



MANUEL ROJAS

ALGO SOBRE MI EXPERIENCIA LITERARIA

Algunas personas me han preguntado, al entrevistarme como escritor, cuándo nací y en dónde, cuándo escribí mis primeras poesías o mis primeros cuentos, cuántos hijos tengo y cuáles son mis autores predilectos. Nunca se me ha preguntado por qué escribí y cómo lo hice o lo hago. El primero en hacerme esa pregunta fui yo mismo, y, con gran sorpresa de mi parte, no supe qué contestarme, y aun ahora, después de haberlo pensado varias veces, no tengo una respuesta satisfactoria.

Al reflexionar sobre este asunto debo remontarme a mis primeras lecturas. Comencé a leer libros de creación literaria a los doce años. Nadie me indujo a ello y no tuve, como otros niños, quien me regalara libros. Vivía entonces en la ciudad de Rosario, en Argentina. En el trayecto entre mi casa y el colegio a que asistía se hallaba un negocio en cuya vitrina descubrí cierta tarde un libro cuya carátula me atrajo: se veía en ella un salvaje que era alcanzado, en plena carrera, por una flecha que le hería la espalda.

Pasé varias semanas mirando esa carátula, hasta que se me ocurrió que podía comprar el libro. Entré y pregunté el precio: una fortuna de veinte o treinta centavos. Mi madre me daba, al irme al colegio, una moneda de dos centavos o una de un centavo, y con esa moneda compraba yo dulces o cigarrillos. Me propuse economizar algo de la moneda de dos centavos, no de la de uno, que no se prestaba sino a economías absolutas o derroches absolutos, y fumando menos y privándome de golosinas reuní la suma necesaria, con la cual entré a la librería y retiré el libro. Ya en la calle me enteré de que se trataba de la segunda parte de una novela titulada *Los naufragos del Liguria*; el autor era Emilio Salgari. No me desanimé. Leí el volumen y comencé a economizar de nuevo.

Uno o dos años después, mientras seguía leyendo lo que compraba a duras penas, me sucedió lo que, un poco deformadamente, he contado en *Hijo de ladrón*: durante un tiempo mi madre arrendó dos habitaciones en la casa de una señora cuyo único sostén era aquella propiedad, de la que arrendaba las habitaciones principales, reservándose una construcción de madera, separada del cuerpo principal del edificio, que su marido había levantado para utilizarla como depósito. Al quedar viuda, hizo arreglar ese galpón y lo convirtió en una pieza a la que agregó una cocina y un gallinero, disponiéndose a pasar allí el resto de sus días. La construcción estaba en el fondo del terreno, rodeada de un jardincito y cerrada por una reja. Yo iba a veces a mirar a la señora, al jardín y a los árboles, entre los cuales había algunos durazneros. Un día, maduros ya los duraznos, fui a echar una ojeada: la señora trataba de leer un diario. Me invitó a entrar y me preguntó «¿Sabe leer?» Le contesté que sí, y entonces se quejó de que apenas podía hacerlo; se cansaba y le dolía la cabeza. «En este diario sale un folletín muy bueno», agregó. Yo no sabía lo que era un folletín y miraba una rama llena de duraznos. Me preguntó: «¿Quiere sacar algunos? Saque. Hay muchos». Saqué dos o tres, y mientras los comía se me ocurrió ofrecerme para

leer el folletín: era una manera de retribuirle los duraznos y de asegurarme otros para el futuro. El verano es largo y la fruta es siempre cara para los pobres. Aceptó mi proposición y me alcanzó el diario. Lo tomé y leí de un tirón todo lo que había que leer. Al día siguiente se repitió lo del anterior: comí los duraznos y leí el folletín y así ocurrió hasta después de que se acabara la fruta. La curiosidad me tomó, sin embargo, y quise enterarme de lo que había ocurrido antes. La señora, que lo tenía recortado, me lo facilitó. Tenía recortados, además, otros folletines, que me prestó, y entre los cuales aparecieron novelas de varias nacionalidades. En poco tiempo conocí un mundo que Salgari, autor de novelas cuya acción transcurre al aire libre, no me pudo presentar.

Seguí leyendo, sin tener quién me aconsejara sobre lo que debería leer y sin más interés que el placer que me proporcionaba la lectura. Dos años después, alrededor de 1910, abandonados los estudios y obligado a ganarme la vida, llegué a Mendoza, ciudad en la que hice amistad con obreros anarquistas, entre quienes había uno, de profesión tipógrafo, que me tomó gran aprecio y que me proporcionó libros de otro carácter. Conocí entonces a Víctor Hugo, cuya *Leyenda de los siglos* leí dos o tres veces; a Vargas Vila, a Eduardo Zamacois y a otros. Por ese tiempo trabajaba como pintor, sin que me asustara la electricidad o el acarreo de cajones en las vendimias mendocinas. Después de dos años en Mendoza y luego de trabajar como peón en el Ferrocarril Trasandino, en Las Cuevas, atravesé a pie la cordillera y llegué a Chile, trabajo y travesía que he contado en mi cuento *Laguna* y recordado en *Hijo de ladrón*.

