

INTRODUCCIÓN

Este ensayo no pretende haber determinado para siempre lo esencial de la obra de Manuel Rojas (descreo de lo esencial, lo esencial cambia, se desvanece, se concentra en otro lugar), ni tampoco aspira a tener un valor didáctico para estimular una lectura detenida en vagos y coercitivos recuerdos escolares.

Es más bien el resultado de una relectura interferida por la aprobación institucional que ha adquirido esta obra —lectura obligatoria en la educación secundaria— y su autor que, como Premio Nacional de Literatura, ha pasado a engrosar el catálogo oficial, republicano, pedagógico, ejemplar, patriótico de autores fundamentales de nuestra literatura.

De manera semejante a un clásico —*El Quijote* es el mejor ejemplo: ¿quién relee *El Quijote*, quién siente premura por leer *El Quijote*?—, un texto sancionado institucionalmente adquiere una distancia que parece alejarlo de la actualidad y sus anhelos (y textos) más urgentes.

El reconocimiento oficial debería garantizar la calidad estética de los textos premiados, lo que no siempre ocurre, pero —no olvidemos que está involucrado un complejo aparato estatal y de fuerzas vivas, públicas y sagradas— le añade la marca de lo autorizado, lo cribado, libre de mácula, formativo de la moral, las buenas costumbres, la identidad nacional, etc. Esto es, desalienta la libertad de la lectura, introduce las sombras (in)deseadas de un control que inhibe la ilusión, la ilusión de conocimiento, de libertad, de complicidad en la transgresión y la

aventura, en el descubrimiento más allá de cualquier límite o interdicción.

¿Qué ocurre, en este sentido, con los cuentos, novelas, crónicas, artículos periodísticos, ensayos, escritos autobiográficos de Manuel Rojas? ¿Qué ocurre con sus poemas, olvidados en libros y antologías de otro tiempo?

Hijo de ladrón (I)

Hijo de ladrón es la obra maestra de Manuel Rojas. Publicada en 1951, es opinión unánime (o casi) que representa la plenitud de su trabajo literario. Su extraña perfección —de obra abierta— parece convertir los textos anteriores en tramos de un camino que conduce hacia ella que, enseguida, ilumina la dirección, las regiones en que se moverá su obra venidera. Camilo Marks va más lejos todavía: para él “la literatura chilena en prosa... puede dividirse claramente en dos etapas: antes y después de la publicación de *Hijo de ladrón*... A poco menos de 50 años de la aparición de este libro puede afirmarse sin vacilación que muchas cosas cambiaron para siempre en la literatura nacional”¹.

Ya en el momento de su aparición Alone alababa la novela (lo mismo Latcham, etc.) destacando su estilo imperceptible, su penetración en los caracteres (que no me parece que ocurra), su presentación novedosa del desconocido mundo de los ladrones, pero no está seguro de que sea una novela, retenido como está en las redes de la novela y la poesía decimonónicas. Poco más adelante, corrobora que esta novela envuelve en “una corriente interior poderosa, que arrastra”². No obstante, hacia 1961 perpetrará una pasajera deserción: prefiere la sobriedad, la falta de pretensiones de una novela anterior: *Lanchas en la bahía* (1931), pero en 1972, con ocasión de una relectura reconoce en

Hijo de ladrón que “la auténtica obra de arte se renueva desde sus entrañas”³.

Por su parte, la crítica académica —la renovada por el estructuralismo— consagró, ya en los años 60, a *Hijo de ladrón* como novela emblemática del cambio de formas narrativas que venía a satisfacer, en Chile, las expectativas de lectores instalados en exigencias emanadas de su contexto histórico-social y de sus lecturas de la narrativa contemporánea, desde Proust, Joyce, Kafka hasta Fitzgerald, Dos Passos y Faulkner⁴.

Desde esta perspectiva, *Hijo de ladrón* parece haber resistido bien el paso de las imprevisibles generaciones. Sin embargo, el reconocimiento constante de esta novela (y algunos otros textos de Rojas) va unido también a una fortuna anormalmente elusiva en relación a una presencia iluminada entre los novelistas que el “Boom de la narrativa hispanoamericana” arrastra como sus precursores, justamente a partir de la década del 60. En el catálogo de autores se recupera a Alejo Carpentier, J.C. Onetti, Leopoldo Marechal y, por supuesto, Borges, pero no a Manuel Rojas, que más bien se ha perdido de vista, distantesmente canonizado en una especie de limbo literario que tiene en oferta a Pablo Neruda, aceptado, desde hace mucho tiempo, a Gabriela Mistral, a Vicente Huidobro, a Nicanor Parra.

Acaso fue el advenimiento tardío de *Hijo de ladrón* como plenitud de una forma de novela que comenzó a gestarse en el tiempo de las vanguardias, el que ha postergado o inhibido la proyección de la obra de Manuel Rojas más allá de nuestra literatura.

Y acaso sea la misma coyuntura, al menos en parte, la que ha atenuado la irradiación de su obra entre los escritores que llegaban al escenario en los años 50. Para usar un término más

¹ALONE, “Crónica literaria”, *El Mercurio* (23.04.1972).

²Véase C. GORÉ, “Hijo de ladrón, libertad y lágrimas”, *Atenea*, 389 (1960), pp. 103-113; N. CORTÉS LARRE, “Hijo de ladrón de Manuel Rojas”, *Estudios de lengua y literatura como humanidades*, Santiago, Seminario de Humanidades, 1960, pp. 105-114; del mismo, “Hijo de ladrón, una novela existencial”, *Revista del Pacífico*, 1 (1964), pp. 33-50; C. GORÉ, “Hijo de ladrón”, en *La novela chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968, pp. 124-143.

¹CAMILO MARKS, “Releyendo una obra maestra”, *La Época*, Literatura y Libros (07.01.1996), p. 5.

²ALONE, *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1954, p. 307.

de moda —propuesto por el desesperado Bloom, a quien imagino encerrado en su biblioteca resistiendo el temporal que se cuela por todas partes— la que ha amortiguado su poder de contaminación, el que tuvo Neruda, para bien o para mal, en sus varias etapas, y el que empezaba a tener la antipoesía de Nicanor Parra.

Los cuentos

Es necesario repetir que la buena acogida crítica y de recepción acompañó desde sus inicios el trabajo literario de Manuel Rojas. Sus primeros relatos —“Laguna” y “El hombre de ojos azules”, escritos cuando estaba lejos de considerarse un escritor y sólo buscaba medios para obtener algún dinero— ganaron sendos segundos premios en Buenos Aires. Su primer libro de cuentos, *Hombres del sur*, de 1926, fue prologado por Raúl Silva Castro, prestigiado crítico joven, de sensibilidad recia ya a medio camino de su (in)útil acartonamiento final. Previsiblemente, destacó lo autobiográfico de los relatos: “jamás podremos decir de un personaje de Manuel Rojas que sea una simple ficción”⁵. Era un acierto de Silva Castro —corroborado por declaraciones posteriores del propio autor— aunque, a la vez, un intento corto de vista de asimilarlo a la tendencia entonces vigente: el criollismo (o mundonovismo) de fundamento naturalista, considerado la expresión propia de Iberoamérica, en que se mostraba el predominio avasallador de la naturaleza sobre los hombres.

