sucesión de viñetas populares, captadas en pleno aire, sin intención folclórica o costumbrista, tal como ellas se entregan al que sabe descubrirlas y con elementalidad instintiva. Es el mundo primitivo del roto, con su filosofía profunda o cínica, expresada también por el Lobo, Cristián Ardiles o Alfonso Echeverría. Una versión desconocida, extraña y escasamente aferrada a métodos en uso, brota de *Hijo de ladrón* que puede violar las reglas técnicas de la narración y perturbar los criterios rutinarios, pero que se levantan a gran altura en el medio literario nacional.

## Ricardo A. Latcham
## 1955

Después de escribir varios ensayos y poemas, Rojas tuvo la oportunidad de escribir en la revista *Los Diez*. Tras cierto período de aparente





inactividad volvió a publicar en Argentina y Chile, pero esta vez cuentos que le ganaron varios premios e inmediata popularidad. En 1926, otra vez en Santiago, publicó su colección de cuentos *Hombres del sur*, relatos realistas, muchos de ellos recuerdos personales ya reveladores de sus poderosas dotes de observador.

Tras la publicación de un tomo de versos modernistas, *Tonada del transeúnte*, Rojas dio a la estampa otra colección de cuentos, *El delincuente*, serie de relatos abundantes en recuerdos, vida agria y palpitante, ironía, ribetes filosóficos y sinceridad.

En realidad Manuel Rojas es uno de los más grandes cuentistas que tiene Chile. Hombre intenso, ve la vida en forma dramática, pero al transferir ese drama a su novela, su casi indiferencia y falta de sentido arquitectónico afecta la unidad de la obra. Su realismo es efectivo y a veces crudo, pero a pesar de ello tiene una visión poética de las cosas, cierta ternura, por decirlo así, que suaviza las impresiones más violentas. Esta delicadeza a veces tan celosamente oculta, como si el hombre tuviera el pudor de descubrir su espíritu compasivo, y su compenetración con la vida de los personajes que crea, son los factores que hacen de él un cronista profundamente humano.

## Arturo Torres Rioseco
## 1956

[...] Tres lustros después de *La ciudad de los Césares* (1936) pongo yo nombre a su novela *Hijo de ladrón*, primera de un tríptico en marcha que le vale a Manuel Rojas la vuelta en espíritu al Plata.

[...] *Hijo de ladrón* se destaca, en primer término, por la forma directa y sostenida del relato, que no se queda en la superficie de lo que acontece a sus personajes errantes ni en el aspecto exterior de los mismos. El sicólogo cala con igual hondura en todos y en todo.

Un sentimiento antiburgués anima por entero el libro; pero no es de indignación, sino de ironía piadosa, de ternura contenida. La voz cantante del que narra interesa sin esfuerzo. En la primera queda expuesto el método, que se reduce a cierto ritmo acumulativo en torno a las peripecias descritas como el azar de los recuerdos, aunque sobre distintos planos. De ahí la impresión de interno equilibrio que

produce cada capítulo. Su poesía no está, como en la mayor parte de nuestras novelas, en las palabras, que son las más comunes, sino en su carga emotiva, en su constante originalidad.

## Enrique Espinoza
## 1957

Si *Mejor que el vino* (1958) no hubiera venido después de *Hijo de ladrón*, seguramente la habríamos apreciado más como novela fuerte, intensa, en algunos de cuyos capítulos se exploran profundidades de la vida interna no siempre llevadas a la creación novelesca; pero debe aceptarse que en esta otra novela, el procedimiento de *introspección* a lo Proust o a lo Joyce había sido iniciado o descubierto por el autor, quien aplicó a él toda la curiosidad que estaba llamado a despertarle. *Mejor que el vino* es una novela biográfica, en el sentido de que se ha organizado no en torno a un *plot* o intriga sino que sigue el hilo de una existencia individual. El personaje Aniceto Hevia, es el mismo de *Hijo de ladrón*, quien narra esta vez sus aventuras como apuntador de una compañía teatral, no sin que antes hubiese debido afrontar otros oficios como el de pintor de muros, por ejemplo. El muro de la compañía dramática es abigarrado y allí encuentra el protagonista a Virginia, mujer que todo lo deja por él. Viven juntos algunos años, hasta que Aniceto descubre a María Luisa, con quien se cas y que le hace padre de tres hijos. Enviuda, y hacia el final del libro cuenta varias escaramuzas eróticas que sobrevienen como consuelo de su viudez, si bien ninguna de ellas parece satisfacerle plenamente. La novela termina sin solución para los problemas psicológicos suscitados (el autor ha concebido su obra como un tríptico, y prepara actualmente la última parte).

Todos los esquemas que se hacen de novelas y dramas, para contar lo que sucede, son, por esencia, superficiales; y esta vez, acaso, es mayor la diferencia entre la cosa y su esquema. Lo que vale en *Mejor que el vino* es la forma de *presentación de los personajes*, cómo entran y cómo salen, la espontaneidad de las evocaciones, la mezcla de lo soñado, de lo presentido y de lo visto, en tiradas a veces muy quietas, de perezoso ritmo, pero que otras veces se arremolinan y se toman algo vertiginosas. También interesa, desde luego, la sospecha de que el libro es, en gran medida *autobiográfico*, nota que se acentúa en





presencia de Domingo Gómez Rojas (1896-1920), a quien el novelista presenta bajo el nombre de Daniel, disfraz el más transparente desde que aquel poeta usó efectivamente el seudónimo de Daniel Vásquez.

Aniceto Hevia, el personaje que ocupa el mayor número de páginas, es un ser esencialmente vulgar, a quien le ocurren todas las pequeñas cosas que se suceden en la vida. Es, además, tímido en alto grado, y en materia amorosa, por lo menos, se le ve siempre empujado por alguien, buscado por las mujeres, deseado y asediado hasta el momento en que debe decidirse y se decide. Debido a ello, se le halla, por lo general, en actitud pasiva, dando cuenta de los demás seres que le salen al encuentro y reproduciendo, con candor, las conversaciones de los otros. Desde este punto de vista, debe señalarse como muy feliz la historieta intercalada de Aída, la prostituta, y su enamorado por el teléfono, Octavio, miniatura de corto vuelo en el conjunto, pero desarrollada con tanta ternura y contenida emoción, que no se le puede leer sin que esos mismos sentimientos afloren también, por simpatía, en el lector.

Hay en el "Cantar de los cantares" una sentencia que se copia en este libro y que dice así: "Béseme mi amado con los besos de su boca! Porque sus caricias son mejores que el vino". Queda en claro, pues, que el propósito del autor fue pintar en su novela algo de la *relación amorosa*, y acaso no tanto la inquietud de amar sin correspondencia como las plenas satisfacciones a que conduce la pasión carnal cuando es compartida en una pareja bien acomodada a las exigencias de lo erótico. Pero no nos equivoquemos: se buscarán en vano aquí escenas de alcoba, y ni se esbozan siquiera aquellas riesgosas exploraciones entre los abrazos y los suspiros que se cambian los enamorados, cual suelen proliferar en algunas novelas.

*Punta de rieles* (1960), novela asimismo, es también erótica, y nos muestra con mucha desnudez el problema de las relaciones sexuales, sin perjuicio de narrar, en forma paralela, la caída de un joven aristócrata a quien domina el alcohol. En el camino de este sujeto cuesta abajo, se ve expulsado de sus empleos y le quitan la mujer y los hijos, a quienes notoriamente desatendía más de lo justo. La visión de los usos de la ciudad, Santiago en este caso, y dentro de ella, los de ciertos grupos sociales encumbrados, con retumbantes apellidos y

dinero de sobra para subvenir a los caprichos, está dada en forma sintética pero fiel en la novela, donde, por lo demás la destreza del autor se refleja en que *cuenta sólo lo indispensable*. Gracias a ello, *Punta de rieles* no es una novela profusa como las dos anteriores, sino bastante breve.

## Raúl Silva Castro
## 1961

Manuel Rojas, narrador fuertemente realista, se singulariza en el conjunto de la actual literatura chilena por el sentimiento de profunda solidaridad humana que inspira todas sus ficciones, solidaridad en la pobreza, en la caída, en el fracaso, en la injusticia, de donde trasciende un sentido social, un ideal reformista, pero explicitado no en prédica ni en tesis, sino dado indirectamente, por sugerencia de los hechos mismos que plantea en sus argumentos. Esta es su virtud más encomiable, aparte del vigor de su contexto, la forma recia y, naturalmente, amarga, con que encara la vida, sus personajes, sus ambientes. Así aparece en *El delincuente* [...], en *Lanchas en la bahía* (1932), en *La ciudad de los Césares* (1936) [...], en *Hijo de ladrón* (1951), en *Mejor que el vino* (1958), en *Punta de rieles* (1960), sus últimas narraciones largas.

En esa doble y complementaria corriente de realismo recio, amargo, y de sentimiento solidario fraterno (tras el cual está la denuncia social), su novela más lograda, la que alcanza mayor convicción por su veracidad de caracteres y por su enjundia humana, es *Hijo de ladrón*. Es, asimismo, la de crítica ambiental, social, más ajustada y la de ejecución más limpia. Así también ha de anotarse que, al contrario, donde el novelista aparece más flojo es en *Mejor que el vino*; aquí los caracteres carecen de la suficiente veracidad psicológica y la anécdota misma está arbitrariamente forzada. En su más reciente producción, *Punta de rieles*, Rojas vuelve a un tema conflictual que le es especialmente caro, que casi le obsesiona: el del poder decisivo de la mujer sobre el destino del hombre, sea para perderlo o para salvarlo, en modo pasional y dramático. Su generalización parece algo excesiva (aun cuando la refiere a Chile). El motivo se reitera, en formas distintas, a lo largo de su obra, sugiriendo que algo tenga que ver con su propia vida (como todos los temas reiterados en un novelista). La narrativa de este autor tiende al predominio del proceso psicológico





en el desarrollo del conflicto temático; pero no siempre es convincente como psicológico. El cuadro ambiental, en cambio, es siempre su logro más seguro.

## Alberto Zum Felde
## 1964

Manuel Rojas ha incorporado a la novelística de Latinoamérica un tema casi inédito, el del ladrón, en su ya muy difundida obra *Hijo de ladrón* (1951). Pero en realidad el mérito no estriba precisamente en el tema, sino en el enfoque crítico de esa "clase social" que componen los ladrones. Narra en primera persona y a manera de memorias _desde la infancia hasta los diecisiete años_ la vida de un muchacho pobre y huérfano que viajó de Argentina a Chile, intentó trabajos distintos, pasó hambre, participó en motines populares en Valparaíso, fue amigo de ladrones, sufrió encarcelamientos y castigos. En la novela se mueven una gran cantidad de personajes, acosados en las más bajas escalas de la sociedad, y como producto de esa misma sociedad desequilibrada por la injusticia.

Manuel Rojas no ha seguido un orden cronológico para estructurar la vida de sus personajes. Ellos surgen de la evocación del protagonista a medida que las circunstancias los atraen a su memoria o los ponen frente a él. Su prosa rica, de agudas observaciones, a veces morosa en el recuento, sin pretensiones dogmáticas, satiriza los métodos policiales y consigue animar con vivo interés la dramática vida de un muchacho que debe pagar la falta, que no le puede ser imputada, de haber nacido de un padre ladrón.

## Iverna Codina
## 1964

*Hijo de ladrón* (1951) abrió un mundo determinado (en el) que otros escritores fueron incapaces de profundizar o continuar, es decir, que simplemente no tomaron en cuenta. Las novelas de Rojas son, por lo general, una picaresca existencial, personal, en que la adición de episodios está centrada en el personaje, en su evolución y enfrentamiento a sus límites humanos y subhumanos.

## Ariel Dorfman
## 1966

Manuel Rojas, [...] identificado con la literatura chilena por haber vivido y publicado su obra en ese país, comenzó a escribir cuentos hacia 1921. Pero sólo en 1926 aparece su primera colección, *Hombres del sur,* en donde recoge uno de sus mejores relatos, "El cachorro", que gira en torno al conflicto entre el protagonista y la policía fronteriza. En 1929 aparece *El delincuente,* colección de nueve cuentos, superiores en la técnica a los anteriores y entre los que sobresale "El vaso de leche", obra maestra de la cuentística hispanoamericana. No menos ricos en experiencias humanas son los cuentos recogidos en *Travesía* (1934) y *El vaso de leche y sus mejores cuentos* (1959). Ya en 1957 había publicado una *Antología de cuentos,* que con los anteriores colocan a Rojas entre los mejores narradores hispanoamericanos.

## Luis Leal
## 1967

Es probable que corresponda a Manuel Rojas, chileno, el mérito de haber escrito la más profunda y animada novela de ladrones: *Hijo de ladrón* (Ed. Nascimento, Santiago, 1951). El autor de *El delincuente* (Ed. Nascimento) y *El bonete maulino* (Ed. Cruz del Sur, Santiago, 1943) ha logrado una dimensión tan amplia con dicho libro, que no puede mantenerse sólo dentro de los relatos de aventuras, sino que se eleva a retrato psicológico de lo que pudiéramos llamar la "clase" de ladrón. Con un estilo sobrio, castigado, en primera persona; mezclando propias experiencias (la del vagabundeo) y otras obtenidas de primera mano, no sólo da animación, vida, a la dramática y peregrina historia del hijo de un caco, él mismo inquilino de cárceles, sino que analiza el sistema carcelario, sin pretensiones dogmáticas, y satiriza al paso el método policial de acusar, procesar y sentenciar, tan común en nuestros países. Sus escenas de huelga se parecen a las que Víctor Domingo Silva (otro chileno) cuenta en sus novelas de la pampa nortina (*Palomilla brava; El cachorro*), aunque con modo y pupila modernos Rojas, que fue anarquista, sigue sintiendo afinidad con los escritores de este tipo, aunque después cambiara de filiación: con los Gorki, los Panait Istrati y con los naturalistas franceses (Maupassant) y sus discípulos contemporáneos (Somerset Maugham). De fino espíritu poético, acierta en todos y cada uno de los pormenores su libro ofreciéndonos uno de los cuadros más cabales del hampa argentino-chilena.





## Luis Alberto Sánchez
## 1968

En sus cuentos Rojas reacciona contra el lenguaje literario, sustituyéndolo con una lengua coloquial, de concienzuda simplicidad de dicción y de estructura sintáctica. Las palabras son, casi siempre, breves y comunes. Las emplea con severo rigor. La oración típica es una simple oración enunciativa, o dos de éstas unidas mediante una conjunción. Los ritmos son elementales y directos: producen en el lector –además de reiterada simpatía hacia los personajes– crispación o modorra. La violencia preside la vida. Los hombres se entregan a ella para sentirse vivos, para conferir sentidos a sus actos; no piensan, la acción para ellos es una especie de inteligencia seleccionadora y valorativa. Al abjurar del entendimiento, entronizan sus instintos, sueltan la rienda a las pasiones. Rojas los observa y, disimuladamente, aprueba su conducta. En el fondo se sabe compañero de ellos, quizá uno de sus protagonistas que vive alegremente la fatalidad de un destino, la pegajosa miseria de la que no puede desprender, el desamparo que lleva consigo la vida trashumante.