En Chile, una división de los grupos obreros de tendencia extremista me enfrentó con las letras de molde: el grupo a que pertenecía decidió sacar un periódico en el que figuré como redactor. Al mismo tiempo, un diario anarquista de Buenos Aires, *La Protesta*, me nombró su corresponsal. No recuerdo qué correspondencias envié, pero sí recuerdo que tuve la mala ocurrencia de escribir y de publicar en mi periódico, *La Batalla*, que dirigía el carpintero catalán Moisés Pascual, un artículo que titulé *Qué es el arte*, que me valió la más encarnizada y larga de las discusiones que haya debido sostener en mi vida. En ese malhadado artículo, yo, militante anarquista, cometí la herejía de propugnar la teoría del arte por el arte. Un anarquista español, Teófilo Dúctil Pastor y Amado, conocido por el sobrenombre de Fiolín, deformación de Filín, diminutivo familiar español de Teófilo, pintor de carruajes, periodista y escritor después, me persiguió durante meses para discutir las ideas que expresaba en aquel engendro. Jamás me he arrepentido de haber escrito algo, excepto esa vez, en que el anarquista asturiano me dejó reducido a escombros.

Por ese tiempo, y entre una discusión y otra, conocí al poeta José Domingo Gómez Rojas¹, a quien he recordado en mi novela *Mejor que el vino*, poeta que me instó a que me dedicara, sin pérdida de tiempo, a las bellas letras. Gómez Rojas tenía la virtud o la manía de aconsejar a sus amigos que se dedicaran a trabajos de orden intelectual, especialmente a los literarios, tuvieran o no disposiciones para ello o deseos de hacerlo. (Poco después, al publicar su libro *Rebeldías líricas*, me dedicó uno de sus poemas, tratándome de «bohemio argentino»).

Estimulado por ese poeta 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 de ninguna especie, que no tenía espíritu crítico, seguí la moda y hablé de las princesas con un desparpajo no igualado hasta este momento. Después se me ocurrió escribir un cuento. Entre los anarquistas que conocía se contaba uno a quien el bando contrario sindicaba de soplón policíaco. Ese fue el tema de mi cuento. No recuerdo ya cómo traté el

¹ José Domingo Gómez Rojas (1896 - 1920). Poeta chileno, publicó un solo libro en vida: *Rebeldías líricas* (1913), póstumamente, apareció *Elegías* (1935); murió en una Casa de Orates por las secuelas que sufriera tras ser detenido y torturado luego de un asalto de sectores conservadores a la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), donde participaba activamente. A su funeral asistieron cerca de 50 mil personas.

asunto. Recuerdo sí que se me presentó una dificultad: debía usar la palabra agujero y no sabía cómo escribirla: ¿agujero, augero o aúgero? Me decidí por la última forma. Leí el cuento en una velada literario-musical que celebró por esos días el grupo anarquista, y nadie, ni siquiera el español que tanto sabía de arte y de filosofía, se acercó a decirme cómo debía escribirse esa palabra.

Tales fueron mis primeras producciones literarias. A veces me he querido imaginar la cara que habría puesto un escritor de esa época –Fernando Santiván o Mariano Latorre²– a quien alguien hubiese llevado mis producciones para que diese una opinión sobre ellas. ¿Valía la pena que aquel joven insistiera en el cultivo de la poesía y del cuento? Seguramente, no, habrían contestado; pero yo insistí y cuatro o cinco años después fui presentando, como poeta joven, a la edad de veintidós años, en la antología de Los Diez³. ¿Cómo llegué a ello? Escribiendo sin descanso y leyendo durante días enteros. Trabajaba lo indispensable y a veces ni siquiera lo indispensable. Salía de la Biblioteca Nacional, después de ocho horas de lectura, en ocasiones sin haber almorzado, con la cabeza a la altura de los focos de luz.

Por esa época trabajé como cuidador nocturno de faluchos en la bahía de Valparaíso, experiencia que he contado en *Lanchas en la bahía*, como lanchero después, pintor, empleado de garaje y finalmente como apuntador de teatro. A los veintidós años tenía una experiencia vital cuyo recuerdo me sorprende hoy al mirar a jóvenes que tienen esa misma edad y que parecen no haber empezado a vivir. Conocía un mundo de individuos, había estado preso varias veces y atravesado a pie la cordillera y nadie podía venir a contarme algo que me sorprendiera.

Después de publicado mi primer soneto y convertido en apuntador de teatro, hice una gira hasta Chiloé con una compañía dirigida por Alejandro Flores⁴. Al regresar a Santiago entré a trabajar en el ramo de imprenta y luego de estar un tiempo doblando pliegos aprendí el oficio de linotipista. Seguía escribiendo versos. En 1920, en plena persecución política, destruida la imprenta Numen, en que trabajaba, salí en una nueva gira de teatro y llegué hasta Punta Arenas. Vuelto a Santiago en 1921, ingresé en la compañía Mario-Padín, que iba a realizar una gira por la Argentina. En enero de 1922, al volver de Montevideo a Buenos Aires, la compañía terminó la gira y me quedé en la ciudad en que había nacido; allí empecé mi carrera de prosista.