Pero la base autobiográfica de un relato no obliga a excluir otras fuentes de la escritura (la imaginación, el inconsciente, la historia, la leyenda) y, sobre todo, no faculta para una comprensión exaltada de estos relatos como una proyección original de la supuesta escuela vernácula, el criollismo, llevado a cabo por “un hombre sano... con ansia dominadora de macho”⁶.

Por el contrario, creo advertir que estas tempranas narraciones ya despliegan el espacio abierto de la aventura y la libertad de decisión de los protagonistas, por presionados que estén coyunturalmente por las más diversas circunstancias. Incluso más, pienso que en “El hombre de los ojos azules” se esboza, aunque aún muy esquemáticamente, una intuición de Rojas que en su obra venidera aparecerá más elaborada y particularizada en la complejidad no dicha de sus personajes (en “El delincuente”, por ejemplo): la de que todos los hombres son básicamente iguales, podrían estar en el papel, en el lugar del otro, produciéndose sus diferencias por la manera cómo enfrentan las circunstancias y por el trabajo sobre sí mismos.

“El bonete maulino” —contenido en *Hombres del sur*, 1926— es uno de los cuentos importantes de los inicios de Manuel Rojas. Su escritura posee ya algunas propiedades que generan un contacto atractivo con el lector. El efecto de éste y otros cuentos suyos no reside básicamente —como él mismo lo sostiene en “El cuento y la narración”⁷— en una anécdota o tema novedoso y su desarrollo adecuado, que conduce a una solución inesperada, sorprendente, no exige sólo “un truco, una trampa”⁸. De hecho, algunos relatos breves de Rojas carecen de ese final sorprendente. Por ejemplo, “Laguna”. Lo tiene, en cambio, a su manera, “La suerte de Cucho Vial”, insólito desde el comienzo, y del modo más intenso “El hombre de la rosa”.

Por mi parte, creo que la clave del logro comunicativo de algunos de sus relatos —la base para sus varios efectos— está más abajo o, si se quiere, en un estrato menos visible y, por ello, retóricamente más eficaz: en la situación comunicativa que la escritura es capaz de desplegar —en la que desaparece como escritura, transformándose en oralidad— y en la que nos instala como lectores.

El argumento de “El bonete maulino” es simple: un almacenero de campo vende un bonete al narrador y le cuenta cómo

⁵R. SILVA CASTRO, Prólogo, en M. ROJAS, *Hombres del sur*, Santiago, Nascimento, 1926, pp. 7-16.

⁶R. SILVA CASTRO, *id.*, p. 14.

⁷M. ROJAS, “El cuento y la narración”, *Rebel*, Santiago, 15 (1944), pp. 15-21.

⁸*Id.*, p. 16.

llegó casualmente a tenerlo. El narrador lo lleva a su casa y su madre, al verlo, recuerda la fascinante historia de otro bonete de un zapatero en Talca (que, como un zapatero de otro cuento, de Mariano Latorre, cambió su profesión por necesidad)⁹.

Como argumento —que va enhebrando una anécdota tras otra, cada una más o menos sorprendente, pintoresca, en un cierto crescendo y descenso— pudo haberse modificado, con leves variantes, uniendo las dos historias por medio de la identificación del viejo almacenero con el maduro protagonista de la segunda historia: habría resultado una narración especular e incluso simétrica¹⁰.

Sin embargo, no es la maestría del desarrollo del argumento —que, por cierto, la refuerza, la corrobora— la más substantiva fuente de atracción de este texto. Uno se acerca a su fuerza oculta en la manera cómo, en las dos primeras y últimas frases, nos involucra en el relato: "llegamos una tarde, ya casi anocheado, mi amigo Segundo y yo, a un negocio, mitad almacén y mitad tienda, con mucho de cantina, situado en la unión de dos caminos"¹¹. En seguida, el plural no lo envuelve sólo a él, sino también al lector, lo hace cómplice de un conocimiento común. "La casa, o mejor dicho el rancho, pues tal era, tenía todo el aire y el aspecto que anticipadamente nos imaginamos al hablar de los negocios de campo: murallas de barro..."¹².

Pero es quizás la aparición, yo diría: la intervención (presentada por el narrador) del protagonista de la segunda historia, la que nos ilumina analógicamente el anhelo que (des)orienta la

⁹El cuento de Mariano Latorre, "Saheadores de Chillabue", fue publicado —¡oh, sorpresa!— recién en *Atenea*, 54 (1929), es decir, sería el maestro —que consideraba a Rojas miembro de su escuela, que afirmaba no promover— el que habría leído al joven escritor, y no al revés. Más tarde, el cuento está recogido en *On Parata*, Santiago, Ercilla, 1935. Los rasgos físicos de ambos bandidos son semejantes en los dos cuentos. Hilario, el amigo de don Leiva, es zapatero en el cuento de Latorre, etc.

¹⁰Si el narrador hubiese dejado la palabra a su madre, se hubiese producido el siguiente esquema: el hijo le relata una historia a la madre y, luego, la madre le relata una historia al hijo.

¹¹M. Rojas, "El bonete mantilino", en *Obreros escogidos*, Santiago, Zig-Zag, 1974, I, p. 226.

¹²*Id.*, p. 226.

escritura de Rojas, el impulso que, más allá de su voluntad, se apodera de su escritura, desplegando la historia ante la comunidad expectante de auditores, de cuyas reacciones —provocadas por el narrador oral— depende su curso, la acentuación de aspectos, su extensión, su ritmo:

—¡Qué, compañero, ya estoy dejado de tonteras! Cuánto más que todavía no se me pasa el susto que tuve la otra noche en casa de la María de los Santos...".

—¿Qué te pasó? Cuenta, pues.

—Que yo no sabía que era bruja...

—¿Es bruja?¹³

El narrador inserta interrupciones destinadas a provocar suspense, a consolidar la oralidad, pero, sobre todo, embargado por su papel, se apodera del relato oral de su madre, la sustituye y asumiendo directamente la narración —al través del montaje de diversas historias— despliega la inusitada vida del protagonista hasta su brusco final, que hace irrisorios sus esfuerzos y cualquier planificación de la vida en general.