## Emmanuel Carballo
## 1968

[Manuel Rojas] es uno de los novelistas más completos, no sólo de Chile, sino de América, incluida la del Norte. Humano por sobre otra condición, su garra interpretativa se encamina más allá de lo epidérmico, y así se muestra, libre, dramático y tierno, haciendo tema trascendental de las más simples circunstancias en que el hombre actúe y se desenvuelva.

## Nicomedes Guzmán
## 1969

El realismo no siempre estuvo ligado a la protesta social y a las tendencias didácticas. La obra de Manuel Rojas tiene algunas de las cualidades de las de Gorki; como la del autor ruso, la vida de Rojas es una fuente

inagotable de materiales. Nacido en Buenos Aires en 1896, Rojas cruzó los Andes a pie en 1912 para buscar trabajo en Santiago. Allí vivió junto con unos anarquistas, aprendió a pintar puertas y ventanas, se convirtió en electricista, luego trabajó en barcos en Valparaíso, y más tarde se unió a una compañía teatral como apuntador. De esta materia prima construyó sus mejores libros, *Lanchas en la bahía* (1932) e *Hijo de ladrón* (1951). El primero trata de un muchacho que trabaja como vigía en los lanchones y luego como empleado portuario y estibador. Toma por amante a una prostituta, pelea por ella, es encarcelado y luego puesto en libertad. La historia está contada en primera persona en un estilo lacónico y desprovisto de sentimentalismo y emotividad, con pocos adjetivos y más acción que descripción. Es un realismo que se concentra en los sucesos de la vida de un hombre, en las técnicas y relaciones de trabajo, y en las presiones que el mundo objetivo ejerce sobre él. *Hijo de ladrón*, que está escrita también en primera persona, es la historia de un joven vagabundo que, al comienzo de la novela, sale de prisión en Valparaíso. Intercalado con sus primeros encuentros y trabajos después de salir de la cárcel, es un relato de su infancia en Buenos Aires, donde su padre era un ladrón. En Chile tiene una variedad de trabajos, va a parar en la cárcel después de unos disturbios y finalmente se va a trabajar en la costa junto con dos amigos, El Filósofo y el pintor Cristián. La novela tiene la unidad de la vida; los sucesos provienen del trabajo y de la necesidad de ganar dinero, o suceden por casualidad. El padre ladrón es atrapado; el joven se encuentra en la calle durante unos disturbios y saqueos y ataca a la policía porque los ha visto pegarle a un hombre. Así pues, el realismo de Rojas es muy diferente al realismo "dirigido" de Icaza, puesto que al contrario de este último, Rojas sólo quiere mostrarnos el movimiento de la vida tal como es vivida por los habitantes más pobres de la ciudad.

[...] Rojas es el escritor realista más importante de Latinoamérica, pues la técnica que emplea está perfectamente amoldada a las exigencias del tema, o sea, a la vida de los trabajadores.

Jean Franco
1970

---

[...] Cada uno de los cuentos de Manuel Rojas es una pincelada dramática y una unidad, en el sentido de la clara ubicación espacial y





temporal y de la noción de los nexos que funden en un todo a los personajes, las situaciones y el ambiente. Cada cuento señala un mundo armónico en su conjunto, a pesar de las contradicciones que ofrece el enfrentamiento del hombre con el hombre, del hombre con la naturaleza, del hombre con las autoridades o del hombre con poderes sobrenaturales.

Estas contradicciones constituyen, precisamente, el fundamento dramático de sus cuentos. Pero, a pesar de esta contradicción, cada cuento resulta posible, verosímil –pero a la vez conflictivo–, porque jamás deja de estar incluido dentro de un todo, de un cosmos que se proyecta más allá de los límites de la narración misma y que, de algún modo, está siempre presente en la sensibilidad del modo de narrar y de concebir las relaciones humanas.

Manuel Rojas es un narrador que trabaja la intuición como actitud narrativa y como apelación al lector. No describe la totalidad del ambiente ni hace una caracterización completa de los personajes, ni tampoco completa ni detalla las situaciones, sino que las hilvana y condiciona para crear momentos de clímax que la intuición del lector debe interpretar, pero que resultan obvios por su simplicidad.

Es un narrador coloquial y anecdótico. Sus cuentos son historias sencillas, sin mayor elaboración temática ni técnica. Va creando un clima con algunos elementos significativos, precisándolos y señalándolos categóricamente, con denominaciones directas y calificaciones simples y tajantes. Aquí no cabe la metáfora de gran elaboración, ni la gran especulación. Sus frases son cortas y a veces basta un verbo.

Se trata de un narrador que presenta las mismas características que sus personajes. El mismo laconismo, la misma sensibilidad y el mismo modo de comprender la vida. Y quizás sea éste el aporte más importante de Manuel Rojas a la narrativa nacional. Hay una gran diferencia, por ejemplo, entre sus cuentos y los de Baldomero Lillo. En ambos escritores, los personajes provienen de la misma clase social: gente que sufre pobreza y un duro enfrentamiento con la naturaleza. Pero la actitud narrativa es completamente distinta. Baldomero Lillo es un narrador compasivo, que sufre las desgracias de los mineros y campesinos con una sensibilidad distinta a la de sus personajes. Más bien enfoca la narración desde la sensibilidad del lector que se presu-

pone no es minero ni campesino. Por eso surge el dramatismo de las condiciones de vida de esos personajes. La pobreza es denigrante, tiene mal olor y degenera las relaciones humanas. Diría, una mirada burguesa consciente de una injusticia social, dolida por la impotencia de una situación. Una observación de una realidad brutal que, implícitamente, se la compara con otra, como diciendo: señor lector: sufra. Porque Ud. también puede ser culpable de lo que les está pasando a mis personajes. Los cuentos de Baldomero Lillo son una denuncia, pero una denuncia sensiblemente burguesa y compasiva; sensiblemente compasiva y por compasiva, le resta dignidad a quienes compadece.

Manuel Rojas, en cambio, no compadece. Vive la situación desde dentro. No hay necesidad de mayores comentarios: sus personajes son seres acosados por permanentes peligros que provienen de la naturaleza, del trabajo y del orden establecido. Pero ni los personajes se compadecen de sí mismos, ni de lo que les ocurre, ni el narrador los mira compasivamente. Los personajes viven y el narrador cuenta. El aspecto sensible aparece en los contactos humanos, pero no en la denuncia. Los personajes viven en lucha con la miseria, con la naturaleza y la policía –y también con la muerte–, en pugna por subsistir. Es un mundo inhóspito y esta lucha no tiene censura moral. Don Leiva roba por un espíritu de aventura comparable al espíritu del león que quiso enfrentarse al hombre para medir sus fuerzas y vivir mejor.

Los cuentos de Manuel Rojas son cuentos impregnados de una atmósfera de aventura. Hay movimiento vital, hay peligros y riesgos y, por sobre todo, hay una moral que se enfrenta a otra moral externa. El narrador así lo comprende y así lo narra.

### Eugenia Neves
### 1971

Sin menoscabar la importancia de otros narradores en Chile, puede decirse que como en Guatemala, Asturias, Manuel Rojas es en el país del sur, el autor más representativo para explicar el proceso de transición frente a la decadente novelística de la tierra. A pesar de que Rojas empieza su aprendizaje imbuido por el halo glorioso de los viejos maestros, en lento proceso de asimilación madura su poder





creador, hasta producir su primera obra importante: *Lanchas en la bahía*. Pero será sólo en 1951, cuando concibe una novela de una densidad considerable, frente a los remedos de una literatura, hasta entonces estancada en la fácil exploración del tema criollista. En ese año aparece *Hijo de ladrón*. No es muy novedosa la técnica adoptada por el novelista. Más bien se acoge a lo genuinamente clásico español. Lo nuevo está en la expresión universal de sus personajes y el drama que viven. Con ironía y con honda raíz humana, el novelista parece sembrar un mensaje en cada uno de los seres que cruzan por las páginas de su obra.

### Pedro Díaz Seijas
### 1972

Chile, el pueblo, pierde [con la muerte de Manuel Rojas] a uno de sus más grandes escritores y, además, a un hombre extraordinariamente consecuente con sus ideas y sus principios. Novelista de prestigio internacional, supo destacar la vida del pueblo. Nos dio la gran lección de su propia existencia, hecha a golpes de esfuerzo, lo que narró lo vivió y vivió siempre junto a los humildes. Su pérdida es un hondo pesar, porque todos los chilenos perdemos a uno de los más grandes valores intelectuales y a un gran valor moral, y yo, a un entrañable amigo.

### Salvador Allende
### 1973

Manuel Rojas era el mejor novelista chileno y tal vez uno de los mejores de América del Sur. Chile está en deuda con él. Ningún fuego, cualquiera sea su potencia, podrá destruir su obra.

### Volodia Teitelboim
### 1973

Muchas veces he pensado en lo indefinible que resulta la impresión de fuerza que trasmite un escritor. Manuel Rojas, en sus mejores aciertos, tiene una fuerza notable, una enjundia viril realmente prodigiosa. Conozco escritores que me interesan más, que me aluden de más cerca, y que sin embargo carecen de esa condición de fuerza.

## Carlos Martínez Moreno
## 1973

Rojas fue bastante ingenuo con editores y dineros y más de una vez fue estafado, nacional e internacionalmente. Cuando peleó una cifra, lo hizo de un modo digno, con ese señorío proletario que acompañó su figura de hidalgo del pueblo, pero siempre infantilmente.

Entretanto, demoró casi una década para escribir *Hijo de ladrón*, que, a partir de su aparición en 1951, navega por el mundo entre idiomas y títulos insólitos; clásico mundial, a su bordo los editores descubrirán otros originales: *Mejor que el vino* (1958); *Punta de rieles* (1960); *Sombras contra el muro* (1964) y, por fin, *La oscura vida radiante* (1971), novela que acecha inadvertida, como un puma tenso, entre la hojarasca consumista del mercado.

La Revolución Cubana remecerá [en Rojas] su añosa arboladura y, desde ese momento, convertirá a Cuba en una especie de patria espiritual, a la que defenderá a espada limpia desde la revista chilena *Punto Final* y en cualquier parte [...]

Rojas aceraba su extraordinaria facultad para "desconectarse totalmente del medio ambiente" (como define Valerie) cuando algún "ignorante ilustrado" lo halagaba untuosamente. O practicaba un mutis fulminante, previo descerramiento de un "usted es un ignorante" cuando alguien aventuraba hablar mal de Cuba. Bajo su denso astillero ocultaba, en verdad, la botadura recóndita de una infinita ternura por los hombres y la naturaleza. Un séptimo sentido, el de la solidaridad, late hasta el final de *Hijo de ladrón* [...] y se repite al fin del tercer capítulo de *La oscura vida radiante* [...].

[...] En 1971, lo emocionará casi hasta las lágrimas que Ramón Castro, un hermano del primer ministro cubano, se despida de él, después de una visita a una vaquería, con un "Adiós, Negro".

[...] Su último proyecto fue una novela sobre Cuba, de la cual alcanzó a mecanografiar (y corregir en primera observación) dieciséis cuartillas de un primer capítulo en el que no aparece título visible [...]. La novela debía ser la lucha del país pequeño contra "los de Enfrente", como "Juanito, el muchacho de la Víbora, de Guanabacoa", denomi-





na al imperio. Y será Juanito el que llegará a la orilla del coloso enemigo a responder con su honda.

[...] Rojas quiso ver el antiguo océano por última vez. Lo llevaron a El Quisco, al sur de Valparaíso, donde se ensimismó con la vista perdida en la inmensidad. "¿Por qué no nos hablas?" Y él: "Estoy pensando en un libro sobre los pájaros". Contó a sus nietos la versión postrera del Pirata de la Peña Blanca, una roca cercana. Le temblaba la mano. Ya no escribió más. Una sordera progresiva lo invadió [...]. Evitó así oír, ya en Santiago, los cacerolazos del "momiaje" en la reja de su casa. "No me compren más *El Mercurio*", ordenó, "ya no lo soporto". A pocos kilómetros sobre la costa, en su residencia de Isla Negra, Pablo Neruda estaba enfermo también. El poeta le envió a Rojas su nuevo libro con la siguiente dedicatoria: "Isla Negra, 1973. A mi buen hermano Manuel Rojas, de cama a cama, estoy reumático e inmóvil, te abrazo".

El viernes 9 de marzo, antevíspera del fin, soñaba con "ir a Cuba, a terminar la novela". Expiró el 11. Murió en su ley, con su corazón y su literatura puestos en la revolución. En su escritorio quedan sus cenizas (que aguardan el vuelo final, minúsculo, sobre los Andes), sus cuadernos, lápices, tintas, libros sobre pájaros, flores y estrellas, su navaja de Albacete en un bolsillo con la leyenda en la cara izquierda de la hoja (filo abajo): "Donde esta víbora pica no hay remedio en la botica"; y en la derecha: "No temas a tu enemigo mientras esté yo contigo", sus borceguíes de paracaidista para ascender montañas, el retrato de María Baeza, el sol por las ventanas, una llave inglesa y, sobre la cama angosta, el cuadro sonriente del Che.

## Julio Huasi
## 1973

Como Gorki, sus universidades fueron la vida, el contacto fraterno con hombres rudos, pero capaces de tender la mano en la hora de la congoja y la desesperanza.

Su genio es una larga paciencia, paciencia de obrero, de carpintero que pule la basta madera y la recorta hasta darle forma y utilidad.

Manuel Rojas se abrió camino en la literatura como poeta. Nunca

dejó de serlo, aunque sus obras fundamentales corresponden a lo más valioso de nuestra narrativa.

Su poema "Deshecha rosa" es la conmovedora síntesis de su vida, de sus esfuerzos, de su soledad, de su amor y su dicha brutalmente segada, de su viudez tremenda, de su máxima orfandad.

Su obra es vasta, densa, un continente por descubrir y valorar. Aunque sus cuentos son de importancia capital sobresale el ciclo de novelas que inicia *Hijo de Ladrón* y prosiguen *Mejor que el vino* y *Sombras contra el muro* para culminar en *La oscura vida radiante*, narración admirable cuyas casi quinientas páginas muy pocos chilenos han leído y menos han sabido conocer y apreciar.

[...] A lo largo de su vida Manuel Rojas reafirmará su actitud escéptica ante las posiciones políticas definidas. Será la Revolución Cubana la que lo estremezca y lo haga participar activamente en el movimiento de solidaridad hacia Cuba.

El cultor de la amistad y de la generosidad que confió siempre en la solidaridad de hombre a hombre, entre los desposeídos y los sufrientes, contribuyó a desarrollar una solidaridad más ancha: la de los pueblos.

## Virginia Vidal
## 1973

[...] La literatura de Manuel Rojas es, junto con la de Baldomero Lillo, la expresión más cabal, en nuestro medio, de una función social. Rebelde por naturaleza y por destino, rebelde por exceso de sensibilidad, no tuvo otro norte, otro destino, otra profesión que la absoluta solidaridad con el miserable, con el oprimido, con aquel cliente eterno del evangelio que sufre hambre y sed de justicia. De ahí que toda su obra sea, además de su propia biografía, también la biografía de nuestra pobre y desventurada patria. Abandonados por la mala suerte o el peor destino sus personajes, como los personajes de Máximo Gorki y de Panait Istrati, son los parias y los metecos de este mundo, los que han sido violentamente marginados de las bondades de la civilización; sin domicilio conocido, sus domicilios impuestos, y obligados son, una y otra vez, ininterrumpidamente, el reformatorio, la





cárcel, el hospicio, el manicomio, la morgue. Están en lucha permanente con la fría y despiadada burocracia, ya que, como auténticos parias y exhombres de profesión, carecen de cédula de identidad, de pasaportes, de certificados que acrediten su calidad de seres humanos, su derecho a ingresar en este mundo.