² Mariano Latorre (1886 - 1955) fue uno de los más importantes exponentes del criollismo en Chile; recibió el Premio Nacional de Literatura en 1944. Autor de *Zurzulita* (1920) y *Autobiografía de una vocación* (1953), entre otros. Fernando Santiván (1886 - 1973) también recibió, en 1952, el Premio Nacional de Literatura, tres años después publicó *Memorias de un Tolstoyano*, donde narra sus experiencias junto a otros escritores en la Colonia Tolstoyana, que fundara en la década de 1900 junto al escritor Augusto D'Halmar y al pintor Julio Ortiz de Zarate.

³ «Los Diez» fue un importante círculo literario y artístico del Chile de principios de siglo XX que se fundó en 1914 y se mantuvo activo hasta 1924. Tuvo más de diez integrantes, entre los que destacan Pedro Prado (poeta, pintor, arquitecto), Eduardo Barrios (novelista, dramaturgo), Julio Bertrand Vidal (arquitecto, fotógrafo, pintor), Acario Cotapos (músico), Augusto D'Halmar (novelista, cuentista), Juan Francisco González (pintor), Alfonso Leng (músico, compositor), Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista, pintor), Julio Ortiz de Zarate (pintor), Ernesto A. Guzmán (poeta y ensayista), Alberto Ried Silva (poeta, cuentista, escritor, escultor), entre otros. Este grupo editó una revista homónima entre 1916 y 1917, además de una antología poética. En ambas incluyeron al joven Manuel Rojas: fue uno de los 24 autores de la *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos* (Santiago: Ediciones de «Los Diez», 1917, selección e introducción de Armando Donoso) con «Soneto» (más conocido por su título definitivo de «Gusano», luego incluido en *Tonada del transeúnte*, Santiago: Nascimento, 1927) y también publicaron su poema «Canción de otoño» en *Los Diez*, n°4, abril de 1917. La casa colonial donde se reunían «Los Diez», en Santa Rosa N°179, Santiago Centro, sigue en pie y es actualmente Monumento Nacional.

⁴ Alejandro Flores Pinaud (1896 - 1962), actor y dramaturgo chileno, obtuvo el Premio Nacional de Arte en 1946. Según el crítico Alfonso Escudero, en sus *Apuntes sobre el teatro en Chile* (1967) «fue el más célebre actor chileno en la variedad galán. Nació galán y murió galán».

Mientras buscaba trabajo, el diario *La Montaña* abrió un concurso de cuentos con premios de trescientos, cien y cincuenta nacionales. El sueldo corriente de un empleado argentino, un profesor primario, por ejemplo, era por ese entonces de ciento veinte nacionales, y para mí, que no tenía ningún sueldo, aun el premio de cincuenta era atrayente. Debía presentarme a ese concurso, pero ¿qué escribir? Recordé lo que había vivido: de alguna parte de esa vida debería salir el cuento. Escribí *Laguna*, un amigo lo copió a máquina y envié el cuento al concurso. Poco tiempo después, aún sin trabajo, en un puesto de diarios vi un ejemplar de *La Montaña* en que se anunciaban los resultados del concurso. Era necesario comprar ese diario, pero costaba diez centavos, y diez centavos era el único capital de que disponía. Si lo compraba, tendría que irme a pie hasta la casa 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 resultó un breve paseo. Podía escribir cuentos.

Meses después, mientras trabajaba como linotipista en un diario de Buenos Aires, la revista *Caras y Caretas* abrió otro concurso. Escribí *El hombre de los ojos azules*, lo mandé y obtuve el segundo premio: quinientos nacionales y una gran medalla de oro que más tarde se perdió en una casa de empeños de Santiago. (Por los días en que escribí ese cuento había leído los 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. Mariano Latorre descubrió el hurto años después). Escribí enseguida *El cachorro* y *El espíritu inquieto* y, ya de regreso en Chile, en 1924, *El bonete maulino*, cuento éste que junto con los citados formó mi primer volumen, editado por Nascimento en 1926: *Hombres del sur*. Inmediatamente después fue publicado *Tonada del transeúnte*, pues seguía escribiendo versos. La editorial Nascimento me pagó mil pesos por los dos libros. Al cambiar el documento en el banco, recibí diez monedas de oro de cien pesos cada una. Esas monedas valen hoy día (18 de marzo de 1959) \$23.000 cada una. No recibí otras entradas por esos libros. *Hombres del sur* demoró veinte años en agotarse y *Tonada del transeúnte* todavía no se ha agotado. Creo que la edición fue de mil ejemplares.

Mi entrada oficial al mundo de las letras no me procuró sino elogios. Todo el mundo habló bien de mis cuentos y de mis poesías –excepto don Eliodoro Astorquiza⁵, de quien no hice caso porque me pareció muy académico– y apenas si hubo una objeción, de la que me ocuparé más adelante. Seguí escribiendo y desde 1929 hasta 1936 publiqué *El delincuente*, *Lanchas en la bahía*, *Travesía* y *La Ciudad de los Césares*, novela ésta escrita a instancias de don Carlos Silva Vildósola⁶ para publicarla como folletín en el diario *El Mercurio*. La escribí a medida que se publicaba, lo que me impidió corregirla o rearmarla, a lo que se debe sin duda su irreparable mediocridad, y digo irreparable porque después procuré arreglarla y creo que quedó peor. Sin embargo, durante algunos años sirvió para el estudio de español en la Universidad de Stanton, California. Bien es cierto que el profesor que la publicó le hizo una vigorosa poda. Zig-Zag hizo después una segunda edición, dedicada ya francamente a los niños. No he sabido qué les parecerá a ellos.