La oralidad del relato se hace explícita —aunque no notoria— en "El delincuente" (1927), uno de los mejores cuentos de Rojas. En algunos momentos, el narrador dialoga con alguien y podemos darnos cuenta de que es un peluquero que conversa con su cliente, más bien monologa y lo tiene como oyente, instalado en el sillón. Dos o tres veces se dirige a él, un poco de paso, tanto que estos indicios no bastan para que nos imaginemos la situación comunicativa. Más bien somos directamente atraídos por la historia misma, que él cuenta al otro o también a los otros clientes en espera de su turno.

El narrador no es distante, exterior, objetivo respecto a lo que narra; no se dirige al lector desde las alturas de su autoridad o una doctrina. Al revés, ha sido testigo y protagonista de la historia que cuenta y se siente instalado en el mismo nivel de quien lo escucha. Incluso lo trata —en una mezcla de respeto y

¹³*Id.*, p. 232.

estrategia: se trata de un cliente— de “patrón”. Su relato le parece —aunque no lo sentimos así— algo errático, desmadejado y pide excusas: “Bueno, veo que me he excedido hablándole a usted del conventillo y sus habitantes, cuando en realidad éstos y aquél no tienen nada que ver con lo que quería contarle. Disculpe, es mi oficio de peluquero el que me hace inconstante y variable en la conversación”¹⁴.

Por supuesto, no puede percatarse (no tendría cómo hacerlo: nosotros no existimos para él) de la utilidad que tiene para nosotros la representación del escenario inicial de los acontecimientos; nos permite situar socialmente a los protagonistas: habitan en un conventillo, en un barrio pobre, de malas veredas, son obreros, pequeños artesanos, empleados de baja monta, sujetos marginados. Imaginar su medio, intensifica los efectos emocionales y éticos que el peluquero quiere provocar en su oyente: relativizar la legitimidad de la justicia imperante en la sociedad en que viven. El relato no despliega sólo una peripecia divertida, irónica, en que la víctima se transforma en victimario y el victimario en víctima (de la justicia, de la sociedad), sino en que la serie de acontecimientos hacen ostensible el débil sustento moral de la justicia tanto en los personajes (el peluquero apenas cree en ella, el maestro Sánchez sí, pero sufre una amarga experiencia en la comisaría) cuanto en los procedimientos de que se valen las autoridades: el oficial de turno cínicamente fabrica una prueba falsa para encarcelar al ladrón, extendiendo un certificado que tergiversa lo justo los hechos, a la vista de todos, obligándolos a una complicidad tácita en una mentira a medias.

El traspaso de los límites que se asignaba el criollismo en relación a la realidad —admitía las leyendas, los mitos, pero como expresión de la llamada “mentalidad primitiva”, prelógica, susceptible de posteriores explicaciones científicas— se hace notorio en “El hombre de la rosa”, en cierta medida, un cuento fantástico que sugiere dimensiones de lo existente que van más

¹⁴M. ROJAS, “El delincuente”, *Op. cit.*, p. 170.

allá del concepto corriente y de la noción de realidad que, en general, comparten las distintas versiones del naturalismo y el positivismo.

El relato de Rojas recuerda inevitablemente una nota de Jorge Luis Borges aparecida originalmente en *La Nación* de Buenos Aires en 1945 (23 de septiembre): “La flor de Coleridge”. Muchos años antes y también en *La Nación* (pero de Santiago de Chile) fue publicado “El hombre de la rosa” (el 4 de noviembre de 1928).

En el texto de Borges se comenta —entre otras obras que inquietan la linealidad del tiempo y los márgenes del mundo— un fragmento de Coleridge. “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prenda de que había estado ahí, y si al despertar encontrase esa flor en su mano... ¿entonces qué?”¹⁵.

El argumento de “El hombre de la rosa” (que no contaré precisamente por lo que sigue) cumple en plenitud con la exigencia de Rojas —y tantos otros escritores desde Poe— de un tema insólito y de un final inesperado para el lector. Un final que, en este relato, resuena doblemente sorprendente: cuando el sacerdote se introduce furtivamente en su celda y cuando el protagonista le exhibe la prueba. ¿Entonces qué?

El narrador, sin embargo, no se deja llevar por la fuerza que podría empujarlo hacia dimensiones extrañas de la realidad, no elabora una escenografía cargada de signos y presagios y tampoco adopta un tono grandilocuente o solemne ante la revelación que supuestamente espera. Todo lo contrario, es una especie de testigo neutro, aunque manifiesta cierto humor y hasta se permite una caracterización algo caricaturesca de los padres misioneros, a los que describe un par de veces con los mismos epítetos: “eran seis frailes de una pieza y con toda la barba”¹⁶.

¹⁵J. L. BORGES, “La flor de Coleridge”, en *Otras inquietaciones* (1952). Cit. de *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, p. 639.

¹⁶M. ROJAS, “El hombre de la rosa”, *Op. cit.*, p. 217.

El narrador relata sin asomo de asombro —logrando así más efecto final— el acontecimiento asombroso.

Es poco probable que Rojas haya conocido el fragmento citado de Coleridge¹⁷. Pero mientras el poeta inglés se refería a un hombre que viaja en sueños a un ámbito trascendental, al Paraíso, y despierta con una flor en este mundo, el relato de Rojas representa a un hombre que, dotado de poderes sobrenaturales, se habría desplazado realmente —¿realmente?— en este mundo bajo condiciones que harían imposible su viaje.

Paradójicamente, el hombre —que se arrepiente de practicar la magia negra— comete otra vez pecado para probar al sacerdote que necesita de su absolución.

Pero el narrador no cierra el relato con este acto de reconciliación del protagonista con la fe cristiana y sus principios. La capacidad significativa de la escritura va más allá de este propósito, lo desborda y abre fisuras que amenazan desestabilizar el orden en que quiere refugiarse el protagonista.

Convertido en siervo del Señor, el hombre de la rosa sigue al misionero, que cabalga a catequizar a los indígenas. Pero no ha perdido sus poderes mágicos —que parecen horrorizarlo, empujándolo a una transgresión del plan divino—; sólo los inhibe o reprime, sólo difiere su ejercicio hasta donde puede, hasta donde puede ayudarlo el sacerdote.

En los comienzos del relato, se lo describe como "un hombre alto, esbelto, nervioso en sus movimientos, moreno, de corta barba negra terminada en punta, los ojos negros y ardientes, la nariz fina, los labios delgados"¹⁸. Además, termina cojeando (en el relato se dan dos explicaciones, ambas plausibles, de su

¹⁷ Pero si pudo tener noticia de la novela de H.G. Wells que cita Borges, *La máquina del tiempo* (1895), en que el protagonista viaja al porvenir y vuelve encanecido y con una flor ya marchita. Rojas cita a Wells entre los escritores que considera ejemplares por su cultura, en "Acercas de la literatura chilena" (1930), recogido en su libro *De la poesía a la revolución*, Santiago, Ercilla, 1938, pp. 65-84. Más cercana a nosotros, en *La última niebla* (1930) de M.L. Bombal, la protagonista conoce, en realidad o en sueños, a su amante, pero años después busca el sombrero de paja con que fue a la cita y no lo encuentra. ¿Qué quedó olvidado en el sueño o en el instante real?