## Carlos Droguett
## 1974

Seguramente el novelista más importante de los que surgieron directa o indirectamente al calor de los acontecimientos de ese fenómeno romántico y social que en Chile llamamos "el año 20" (1920) es Manuel Rojas. Por mucho tiempo se pensó (y hasta se escribió) que Rojas, por las razones que se verán, era nuestro Máximo Gorki, el Máximo Gorki que todas las literaturas deberían tener.

[...] De su padre se sabe poco, quizás murió temprano. De su madre, doña Dorotea Sepúlveda González, natural de Talca, nos han llegado algunas referencias. [...] A la casa de doña Dorotea solían llegar anarquistas hambrientos o perseguidos. Gabriela Mistral, que tenía gran estimación por ella, así como por su hijo Manuel, nos la describió una vez como "una viejita preciosa".

Vivían en la pobreza que vuelve luchador al hombre desde los primeros años, la pobreza que ayuda a resistir golpes y soportar adversidades. [...] Si recordamos a los campesinos de Nijni Novgorod, que Gorki nos ha descrito con mano maestra, tenemos que pensar que no menos indiferentes a sus propias miserias serían las gentes de las barriadas de Buenos Aires o de los campos chilenos que conoció Manuel Rojas en su infancia.

He ahí una afinidad. Otra es el afán andariego que sacudió tanto al ruso como al chileno. [...] Entre los quince años y su madurez, Manuel Rojas, que sólo había estudiado para hombre, desempeñó sin embargo una buena docena de oficios. [...] Esa ha sido, sin duda, la fuente más abundante y mejor de las que se nutrió la obra de Manuel Rojas. De cada sitio, de cada hombre, de cada oficio salieron cuentos o partes de novelas.

[...] Campos y ciudades, el sur pródigo, las calles de Chile en épocas

de ebullición social, el paso de algunos hombres desde la cárcel a la revolución o viceversa, el abandono y la soledad de seres humanos que si no hablan mucho de ello, sufren lo suyo, son el material de sus libros, que en general, están compuestos con real preocupación técnica e inteligente maestría. Toda la evolución literaria del siglo se refleja en las novelas de Rojas que, sin embargo, nunca son inútilmente complicadas ni buscan una originalidad a base de trucos ni artificios. Su universalidad se funda en un conocimiento verdadero y de primera mano de la vida y en un tratamiento adecuado del alma de los seres humanos.

[...] Han de pasar algunos años de trabajo, cerca de veinte, después de *Lanchas en la bahía*, antes que Manuel Rojas publique, en 1951, *Hijo de ladrón*. Hay críticos que sostienen que todo lo anterior fue sólo un periodo de incubación de la que se calificaría como una obra maestra. Si no es ella la mejor novela de Rojas, es por lo menos la que despertó el mayor interés, nacional e internacional, por el escritor. (La novela se tradujo a varios idiomas. En Estados Unidos se publicó bajo el título inexacto *Born Guilty*. [Nacido Culpable o Culpable de nacimientol, que no tiene la significación del nombre en español).

Se trata de una novela con un fuerte contenido autobiográfico, en la que Manuel Rojas vació una buena parte de lo que el tiempo dejó en su memoria. En sus páginas se reconoce a hombres de una generación cuya mente quedó marcada por dos acontecimientos determinantes: uno de orden general, la Primera Guerra Mundial, y otro de orden particular, el año 20 chileno, que se manifiesta por una explosión, brutalmente reprimida, de las ideas anarquistas que hacían presa por aquel tiempo de muchos obreros y no pocos estudiantes. [...] El propio Rojas, durante esos días, tiene que hurtar el cuerpo a la persecución y cuando los militares, por órdenes del gobierno, asaltan, empastelan y destruyen la imprenta del periódico anarquista *Numen*, Rojas, que trabaja allí como obrero, se salva de la prisión y quizás de la muerte ocultándose tras unos fardos de papel.

[...] Diríamos que *Mejor que el vino* [...] en que se presenta la vida amorosa de Aniceto Hevia, sin duda con altura, marca la separación del binomio que formamos llevados por nuestra admiración: Gorki-Rojas. Bien, estaban separados desde antes, para ser exactos. Partieron juntos por los caminos, conocieron a los seres más aporreados por la





vida y levantaron la bandera de lo que vale más en el hombre: el sentido y el ejercicio de la solidaridad humana. Pero los separó la concepción de cómo arreglar las imperfecciones del mundo: Gorki creyó que es preciso hacerlo a través de la organización y se unió a Lenin y los bolcheviques; Rojas pensó que la humanidad se arreglaría sin que intervinieran los políticos, los partidos, los gobiernos. Pero, en cierto modo, la vieja amistad era irrompible, porque tenía como denominador común la fraternidad entre los hombres.

[...] En 1960 publica Manuel Rojas la novela *Punta de rieles*, en la que es visible una refinada elaboración técnica. Ya no aparece Aniceto Hevia, que ha terminado su ciclo con *Sombras contra el muro*, donde de nuevo se ven las preocupaciones sociales de los viejos días. En *Punta de rieles* el amor es también determinante. Se trata de dos historias paralelas, comenzando por la de un obrero que ha matado a su mujer y que se confiesa con un periodista. Este es un aristócrata que ha rodado socialmente a causa del alcohol. No hay un entrelazamiento a lo Faulkner entre ambas historias; mientras que una es contada por su protagonista, el carpintero, la otra no sale de los labios sino que transcurre en los recuerdos del hombre que se ha desmoronado y ha perdido su posición, su fortuna y su familia.

Hay en esta novela una cualidad más, aparte de los valores de humanidad siempre presentes en las obras de Rojas: el tratamiento del lenguaje, la síntesis casi perfecta que ha logrado del habla popular, en la historia que cuenta el carpintero. ¡Qué distinto de las fotografías del habla campesina que en su tiempo nos hacían tragar los criollistas!

[...] Entre los escritores más jóvenes, los que formaron la llamada Generación del 38, que llegaron a la literatura en otro momento de gran efervescencia social en el mundo, en plena Guerra Española, en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial y cuando en Chile el Frente Popular conquistaba el gobierno, Rojas apareció como un maestro. Estos jóvenes que tenían el propósito de elevar al hombre por encima de todo, de estudiarlo y exponerlo en su integridad, individualmente como dentro del contexto social _digamos Reinaldo Lomboy, Óscar Castro, Fernando Alegría, Nicomedes Guzmán, Gonzalo Drago, Volodia Teitelboim, Andrés Sabella, Mario Bahamonde, entre otros_ consideraron a Rojas como un maestro, por sus claras ideas sobre la literatura y por las obras que las reflejaban.

## Luis Enrique Délano
## 1975

Es difícil meter la vida de un hombre en unas pocas páginas, pero uno sabe que la figura de Manuel Rojas permanece mucho más allá de la palabra escrita. Es tan fácil recordarlo caminando por España o Portugal, o por alguna callejuela de Santiago o Valparaíso; se le ve entrar en Lisboa a un sitio de fados y quedarse estupefacto escuchando cómo un hombre inaparente, engominado, metido en su traje oscuro y ceñido, puede llegar a esa intensidad de expresión, a ese cantar con el corazón y las vísceras; y después, Manuel enmudecido, emocionado, no saber qué decir y quedarse sin decir nada por mucho rato como un niño maravillado. O lo recordamos fastidiado hasta la ira con una poetisa y sus versos concretistas y una comida que le parece pretenciosa, para seres desdentados. O salir de las cuevas de Altamira con los ojos húmedos por ese encuentro con hermanos suyos, que se quedaron para siempre sumergidos en una pintura, en un arte que en sus rasgos exteriores podría ser contemporáneo, pero cuya intención original era conjugar sus necesidades, sus miedos, sus dioses. Manuel sentado en una roca, cerca del mar, en Galicia, a la espera de un delfín que gustaba a los niños y del cariño humano y aparecía saltando junto a los botes de los pescadores. Esperaba al delfín y lamentaba que sus piernas le impidiesen treparse a una lancha para ir a encontrarlo mar afuera.

Manuel frente al público con otros de sus compañeros escritores, cuando contestaba a las preguntas con una franqueza abierta, sin temores. Así se quedó un día sin visitar el mineral de El Teniente, explotado por la Braden Copper Co., gracias al exceso de escrúpulos de un funcionario chileno empleado de la compañía. Interrogado en foro abierto por los mineros sobre su último viaje a los Estados Unidos manifestó que respetaba a ese tremendo país, pero que era de lamentar que su gente no tuviera una auténtica información respecto a la realidad de cada nación latinoamericana y que de las malas informaciones resultaban malas realizaciones. Estábamos en la primera estación que bajaba a la mina. Desde allí nos regresaron a Santiago sin una explicación. Manuel no podía creerlo.

La noticia de su muerte tiene tres años y medio. Fue una noticia que dejó sin su figura mayor a la narrativa chilena y sin una gran figura a





la latinoamericana. Pero Manuel Rojas permanece, para quienes lo conocieron y lo amaron, detenido en el tiempo de su cabello blanco, más allá de la noticia, de pie, apoyado en el bastón de sus últimos meses.

## Mercedes Valdivieso
## 1976

Al disponer cronológicamente a los novelistas de la promoción de 1924 en seguida se nota que no sólo igualan los logros de la generación precedente, sino que adelantan aspectos estructurales, ideológicos y estilísticos más en consonancia con el gusto actual. Veamos algunos de los autores principales. El chileno Manuel Rojas (1896-1973), en los cuentos y novelas que culminan en *Hijo de ladrón* se aparta del criollismo fácil _y mal entendido_ que hacía de la obra narrativa un embutido de estampas regionales y localismos idiomáticos. El criollismo de Rojas es de esencias: lo inserta en el hombre, o mejor, en los hombres a quienes mira, gregarios y angustiados, sobre el fondo que los conforma. A ese fin se vale de un lenguaje sin dialectismos, del uso apropiado del monólogo interior y de un tiempo que descompone en múltiples planos.

## José Juan Arrom
## 1977

Compártase o no, la inquietud filosófica que aflora en *La oscura vida radiante* es de entraña franca, abierta, solidaria con los hombres de su tierra y del mundo. Representa el mejor pensamiento de un narrador que tiene por norte la búsqueda de la felicidad colectiva a través del enfoque de los problemas, conflictos, desgarramientos, luchas de las gentes de su tiempo, en particular los explotados.

Descuella en la literatura chilena y continental Manuel Rojas, entre otros valores, por su capacidad para incorporar a la literatura al proletariado, tal cual lo vio, lo vivió, para mejor decir, quien supo abandonar su cuna burguesa, para integrarse a una experiencia vital con las clases sobre las que descansa, por su trabajo, la supervivencia social. Nacido en tierra argentina, sin dejar de amarla, Manuel Rojas se hizo chileno, a tal punto que en su carácter de escritor pertenece a las

letras transcordilleranas. Amó profundamente a Chile y plasmó en su narrativa el trance histórico de sus hombres más representativos por su relación directa con el trabajo en las minas, los obrajes, los caminos, los muelles, etc. Desde luego, nada de los barrios populares de ciudades y poblados le fue extraño; no ignoró en su prosa, tampoco, a otras clases sociales, que supo reflejar sin prejuicios ni convencionalismos. Con razón dice de este autor el narrador y crítico Fernando Alegría:

Este mundo (el de su literatura) hecho de una sola imagen básica y sostenido por un sentimiento de fraternidad entre los hombres libres y de amor esencial hacia la humanidad por encima de toda corrupción y de toda injusticia, constituye el aporte medular de Manuel Rojas a la literatura chilena. [Y añade:] La verdadera obra de Rojas está constituida por una larga narración autobiográfica.

Es decir, por lo que ese hombre de profunda humanidad vivió, palpó, sufrió y gozó durante sus largas correrías desde la juventud.

Si bien puede considerarse, como opina más de un crítico, que la obra literaria de Rojas se apoya sólidamente en elementos autobiográficos, lo cierto es que su biografía es lo bastante rica y variada como para ofrecernos uno de los mejores paneles literarios de Chile. Desde lo grande a lo pequeño, desde la descripción de un rancherío donde conviven millares de hombres, hasta la de un artesano zapatero, como lo hace en *La oscura vida radiante,* Manuel Rojas revela su conocimiento pormenorizado de la realidad:

[...] El tratamiento que daba al cuero y a la suela, el corte y descarne con el afilado y pequeño cuchillo, el martilleo y el lijado, la delicadeza de la perforación de la lezna y el tino con que daba cera al hilo y apretaba la costura, denotaban un maestro cuidadoso y conocedor de su oficio, a un hombre que podía, usando aquellos elementos naturales, alcanzar casi categoría estética.

Para categorizar a Manuel Rojas hay que empezar por decir que a su pluma se debe un avance decisivo de la prosa chilena sobre el criollismo imperante, y esto es válido tanto para Chile como para el resto del Continente. Desde luego, no nos referimos a los altos representantes de esa modalidad, sino a quienes imponían en los mercados





una prosa criollista de segunda mano, estereotipada. El propio Rojas comienza su carrera dentro de la tradición regionalista, con cuentos de perfecto diseño, que lo hacen conocer como un escritor de garra. Precedido por intentos valiosos de otros escritores para dotar a la narrativa chilena de modernidad y frescura idiomática y temática (Rubén Azócar, Carlos Sepúlveda Leyton, Benjamín Subercaseaux), Rojas es la figura descollante en esa empresa renovadora. La novela *Hijo de ladrón,* publicada en 1951, constituye un hito en la literatura chilena. Hay en ella una legítima ambición universalista, un impulso profundo por insertar en el mundo la voz particular de su amado Chile. Dicho de otro modo: un logrado intento por proyectar sobre una escala mayor problemas que siendo chilenos reflejan los problemas del mundo. No en balde esta novela ha merecido múltiples ediciones en español y ha sido vertida a los principales idiomas extranjeros. No es aventurado afirmar que representa un anticipo valioso de la ulterior renovación novelística con que en los años 60 se inicia el hoy extinto *boom* narrativo en América Latina. Y es tal anticipo por la frescura del idioma, por los recursos empleados, cuanto por la validez de un tema que dejara atrás caminos trillados y aspiraba a dar cuenta de otras zonas de la realidad chilena y universal.

En *La oscura vida radiante,* última obra de Manuel Rojas, éste no vacila en incursionar en la historia allí donde la historia venga a cuento. Recurre a sus figuras destacadas, en particular a las de su predilección, aligerando –o acentuando– su postura filosófica y humana con datos biográficos de indudable interés. Su recorrido por los filósofos utopistas, por ejemplo, aparentemente fuera del discurso novelístico, se integra sin embargo en él en mérito al impulso simpático que lleva por rescatar toda noble intención –por ilusoria que fuese– de favorecer el advenimiento de un mundo de justicia, de felicidad y de paz para la humanidad sufriente y marginada del bien y la belleza que conoció en su largo andar por tierras argentinas y chilenas.

Manuel Rojas (1896-1973) visitó Cuba y fue un amigo incondicional de su Revolución, que hizo conocer en su país mediante artículos en la prensa, charlas, conferencias, mesas redondas. Gran admirador de Martí, el título de esta novela es dado por los versos de "Musa traviesa", del Apóstol.