Publiqué más tarde un libro de ensayos y artículos, *De la poesía a la revolución*, y un ensayo biográfico de José Joaquín Vallejo⁷. Desde 1942 hasta 1951 no publiqué nada nuevo. Sólo en ese último año,

⁵ Eliodoro Astorquiza (1884 - 1934), crítico literario, autor de *Literatura Francesa* (1907).

⁶ Carlos Silva Vildósola (1871 - 1939), periodista, escritor y diplomático chileno, fue director del diario *El Mercurio*, autor de *Medio siglo de periodismo* (1938), entre otros.

⁷ José Joaquín Vallejo (1811 - 1858), escritor y periodista chileno, más conocido por su seudónimo «Jotabeche», fue precursor del costumbrismo en Chile. Manuel Rojas le dedicó un extenso ensayo biográfico que fue premiado en el concurso abierto por la Sociedad de Escritores de Chile en homenaje al centenario de los escritores de 1842. Ver Manuel Rojas, «José Joaquín Vallejo», en 1842: panorama y significación del movimiento literario, José Joaquín Vallejo, Sobre el romanticismo de Norberto Pinilla, Manuel Rojas y Tomás Lago (Santiago: Ediciones de

después de varios de trabajo, apareció *Hijo de ladrón*. En 1954 publiqué el poema *Deshecha rosa* y en 1958 la novela *Mejor que el vino*.

Entretanto, en 1927 me despedí del teatro al realizar una gira durante la cual recorrí el norte de Chile, que no conocía. A mi vuelta a Santiago trabajé de nuevo como linotipista en La Nación, trabajo que alternaba con el de redactor libre del diario *Los Tiempos*, de esa misma empresa, en donde escribía articulitos que aparecían en la tercera página. Firmaba con el seudónimo de Pedro Norte. A veces componía los artículos en mi propia máquina, escribiéndolos en la mesita o cajón que el linotipista tiene siempre al lado. En 1928 Eduardo Barrios⁸ me nombró bibliotecario tercero de la Biblioteca Nacional. Me despedí entonces de mi querido oficio de linotipista y acepté un puesto de redactor de planta del diario *Los Tiempos*. Me convertí, pues, en burócrata, aunque un burócrata de escasa renta.

En 1931 fui nombrado director de las Prensas de la Universidad de Chile y años más tarde director de los Anales de esa misma universidad. Alrededor de 1932 empecé a colaborar en el diario *Las Últimas Noticias* y después fui nombrado redactor de planta, trabajando allí durante nueve años.

De mi trabajo como periodista he estado siempre agradecido, aunque los sueldos que gané no merecieron nunca mi agradecimiento. Un ensayista inglés ha dicho que el periodismo es un buen bastón pero una mala muleta, es decir, es útil para cierto tiempo y nocivo si se toma para siempre. Escribiendo para un diario, haciéndolo a veces sin deseos de hacerlo, el escritor, si está poco tiempo en eso, gana en dos aspectos importantes: en primer lugar en destreza para el manejo de los temas e ideas y en segundo lugar en composición y en vivacidad de lenguaje. Si está mucho tiempo, ganará mucho en eso, pero perderá en capacidad de concentración y corrección. Si puede, como en el caso mío, escribir sólo sobre lo que le gusta o interesa, la ganancia será mucho mayor, ya que los temas que trate pueden servirle después para su trabajo literario, o por lo menos le ampliarán los puntos que llegarán a interesarle.

* * *

Tal es, acaso en demasiadas palabras, mi curriculum como escritor y casi mi curriculum como hombre. He contando muchas cosas y aparentemente cosas que no tienen nada que hacer con la literatura; pero sólo aparentemente. Sea como sea, ha llegado el momento de la recapitulación. ¿Por qué escribí?

¿Acaso la costumbre de leer y de gozar o sufrir con la lectura creó en mí el deseo de escribir, el gusto por hacerlo? 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 puede desarrollar y ampliar por medio de la práctica y 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 que aparecen en aquel curriculum: la aparición de un libro en la vitrina de una librería, el conocimiento de una señora que me proporcionó la ocasión de leer novelas de categoría, mi contacto con gente que, como los anarquistas, tenían el gusto y casi la manía de la lectura, mi amistad con Gómez Rojas y finalmente la necesidad, y casi la amenaza del hambre, que me hizo escribir *Laguna*. ¿Qué habría ocurrido si no se hubieran presentado esas fortuitas circunstancias? ¿Habría ese talento o virtud especial aprovechando cualesquiera otras? No me

la Universidad de Chile, 1942).

⁸ Eduardo Barrios (1884 - 1963), escritor chileno, autor de obras como *El niño que enloqueció de amor* (1915), *Un perdido* (1918), *El hermano asno* (1922) y *Gran señor y rajadiablos* (1948), fue director de la Biblioteca Nacional y Ministro de Educación durante el primer período de Carlos Ibáñez del Campo. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1946.