¹⁸ M. ROJAS, "El hombre de la rosa", *Op. cit.*, p. 219.

cojera) tal como Mefisto cojea en el *Fausto* de Goethe (y en *El Anfitrión* de Jorge Edwards y, desde mucho antes, en la leyenda popular del diablo, como consecuencia de su caída desde el cielo, de la cual él sería el único responsable).

Pero no exhibe la actitud perversa de Mefisto que —maliciosamente— juega con las palabras al decirle a Fausto que él participa de "aquel poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien"¹⁹. En su conducta hay una ambigüedad perturbadora, una peligrosa seriedad, sobre todo (des)esperanza.

La escena final nos muestra al misionero de vuelta a su convento: "A su lado, montado en un caballo oscuro, silencioso y pálido, iba un hombre alto, nervioso, de ojos negros y brillantes"²⁰. El brujo —que posee los poderes del demonio o ha pactado con él— cabalga junto al fraile capuchino, arrepentido el uno, pero con sus poderes intactos, seguro de su fe el otro, "hombre de una pieza", el uno para el otro, expuestos ambos a la salvación y la pérdida²¹.

El criollismo y la transición

Puede asombrar que Rojas mismo se haya incluido entre los escritores que, alrededor de 1930, seguían atascados en el tratamiento reiterado del campesino y del roto, recortados como figuras prototípicas, inmutables, contra el paisaje que los determina y uniformiza en un mismo aspecto y esencia. Pero esta autoinclusión era más bien una estrategia, una ironía algo brusca, claro, que transformaba la dura crítica también en autocrítica aparente, ya que, como hemos visto, sus relatos —aunque se refieren a hombres del pueblo, aventureros, emigrantes, campe-

¹⁹ GOETHE, *Fausto*, "Noche", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951, p. 1.197.

²⁰ M. ROJAS, *id.*, p. 225.

²¹ Habrá que estudiar el probable significado emblemático o alegórico de la rosa en este relato (una rosa sacada furtivamente del jardín de un convento). La rosa ha sido símbolo de Venus en la Antigüedad y de la Virgen María en la Edad Media, de la belleza femenina, de su perfección, de su fugacidad, pero también del amor a Jesucristo; tiene significados en la alquimia, en la secta de los Rosacruces, etc.

sinos, vagabundos— se apartan cuidadosamente del pintoresquismo y del habla popular, de la descripción exterior, objetiva que “en ocasiones llega a ser superficial a fuerza de ser objetiva”²², de las pretensiones autoritarias de un narrador distante, un observador que se cree en posesión de una doctrina que explica causalmente la conducta de sus protagonistas. Rojas no le concede crédito a esta adaptación del naturalismo de Zola —la determinación de los individuos por la herencia y el medio natural y social—, no le encuentra apoyadura en su propia experiencia ni en sus conocimientos.

Habría que decir, sin embargo, que en sus primeros relatos —e incluso en “El bonete maulino”— asoman algunos trazos o aspectos que podrían haberse articulado en una escritura criollista (por ejemplo, la sabiduría del narrador en algunos pasajes de “El hombre de los ojos azules”, su descripción de tipos sociales en “El bonete maulino” y en otros cuentos, alguna opinión sobre “herencia de raza tal vez”, nunca descripciones objetivas del paisaje), pero son vetas residuales que van desapareciendo con el tiempo y en ningún caso conducen a una concepción determinista de la vida.

Muchos años después —en “Aproximaciones a Mariano Latorre” (1960)— recuerda que en su funeral se le ocurrió “en tanto aseguraba que había tenido la pasión de la literatura, que había tenido otra, consubstancial con la primera: la de mostrar su tierra”²³. Esta última habría conducido a Latorre a una concepción didáctica de la literatura, esto es, a su subordinación a un fin exterior y previo a ella misma, a una especie de literatura comprometida, de servicio, con todos los problemas que ella acarrea. Así, el narrador de gran parte de sus cuentos “aparece sólo como un espectador objetivo, extraño al mundo que mira, como un periodista, como un profesor, como un turista”²⁴. Y

agrega —lo que me parece exagerado, discutible, pero que intensifica las diferencias entre el criollismo y la posición de Rojas— que “creó motivos y personajes que representaban una comedia que sólo es sustitución de una realidad mucho más profunda”²⁵.

Choca contra esta voluntad de diferencia el apoyo que a menudo recibió la obra de Rojas como una contribución original y renovadora del criollismo (en la que se había apartado del criollismo superficial). Sin ir más lejos, el propio Mariano Latorre sostuvo que “en *Leyendas de la Patagonia* vemos al criollista... en que la aventura es el resorte principal”²⁶. Probablemente produjeron esta impresión —no sólo en Latorre, sino en críticos y lectores obstinados en defender la única literatura supuestamente autóctona— los esporádicos restos de criollismo que se podían percibir en algunos relatos de Rojas, la presencia de personajes del pueblo (aunque muchas veces marginales, más que habitantes propios de una zona), el carácter típico de ciertos acontecimientos, etc., pero, sobre todo, el modo gradual, poco escandaloso o provocador con que la escritura de Manuel Rojas fue elaborando nuevas formas narrativas hasta advenir, en etapas, a textos como “El delincuente” (1927), *Lanchas en la bahía* (1932) y, por último, *Hijo de ladrón* (1951), que hacen evidente no sólo su alejamiento de las estructuras anteriores del cuento y la novela, sino la presencia de nuevas dimensiones del contenido y nuevas modalidades genéricas.

La literatura, el lector

Por lo demás —aunque algunos años después de haber publicado sus primeros relatos y ya en la inminencia de que aparezca *Lanchas en la bahía*— Rojas comenzaba a escribir artículos de

²²M. ROJAS, “Acercas de la literatura chilena”, *De la poesía a la revolución*, Santiago, Encilla, 1938, p. 68.

²³M. ROJAS, “Aproximaciones a Mariano Latorre”, *El árbol siempre verde*, Santiago, Zig-Zag, 1960, p. 153.

²⁴Id., p. 156.

²⁵Id., p. 158.

²⁶M. LATORRE, *La literatura de Chile*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1941, p. 153.

carácter polémico en que tomaba posición respecto a la literatura y realizaba una evaluación crítica de la novela en Chile.