## Alfredo Gravina
## 1982

En 1951 aparece *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas. Este escritor de la vieja promoción de los años veinte, modifica su formato artístico, motivado por una visión del mundo que corresponde a las preocupaciones de una nueva época. Influido por las experimentaciones formales de los escritores extranjeros, especialmente los norteamericanos, Rojas revitaliza los viejos modelos e incorpora en su novela un elemento trascendental que responde a la vigente preocupación del Hombre y su existencia.

[...] La importancia de *Hijo de ladrón* radica, sin duda, en el énfasis dado a la problemática del Hombre frente a su existencia y frente a la sociedad, preocupación que adquiere inusitado vigor durante la década de los años cincuenta en Chile y en el resto del continente hispanoamericano. No es de extrañar entonces que esta novela marque sólo el comienzo de una modalidad que encontrará profusa expresión entre los escritores jóvenes de la época.

## Lucía Guerra Cunningham
## 1987

Mi amistad con Manuel Rojas nació, como todas las amistades importantes, en el trabajo. Recuerdo muy bien aquellos tiempos en que lo conocí en la sala de ensayos de la Universidad de Concepción... Estábamos allí contratados por ese centro, seis o siete actores egresados de la Universidad de Chile. Nuestra misión era formar un equipo de trabajo teatral.

La actividad nuestra tenía carácter regional, cubría un área que iba desde Concepción hasta Punta Arenas, todo el sur de Chile. A ese lugar fue a dirigirnos un famoso hombre de teatro, Pedro de la Barra (años después moriría en Venezuela, en el exilio). Pedro era muy amigo de Isidora Aguirre, quien precisamente había terminado de escribir con Manuel Rojas la obra *Población Esperanza*. A Isidora todos la conocíamos porque era una mujer de teatro, una autora dramática muy conocida. Y precisamente esa era la obra con la que íbamos a trabajar en grande. Nosotros y sobre todo el director, vimos que era





una pieza muy importante, particularmente en cuanto a personajes, rica en caracteres verdaderamente atractivos, plenos en posibilidades expresivas. No se me olvida en aquel año la presencia allí de Manuel, de aquel hombrón tan callado, tan tímido, cuando entró a la sala del teatro para asistir a la primera lectura de la obra.

*Población Esperanza* se desarrolla en una población callampa, o sea, algo así como la favela brasileña, una población marginal. El teatro anterior había tratado estos sectores poblacionales con una visión pintoresca y romántica. Pero Manuel no, él rompe con toda esa línea y penetra en nuestra literatura con una sagacidad tremenda, con un tratamiento distinto del personaje popular y de toda esta gente semidelictual, que –como ocurre en la obra– juegan con la cocaína. Fíjate en esto, estamos en el año 1959 y Manuel trae este problema al teatro. Fue como una vanguardia. Recién descubríamos que la droga ya no era sólo patrimonio de la clase rica, sino que había invadido también a las clases pobres. Por lo general los que manejaban estos negocios se refugiaban en esos lugares, en los cuales se hacía difícil penetrar por sus particularidades de pequeña ciudad dentro de otra ciudad.

Así se montó la obra y la llevamos por todo el sur de mi país, pueblo por pueblo, zonas donde incluso el teatro, por razones históricas y económicas que se vinculan al Canal de Panamá, no había llegado. La presencia de *Población Esperanza* despertó a esos pueblos.

Yo hice el personaje de la Flora, la visitadora social que se enamora del Talao, el delincuente que vive allí escondido para que la policía no lo detecte, pues anda con una maleta de coca que vende por la noche a los "clientes".

El contraste es maravilloso. La Flora era una muchacha que había acabado de salir de la universidad, donde había estudiado para visitadora social. Vino con todo un mundo de sueños, de idealismos y, de pronto, se enamora del delincuente. Cree que el amor podrá transformarlo todo. Es una lucha moral, un ataque ético al problema. Se arma así una relación de personajes, rica, contradictoria, muy hermosa en la que se observa la enorme capacidad de Manuel e Isidora para penetrar en los lenguajes y en la realidad que tenían por delante.

Toman algunos aspectos del teatro clásico pero con modificaciones; por ejemplo, la estructura, la pareja de cómicos junto a la pareja central, etc. Entre esos cómicos está la Emperatriz, una especie de lumpen cuyo interés es ahorrar plata para comprarse algún día un kiosco. Ese era el sueño de su vida. Ella se enamora de Filomeno, otro cómico, que a cada rato le dice que por el colorido con que se viste y se pinta "parecía la yegua del payaso".

Filomeno es el típico borrachito chileno, con una gran poesía, que sueña y que no va a ser nunca nada. Él espera y espera que el mundo cambie. Un día le roba la plata a la Emperatriz para emborracharse. Este conflicto junto con otros enriquecen la línea central de la obra.

Manuel gozaba con sus personajes, disfrutaba al verlos como cobraban cuerpo, con sus diálogos, etc. A esto unía una gran modestia. Era bien impresionante verlo en aquella época, cuando nosotros teníamos veinte años o un poquito más, escuchar con mucha atención nuestras opiniones. Hacíamos un trabajo colectivo y él nunca se negó a ello. Esta obra fue tan importante que estuvo en taller casi un año. Después de cada representación la estudiábamos y la íbamos trabajando para afirmarla más. Fue realmente un proceso muy interesante. Recuerdo el día del estreno. Manuel, tras bambalinas, nos miraba muy serio, muy callado. Si tú rompías la barrera de su timidez empezaba a hablarte de su anecdotario de tal modo que te hacía vivirlo. Ese es el hombre trabajador que conocí. Sin lugar a dudas, Manuel fue un hombre fascinante.

## Delfina Guzmán
## 1987

Manuel Rojas era un hombre muy culto, cultísimo, a pesar del gran esfuerzo que siempre hizo para superarse, pues como todos sabemos, él fue un autodidacta. Manuel era capaz de hablar de abstracciones, de ideas. De sus obras, *Hijo de ladrón* marcó un momento de nuestra historia literaria. Antes lo había hecho con "El vaso de leche" y *Lanchas en la bahía*, obras muy características de él, muy bien logradas porque su lenguaje evade el costumbrismo a través de la síntesis, del empleo de pocas palabras. Y eso es muy característico del hombre chileno, del hombre del campo y del mapuche que Manuel conoció





de manera tan perfecta. Además, trabajó muy bien la parte psicológica de sus personajes; los estudió mucho hasta encontrar lo que quería.

## Isidora Aguirre
## 1987

# LOS AUTORES

**Isidora Aguirre:** (Chile, 1919). Dramaturga y narradora. Entre sus obras figuran: *Población Esperanza* (teatro, en colab. con M.R., 1959); *La pérgola de las flores* (teatro, 1960); *Los que van quedando en el camino* (teatro, 1972); *Los libertadores* (teatro, 1983); *Retablo de Yumbel* (teatro, Premio Casa de las Américas, 1987); *Doy por vivido todo lo soñado* (novela, 1987). Tanto el testimonio como el texto incluido en OTRAS OPINIONES fueron preparados especialmente para esta *Valoración.*

**Fernando Alegría:** (Chile, 1918). Ensayista, narrador y poeta. Entre sus obras figuran: *Lautaro, joven libertador de Arauco* (novela, 1943); *Caballo de copas* (novela, 1957); *Historia de la novela hispanoamericana* (ensayo, 1965); *Genio y figura de Gabriela Mistral* (ensayo, 1966); *El paso de los gansos* (novela, 1975); *Instrucciones para desnudar a la raza humana* (poesía, 1979). Su estudio "Trascendentalismo en la novela chilena" aparece con el título de "Manuel Rojas: trascendentalismo en la novela chilena" en su *Literatura chilena del siglo XX,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 2da. Ed., 1967, pp. 205-232. El texto "Envío y despedida a un amigo" fue publicado con el título de "Envío y despedida a Manuel Rojas" en la revista *Hispania,* Estados Unidos, n.º 1, marzo de 1974, pp. 153-154.

**Salvador Allende:** (Chile, 1909-1973). Político, médico y escritor. Ocupó la presidencia de su país de 1970 a 1973. Figuran entre sus obras: *La realidad médico-social chilena* (ensayo), *La revolución chilena* (ensayo, 1973). El fragmento que se incluye en OTRAS OPINIONES, fue tomado del artículo de Rafael Lozano, "Manuel Rojas y Benjamín Subercaseaux", en *Imagen,* Caracas, n.º 82, 1ro.-15 de julio de 1973, p. 11.

**Enrique Anderson Imbert:** (Argentina, 1910). Narrador, ensayista y crítico literario. Entre sus obras figuran *Las pruebas del caos* (cuento, 1946); *Crítica interna* (ensayo, 1960); *El grimorio* (novela, 1961); *La flecha en el aire* (ensayo, 1972); *Cuentos en miniatura* (cuento, 1976); *La crítica literaria; sus métodos y problemas* (ensayo, 1984). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su *Historia de la literatura hispanoamericana,* México, Fondo de Cultura Económica, 4ta. Ed., t. II, 1964, pp. 120-122.

**José Juan Arrom:** (Cuba, 1910). Ensayista y profesor. Entre sus obras figuran: *La poesía afrocubana* (ensayo, 1942); *Certidumbre de América, estudios de letras, folklore y cultura* (ensayo, 1959); *Estudios*





*de lexicología antillana* (ensayo, 1980). El fragmento que se incluye en OTRAS OPINIONES fue tomado de su libro *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método,* Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2da. ed., 1977, p. 213.

**Salvador Bueno:** (Cuba, 1917). Profesor, ensayista y crítico literario. Entre sus obras figuran: *Medio siglo de literatura cubana* (1902-1952) (ensayo, 1953); *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana* (ensayo, 1967); *El negro en la novela romántica sentimental. María* (ensayo, 1980). El trabajo incluido en OTRAS OPINIONES originalmente apareció en la revista *Américas,* Washington, n.º 1, enero de 1955, p. 4.

**Emmanuel Carballo:** (México, 1929). Ensayista y crítico. Entre sus obras figuran: *Agustín Yáñez* (ensayo, 1966); *La poesía mexicana del siglo XIX* (antología y crítica, 1984); *Protagonistas de la literatura mexicana* (antología y crítica, 1986); *Protagonistas de la literatura hispanoamericana* (antología y crítica, 1986). El texto que aparece en OTRAS OPINIONES ha sido tomado del Prólogo de Salvador Bueno a la edición cubana de *Hijo de ladrón* (1968), p. X.

**Iverna Codina:** (Argentina, 1926). Narradora, poeta y ensayista. Entre sus obras figuran: *Más allá de las horas* (poesía, 1951); *Detrás del grito* (novela, 1961); *Los guerrilleros* (novela, 1968); *Los días y la sangre* (novela, 1977). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES fue tomado de su *América en la novela,* Buenos Aires, Ediciones Cruz del Sur, 1964, pp. 145-146.

**Jaime Concha:** Ensayista y crítico. Entre sus obras figuran *Poesía chilena 1907-1917;* (1971), *Análisis de Residencia en la tierra de Pablo Neruda* (1962), *Gabriela Mistral* (1989) entre otras. Actualmente es profesor titular de literatura en la Universidad de San Diego, La Jolla, Estados Unidos.

**Norman Cortés Larrieu:** (Chile). Ensayista y crítico. Entre sus obras figuran: *La novela de Manuel Rojas* (ensayo, 1958). "Tres formas de inconexión del relato", incluido en esta *Valoración,* aparece con el título de *"Hijo de ladrón* de Manuel Rojas. Tres formas de inconexión del relato", en *Estudio de lengua y literatura como humanidades,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1960, pp. 105-114.

**Luis Enrique Délano:** (Chile, 1907-1985). Narrador, poeta, crítico y ensayista. Autor de: *La niña de la prisión* (cuento, 1933); *Puerto de fuego* (novela, 1956); *El rumor de la batalla* (novela, 1964) y

*Antropofagia* (cuento, 1971). De su ensayo *"Manuel Rojas, el Gorki chileno"* (Revista de Bellas Artes, México, n.º 23, sep.-oct. de 1975, pp. 3-8) tomamos el fragmento que se incluye en OTRAS OPINIONES.

**Hernán Díaz Arrieta:** (Chile, 1891-1984). Ensayista y crítico. Entre sus obras figuran: *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX* (ensayo, 1931); *Los cuatro grandes de la literatura chilena* (ensayo, 1963); *Pretérito imperfecto, memorias de un crítico literario* (1976). *"Lanchas en la bahía"* fue publicado en 1932 como prólogo a la 1era. ed. de dicha obra; el que se incluye en esta *Valoración* corresponde a la 2da. ed., Ed. Nascimento, 1952, pp. 5-13. El fragmento que aparece en OTRAS OPINIONES ha sido tomado del artículo de Néstor Leal: "Adiós a Manuel Rojas", en *Papel Literario*, Santiago de Chile, 1973, p. 10.

**Pedro Díaz Seijas:** (Venezuela, 1921). Ensayista y crítico. Entres sus obras figuran: *Orientaciones y tendencias de la novela venezolana* (ensayo, 1949); *Rómulo Gallegos. Realidad y símbolo* (ensayo, 1965); *La gran narrativa latinoamericana* (ensayo, 1976). El fragmento seleccionado para OTRAS OPINIONES, ha sido tomado de su libro *Deslindes: ensayo sobre literatura hispanoamericana y venezolana*, Caracas, Armitano, 1972, p. 14.

**Ariel Dorfman:** (Chile, 1942). Narrador, poeta y ensayista. Entre sus obras figuran: *Para leer al Pato Donald* (ensayo, en colab. con Armand Mattelart, 1972); *Ensayos quemados en Chile; inocencia y neocolonialismo* (ensayo, 1974); *Travesía* (cuento, 1986): El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual*. Santiago de Chile, 1966, pp. 147-149.

**Carlos Droguett:** (Chile, 1912). Narrador y periodista. Entre sus obras figuran: *Eloy* (novela, 1959); *Patas de perro* (novela, 1965); *Materiales de construcción* (ensayo, 1970). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES es parte de su ensayo *"Mares libres: primera visión"*, aparecido en la revista *Mensaje*, Santiago de Chile, n.º 230, julio de 1974, pp. 277-284.

**Enrique Espinoza:** (Argentina, 1898-197?). Ensayista, crítico y poeta. Entre sus obras figuran: *"El espíritu criollo; Sarmiento, Hernández y Lugones* (ensayo, 1951); *Cajes del oficio* (ensayo); *3 epístolas a Pablo Neruda, González Vera y Manuel Rojas* (poesía, 1969). El fragmento que aparece en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su introducción a M.R.: *Antología de cuentos*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1957, pp. 9-20.





**Luis Eyzaguirre:** (Chile). Ensayista y profesor. El texto ineluido en esta valoración es parte de su libro *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Michigan, 1971, pp. 203-225.

**Jean Franco:** (Inglaterra, 1924). Ensayista, crítica y profesora. Entre sus obras figuran: *The modern culture of Latin American: Society and the artist* (ensayo, 1967); *Historia de la literatura hispanoamericana, a partir de la independencia* (ensayo, 1975); *César Vallejo, la dialéctica de la poesía y el silencio* (ensayo, 1984). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, pp. 250-251.