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.

Si repaso mis reducidos antecedentes familiares -reducidos porque de mi familia materna sólo conocí a mi abuela y de la paterna sólo a mi padre, que murió siendo yo un niño-, encuentro sólo una persona que pueda darme algún indicio: mi madre. Mi madre tuvo un solo hijo y perdió a su marido seis o siete años después de casada. No tenía muchas personas con quien conversar y tuvo o adquirió el hábito de contarme historias, no historias que inventara o que hubiese oído contar, sino historias que conocía, historias de sus hermanos, de sus parientes, de sus conocidos y hasta de ella misma y de mi padre, que al parecer era hombre ocurrente y alegre. Mi madre aseguraba que estar al lado de su marido era como estar al lado de una guitarra. Esta metáfora indica algo. Yo heredé quizá ese hábito y como mi vida de niño y de adolescente fue agitada y como además conocí, andando por el mundo, muchos hombres que narraban, en un campamento, en una estación de ferrocarril, en una comisaría, sus historias y las ajenas, resultó que a los veinte o veintidós años y aun antes tenía un amplio repertorio de historias que podía contar a quien quisiera escucharlas o a quien me contara otras. Cuando escribí «Laguna», me salió casi sin esfuerzo. Había contado muchas veces esa aventura y, consciente o inconscientemente, cada vez que lo hacía procuraba arreglarla y cada vez me salía mejor; le suprimía o le agregaba algún detalle, insistía en ciertos aspectos emotivos o descriptivos y procuraba equilibrarlo todo. Pero «Laguna» es una historia mía. Una de mi madre, *El bonete maulino*, está escrita -excepto quizá la introducción, que es mía- de tal modo que al leerla me parece estar oyéndola.

No ignoro que existen teorías que pretenden explicar por qué un artista es un artista. Una es la de que la fuerza vital, común a todos, que se descarga a través de nuestros órganos y facultades, puede encontrar en un órgano o en una facultad una represión, una obstrucción fisiológica o psíquica, que la obligue a descargarse por otro órgano o por otra facultad, ya que por alguna tiene que salir. Al ocurrir esto, la facultad o el órgano que recibe esa fuerza complementaria y gratuita adquirirá un vigor o una sensibilidad de que carecería si no contara más que con aquella que naturalmente le corresponde. Sabemos que ciertos sentidos están mucho más desarrollados en los ciegos que en los videntes, el tacto, por ejemplo, o el oído y aun el olfato o el gusto. La pérdida de la facultad visual vigoriza, al parecer, uno o varios de los otros sentidos. Este ejemplo, un poco grosero, que tiene atinencia sólo con las facultades fisiológicas u órganos, podría explicar, de modo superficial y en relación con la vista, el tacto y el oído, el porqué de un artista plástico y quizá de un músico, pero aparentemente no tendría nada que ver con un escritor. Pero las facultades y órganos del ser humano forman un todo y hay entre ellos una íntima interacción; asimismo, las facultades mentales están tan expuestas, como las fisiológicas u orgánicas, a pérdidas y enriquecimientos tan inesperados como inexplicables.

Otra teoría es la de que el escritor es un neurótico o un psicópata, un individuo que tiene un desequilibrio nervioso o mental o las dos cosas. La primera teoría parece querer explicar la segunda. Siendo, quizá por causas fisiológicas o mentales, un psicópata o un neurótico, se halla, en cierto sentido, en contacto más íntimo con las realidades del inconsciente y es más capaz de advertir los valores sensibles de los hechos, las cosas y las personas. «La profesión del escritor -dice el crítico norteamericano Lionel Trilling- es tratar, de uno o de otro modo, con la fantasía. Por la naturaleza de su trabajo, expone su inconsciente. Puede disfrazarlo de varios modos, pero el disfraz no es encubrimiento. Puede por cierto decirse que cuanto más el escritor se esfuerza por alejar su obra de lo personal y subjetivo, tanto más, y no tanto menos, expresará su verdadero inconsciente, aunque no lo que para la mayoría pasa por inconsciente». La frase de Gustavo Flaubert: «Madame Bovary soy yo», es demasiado sugestiva.

* * *

Eso es todo lo que, de mi parte y de parte de otros, puedo decir sobre el porqué. En cuanto a cómo lo hice, diré que al escribir aquellos cuentos procuré usar un lenguaje que estuviese de acuerdo con la calidad humana y social de los personajes y con el ambiente en que se movían: un lenguaje sencillo, sin metáforas, impregnado de la simpatía y a veces del amor que, en la mayor parte de los casos, me inspiraban esos personajes. 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. 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.

Sé, sin embargo, que es mucha la gente, entre ella algunos respetables profesores de literatura, que estiman y enseñan que el estilo literario está constituido nada más que por el ornamento de la prosa, es decir, para conseguir una buena prosa es necesario ornamentarla. Una prosa con ornamento es una prosa con estilo, dicen, y agregan que la metáfora, que ellos consideran un ornamento, es lo más valioso del estilo. Aseguran que la más alta literatura se distingue por su dominio de la metáfora.