Las observaciones al criollismo—casi todas ya mencionadas más atrás— impugnan principalmente la idea de que el individuo sería un resultado pasivo de sus condiciones de existencia. En este mismo sentido, niega también que el escritor sea producto de una elite previa, a la que satisface sus necesidades culturales. Pedro Prado, dice, no se puede comprender como mero representante o reflejo de una minoría social; al revés, es su escritura la que informaría culturalmente a esa minoría social y a otros. Rojas no niega las influencias del medio, de los diversos contextos en que surge un escritor, pero, afirma, es “más que nada el producto de sí mismo”²⁷.

Su propio desarrollo como escritor parecía confirmarlo. En “Algo sobre mi experiencia literaria” (1960) se pregunta por el origen del acto o el deseo de escribir: “Si se me dice que lo hice porque tenía condiciones, lo creeré sólo a medias: mis primeras poesías y cuentos no demostraban condiciones de ninguna especie. Es cierto que insistí, pero hay muchas personas que insisten, sin que su esfuerzo logre conseguirles lo que desean. ¿Se trata de un talento especial, de una virtud congénita que se pueda desarrollar y ampliar por medio de la práctica o que puede tener una mayor o menor densidad o alcanzar un mayor o menor grado de desarrollo? Es muy posible, pero es preciso recordar las circunstancias especiales... ¿Qué habría ocurrido si no se hubieran presentado las fortuitas circunstancias? ¿Habría ese talento o virtud especial aprovechado cualesquiera otras? No me atrevo a asegurarlo. Creo, sin embargo, que muchos seres, infinitos seres, han desaparecido y desaparecen en el mundo sin haber tenido la oportunidad de desarrollar la virtud o el talento de que están dotados”²⁸.

Para Manuel Rojas se hizo claro muy pronto, en su práctica literaria misma, que el criollismo—que estaba en sus postrime-

rias y ya desfasado respecto al desarrollo de nuestra sociedad—era incapaz de expresar *auténticamente* sus experiencias, incluso más, adulteraba, obstaculizaba su comunicación. Pero no tenía a disposición un aparato técnico y de imágenes con que reemplazarlo. Escribir es ejercitar un talento, liberar un deseo, una necesidad expresiva, pero también el resultado de un trabajo, una búsqueda. No basta encontrar las palabras aparente, convencionalmente adecuadas. Las palabras imponen un significado tradicional, que altera la experiencia, los sentimientos que suscita lo experimentado, el conocimiento actual de los objetos y acciones. El trabajo literario—dice Rojas—es un trabajo con el lenguaje, contra el lenguaje, una especie de lucha en que el escritor procura acceder al lenguaje exigido por las experiencias que quiere expresar y comunicar. Para el escritor en prosa—por lo menos, en nuestro tiempo—es un trabajo interminable: “llega un momento en que no podemos corregir más; todo nos parece perfecto, ya intocable; pero ¿hemos realmente vencido al lenguaje, alcanzando lo que queríamos? No lo sabemos con seguridad”. Enseguida, cita a Flaubert: “La prosa nunca está terminada”²⁹.

Para Rojas, el conocimiento que aprehende y comunica el texto literario surge de la escritura misma, no es un mensaje previo al que la obra sirve de medio, canalizándolo hacia sus lectores. Esta instrumentalización la ejecutan “aquellos que quieren hacer de la literatura y el cuento, menos que una forma artística y un documento social, un medio para propagar lo que a ellos les interesa. Escriban sobre esto, escriban sobrestotro; la patria, la religión, el partido, el pueblo, etc.”³⁰.

La conciencia de que los lectores exigían otra cosa, de que estaban a la espera de una narrativa que ofreciera otros mundos, otras perspectivas sobre lo ya representado, otros sentimientos y visiones—la preocupación por un aspecto de la comunicación literaria que no era considerado por la crítica de esos días—

²⁷M. ROJAS, “Acerca de la literatura chilena”, *De la poesía a la revolución*, Santiago, Ercilla, 1958, p. 74.

²⁸*Ibid.*, p. 17.

²⁹M. ROJAS, “Algo sobre mi experiencia literaria”, *Cit. de Obras escogidas*, Santiago, Zig-Zag, 1974, p. 25.

³⁰*Ibid.*, p. 34.

fue relativamente temprana en Manuel Rojas. Apunta certeramente que en la narrativa chilena del momento —la de Latorre y compañía— se repetían ya demasiado los mismos temas y personajes: “el resultado es que después de esos treinta años hay una innegable saturación. El tema no se ha agotado, es cierto, pues el hombre del pueblo o del campo no poseen sólo ese grado psíquico que los escritores han descrito y mostrado, pero respecto del grado, existe ya cansancio. Sólo un autor que logre superar en profundidad esa penetración psicológica, podrá hacer interesar de nuevo al lector por esos personajes”⁵¹.

Pero no basta la novedad temática, psicológica o de perspectiva para atraer literariamente al lector. No son meramente (como había dicho años antes Vallejo de la lírica) las palabras nuevas, los objetos técnicos, los que producen el efecto de una obra nueva: es su expresión de una nueva sensibilidad, de nuevas visiones, de nuevos sentimientos surgidos de los cambios en el mundo. Es necesario que la obra esté literariamente lograda. En este punto, hay que disentir ligeramente de Rojas. La memoria del lector, no sólo “exige siempre algo nuevo, algo que no conozca, que no esté en sus archivos”⁵².

Él mismo da los ejemplos que permiten reorientar productivamente sus orientaciones. Cita su experiencia de relectura de algunas novelas de Baroja: “es un buen escritor... no lo puedo ya leer, por lo menos no lo hago con el mismo placer de antaño”⁵³. Pero cita también el agrado que le produce la lectura y relectura de Proust, a pesar de que sus personajes “no son extraordinarios; no los ha sacado de ningún mundo desconocido”⁵⁴.

Así, concluye —perdiendo de vista, creo, la plenitud o ilusión de plenitud que da cada lectura —que “releer significa que la primera lectura fue insuficiente, no porque fuera mal hecha

⁵¹M. ROJAS, “La novela, el autor, el personaje y el lector”, *De la poesía a la revolución*, Santiago, Ecilla, 1938, p. 112-113.

⁵²Id., p. 113.

⁵³Id., p. 112.

⁵⁴Id., p. 114.

sino porque la materia o el pensamiento eran demasiado densos, y siéndolo, la memoria no puede aprehenderla completamente”⁵⁵.

La primera novela

Lanchas en la bahía (1932) es una de las primeras novelas —en el panorama hispanoamericano— que exhibe rasgos de la novela por venir, que está en los comienzos de la elaboración de un modelo narrativo que iba a desarrollarse en los próximos decenios.