**Héctor Fuenzalida:** (Chile). Crítico y ensayista. Exdirector de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile. Colaborador de las revistas *Atenea* y *Anales de la Universidad de Chile*. Autor de *Esquemas y perfiles* (ensayo). El texto suyo que reproducimos en TESTIMONIOS ha sido tomado de la revista *Mapocho*, Santiago de Chile, vol. 11, n.º 2, 1965, pp. 202-210.

**Zunilda Gertel:** (Argentina). Ensayista y profesora. Entre sus obras figuran: *Borges y su retorno a la poesía* (ensayo). "Nuevas proyecciones de la novela personal" se tomó de su libro *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1970, pp. 92-97.

**Cedomil Goic:** (Chile). Ensayista y profesor. Entres sus obras figuran: *La poesía de Vicente Huidobro* (ensayo) y *La novela chilena*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1968. De este último libro ha sido tomado el ensayo "Un cambio significativo en la novela chilena" que aparece bajo el epígrafe *"Hijo de ladrón"* en las páginas 124 a 143. El mismo incluye una bibliografía sobre el autor en las páginas 204-208. Goic es también autor de *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Crítica, Grijalbo, 1988.

**José Santos González Vera:** (Chile, 1897-1970). Narrador y ensayista. Entre sus obras figuran: *Alhué* (1928); *Cuando era muchacho* (memorias, 1951); *La copia y otros originales* (cuento, 1961). Su trabajo "Manuel Rojas", incluido en este volumen, ha sido tomado de las *Obras completas* de M.R., Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, pp. 881-899. Originalmente fue publicado en su libro de ensayos biográficos *Algunos*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1959, pp. 175-205.

**Alfredo Gravina:** (Uruguay, 1913). Narrador y periodista. Entre sus obras figuran: *Sangre en los surcos* (cuento, 1928); *Macadam*

(novela, 1948); *Música y dólares* (cuento, 1986). El texto sobre *La oscura vida radiante* incluido en esta Valoración, sirvió como prólogo a la edición de esta novela, realizada por la Casa de las Américas en 1982, pp. 7-10.

**Lucía Guerra Cunningham:** (Chile, 1943). Narradora y ensayista. Entre sus obras figuran: *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina* (ensayo, 1980); y *Más allá de las máscaras* (novela, 1984). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Minneapolis, 1987, pp. 171-174.

**Delfina Guzmán:** (Chile, 1938). Actriz y directora de teatro. Interpretó, en 1959, uno de los papeles protagónicos de *Población Esperanza*. Entre los premios obtenidos por sus actuaciones se cuenta el del Círculo de Críticos de Chile, en 1984. Trabajó en el grupo de Teatro Popular Ictus. Su testimonio, incluido en OTRAS OPINIONES, fue fruto de una charla sostenida con ella en 1987.

**Nicomedes Guzmán:** (Chile, 1914-1964). Narrador y crítico. Entre sus obras figuran: *La sangre y la esperanza* (novela, 1943); *El pan bajo la bota* (cuento, 1960). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su *Antología de cuentos chilenos*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1969, pp. 184.

**Julio Huasi:** (Argentina, 1935-1987). Poeta y crítico. Entre sus obras figuran: *Sonata popular en Buenos Aires* (poesía, 1959); *Los increíbles* (poesía, 1965) y *Poemas* (1971). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su artículo "*Informe desde Chile. Manuel Rojas*", aparecido en *Crisis*, Buenos Aires, a. 1, n.° 1, mayo de 1973, pp. 3-10.

**Ricardo A. Latcham:** (Chile, 1903-1965). Ensayista y crítico. Entre sus obras figuran: *El criollismo* (ensayo, en colab. 1956); *Carnet crítico* (ensayo, 1962) y *Libro de ver y andar* (crítica, 1970). El fragmento que aparece en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su ensayo "Novela chilena actual: las viejas generaciones", incluido en Juan Loveluck: *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1966, pp. 315-330.

**Mariano Latorre:** (Chile, 1896-1955). Narrador, ensayista y profesor. Entre sus obras figuran: *Cuentos del Maule* (1912); *Zurzulita* (novela, 1920) y *La isla de los pájaros* (cuento, 1955). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *La literatura de Chile*, Buenos Aires, 1941, pp. 152-153.

**Luis Leal:** (México, 1907). Profesor, crítico y ensayista. Entre sus obras





figuran: *Breve historia del cuento mexicano* (ensayo, 1956); *Mariano Azuela. Vida y obra* (1961) e *Historia del cuento hispanoamericano* (ensayo, 1966). El fragmento que se incluye en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *El cuento hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pp. 38-39.

**Myron I. Lichtblau:** (Estados Unidos, 1925). Ensayista. Entre sus obras figuran: *The Argentina Novel in the Nineteenth Century* (ensayo); y *El arte estilístico de Eduardo Mallea* (ensayo, 1969). "El tono irónico en *Sombras contra el muro*" incluido en esta Valoración, se publicó originalmente con el título "El tono irónico en *Sombras contra el muro* de Manuel Rojas", en *Hispanoamérica*, Estados Unidos, a. III, n.° 8, 1974, pp. 45-53.

**Berta López Morales:** Estudió Pedagogía en Castellano en la Universidad de Chile, realizó un Magíster en Artes con mención en Literaturas Hispánicas en la Universidad de Concepción. Hizo cursos de postgrado en la Universidad de La Sorbona. Actualmente es profesora de Teoría Literaria y de Literaturas Hispánicas en las universidades de Bío-Bío y de Concepción. Ha publicado numerosos artículos de la especialidad tanto en revistas chilenas como extranjeras. En 1987 apareció su estudio *Hijo de ladrón, novela de aprendizaje antiburguesa*. En colaboración tiene publicados varios libros de textos.

**Carlos Martínez Moreno:** (Uruguay, 1917-1986). Narrador, crítico teatral y literario. Entre sus obras figuran: *Cordelia* (noveleta, 1961); *Tierra en la boca* (novela, 1974) y *El color que el infierno me escondiera* (novela, 1981). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES aparece en el artículo "Adiós a Manuel Rojas", de Néstor Leal, aparecido en Papel Literario, Santiago de Chile, 1973, p. 10.

**Gabriela Mistral:** (Chile, 1889-1957). Poeta y ensayista. Entre sus obras figuran: *Desolación* (poesía, 1922); *La lengua de Martí* (ensayo, 1934); *Tala* (poesía, 1938); y *Lagar* (poesía, 1954). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES fue tomado de la *Antología general de Gabriela Mistral*, Santiago de Chile, 1962, p. 150.

**Leonidas Morales Toro:** (Chile). Crítico y ensayista. Su texto "Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Rojas", que se incluye en esta *Valoración*, sirvió de prólogo, con el título de "Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas", a la antología *El bonete maulino y otros cuentos*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1968, pp. 9-25.

**Fernando Moreno:** (Chile). Profesor y crítico. Su trabajo "*Hijo de ladrón*: la existencia herida", incluido en esta *Valoración*, ha sido tomado de la revista *Araucaria*, Madrid, n.º 16, 1981, pp. 167-174.

**Eugenia Neves:** (Chile). Narradora, crítica y ensayista. Entre sus obras figuran: *En septiembre, los poetas* (novela, 1987) y *Por la literatura: mujer, sexo y escritura* (ensayo, 1987). El texto "Un mismo modo de comprender la vida" ha sido tomado de su "Prólogo" a M.R.: *El vaso de leche*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, pp. 9-11.

**Giovanni Pontiero:** Profesor y ensayista. Entre sus obras figuran: *Brazilian Modernismo* (ensayo, 1965); y *The human comedy in El reino de este mundo* (ensayo, 1970). Su trabajo "Algunas observaciones sobre el estilo en *Lanchas en la bahía*" fue publicado originalmente en inglés con el título *The two versions of Lanchas en la bahía: some observations on Rojas, approach to style*, Liverpool, University of Liverpool, 1968, pp. 123-132.

**Horacio Quiroga:** (Uruguay, 1878-1937). Narrador. Entre sus obras figuran: *Cuentos de la selva* (1918); *La gallina degollada y otros cuentos* (1925); *Los desterrados* (cuento, 1926). El texto que aparece en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de *Crisis*, Buenos Aires, a. 1, n.º 1, mayo de 1973, p. 10.

**Mercedes Robles:** (Chile). Ensayista. El trabajo "La presencia de *The wild palms*, de William Faulkner, en *Punta de rieles*", apareció publicado con el título "La presencia de *The wild palms*, de William Faulkner, en *Punta de rieles*, de Manuel Rojas", en la *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. XIV, n.º 108-109, julio-diciembre de 1980, pp. 563-571.

**Manuel Rojas:** El ensayo "Hablo de mis cuentos" sirvió de prólogo a la edición argentina de sus *Cuentos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970, pp. 8-25.

**Luis Alberto Sánchez:** (Perú, 1900). Ensayista, crítico y periodista. Entre sus obras figuran: *La literatura peruana* (ensayo, 1928, 1929 y 1936); *El Perú: retrato de un país adolescente* (ensayo, 1959) y *Examen espectral de América Latina* (ensayo, 1962). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Ed. Gredos, segunda edición, 1968, p. 414.

**Raúl Silva Castro:** (Chile, 1903-1970). Crítico y ensayista. Entre sus obras figuran: *Rubén Darío y Chile* (ensayo, 1930); *Retratos literarios* (ensayo, 1932); *La expresión literaria de América* (ensayo, 1943), *Historia crítica de la novela chilena*. El texto "*Mejor que el vino*", incluido en este volumen, corresponde al estudio que sobre esta obra hace en su *Panorama literario de Chile*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1961, pp. 291-294. El fragmento que se inserta en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *Los cuentistas chilenos*, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1938, pp. 61-62.





**Román Soto:** Nació en Temuco, Chile, en 1953. Estudió Pedagogía en Español en la Universidad de Concepción donde recibió su título de Profesor de Estado en la asignatura en 1981. Obtuvo su Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Católica en Washington, D.C. en 1987. Ha publicado varios ensayos sobre teoría literaria y literatura hispanoamericana y chilena en diversas revistas universitarias en Chile y en Estados Unidos. En 1992 publicó "*Continuidad y cambio: ensayos sobre el héroe en la novela chilena*" (1861-1951), es Profesor Asistente de Español en Howard University en Washington, D.C.

**Volodia Teitelboim:** (Chile, 1916). Narrador y ensayista. Entre sus obras figuran: *El amanecer del capitalismo y la conquista de América* (ensayo, 1943); *Hijo del salitre* (novela, 1952) y *La guerra interna* (novela, 1979). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido organizado a partir de citas aparecidas en *Puro Chile*, Santiago de Chile, 13 de marzo de 1973; y en *Clarín*, Santiago de Chile, 13 de marzo de 1973.

**Arturo Torres Rioseco:** (Chile, 1897-1971). Poeta, ensayista y crítico. Entre sus obras figuran: *En el encantamiento* (poesía, 1921); *Precursores del modernismo* (ensayo, 1925); *Breve historia de la literatura chilena* (ensayo, 1956); *Madurez de la muerte* (poesía, 1958). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de *Américas*, Washington, vol. 6, n.º 6, julio de 1961, pp. 43-44.

**Jaime Valdivieso:** (Chile, 1929). Narrador, poeta y ensayista. Entre sus obras figuran: *El muchacho* (novela, 1958); *País sin nombre* (cuento, 1969); *Lamento por Chile* (poesía, 1974) y *Las máscaras del ruiseñor* (novela, 1984). El ensayo "Una nueva mirada", incluido en el presente volumen aparece con el título de "Manuel Rojas o una nueva mirada" en su libro *Realidad y ficción en Latinoamérica*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1975, pp. 138-143.

**Mercedes Valdivieso:** (Chile, 1925). Narradora y crítica. Entre sus obras figuran: *Los ojos del bambú* (novela, 1964) y *Las noches y un día* (novela, 1971). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su artículo "Breves notas sobre Manuel Rojas", publicado en *El Sol de México en la Cultura*, México, n.º 107, 17 de octubre de 1979, pp. 10-11.

**Virginia Vidal:** (Chile). Narradora, crítica y periodista. Es autora de *La emancipación de la mujer* (ensayo, 1972) y *Rumbo a Itaca* (novela, 1987). El fragmento incluido en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su artículo "Manuel Rojas, obrero de la literatura", publicado en *El Siglo*, Santiago de Chile, 13 de marzo de 1973.

**Alberto Zum Felde:** (Argentina, 1889 – Uruguay, 1976). Ensayista y crítico uruguayo. Entre sus obras figuran: *Estética del novecientos* (ensayo, 1927); *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (ensayo, 1930) e *Índice crítico de la literatura hispanoamericana* (ensayo, 1954 y 1959). El fragmento que se incluye en OTRAS OPINIONES ha sido tomado de su libro *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 150-151.





# CRONOLOGÍA

1896 Nace el 8 de enero en Buenos Aires, en la calle Combate de los Pozos, número 1678.

1900 Sus padres se trasladan a Chile hasta 1903. Muere su padre Manuel Rojas Córdoba. Regresa a Buenos Aires. Se instalan en el barrio Boedo.

1912 Atraviesa a pie la cordillera y llega por segunda vez a Santiago de Chile. Trabaja en los más variados oficios manuales. Escribe artículos para el periódico anarquista bonaerense *La Protesta*.

1915 Es encarcelado por razones políticas. El poeta José Domingo Gómez Rojas lo inicia en la poesía.

1917 Aparecen sus primeras composiciones poéticas en la revista del grupo Los Diez.

1918 Contratado como apuntador por una compañía teatral, recorre Chiloé. Trabaja en la imprenta Numen; aprende el oficio de linotipista. Su soneto "Gusano" aparece en la antología publicada por Los Diez.

1921 Viaja por todo el sur hasta Punta Arenas en una nueva gira teatral. Llega a Uruguay y Argentina. En Mendoza (Argentina), la revista *Ideas y Figuras* publica sus composiciones en verso bajo el título de *Poéticas*.

1922 Busca trabajo en Buenos Aires. Se presenta al concurso convocado por el diario *La Montaña*, de esta capital. Obtiene el segundo lugar con el cuento "Laguna".

1923 "El hombre de los ojos azules" obtiene el segundo premio en el concurso de cuentos convocado por la revista argentina *Caras y Caretas*. Escribe otros relatos.

1924 Regresa a Chile.

1926 Aparece su primer libro de cuentos: *Hombres del sur*.

1927 Publica *Tonada del transeúnte* (poesía). Realiza su última gira teatral como apuntador. Trabaja como linotipista en *La Nación* y como redactor libre del diario *Los Tiempos*. Utiliza el seudónimo de Pedro Norte.

1928 Trabaja en la Biblioteca Nacional. Redactor de *Los Tiempos*. Contrae matrimonio con la poetisa María Baeza. De esta unión nacerán tres hijos: María Eugenia, Patricio y María Paz.

1929 Muere su madre, doña Dorotea Sepúlveda. Su nuevo libro de cuentos, *El delincuente*, obtiene los premios "Atenea" y "Marcial Martínez".

1931 Nombrado director de las prensas de la Universidad de Chile.

1932 Se publica *Lanchas en la bahía* (novela), obra galardonada un año antes con el premio del diario *La Nación*. Escribe artículos para *Las Últimas Noticias*.