Pero la metáfora no es el estilo ni tampoco es un ornamento de la prosa. La función específica de la metáfora es otra muy distinta. Mirada prosaicamente o analizada por un individuo cuya mente ha perdido o no ha alcanzado cierta agudeza de intuición, parece, en efecto, un adorno; pero no lo es.

«La metáfora —dice Middleton Murry, crítico inglés— es el resultado de la búsqueda de un epíteto exacto y no es más ornamental que el nombre de pila de una persona. Para la mayor parte de las cosas, cuyas cualidades desea expresar el escritor, no existen epítetos exactos, sencillamente porque el escritor está siempre ocupado en descubrir esas cualidades y, a semejanza del químico, tiene que inventar nombres para los elementos que descubre. Más aún, creo que las tres cuartas partes de los epítetos que tenemos no son más que viejas metáforas. Tratemos de ser precisos y tendremos que ser metafóricos. No podremos menos que establecer afinidades entre las provincias del mundo animado e inanimado: porque la esencia volátil que tratamos de fijar es una cualidad, y en ese esfuerzo nos encontraremos, sin poder evitarlo, escudriñando cielo y tierra en busca de una similitud. Mientras tengamos presente que la metáfora es esencial a la precisión del lenguaje literario y aun al oral, nos veremos libres de la tentación de abusar de ella. Ahí donde la metáfora no añade nada a la exactitud con que se expresa un pensamiento, será innecesaria y habrá que sacrificarla sin misericordia».

En buenas cuentas, la metáfora es un recurso a que echa mano el escritor cuando aquello de que habla escapa a su poder de precisarlo, sobre todo a su poder de precisar una cualidad. Esto en cuanto el prosista. En cuanto al poeta, sabemos que no tiene, para realizar su trabajo, ni el espacio ni el tiempo de que dispone el prosista. El poeta debe expresar, en el menor espacio y en el menor tiempo, una cualidad, y debe entonces ser preciso y la única manera de serlo es reducir a metáforas los elementos que puedan transmitir el sentimiento de esa cualidad.

Pero el prosista no tiene por qué ser preciso. No es poeta ni hombre de ciencia. Su tarea principal, la del cuentista, la del novelista, es la de hacer sentir, no la de hacer pensar, y para lograrlo dispone de herramientas de que no dispone el poeta: la narración, la reflexión, el diálogo, además de espacio y de tiempo, casi ilimitado en el segundo. La metáfora sostiene el trabajo del poeta; el trabajo del prosista debe estar sostenido por el pensamiento, el pensamiento narrativo, reflexivo, expositivo. Es fácil hallar una mala metáfora, pero una buena metáfora, por buena que sea, les quita espacio, en la prosa, a más valiosos recursos: a la belleza de la narración, a la penetración del estudio psicológico, al juego gracioso, fino o profundo, de la reflexión.

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 su destino. La buena prosa no necesita adornos y la mala queda peor si se la adorna.

La metáfora tiene además, en contra suya y de su uso, el inconveniente de la temporalidad de su existencia. Cada época poética de un país y a veces de un continente o de un grupo de países de una misma lengua –como en el caso Rubén Darío y de Pablo Neruda– tiene idénticas o parecidas metáforas, idénticas o parecidas en cuanto a los elementos de que están compuestas. Desaparecen al sobrevenir otra época poética, y el novelista o cuentista que en estos instantes llena su prosa con metáforas de uso corriente en este momento correrá el peligro de que dentro de unos años sus libros produzcan sensación de ranciedad y vejez. Será valorizado por sus propios recursos: su pensamiento reflexivo, narrativo o expositivo, su gracia en el diálogo, su capacidad para reproducir un instante de la vida de su pueblo, su talento para meterse dentro de un problema o de un tipo humano; no por sus metáforas. Las metáforas serán dadas de adehala y ni aun así habrá quien se interese por ellas.

En cuanto a la técnica de esos cuentos, la mayoría tienen la que corresponde a la narración oral, agregando datos sobre el paisaje, reflexiones, detalles del ambiente, descripciones, en suma, una narración oral enriquecida con los elementos retóricos de que podía disponer.

Para terminar esta parte citaré unas frases de Middleton Murry, tomadas de su libro *El estilo literario*:

«El artista literario empieza su carrera con una sensibilidad superior a la normal. Los objetos y episodios de la vida, ya sea la vida cotidiana o del espíritu, le dejan una más honda y nítida impresión que la que dejan en el hombre corriente. Esas impresiones le forman un núcleo emotivo coherente que se robustece por una especie de pensamiento especulativo que va de un objeto particular a otro objeto particular. Pero su actitud ante la vida y la experiencia vital no es filosófica; es predominantemente emocional. Del conjunto de sus impresiones –ayudadas por el pensamiento– surge un sentido de la cualidad de la vida como un todo».