La novela está relatada en primera persona por un protagonista adolescente a corta distancia de los hechos narrados. La crítica la ha calificado de novela de iniciación, lo cual, en alguna medida, es cierto: hay experiencias de iniciación en el trabajo, en las relaciones sexuales, en la cárcel, en la solidaridad de clase, etc., pero nada en la novela autoriza a suponer que esta etapa de la vida ha concluido (ni siquiera nada autoriza a considerarla una etapa, previa a otras etapas, la “madurez”, la “vida adulta” del “viejo fruto inmaduro”, por ejemplo). En esta desatendida dimensión, esta novela es profundamente subversiva del orden social (también la que viene: *Hijo de ladrón*), más de lo que los metódicos estudiosos creen o están dispuestos a aceptar.

El joven —de origen modesto— ha abandonado la casa familiar, no soporta al padre, se ha ido a otra ciudad, a Valparaíso, duerme de día en la cama de un matrimonio, el marido le ha conseguido trabajo, y lo que sigue. La novela concluye con la partida del protagonista y sus amigos a Ecuador. No van sólo a trabajar. Van también —como dice uno de ellos— “¡A freír monos a Guayaquil!”. Es demasiado claro que la (estructura de la) novela es abierta, que la vida de este joven, hasta nuevo aviso, está abierta.

El punto de vista narrativo está instalado en un sujeto que

⁵⁵Id., p. 115.

despliega —representa, expresa— sus experiencias con una profundidad de foco cambiante, dejando a veces que ellas irrumpían en su presente como fragmentos de diálogos pertenecientes a diversos momentos, flujos de conciencia, monólogos interiores, exaltaciones líricas, digresiones y comentarios (a veces cándidos), algunas caricaturas (de clientes extranjeros en un prostíbulo, por ejemplo).

El relato superpone una serie —en principio abierta— de escenas: la escena en que trabaja de vigilante nocturno, aquella en que lo despiden, la escena en que es cargador de una lancha, aquella en que visita un prostíbulo, se enamora de una pupila, pelea, la escena en que sale de la cárcel y decide en un par de segundos acompañar a sus amigos al extranjero.

En la constitución de cada una de estas escenas, el narrador recurre (se deja llevar) al montaje de tiempos y también a saltos temporales. Nos entrega, así, fragmentariamente —y no como un espejo, más bien como un prisma— la imagen de un adolescente desestabilizado por la intensidad y novedad de sus experiencias, que experimenta la soledad, el desamparo, la indiferencia, la agresividad de los otros, pero, no obstante, no responde sólo agresivamente (ello ocurre pocas veces y siempre tiene algo de impostado), sino que, al revés, busca al otro, desea comunicación, se siente embargado por la euforia, el entusiasmo, pero cae en bruscas depresiones o estados de melancolía, no le teme a lo desconocido, mejor dicho, le teme, pero tiembla de apetencia ante ello.

La sensación de estar a la deriva, de ir flotando por las calles —marginado de las instituciones, sin pertenecer a ningún grupo social legitimado— está magistralmente expuesta en el siguiente fragmento: "Caminaba a largos pasos, gozando del placer de la marcha sin esfuerzo, fresco, rehecho, como si el sueño me hubiera renovado, y pasaba entre los vendedores de frutas y de flores, de dulces y refrescos, sorteando hábilmente a los transeúntes que ascendían, sin pensar en nada y como si nada me sucediera, como si mi vida marchara tan bien como yo, a firmes pasos. Un optimismo sin sentido me invadía y a él me entregaba sin resistencia, feliz, como el sueño después de una larga vigi-

lia... La calle terminó frente a una pequeña plaza desde donde nacían y se extendían otras calles. Tomé hacia la izquierda, por una calle angosta, de altos edificios. En las aceras la muchedumbre se deslizaba como espesa ola. Tranvías, automóviles, coches, llenaban la estrecha calzada. Sentíase allí, en medio del bullicio de la gente y de los vehículos, el aliento de la ciudad; marchaba como en el aire, equilibrado sobre mi alma, lleno de una fuerza que me parecía propia y que no era sino el reflejo de la fuerza del mundo, reproduciéndose en mí como el cielo en un espejo de bolsillo. Olvidado de mi personalidad real, vacía mi conciencia, viviendo en ese instante como olvidado o aparte de mí mismo, transformado en una especie de tubo de cristal, sin que los acontecimientos pretéritos o futuros empañaran mi superficie, la vida llenábame de un agua clara y fresca, dándome la sensación de claridad y frescura que sentía³⁶.

El adolescente de esta novela no asume la conducta de un héroe en busca de aventuras. Su resistencia surge paradójicamente de su modestia, del reconocimiento de su precariedad, de su respeto por el otro, de su anhelo de encuentro, de solidaridad (su disposición lo conduce a percibir una especie de sustento dialógico de su existencia).

El narrador —situado a poca distancia temporal de la experiencia que relata— participa de esta precariedad y falta de pretensiones autoritarias. No presume de tener conocimientos irrefutables, no explica la conducta de sus personajes por medio de alguna doctrina, no intenta imponer una visión totalizante del mundo, no nos quiere predicar, ni enseñar, ni engañar.

Son rasgos de su carácter que, sin duda, atraen a la lectura de su relato, lo hacen *actualmente verosímil*.

Sobrio, contenido, pero necesitado narrativamente de expresar las sensaciones y sentimientos de su protagonista, echa mano de recursos figurales que habían puesto a disposición las vanguardias. El protagonista sigue a su amigo por el barrio de

³⁶ M. Rojas, *Lanchas en la bahía* (1932), cit. *Obras escogidas*, Santiago, Zig-Zag, 1974, t. pp. 292-293.

las prostitutas: "Andaba torpemente, confundido por las voces inauditas, los movimientos insólitos, mirando todo sin ver nada, pues mis ojos pasaban de un punto a otro sin detenerse en ninguno, atraídos por innumerables motivos al mismo tiempo, y mi cerebro, hacia el cual se dirigían todas las imágenes, empezó a vibrar, solicitado y herido por los llamados, las sugerencias, las insinuaciones, los deseos, que flotaban allí como ondas en un campo eléctrico"⁵⁷.

Más adelante, en medio del mar, de cara a la inmensidad del cielo —en imagen que representa la magnitud inabarcable de su poder material— el sol "era la boca de un horno que arrojaba llamas"⁵⁸.

Hijo de ladrón (II)

Hijo de ladrón es la obra central de Manuel Rojas, como lo es *El Quijote* para Cervantes o *Altazor* (poema del descentramiento) para Huidobro. No todos los escritores tienen obras centrales. Carecen de ella, entre otros, Kafka y Borges. No la encontró, acaso la creía inalcanzable, la escritura incesante de Kafka. La difiere, la da por hecha y la comenta —instalándose en su inexistencia— el conjunto disperso de los textos de Borges. *Hijo de ladrón* le da a Rojas su fisonomía de escritor, lo sostiene —con la ayuda lateral, prescindible, de algunos cuentos— en el catálogo de autores; hacia ella parecían converger todos sus esfuerzos y su más íntimo anhelo; a ella le consagra mucho tiempo: entre 1932 y 1951 no publica nada importante; en ella llega a su plenitud su trabajo literario.