1934 Aparece *Travesía* (cuentos).

1935 Recibe una carta de felicitación del narrador uruguayo Horacio Quiroga por este libro.

1936 Fallece su esposa. Publica *La ciudad de los Césares* (novela de aventuras).

1937 Junto a otros compañeros organiza el Primer Congreso de Escritores Nacionales. Elegido Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH).

1938 Empleado del Hipódromo Chile. Se desempeña en esta actividad, sin abandonar sus labores periodísticas, durante dieciséis años. Redactor de *Las Últimas Noticias*. Aparece su libro de ensayos *De la poesía a la revolución*.

1951 Se publica *Hijo de ladrón*, novela que lo convierte en uno de los narradores más importantes de Hispanoamérica. Se traduce a varios idiomas. Viaja por Colombia, los Estados Unidos, Panamá y Puerto Rico, lugares en los cuales dicta conferencias literarias. Director de los *Anales* de la Universidad de Chile.

1952 Viene de Cuba en compañía del escritor argentino Enrique Espinoza. Dicta varias conferencias. Ejerce como profesor de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.

1954 Aparece *Deshecha rosa* (poesía).

1955 Publica el libro autobiográfico *Imágenes de infancia*.

1957 Recibe el Premio Nacional de Literatura. Viaja a los Estados Unidos.

1958 Aparece *Mejor que el vino* (novela). Recorre la capital argentina.

1959 Dicta un curso en el Middlebury College de los Estados Unidos. De regreso pasa por Puerto Rico y Venezuela. Se estrena *Población Esperanza*, pieza dramática escrita con la colaboración de Isidora Aguirre.





1960 Publica *El árbol siempre verde* (ensayos). Aparece en Caracas su libro *Apuntes sobre la expresión escrita*, y en Santiago su novela *Punta de rieles*.

1961 Enseña en universidades norteamericanas. Primera edición de las llamadas *Obras completas*.

1962 Viaja por México y los Estados Unidos. Publica la *Antología autobiográfica*.

1963 Aparece *Cuentos del sur y Diario de México* (México).

1964 Retorna a Chile. Publica *Sombras contra el muro* (novela) y el *Manual de literatura chilena* (México).

1965 Viaja por Francia y Checoslovaquia. Aparece su *Historia de la literatura chilena*.

1966 Participa como observador en la Conferencia Tricontinental de La Habana. Jurado de novela del Premio Casa de las Américas. Recorre España, Portugal, Italia, Francia, la Unión Soviética y Checoslovaquia.

1967 Asiste a un Congreso de Escritores en México. Publica *A pie por Chile* (viajes).

1968 Aparece *El bonete maulino y otros cuentos*.

1969 Viaja a Israel. Publica *Viaje al país de los profetas* (Buenos Aires). Aparecen sus *Obras Escogidas*.

1970 Publica en Buenos Aires sus *Cuentos*, la colección más completa de sus textos breves.

1971 Por segunda vez participa como jurado del Premio Casa.
Escribe las primeras cuartillas de una novela cuya situación transcurre en la Cuba revolucionaria. Aparece en Buenos Aires *La oscura vida radiante*, novela que cierra el ciclo de Aniceto Hevia iniciado en *Hijo de ladrón* y continuado en *Mejor que el vino* y *Sombras contra el muro*. Viaja a Madrid y Lisboa.

1973 Su estado físico se deteriora por la grave enfermedad que lo aqueja. Pablo Neruda, también en cama, le hace llegar su último libro con la siguiente dedicatoria: "Isla Negra, 1973. A mi buen hermano Manuel Rojas, de cama a cama, estoy reumático e inmóvil, te abrazo".
Dos días antes de fallecer había comunicado a sus amigos que pensaba "ir a Cuba, a terminar la novela" que estaba escribiendo sobre este país.

Muere el 11 de marzo, a los setenta y siete años de edad. (Ese mismo día murió el también importante escritor chileno Benjamín Subercaseaux).

Asisten a sus funerales el extinto Presidente Salvador Allende, Volodia Teitelboim y muchos otros dirigentes y escritores chilenos. Se editan en Madrid por la Ed. Aguilar sus *Obras*.





# BIBLIOGRAFÍA*

## Obras de Manuel Rojas

*Poéticas*, poesía, Mendoza, Argentina, Talleres Gutemberg, 1921, s/p.

*Hombres del sur*, cuento, prólogo de Raúl Silva Castro, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1926, 221 pp. (Contiene los siguientes cuentos: "Laguna", "Un espíritu inquieto", "El cachorro", "El bonete maulino" y "Leyendas de la Patagonia". A partir de la ed. de 1947, hecha por Ed. Zig-Zag, se sustituye el título del último cuento por el de "El hombre de los ojos azules", además, se suprime el prólogo de R.S.C.).

*Tonada del transeúnte*, poesía, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1927, 66 pp.

*El delincuente*, cuento, Santiago de Chile, Sociedad Chilena de Ediciones, Imprenta Universitaria, 1929, 168 pp. (Contiene los siguientes cuentos: "El delincuente", "El vaso de leche", "Un mendigo", "El trampolín", "El colocolo", "La aventura de Mr. Jaiva", "Pedro, el pequenero", "Un ladrón y su mujer" y "La compañera de viaje").

*Paradoja sobre las clases sociales en la literatura, por Raúl Silva Castro. Acerca de la literatura chilena, por M.R.*, ensayo, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1930.

*Lanchas en la bahía*, novela, prólogo de Hernán Díaz Arrieta (Alone), Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1932, 111 pp. (La cuarta ed., 1961, presenta sustanciales correcciones estilísticas. Ver al respecto el estudio de G. Pontiero incluido en esta *Valoración*).

_____, en *Quince relatos de la América Latina*, selección y notas de Mario Benedetti y Antonio Benítez Rojo, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 1-50. (incluye bibliografía activa del autor).

---

* Hemos excluido de la bibliografía activa aquellos libros antológicos preparados por el autor. Del mismo modo sólo damos conocimiento de sus obras, no así de numerosos materiales que andan dispersos en diversas publicaciones de América Latina y cuya recopilación algún día será de mucha utilidad para los estudios sobre el escritor chileno. Nuestra selección bibliográfica ha tenido en cuenta algunas de las obras publicadas, en particular la realizada por Jorge Román-Lagunas (incluye cerca de seiscientas fichas), la cual apareció en la *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n.º 27, junio de 1986, pp. 143-172. Naturalmente, hemos incorporado nuevos registros no señalados por Román-Lagunas en su valiosa recopilación. Con el propósito de evitar repeticiones, cada vez que se haga mención al nombre de Manuel Rojas en la bibliografía, escribiremos *M.R.*

*Travesía,* cuento, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1934, 191 pp. (Contiene los siguientes cuentos: "Bandidos en los caminos", "El hombre de la rosa", "La suerte de Chucho Vial", "Canto y baile", "El león y el hombre", "El fantasma del patio", "Historia de hospital", "Poco sueldo" y "El rancho en la montaña").

*La ciudad de los Césares,* novela, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1936, 191 pp. (En 1951 fue corregida y publicada en Nueva York por Roberto Benaglia Sangiorgi y Grace Knopp, Ed. Aappleton-Century-Crofts, 237 pp.

*De la poesía a la revolución,* ensayo, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1938, 233 pp.

1842. *Panorama y significación del movimiento literario. José Joaquín Vallejo.* (En colaboración con Norberto Pinilla y Tomás Lago), ensayo, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1942. (El trabajo de M.R., sobre J. J. Vallejo aparece en pp. 39-80).

*El bonete maulino,* cuento, "Manuel Rojas", a modo de introducción, por José Santos González Vera, Santiago de Chile, Ed. Cruz del Sur, 1943, 191 pp. (Incluye tres cuentos aparecidos con anterioridad, entre ellos el que da título al libro).

_____, prólogo de Salvador Bueno, La Habana, Casa de las Américas, 1968, 305 pp. (Incluye al final cronología del autor).

*Deshecha rosa,* poesía, Santiago de Chile, Ediciones Babel, 1954, 30 pp.

*Imágenes de infancia,* autobiografía, Santiago de Chile, Ediciones Babel, 1955, 100 pp.

*Antología de cuentos,* "Manuel Rojas", a modo de introducción por Enrique Espinoza, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1957, 149 pp. (Contiene once cuentos, cuatro de ellos nuevos: "Una carabina y una cotorra", "Oro en el sur", "Pancho Rojas", "Mares libres" y "Poco sueldo").

*Mejor que el vino,* novela, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1958, 265 pp.

*Apuntes sobre la expresión escrita,* ensayo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1960, 64 pp.

*El árbol siempre verde,* ensayo, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1960, 165 pp.

*Punta de rieles,* novela, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1960, 225 pp.

*Obras completas,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1961, 899 pp. (Contiene veintidós cuentos ya publicados en colecciones anteriores.





Erróneamente se incluye como novela el relato autobiográfico *Imágenes de infancia*).

*Antología autobiográfica,* Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1962, 278 pp.

*El hombre de la rosa,* cuento, Buenos Aires, Ed. Losada, 1963, 195 pp. (Contiene doce cuentos, de ellos es nuevo "Zapatos subdesarrollados").

*Cuentos del sur y Diario de México,* cuento y diario de viaje, México, Ediciones Era, 1963, 155 pp. (Contiene once cuentos ya publicados y el diario).

*Manual de literatura chilena,* ensayo, México, Universidad Nacional Autónoma, 1964, 152 pp.

*Sombras contra el muro,* novela, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1964, 232 pp.

*Pasé por México un día,* viajes, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1965, 286 pp.

*Historia breve de la literatura chilena,* ensayo, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1965, 202 pp.

*A pie por Chile,* viajes, Santiago de Chile, Ed. Santiago, 1967, 144 pp.

*Viaje al país de los profetas,* viajes, Buenos Aires, Ediciones Zlotopioro, 1969, 91 pp.

*Obras escogidas,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 2 vols., 1969, 1187 pp. (Mantiene el contenido de las *Obras completas,* e incorpora "Sombras contra el muro", novela, y "Pasé por México un día", viajes).

*Cuentos,* "Hablo de mis cuentos", a modo de introducción, por M.R., Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970, 364 pp. (Recoge los veintiocho cuentos publicados en libros hasta ese momento).

*La oscura vida radiante,* novela, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, 445 pp.

_____, prólogo de Alfredo Gravina, La Habana, Casa de las Américas, 1982, 554 pp. (Incorpora, al final, una cronología de M.R.).

*Obras,* prólogo de Jorge Campos, Madrid, Aguilar, 1973, 1018 pp.

*El colocolo y otros cuentos,* cuento, prólogo de Marta Carrodeguas Casal, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1977, 269 pp. (Contiene diecisiete cuentos).

*Imágenes de infancia y adolescencia,* autobiografía, prólogo de Maximino Fernández Fraile, Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1983, 171 pp.

## Sobre Manuel Rojas

**Acevedo Hernández, Antonio:** "Nuestros artistas. M.R." (Entrevista), en *Las Últimas Noticias,* Santiago de Chile, 4 de abril de 1944.

**Alegría, Ciro:** "Enrique Espinoza y M.R.", en *El Mundo,* San Juan, Puerto Rico, 24 de enero de 1952.

**Alegría, Fernando:** *Historia de la novela hispanoamericana,* México, Ediciones de Andrea, 3era ed., 1966, pp. 211-217.

_____: *La novela hispanoamericana. Siglo XX,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 62 págs.

_____: *Literatura y revolución,* México, 1971, 250 págs.

_____: "La narrativa chilena (1960-1970)", en *Nueva narrativa hispanoamericana,* Nueva York, vol. II, n.° 1, enero de 1972, pp. 59-63.

_____: "M.R.", en *La Nación,* Santiago de Chile, 22 de abril de 1973.

_____: "Manuel", en *Literatura Chilena en el Exilio,* Los Ángeles, California, a. 1, vol. 1, n.° 3, julio de 1977, pp. 5-9.

_____: "La novela hispanoamericana", en R.M. Albéres: *Historia de la novela moderna.* (Traducción al español y apéndice de F.A.), México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (UTEHA), 1966, pp. 325-374.

_____: *Nueva historia de la novela hispanoamericana,* Hannover, Ediciones del Norte, 1986, pp. 190-197.

**Allende, Salvador (y otros):** "No hay fuego que pueda contra su virtud inmensa", en *La Nación,* Santiago de Chile, 18 de marzo de 1973.

**Anónimo:** "Dice M.R.: no me gusta opinar sobre mis libros, pero puedo declarar que *Hijo de ladrón* es una novela en que la ficción está unida a la realidad", en *Zig-Zag,* Santiago de Chile, n.° 2438, 15 de diciembre de 1951.

**Anónimo:** "Habla M.R.", en *Marcha,* Montevideo, 6 de junio de 1958.

**Anónimo:** *"Sombras contra el muro"*, en *Casa de las Américas,* La Habana, n.° 38, sep.-oct. de 1966, p. 124.





**Anónimo:** *"La oscura vida radiante"*, en *Casa de las Américas,* La Habana, n.° 76, ene.-feb. de 1973, p. 144.

**Avaria, Antonio:** "M.R.", en *Árbol de Letras,* (Entrevista), Santiago de Chile, vol. 1, n.° 5, abril de 1968, pp. 42-45.

_____: "Veinte años de narrativa chilena: una tabla cronológica", en *Mensaje,* Santiago de Chile, n.° 202-203, sep.-oct. de 1971, pp. 470-476.

**Baker, Armand F.:** *El tiempo en la novela hispanoamericana: un estudio del concepto del tiempo en siete novelas representativas.* (Tesis doctoral), Iowa, University of Iowa, 1968.

**Beltrán, Graciela:** *M.R., vida y obra.* (Memoria de grado), Concepción, Universidad de Concepción, 1954, 218 págs.

**Benedetti, Mario:** *Letras del continente mestizo,* Montevideo, Arca Editorial, 3era. Ed., 1974, p. 47.

**Briggs, Sandra M.:** *Humanism in the fiction of M.R.* (Tesis doctoral), Connecticut, University of Connecticut, 1971, 214 págs.

**Bueno, Salvador:** "The short story in Spanish-America", en *Américas,* Washington, vol. 4, n.° 12, 1954, pp. 18-21.

_____: "Con M.R.", en *El Mundo,* La Habana, 18 de febrero de 1966.

**Campoamor, Fernando G.:** "M.R. vuelve a una Cuba igual y distinta", en *Bohemia,* La Habana, a. 58, n.° 6, 11 de febrero de 1966, pp. 77-79.

**Campos, Jorge:** "Prólogo", en M.R.: *Obras,* Madrid, Aguilar, 1973, pp. XI-XXVIII.

**Castelli, Eugenio:** *Tres planos de la expresión literaria hispanoamericana,* Santa Fe, Argentina, Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, 1967, p. 86.

**Coloane, Francisco:** "Manuel y Benjamín", en *El Siglo,* Santiago de Chile, 14 de marzo de 1973.

**Concha, Edmundo:** "Entrevista a M.R., autor de *Hijo de ladrón*", en Eva, Santiago de Chile, n.° 345, 26 de octubre de 1951.

_____: *"Hijo de ladrón"*, en *Atenea,* Santiago de Chile, n.° 331-332, 1953, pp. 149-153.

**Concha, Jaime:** *Novelistas y cuentistas chilenos,* Santiago de Chile, Ed. Nacional Quimantú, 1973, pp. 57-60.

**Correia Pacheco, Armando:** *Diccionario de la literatura latinoamericana,* Chile, Washington, Unión Panamericana, 1958, pp. 169-170.