En la cita hay una frase que es necesario destacar, la última: «Del conjunto de sus impresiones –ayudadas por el pensamiento– surge un sentido de la cualidad de la vida como un todo». Si reflexionamos sobre esta frase alcanzaremos quizá a comprender parte de por qué un escritor escribe como escribe y a veces por qué escribe o escribió. Cada escritor, por supuesto, así como cada ser humano, tiene una propia sensibilidad y una propia experiencia, y en el escritor esa propia sensibilidad y esa propia experiencia le forman, al cristalizarse, aquel sentido de la cualidad de la vida de que habla el crítico inglés, sentido de la cualidad de la vida que dará a sus obras no sólo carácter personal desde el punto de vista literario, sino, más aún, un carácter vital específico que puede llegar a superar el meramente literario de sus trabajos.

* * *

He dicho que mis primeros libros de cuentos encontraron una buena acogida y que tuve una sola objeción, la siguiente: 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? Mis amigos opinaron que sí, que lo tenía, pero al preguntarles qué era específicamente el estilo, no supieron darme una explicación clara y mis dudas y la objeción persistieron.

Ya he dicho que al escribir mis cuentos y mis primeras novelas, y aun ahora, nunca pretendí dar a mi prosa algo que pudiera llamarse estilo, en primer lugar porque ignoraba qué era estilo y en segundo porque tal cosa no me preocupaba. Como también lo he dicho, procuré usar un lenguaje de acuerdo con la condición del personaje, con el tema y el ambiente, no sólo desde el punto de vista narrativo o reflexivo, sino también desde el punto de vista emocional, un lenguaje que pudiera transmitir lo que me dominaba al escribir. Evité siempre el uso de palabras grandilocuentes o altisonantes, arcaicas o retorcidas, exquisitas o exóticas, falsamente filosóficas o pretendidamente originales. Esas palabras no acudían a mi mente ni a mi pluma, por lo menos desde el momento en que me consideré un escritor con responsabilidad. ¿Constituía el no uso de esas palabras mi falta de estilo o mi falta de estilo residía en que no usaba en forma regular ciertos giros o formas especiales? ¿Era necesario, para tener estilo, usar metáforas? No lo supe y no me preocupaba saberlo. Yo quería contar algo y el deseo de contarlo era superior a una preocupación de lograr un lenguaje de esta índole o de esta otra. Lo único que deseaba era contarlo de manera viva, con un lenguaje directo, fácilmente comprensible. Nunca me propuse deslumbrar a nadie; lo que quería, quizá inconscientemente, porque tampoco me lo proponía, era emocionar, y aun al usar las metáforas que puse en *Lanchas en la bahía* lo único que deseaba era ser expresivo.

Lo que estoy diciendo no significa que tenga la pretensión de haber escrito esos cuentos y mis primeras novelas con el lenguaje que sus temas requerían; de ningún modo; tampoco quiero afirmar que tuviese estilo. Mi lenguaje tiene, en esas obras, sobrada deficiencia: muchas frases están como en el aire y no hay equilibrio en la estructura de muchos párrafos. Al leerlos ahora tengo a veces la sensación del hombre a quien en plena marcha se le desatan los cordones de los zapatos y no puedo decir de mis cuentos lo que Flaubert decía de *Madame Bovary*: «No sé lo que será de esta novela; pero tengo la seguridad de que no tendrá una sola frase floja».

* * *

Al publicar *Hijo de ladrón* y leer el artículo que le dedicó un crítico, sufrí una rabieta. Ese crítico, al enumerar las características del libro, decía: «No se sabe cómo está hecho su estilo». Me pareció el colmo. ¿Era posible que un crítico no supiera cómo está hecho un estilo? Sospeché que al escribir esa frase el crítico no había hecho más que esquivar una cuestión engorrosa. Con ello, gracias a su pereza o a su incapacidad, perdía yo una preciosa oportunidad de saber cómo estaba hecho mi estilo, ese estilo que alguien me había desconocido años atrás. Ahora sé que ese crítico ni ningún otro, ni siquiera el escritor, puede saber cómo está hecho un estilo. Habría que mirarlo desde dentro hacia fuera y eso es imposible. Flaubert decía: «El estilo, en sí mismo, es una manera absoluta de ver las cosas». ¿Qué significa eso? No dice que el estilo sea una manera de escribir: es una manera de ver, una manera absoluta, independiente y compleja, ilimitada y total. Pero, ¿quién es el que ve? El escritor, nadie más que el escritor, y no hay escritor que pueda meterse dentro de sí mismo y ver cómo va construyendo o proyectando su estilo.

* * *

Tal vez convendría escarbar un poco en la definición de Flaubert. ¿Cuál es una manera absoluta de ver las cosas? ¿Es que hay varias maneras de ver las cosas o hay una manera especial que sólo algunos conocen? Flaubert no nos dice nada al respecto. Bergson se quejaba de que el conocimiento que el ser humano adquiere por medio del lenguaje es un conocimiento engañoso, fraudulento. El ser humano aprende el nombre de algo, pero algunas veces no conoce ese algo y, en la mayoría de los casos, sólo lo conoce objetivamente; lo ha visto o lo ve, sabe su nombre y eso, en muchos casos, le basta. Si le nombran

una cosa cualquiera que conoce por el nombre, la recuerda y cree que con recordarla es suficiente; la conoce. Pero ese conocimiento es sólo un acto memorativo. Mnemósine, hija de Urano, diosa de la memoria y madre de las musas, es sin duda una gran diosa, pero no es bastante creer en ella y adorarla. Nos servirá para recordar las cosas, pero recordar no es conocer; es sólo saber de memoria algo.