La novela relata —como se sabe— la vida de un joven, Aniceto Hevia, antes y después de la muerte de su padre y de encarcelamiento, que ocurre casi en seguida —un riesgo inherente a la profesión— del padre. El narrador —autobiográfico,

el mismo joven en un momento posterior de su vida— elige como punto de partida de su narración su salida de la cárcel de Valparaíso, en que ha estado preso por un delito que no ha cometido. El narrador no sigue el curso cronológico de los acontecimientos. Varios tiempos —en un aparente desorden que no molesta— se superponen en sus recuerdos. Parece instalado a corta distancia de los acontecimientos o al menos produce esa ilusión por medio del montaje de diálogos, locuciones vividas, flujos de conciencia, monólogos interiores, procedimientos que acercan el pasado a la actualidad de la comunicación.

No es sólo la astucia —o el sincero reconocimiento de las carencias— la que lo conduce, de entrada, a explicar el supuesto desorden o confusión de su relato por algunas características de su psiquismo: "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"⁵⁹.

Habría que decir que la redistribución que resulta del orden en que recuerda —una sucesión motivada por un poderoso deseo de autoconocimiento— se transforma, acaso ante su propio asombro, en una estructura signifiante que ilumina su vida anterior y que, en cierta medida, se proyecta alegóricamente sobre la existencia en general, pero no la cubre del todo, en todos sus estratos, ni lo pretende.

La novela no trata —como se ha dicho— centralmente del mundo de los ladrones. Éste aparece en su relación con la infancia del protagonista. No en balde es "hijo de ladrón", alguien que, además de sus propios problemas, debe cargar, mientras permanece en el escenario en que actúa el padre, con el baldón de su origen.

⁵⁷Id., p. 306.

⁵⁸Id., p. 300.

⁵⁹M. ROJAS, *Hijo de ladrón* (1951), Barcelona, Bruguera, 1980, p. 7.

El tema de los ladrones atrae al lector (como las películas de Humphrey Bogart o de la mafia). Es un mundo desconocido y próximo. Los ladrones circulan invisibles en tanto tales, sin que sepamos quiénes son, por las mismas calles que nosotros, van a los mismos sitios públicos, entran en nuestras casas, estudian, como un cliente cualquiera, los sistemas de seguridad de un banco, circulan elegantemente por las grandes fiestas (acaso lo observan a Ud. mientras lee estas líneas). Es el reino de las sombras a plena luz del día o de la noche.

Más aún atrae la manera cómo los presenta el narrador. Sin emitir juicios morales, sin subrayar los tintes oscuros. Desde una posición suficientemente neutra, no exenta, en algunos casos, de una leve admiración o simpatía. Simple, naturalmente —sin incomodarse— despliega sus historias, que son varias, no sólo la del padre de Aniceto, ladrón educado, discreto, prolijo, decente (como le dice una señora a su hijo).

El joven Hevia está en la cárcel. Reconoce de inmediato (tiene experiencia en el área) a los ladrones. Pero en la celda hay delincuentes más peligrosos, que incluso pueden atacar a los otros presos. Sin embargo, también retienen algo así como un fondo, un resto intermitente de humanidad: "Giré la cabeza: en un rincón distante, tendidos los cuerpos como alrededor de un círculo, las cabezas inclinadas y juntas, el grupo de muchachos cantaba. Miré sus rostros: habían sufrido una transformación; estaban como dominados por algo surgido repentinamente en ellos, algo inesperado en esos rostros que no reflejaban sino sensaciones musculares. ¿Era tristeza? ¿Era el recuerdo de sus días o de sus noches de libertad? ¿Quizás aquello traía a sus almas algo que no les pertenecía y que sólo por un momento les era concedido, apaciguando por ese momento sus reflejos primordiales? No habría sabido decirlo ni lo sé aún, pero aquello me confundió"¹⁰.

La crítica —desde la crítica periodística a la académica— ha reconocido que la actitud y el tono del narrador son decisivos

¹⁰Id., p. 159.

para los efectos que produce la novela. Su disposición sensible, falta de pretensiones, respeto por los protagonistas, sus entusiasmos en sordina, su capacidad de divertirse, su falta de prejuicios, su libertad y autenticidad a toda prueba (o que lo parece), su voluntad de conocimiento, su prescindencia de sermones, golpes de autoridad, juicios desde una moral más que dudosa, que los propios acontecimientos impugnan, atraen insensiblemente, hacen verosímil y moralmente atractivo el mundo que despliegan.

A cierta altura de su relato —en la mitad material del texto, según advirtió el profesor Goic, en "el centro exacto de la novela"¹¹— el narrador actual destaca y otorga especial significación a cuatro momentos de su experiencia anterior: su detención, por la policía, de niño, en que experimenta dolorosamente la verdadera condición y valoración social del padre y, por extensión, de su familia; la muerte de la madre; el encarcelamiento del padre por un largo período (no lo ve más) y su propia prisión, luego de su injusta condena. El carácter social de estas "cuatro cuotas" —es una de sus lecturas, no la única, por cierto— se hace manifiesto en la primera intervención del narrador respecto al sentido que le da a estas experiencias: "eran quizás una contribución que cada cierto tiempo era necesario pagar a alguien, desconocido aunque exigente, y no era justo que uno sólo, mi padre, pagara 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 ese tiempo, y como hijo de ladrón, teníamos: libertad y lágrimas"¹².

Los efectos de estas experiencias —o cuotas— fragilizan, desequilibran la vida ordenada y protegida de Aniceto en el seno de su familia, introducen inseguridad, temor, reserva frente al prójimo, empiezan a rodear de una amenaza latente el hogar,

¹¹En su notable ensayo "Hijo de ladrón. Libertad y lágrimas", *Atenea*, 389 (1960), p. 106. Igualmente importante es el capítulo sobre esta novela en su *La novela chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1968, pp. 129-143.

¹²M. Rojas, *Hijo de ladrón*, Barcelona, Bruguera, 1960, p. 17.

respetable para los otros (los vecinos, la sociedad) en la medida en que no conozcan las actividades de quien lo sostiene y la supuesta complicidad del núcleo familiar. El aprisionamiento del padre terminó por derrumbarlo. Aniceto y sus hermanos quedan literalmente en la calle, en el máximo desamparo, sin parientes, conocidos o institución alguna que los ayude. La sociedad les responde por boca de un amable policía: "—Váyanse, muchachos... y vean el modo de arreglárselas solos y como puedan"⁴³.

Pero estas experiencias de castigo y segregación social producen, en el protagonista, a la vez una distancia práctica —se inicia su etapa de sobrevivencia en los márgenes de la sociedad— y una distancia contemplativa que le permite observar las estructuras y valores de la sociedad establecida, a la cual el niño anhelaría reintegrarse (para ello, para ser "honorable", ha sido educado hasta que el proceso de formación se interrumpe bruscamente).