**Cortés, Darío A.:** *La cuentística de M.R.* (Tesis doctoral), Illinois, University of Illinois, 1979, 269 págs.

_____: "Tres cuentos desconocidos de M.R.", en Hispaamérica, EU, n. 33, 1982, pp. 31-33. Cuentos en pp. 35-60.

**Cortés Larrieu, Norman:** *"Punta de rieles"*, en *Boletín del Instituto de Literatura Chilena,* Santiago de Chile, a. I. n.º 1, 1961, p. 12.

**Crespo Meléndez, Antonio:** "M.R.: nombre y hombre de tierra" en *Papel Literario,* Caracas, 10 de agosto de 1986, p. 2.

**Díaz Arrieta, Hernán (Alone):** "El hombre de los ojos azules", en *La Nación,* Santiago de Chile, 30 de mayo de 1926.

_____: *"Tonada del transeúnte"*, en *La Nación,* Santiago de Chile, 6 de noviembre de 1927.

_____: *"El delincuente"*, en *La Nación,* Santiago de Chile, 3 de febrero de 1929.

_____: *"Travesía"*, en *La Nación,* Santiago de Chile, 16 de diciembre de 1934.

_____: *"La ciudad de los Césares"*, en *La Nación,* Santiago de Chile, 13 de diciembre de 1936.

_____: *"Hijo de ladrón"*, en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 9 de septiembre de 1951.

_____: *"Mejor que el vino"*, en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 8 de junio de 1958.

_____: *"Historia personal de la literatura chilena,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, segunda ed., 1962, p. 307.

_____: *"Hijo de ladrón"*, en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 23 de abril de 1972.

_____: "Desaparecen escritores ilustres", en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 13 de marzo de 1973.

**Díaz Sosa, Carlos:** "Conversación con el novelista chileno M.R.". en *El Nacional,* Caracas, 1ro. de octubre de 1959.

**Diez-Echarri, Emiliano y José Ma. Roca Franquesa:** *Historia de la literatura española e hispanoamericana,* Madrid, Aguilar, segunda ed., 1972, p. 1440.





**Dorfman, Ariel:** *Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual,* Santiago de Chile, separata de los Anales de la Universidad de Chile, Ed. Universitaria, pp. 147-149.

**Droguett, Carlos:** "Personajes de M.R.", en *La Tribuna,* Los Ángeles, Chile, 9 de abril de 1973.

**Droguett Lazo, Carlos:** *Literatura y realidad en la obra de M.R.,* Neuch_tel, Francia, Univ. de Neuchâtel, 1986, 454 págs.

**Durand, Luis:** "Algo sobre el cuento y los cuentistas chilenos", en *Atenea,* Santiago de Chile, n.º 100, 1933, pp. 262-275.

**Durán Cerda, Julio:** "Esquema de la evolución del cuento en Chile", en E. Pupo-Walker: *El cuento hispanoamericano ante la crítica,* Madrid, Ed. Castalia, 1973, p. 305.

**Espinoza, Enrique:** "Notas sobre M.R.", en *Atenea,* Santiago de Chile, n.º 346-347, 1954, pp. 108-121.

_____: "Textos nuevos y antiguos. Algunos atisbos de M.R.", *PEC,* n.º 328, 11 de abril de 1969, p. 27.

_____: "Epístola a M.R.", en E.E.: *Tres epístolas a Pablo Neruda, González Vera y M.R.,* Santiago de Chile, Ed. Babel, 1969, pp. 55-71.

_____: *"M.R, narrador 1896-1973,* Buenos Aires, Ed. Babel, 1976.

_____: "M.R.", en E.E.: *De un lado para otro,* Santiago de Chile, s/f, pp. 53-70.

**Eyzaguirre, Luis:** *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria '1973, pp. 125-126, 133-155.

**Fernández Fraile, Maximino:** *M.R.: vida y obra,* Ed. Lord Cochrane, s/f, 64 págs.

_____: "Prólogo", MR: *Imágenes de infancia y adolescencia,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1983, pp. 7-14.

**Ferrero, Mario:** "La prosa chilena de medio siglo", en *Atenea,* Santiago de Chile, n.º 385, 1959, pp. 97-124 y n.º 386, 1959, pp. 137-153.

**Franulic, Lenka:** "30 preguntas a M.R." (Entrevista), en *Ercilla,* Santiago de Chile, 17 de diciembre de 1958.

**Fuenzalida, Héctor:** "M.R., la busca del camino", en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 11 de enero de 1959.

_____: "M.R. y su experiencia vital", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 de febrero de 1959.

**Gertel, Zunilda:** "Función estructural del leitmotiv en *Hijo de ladrón*", en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. 35, n.º 4, 1969, pp. 363-369.

**Ghiano, Juan Carlos:** "M.R., vida y literatura", en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de marzo de 1963.

**Giordano, Jaime:** "El nivel de la escritura en la nueva narrativa hispanoamericana contemporánea", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, E.U., n.º 4, 1974, pp. 307-344.

**Goic, Cedomil:** "Bibliografía de la novela chilena del siglo XX", en *Boletín de Filología*, Santiago de Chile, vol. 14, 1961, pp. 111-112.

_____: "La novela chilena actual", en *Estudios de lengua y literatura como humanidades. Homenaje a Juan Uribe Echevarría*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1960, pp. 37-45.

_____: "*Hijo de ladrón*: libertad y lágrimas", en *Atenea*, Santiago de Chile, a. 37, n.º 389, jul-sep. de 1960, pp. 103-113.

_____: "Prólogo", en MR: *Lanchas en la bahía*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1972.

_____: "Brevísima relación de la novela hispanoamericana", en *La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, pp. 46-47.

_____: "Poetas y narradores de Chile. *Hijo de ladrón* (1951)", en *El Cronista*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1976.

**Gómez Gil, Orlando:** *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*, Nueva York, Holt Rinehart y Winston, 1968, pp. 683-685.

**Green, Joan:** *The structure of the narrator in the contemporary spanish-american novel.* (Tesis doctoral), Austin, University of Texas at Austin, 1971.

**Grossman, Rudolf:** *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972, pp. 564-565.

**Guerra Cunningham, Lucía:** *Panorama crítico de la novela chilena (1943-1944).* (Tesis doctoral), Kansas, University of Kansas, 1975, cap. 3.

_____: "La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n.º 339, 1978.





**Guerrero, Leoncio:** "La novela reciente en Chile", en *Journal of Inter-American Studies*, E.U., vol. 5, 1963, pp. 379-395.

**Hamilton, Carlos:** *Historia de la literatura hispanoamericana*, Nueva York, Las Américas Publishing, primera ed., 1961, p. 141.

**Holtz, C.:** "Zum Menschenbildin *Hijo de ladrón* und M.R.", en *Beiträge zur Romänischen Philologie*, vol. II, 1972.

_____: "Menschenbild und Realismus Gehalt in M.R.", en *Lateinamerika Frühjahrsemester*, 1973, pp. 47-74, a. 1, n.º 1, mayo de 1973, pp. 3-10.

**Huasi, Julio y Domingo Cardozo:** "M.R.", en *Crisis*, Buenos Aires, a. 1, n.º 1, mayo de 1973, pp. 3-10.

**Huasi, Julio:** "M.R. sin féretro", en *Punto Final*, Santiago de Chile, n.º 180, 27 de marzo de 1973, p. 21.

**Instituto de Literatura Chilena:** "Cartillas bibliográficas de autores chilenos", en *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, Santiago de Chile, n.º 13-14, 1967, pp. 2-13.

**Íñigo Madrigal, Luis:** "*Sombras contra el muro*", en *La Nación*, Santiago de Chile, 1ro. de julio de 1973.

**Iveli_, Radoslav y Fidel Sepúlveda:** "Bases críticas para una valoración d a novela chilena", en *Aisthesis*, Santiago de Chile, n.º 3, 1968, pp. 45-93.

**Jara, René:** "Prólogo", en M.R.: *Hijo de ladrón*, Santiago de Chile, Ed. Quimantú, 1972, pp. 5-8.

**Jensen, Alfred W.:** "*The Aniceto Hevia Tetralogy of M.R.* (Tesis doctoral), Madison, University of Wisconsin at Madison, 1974, 286 págs.

_____: "The changing Face of Humor in the novels of M.R.", *en Proceedings of the Pacif Northwest Conference on Foreign Languages*, E.U., vol. 27, n.º 1, 1976, pp. 170-172.

**Kulin, Katalin:** "Razones y características de la influencia de Faulkner en la ficción latinoamericana contemporánea", en *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, vol. 6, n.º 1, 1975, pp. 20-36.

_____: *En busca del presente infinito*, Ciudad de La Habana Ed. Arte y Lit., 1987, p. 8.

**Lafourcade, Enrique:** "M.R. y la fuerza elemental", en *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de julio de 1957.

_____: "Entrevisto entrevistas" en *Qué Pasa*, Santiago de Chile, n.º 324, 7 de julio de 1977, pp. 36-37.

**Lago, Tomás:** "Libre y honrado hasta la raíz de su ser", en *El Siglo,* Santiago de Chile, 12 de marzo de 1973.

**Larson, Ross F.:** *Life and works of M.R.* (Tesis), Toronto, University of Toronto, s/f.

**Latcham, Ricardo:** *"Hombres del sur",* en *Revista Católica,* Santiago de Chile, vol. 52, 1927, p. 569.

_____: "Cinco años de literatura chilena", en *Américas,* Washington, vol. 7, n.º 1, enero de 1955, pp. 38-40.

_____: "La historia del criollismo", en R.L., Ernesto Montenegro y Manuel Vega: *El Criollismo,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1956, pp. 35-36.

_____: "M.R., Premio Nacional de Literatura de Chile" en *El Nacional,* Caracas, 15 de agosto de 1957.

_____: *"Punta de rieles",* en *La Nación,* Santiago de Chile, 19 de febrero de 1961.

**Lavín Cerda, Hernán:** "M.R.: las cartas boca arriba", en *Mayoría,* Santiago de Chile. (Entrevista), n.º 26, 12 de abril de 1972, pp. 12-13.

**Lazo Baeza, Olegario:** *"Hombres del sur",* en *Atenea,* Santiago de Chile, a. 4, n.º 2, 1927, pp. 191-192.

**Lichtblau, Myron:** "Elementos estilísticos de *Hijo de ladrón",* en *Humanistas,* Monterrey, México, vol. 5, 1964, pp. 323-329.

_____: "Ironic Devices in M.R., *Hijo de ladrón",* en *Symposium,* E.U., vol. 19, n.º 3, 1965, pp. 214-225.

_____: "Los últimos capítulos de *Hijo de ladrón",* en *Revista Hispánica Moderna,* Nueva York, vol. 34, n.º 3-4, 1969, pp. 707-713.

_____: "La ironía en *Mejor que el vino,* de M.R., en *Revista de Estudios Hispánicos,* Puerto Rico, vol. 9, n.º 2, 1975, pp. 163-179.

_____: "Lo irónico y lo picaresco en *Hijo de ladrón",* en Manuel Criado del Val: *La picaresca: orígenes, textos y estructuras,* Madrid, Fundación Universitaria España, 1979, pp. 145-150.

_____: "Narrative Voice and Irony in M.R.'s *La oscura vida radiante",* en *Symposium,* E.U., vol. 36, n.º 3, 1982, pp. 220-236.

**Lindo, Hugo:** "Conversación con M.R.". (Entrevista), en *La Prensa Gráfica,* San Salvador, 30 de junio de 1957.





**Lihn, Enrique:** "Prólogo", en E.L.: *Diez cuentos de bandidos,* Santiago de Chile, Ed. Quimantú, 1972, pp. 21-22.

**López, Berta:** *Hijo de ladrón. Novela de aprendizaje antiburguesa.* Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1987.

**Lozano, Rafael:** "Manuel Rojas y Benjamín Subercaseaux", en **Imagen,** Caracas, n.º 82, 1ro. 15 de julio de 1973, p. 11.

**Marquina, Rafael:** "M.R.", en *Información,* La Habana, 9 de enero de 1952, p. 13.

_____: "El personaje novelístico", en *Información,* La Habana, 18 de enero de 1952, p. 11.

**Martínez, Antonio:** "Una especie de bitácora". (Entrevista al escritor Carlos León), en *Hoy,* Santiago de Chile, a. IX, n.º 420, 5-11 de agosto, 1985, p. 57.

**Massone, Juan Antonio:** "Soy hombre, soy pueblo, he vivido", en M.R.: *El delincuente, El vaso de leche, El colocolo y otros cuentos,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, novena edición, 1982, pp. 4-13.

_____: "Uno sufre cuando las cosas suceden", en M.R.: *Lanchas en la bahía,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, décima ed., 1981, pp. 7-12.

**Medina, Ramón:** *"Hijo de ladrón",* en *Parnaso. Diccionario Sopena de la Literatura,* Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1972, p. 645.

**Mengod, Vicente:** "M.R. (1896-1973)", en *Las Últimas Noticias,* Santiago de Chile, 10 de abril de 1973.

_____: "M.R.", en V.M.: *Historia de la literatura chilena,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1967, pp. 149-150.

**Menton, Seymour:** "El vaso de leche". (Comentario), en S.M.: *El cuento hispanoamericano,* México, D.F., primera ed., t. 2, 1964, pp. 110-112.

**Montecinos, Manuel:** "M.R.: el que encontró trabajo y consuelo en el mar", en M.M.: *El mar en la literatura chilena,* Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1958, pp. 77-88.

**Montenegro, Ernesto:** "La novela chilena en medio del siglo", *XX,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1953, t. 2, pp. 321-342.

_____: "M.R. y la novela funcional", en *La Prensa,* BsAs, 1ro de julio de 1963, en *La Nación,* Santiago de Chile, 4 de agosto de 1963.

**Montes, Hugo y Julio Orlandi:** "M.R.", en H.M. y J.O.: *Historia de la literatura chilena,* Santiago de Chile, Ed. del Pacífico, 1956, pp. 250-253. (En la edición de Zig-Zag, de 1982, en pp. 163-165).

**Montes, Hugo:** "En los pasos del *Hijo de ladrón*", en *Revista de Educación,* Santiago de Chile, n.º 57, julio-agosto de 1976, pp. 65 y ss.

**Moretic, Yerko:** "Vida y literatura: *Mejor que el vino,* de M.R.", en *El Siglo,* Santiago de Chile, 13 de julio de 1958.

_____: "Soberbia, arbitrariedad y ternura. *El árbol siempre verde*", en *El Siglo,* Santiago de Chile, 12 de junio de 1960.

**Muñoz, Raúl:** *"Lo neopicaresco en la novela hispanoamericana.* (Tesis doctoral), Michigan, Michigan State University, 1973.

**Neves, Eugenia:** "Conversaciones", en M.R.: *El vaso de leche,* Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1971, pp. 14-18. (Incluye también un prólogo y un resumen cronológico.)

**O.A.:** "Todo un personaje: M.R." (Entrevista), en *Romances,* La Habana, a. XXX, n.º 354, marzo de 1966, pp. 16-17.

**Osses, Mario:** "Sobre siete cuentos maestros de la literatura chilena", en *Atenea,* Santiago de Chile, n.º 279-280, 1948, pp. 34-62.