En la cuarta cuota —cualitativamente a gran distancia de las anteriores, ya que tiene lugar en la vida solitaria de Aniceto— el protagonista accede a una intensa experiencia del "carácter ominoso", no de los márgenes en que sobrevive, sino de la sociedad establecida, que lo condena injustamente por atentar contra la propiedad privada, apareciendo, entonces, ante sus ojos, como una serie de instituciones y conductas que aparentan resguardar la justicia, la moral, pero en verdad defienden como sea (el fin justifica los medios) posiciones e intereses parciales.

En el segundo capítulo de la Segunda Parte aparece la imagen alegórica de la herida. El fragmento está destacado por el uso de letra cursiva. El narrador se dirige al lector en segunda persona y en la forma del "tú" (en tanto los personajes en la novela llegan incluso a tratar a los niños de "usted"), esto es, de manera familiar, íntima, en cierto sentido discreto, intimidatoria, apremiante, casi procurando hacerle sentir al lector su herida, la forma de su herida. Hay una indicación explícita del lugar metafísico de la herida: "sin tener en cuenta el lugar en que nazcas, que puede ser un conventillo, una casa o un palacio"⁴⁴.

⁴³Id., p. 69.

Es una herida que "tú, ni nadie puede ubicar, pues está en todas partes y en ninguna", en el centro y alrededor. Esa herida lo conduce a la muerte. La herida provee la muerte, es la muerte. La herida es el tiempo que se cura con el otro, con la comunicación: no se cierra, porque en su desaparición se pierde el otro, es decir, se reabre: "Pero tú, amigo mío, eres sano, has sido creado como una vara de mimbre, elástica y firme, como una de acero, flexible y compacta; no hay fallas en ti, no hay heridas, ni aparentes ni ocultas y todas tus fuerzas, tus facultades, tus virtudes están intactas... y si alguna vez piensas en el porvenir y sientes temor, ese temor no tiene sino el fundamento que tienen todos los temores que experimentan los seres humanos que miran hacia el porvenir: la muerte; pero nadie se muere la víspera y el día llegará para todos y, hagas lo que hicieras, también para ti. Hoy es un día de sol y de viento y un adolescente camina junto al mar; parece, como te decía hace un instante, caminar por un sendero trazado a orillas de un abismo. Si pasas junto a él y le miras, verás un rostro enflaquecido, su ropa manchada, sus papeles gastados y, sobre todo, su expresión de temor; no verás su herida, esa única herida que por ahora tiene, y podrás creer que es un vago, un ser que se niega a trabajar y espera a vivir de lo que le den... pero no hay tal: no te pedirá nada y si le ofreces algo lo rechazará con una sonrisa, salvo que al ofrecérselo le mires y le hables de un modo que yo ni nadie podría explicarte, pues esa mirada y esa voz son indescriptibles e inexplicables"⁴⁵.

Quizás uno de los fragmentos en que es más penetrante la visión de la vida que nos quiere comunicar el autor sea aquél en que el narrador —insuficientemente distanciado de su pasado, inmerso en ese pasado, empapado, voluntariamente (con)fundido, (des)aparecido en el puro presente de su pasado— imagina que la calle, por la que desciende al mar con sus compañeros de trabajo, es el río del tiempo "que avanza a través de nosotros ¿o nosotros pasamos a través del tiempo? y se hunde en lo que

⁴⁴Id., p. 85.

⁴⁵Id., p. 89.

un día constituirá nuestra vida pasada, una vida que no hemos podido elegir ni construir según estos deseos y estos planos; no los tenemos. ¿Qué deseos, qué planos? Nadie nos ha dado especiales deseos ni fijado determinado plano. Todos viven de lo que el tiempo trae⁹⁶.

No es la fragmentación en que aparece su vida y que puede adquirirse, retrospectivamente considerada por el narrador, un cierto sentido, la que inhibe poder atribuirle capacidad totalizante, programática a sus representaciones de la vida, sino que es la propia disposición puntual a que llega el narrador, instalado en el flujo abierto de su propia existencia, la que inhabilita cualquier visión total de la vida, como un conjunto escalonado de etapas, en algunas de las cuales se podría llegar a la madurez, etc., o a la plenitud que, para él, potencialmente está contenida en el puro presente de relaciones humanas que no aspiran a la permanencia o a la apropiación del otro, a su transformación en pertenencia, propiedad privada.

Es en esta disposición que arraiga —paradójicamente en lo más transitorio— el abandono, el poco interés, el rechazo, en suma, de las estructuras de la sociedad en que vive Aniceto Hevia, de sus instituciones y formas de vida, su mediocre seguridad, su libertad vigilada, sus represiones, su incomunicación, alienación, falso consenso, etc. La comunicación, la solidaridad que ha alcanzado este joven es la más intensa y fugaz: la que se da entre desconocidos y es permanente como disposición hacia el otro, que es imprevisible en su aparición, pero la reconoce. El "fundamento indestructible" del ser humano de que habla Rojas, en otro texto, es un fundamento que no existe sino en su sustento dialógico. Es desde esta disposición que, para el narrador de esta novela, surge la esperanza, se plenifica el mundo.

FEDERICO SCHOPP

⁹⁶Id., p. 251.

Dada la difusión permanente —en nuestro país— de los textos centrales de Manuel Rojas (entre los que se cuentan las novelas y relatos estudiados en la introducción), nos ha parecido preferible reunir aquí textos de más difícil acceso —algunos no incluidos nunca en sus *Obras Completas* o en sus *Obras Escogidas*— y que permiten tener una visión más amplia de su escritura y su inquieta personalidad.

Así, hemos recogido sus comentarios a *Hijo de ladrón* (aparecidos en su *Antología autobiográfica*, Santiago, Editorial Ercilla, 1962) y sus "Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*" (Babel, 60, Santiago, 1951, pp. 170-176), de evidente interés para el estudioso. Pero, sobre todo, hemos incluido una cantidad importante de crónicas y artículos aparecidos en diarios y revistas de Chile —Rojas fue un galeoto del periodismo y de otras ocupaciones menos relacionadas con la cultura durante largos años—. De su enorme producción en este terreno, hemos incorporado artículos publicados en diversos momentos de su vida que nos muestran los temas que atraían su atención y algo así como un desarrollo. No deja de ser paradójico (y decidor de su idea de la literatura) que un artículo sobre Proust haya aparecido en el más popular y populista diario de los años '70: *El Clarín*.

Por último, se incluyen algunos ensayos sobre literatura —también de distintos momentos— que delatan la preocupación crítica de Rojas por el trabajo de otros escritores y su propio trabajo.