**Param, Charles:** "Horacio Quiroga and M.R.: an antithesis", en *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages,* E.U., vol. 22, 1971, p. 144-152.

_____: "Humor and M.R." en *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages,* E.U., vol. 25, n.º 1, 1974, pp. 177-183.

**Parent, Ana María:** *El niño narrador en la literatura hispanoamericana del siglo XX* (Tesis Doctoral), Illinois, University of Illinois at Urbana-Chambaign, 1976.

**Parker Woods, Arden:** *Time and Technique in two novels by M.R.* (Tesis), Eugene, University of Oregon, 1964.

**Peres, R. D.:** *Historia de la literatura española e hispanoamericana,* Barcelona, Ed. Ramón Sopena, 1975, p. 562.

**Picón Salas, Mariano:** *"El delincuente"* (cuentos) por M.R.: *La tragedia de Miguel Orozco* (novela) por A. Romero", en *Revista Chilena,* Santiago de Chile, n.º 107, 1929, pp. 320-322.

**Promis, José:** "Continúa la vida de Aniceto Hevia" (*La oscura vida radiante*), en *La Unión,* Valparaíso, 7 de mayo de 1972.





_____: "En torno a la nueva novela hispanoamericana", en *Chasqui,* vol. 7, n.º 1, pp. 16-27.

_____: "M.R. y la renovación de la literatura hispanoamericana", en *Proceedings of the 6th Annual Conference on Hispanic Literature,* Indiana, University of Pensylvania, 1984.

**Rama, Ángel:** "Chile. El hijo de ladrón descubre en su madurez la fatalidad del amor, *Mejor que el vino*", en *Marcha,* Montevideo, n.º 972, 14 de agosto de 1959, pp. 21-22.

_____: *La novela latinoamericana* 1920-1980, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, primera ed., 1982, pp. 125-126.

**Reilly Sister Philio, Mary:** *The development of the short story in Chile: A study of 20 years.* (Tesis doctoral), Austin, University of Texas at Austin, 1972.

**Reyes, Salvador:** "Versos de M.R." en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 26 de febrero de 1928.

_____: "15 minutos con M.R.". (Entrevista), en *Letras,* Santiago de Chile, vol. 1, n.º 5, septiembre de 1928, p. 7.

**Ríos, Roberto:** *"Hijo de ladrón,* de M.R.", en R.R: *La novela y el hombre hispanoamericano,* Buenos Aires, Ed. Aurora, 1969, pp. 79-84.

**Robledo, Iván:** *"Hijo de ladrón"*, en *La Opinión,* Santiago de Chile, 21 de septiembre de 1951.

**Robles, Mercedes M.:** *The evolution of Narrator Techniques in the Works of M.R. until 1970.* (Tesis doctoral), Northwestern University, 1970, 230 págs.

_____: "Thomas Mann's *The Magic Mountain and M.R's Born Guilty*", en *Latin American Literaty Review,* Pittsburgh vol. 12, n.º 23, 1983, pp. 15-24.

**Rodríguez Almodóvar, Antonio:** *Lecciones de narrativa hispanoamericana, siglo XX (orientación y crítica),* Sevilla, España, Manuales Universitarios, 1972, p. 28.

**Rodríguez Monegal, Emir:** "Una gran novela americana", en *Marcha,* Montevideo, 4 de noviembre de 1955.

_____: "Imagen de M.R.", en E.R.M.: *Narradores de esta América,* Montevideo, Ed. Alfa, 1962, pp. 57-63.

**Rodríguez Reeves, Rosa:** *M.R.: Literary Analysis of his Novels.* (Tesis doctoral), Oklahoma, University of Oklahoma, 1971, 256 págs.

_____: "Bibliografía de y sobre M.R.", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 42, n.º 95, 1976, pp. 285-315.

**Rojas, Manuel, J. S. González Vera y Rafael Frontaura:** "Sobre una acusación de plagio", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de julio de 1926.

**Rojas, Manuel:** *Antología autobiográfica*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1962.

_____: "¿Qué sucede con la novela chilena?", en *Ercilla*, Santiago de Chile, 18 y 25 de enero de 1967.

_____: "La creación y crítica novelescas". (Entrevista), *Aisthesis*, Santiago de Chile, n.º 3, 1968, pp. 195-198.

_____: "Confesión de M.R. ¿Por qué escribí?, en *El Sur*, Concepción, 18 de marzo de 1973.

**Rojas Carrasco, Guillermo:** "Cuentistas chilenos", en G.R.C.: *Cuentistas chilenos y otros ensayos*, Santiago de Chile, Imprenta Cultura, 1936, pp. 78-79.

**Román-Lagunas, Jorge:** "Bibliografía de y sobre M.R.", en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, n.º 27, junio de 1986, pp. 143-172.

**Rossel, Milton:** "Significado y contenido del criollismo", en *Atenea*, Santiago de Chile, n.º 358, 1955, pp. 55-57.

**Salsamendi, María Luisa** (Chiki)**:** "Entrevista a M.R." (Inédita, mecanografiada), La Habana, Casa de las Américas, 15 de abril de 1967.

**Saínz de Robles, Federico Carlos:** "Manuel Rojas", en F.C.S.R.: *Diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, t. II, 1964, p. 1005.

**Salazar Bondy, Sebastián:** *"Hijo de ladrón"*, en *La Prensa*, Lima, 9 de marzo de 1954.

**Salmon, Russel:** *The roto in chilean prose fiction*. (Tesis doctoral), Columbia, Columbia University, 1970.

**Sánchez, Luis Alberto:** "M.R." en *Zig-Zag*, Santiago de Chile, n.º 2572, 10 de julio de 1954.

_____: *"Sombras contra el muro"*, de *Letras*, Lima, vol. 36, n.º 72-73, 1964, pp. 350-352.

_____: *"Sombras contra el muro* y una nueva técnica", en *Zig-Zag*, Santiago de Chile, n. 3102, 18 de septiembre de 1964, p. 17.





_____: *Historia comparada de las literaturas americanas*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1973-1977, tomo 4, pp. 211-212.

**Santiván, Fernando:** *"Travesía"*, en *El Sur*, Concepción, 27 de enero de 1935.

_____: *"Hijo de ladrón"*, en *El Correo de Valdivia*, Valdivia, 23 de septiembre de 1951.

_____: *"Punta de rieles"*, en *La Patria*, Concepción, 18 de diciembre de 1960.

**Scott, Robert H.:** *The Writtings of M.R., 1926-1964*. (Tesis doctoral), Kansas, University of Kansas, 1967, 222 págs.

**Schwartz, Kessel:** "Themes, Trends and Textures: The 1960's and the Spanish-American novel", en *Hispania*, E.U., vol. 55 n.º 4, 1972, pp. 817-831.

**Sender, Ramón:** "Sobre la novela rapsódica y la urbe", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 17, n.º 34, 1953, pp. 269-283.

**Sepúlveda, Germán:** "Esquema del cuento rural chileno", en *Atenea*, Santiago de Chile, n.º 279-280, 1948, pp. 126-136.

**Seura, Carlos:** "Tipos chilenos en la novela y en el cuento nacional", en *Anales de la Universidad de Chile*, 1937, pp. 65-85.

**Silva Castro, Raúl:** "Prólogo", en M.R.: *Hombres del sur*, Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1926.

_____: "Una hora con M.R.", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 6 de febrero de 1927. (Se reprodujo en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, vol. 18, n.º 8, 1927, pp. 15-16).

_____: "Para la futura novela chilena", en *Atenea*, Santiago de Chile, n.º 64, 1930, pp. 299-411.

_____: "Paradoja sobre las clases sociales en la literatura", en *Atenea*, Santiago de Chile, n.º 67, 1930, pp. 214-231.

_____: "Diario de lecturas", Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1934, pp. 35-38.

_____: "La literatura de M.R." en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de diciembre de 1934.

_____: *Cuentistas chilenos del siglo XX*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1935.

_____: *Los cuentistas chilenos. Antología general desde los orígenes*

*hasta nuestros días,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, s/f (¿1938?), pp. 61-62, 455.

_____: *Creadores chilenos de personajes novelescos,* Santiago de Chile, Biblioteca de Alta Cultura, 1952, pp. 271-279.

_____: "El Premio de M.R.", en *El Mercurio,* Santiago de Chile, 18 de junio de 1957.

_____: *Historia crítica de la novela chilena* (1843-1956), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1960, pp. 319-330.

_____: *Evolución de las letras chilenas 1810-1960,* Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1960, pp. 66-81.

_____: "M.R, novelista", en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, n.º 130, 1960, pp. 5-19.

**S.C.R. y Homero Castillo:** *Historia bibliográfica de la novela chilena,* México, D.F., Ediciones de Andrea, 1961, pp. 166-168.

**S.C.R.:** "El ensayo en Chile", en *Journal of Inter-American Studies,* E.U., vol. 4, n.º 4, 1962, pp. 453-455.

_____: "M.R. y sus cuentos", en *Revista Hispánica Moderna,* Nueva York, n.º 3-4, 1962, pp. 323-328.

_____: "M.R.", en RSC: *El modernismo y otros ensayos literarios,* Santiago de Chile, Ed. Nascimento, 1965, pp. 241-279.

**Solar, Hernán del:** *Breve estudio y antología de los Premios Nacionales de Literatura,* Santiago de Chile, Ed. Zig-Zag, 1965, pp. 243-248.

**Stolbov, V.:** "El hombre camina a través del tiempo", en MR: *Hijo de ladrón y Mejor que el vino,* Moscú, Ed. Literatura Artística, 1965, pp. 3-24. (En ruso).

**Suárez Solís, Rafael:** "*Hijo de ladrón*: una novela inconcebible", en *Diario de la Marina,* La Habana, 2 de junio de 1952, p. 4.

**Subercaseaux, Benjamín:** "M.R., novelista", en *Zig-Zag,* Santiago de Chile, 6 de octubre de 1951.

**Swain, James O:** "Recent chilean fiction of social impact", en *SECOLAS,* E.U. vol. 4, 1973, pp. 94-104.

**Szmulewicz, Efraín:** *Diccionario de la literatura chilena,* Santiago de Chile, Selecciones Lautaro, 1977, pp. 396-397.

**Teitelboim, Volodia:** "Tradiciones realistas en la literatura chilena", en *Aurora,* Santiago de Chile, n.º 2, 1954, pp. 1-19.





_____: "M.R.: hito definitivo en la literatura chilena", en *El Siglo,* Santiago de Chile, 12 de marzo de 1973.

_____: "Un plebeyo, un aristócrata", en *Diario de Sesiones del Senado,* Santiago de Chile, sesión n.º 84, 3 de abril de 1973.

_____: "M.R. y B. Subercaseaux", en *El Siglo,* Santiago de Chile, 12 de abril de 1973.

**Torres, Aldo:** "Encuentros literarios: un hombre andariego y tranquilo", en *Atenea,* Santiago de Chile, n.º 355-357, 1955, pp. 164.169.

**Torres-Rioseco, Arturo:** *Breve historia de la literatura chilena,* México, D.F., eds. de Andrea, 1956, pp. 116-118.

_____: "Nuevas consideraciones sobre la novela chilena", en *Papeles de San Armanans,* Palma de Mallorca, Esp. Vol. 33, n.º 97, 1964, pp. 7-16.

_____: "La novela chilena actual", en *La Gaceta Chilena.* San Francisco, California, septiembre de 1965, pp. 14-15.

_____: "Conversaciones con M.R.", en A.T.R.: *La hebra en la aguja,* México, D.F., Ed. Cultura, 1965, pp. 69-71.

**Uriarte, Fernando:** "La novela chilena y la vida intrahistórica", en *Atenea,* Santiago de Chile, n.º 389, 1960, pp. 231-239.

_____: "La amarga coda de Aniceto Hevia", en *Las Últimas Noticias,* Santiago de Chile, 11 de agosto de 1973.

**Valenzuela, Renato:** "Obra de M.R. e Isidora Aguirre estrenada en Concepción, señala nueva ruta a nuestro teatro", en *La Nación,* Santiago de Chile, 14 de enero de 1959.

**Varas, Yolanda:** *La ciudad de los Césares en la tradición oral y en la literatura chilena.* (Memoria de grado), Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1963.

**Veas Mercado, Luis Fernando:** "La forma narrativa 'novela autobiográfica' en *Hijo de ladrón* de M.R.", en Alan Gordon y Evelin Rugg: *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas,* Toronto, Universidad de Toronto, 1980, pp. 757-760.

**Vidal, Hernán:** *Mutaciones de la tradición mimética en la novela de espacio hispanoamericano de comienzos del siglo XX.* (Tesis doctoral), Iowa, University of Iowa, 1968.

**Vidal Montesinos, Carmen:** "La mujer en *Casa grande* de Luis Orrego Luco y en *Hijo de ladrón* de M.R." (Memoria de grado), Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 1963.

**Villarronda, Guillermo:** "El radio y el cine en manos de capitalistas sin alma" (Entrevista), en *Alerta*, La Habana, a. XVII, n.° 5, 7 de enero de 1952, pp. 1-18.

**Villouta, Mireya:** *M.R. y Punta de rieles*, (Memoria de grado), Valdivia, Universidad Austral, 1962, 78 págs.

**Ward, Philip:** "M.R.", en P.W.: *Diccionario Oxford de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Crítica, 1984, pp. 607-608.

**Wooton Moale, Elise:** *Irony in the Prose Words of M.R.* (Tesis), George Washington University, 1954.

**Yankas, Lautaro:** "Cuentistas y novelistas del mar chileno", en *Atenea*, Santiago de Chile, n.° 389, 1960, pp. 20-254.

_____: "La narrativa chilena en el tiempo", en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n.° 2-3, 1980, pp. 105-117.

**Zamorano, Manuel:** "M.R. Estampas de ladrones y vagabundos", en M.Z.: *Crimen y literatura*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, 1967, pp. 174-186.

**Zamudio, José:** *La novela histórica en Chile*, Buenos Aires, Ed. Francisco de Aguirre, 1973, p. 116.

*Manuel Rojas. Estudios críticos* es una recopilación de artículos, notas, reseñas, entrevistas y opiniones sobre uno de los escritores más relevantes de la literatura chilena y latinoamericana del siglo XX. Su importancia ha sobrepasado de lejos a la crítica sobre su obra. Es por ello que esta publicación espera constituirse en un hito insustituible para los estudiosos del autor y la literatura chilena, no sólo en el ámbito académico sino también en el ámbito de los escritores, estudiantes y público en general.

Se incorporó en el libro el prólogo original de la edición realizada para Casa de las Américas por el crítico cubano Emmanuel Tornés Reyes (1989) y otra contemporánea del profesor y editor Naín Nómez, la compilación sin ser exhaustiva, se ha completado con varios artículos más actuales, lo que permite señalar que se trata de la mayor recopilación de escritos sobre Manuel Rojas que se haya publicado.

Esperamos que el público chileno y latinoamericano sepa valorar este esfuerzo conjunto de Casa de las Américas de Cuba y la Editorial de la Universidad de Santiago de Chile para entregar a sus lectores esta valiosa colección de trabajos sobre un escritor imprescindible en el canon literario nacional e internacional.

$ 9.500

*Obra financiada con el aporte del Consejo Nacional del Libro y la Lectura*

*Universidad de Santiago de Chile*

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

FONDO NACIONAL DE FOMENTO DEL LIBRO Y LA LECTURA

REGIÓN METROPOLITANA