Si decimos u oímos decir montaña, río, árbol, casa, pálido, pájaro, color, dormir, etcétera, no decimos ni oímos decir más que series de cosas, clases de realidad. Las conocemos y podemos identificarlas: éste, que vuela, es un pájaro; ésta, que tiene nieve o monte o rocas, una montaña; éste, que tiene hojas, un árbol. Pero ¿cuántas de esas cosas hay, cuáles son las características de cada una, cuáles son sus esencias para usted o para mí?

Nombremos una flor: anémona. Todo el mundo conoce ese nombre y muchas personas conocen esa flor; otras hasta sabrán que no es más que Adonis convertido en flor por Venus, pero ¿cuántas de esas personas podrían describirla, decirnos qué parece, en qué consiste su gracia, qué tamaño tiene, cuáles son sus colores, sus formas? Cuando vemos algo, lo que sea, un ser humano o animal, un árbol o un pájaro, una piedra preciosa o una estrella, un río o un puerto, se produce lo que podría llamarse una interpenetración: la cosa viene a nosotros y nosotros vamos a la cosa; nos penetra hasta el punto que puede penetrarnos y, por otro lado, la penetramos hasta donde somos capaces de hacerlo. De ahí resultará una profundidad cualquiera, superficial u honda. Esa profundidad será la que transmitiremos cuando, al escribir, describamos esa cosa. Ahí demostraremos si nuestro conocimiento es puramente objetivo o si, por el contrario, hemos penetrado en aquello que hemos visto y observado y que ahora queremos presentar.

¿Comprendemos ahora algo más de la definición de Flaubert? Tal vez: una manera absoluta de ver las cosas es verlas objetiva y subjetivamente, sentirlas, vivirlas si es posible.

Si comprendemos la definición de Flaubert quizá estemos preparados para entender la de Stendhal: «El estilo consiste en añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias calculadas para producir todo el efecto que este pensamiento debiera producir». En buenas cuentas, al pensamiento sugerido por la observación de algo, el sentimiento experimentado por la presencia de algo, es necesario agregarle lo que necesita para producir el efecto que debiera producir, es decir, no es suficiente reproducir aquel pensamiento y aquel sentimiento. ¿Qué es lo que debemos agregar? Llama la atención, en la definición de Stendhal, la forma verbal «debiera producir». ¿Por qué no «debe producir»? Hay aquí un matiz sutil. Si decimos «debe producir», indicamos que el pensamiento tiene algo así como la obligación de producir todo su efecto, por lo menos el que esperamos de él. Pero no es así. Lo que debiera producir, lo que debe producir, no depende ya de él sino de nosotros. Somos nosotros los que debemos añadirle aquellas calculadas circunstancias, y a medida que se las añadamos, adecuadas o no, el pensamiento producirá el efecto deseado o no lo producirá.

Algunos críticos y ensayistas han llegado a una conclusión un poco perogrullesca: si una obra es buena, tiene estilo; si es mala, no lo tiene. Al reconocer, dentro de una alta categoría de criterio, que una obra es buena, reconocemos que tiene estilo. No podemos, sin embargo, decir cuál es ese estilo, en qué consiste, cómo fue hecho ni cómo está hecho. Middleton Murry propone el siguiente ejemplo: podemos calificar al poeta Marlowe de ampuloso, podemos llamarlo hasta ridículo, pero debemos reconocer que tiene una cualidad que sobrepasa su ampulosidad y su ridiculidad: tiene estilo.

El estilo no es lo que se denomina individualidad de expresión, eso que permite reconocer de qué autor es el trozo que se está leyendo, ni es la técnica de expresión, que es la manera como un escritor escribe. No sabemos con exactitud lo que significa –la definición de Buffon, «el estilo es el hombre», ha sido desestimada: no se refiere a un estilo literario–, pero si reflexionamos en que Marlowe o cualquier otro

escritor es ampuloso, ridículo o bárbaro y, sin embargo, tiene estilo, no podemos menos de concluir que estilo significa algo que está más allá de todos los valores, más aún, más allá de todos los malos valores externos. ¿Puede alguien imaginarse cómo es un escritor ridículo y ampuloso y, además, sin estilo? Nadie puede imaginárselo, peor aún, a nadie le interesará imaginarse un escritor así; pero si tiene estilo querrá decir que, a pesar de todo lo malo que pueda decirse de él, es un gran escritor.

* * *

En todo esto hay un hecho curioso y digno de hablar de él: ninguna de las definiciones del estilo dice nada respecto del uso de una determinada forma de lenguaje. El lenguaje, sin embargo, es la base de la expresión. ¿Qué lenguaje, qué clase de lenguaje debemos usar para tener un estilo? No hay respuesta para esta pregunta. ¿Un lenguaje sencillo, un lenguaje estrambótico, un lenguaje lleno de metáforas, un lenguaje seco; una frase larga, una frase corta, una frase media? Tampoco hay respuesta. ¿Cómo entender el asunto? Nadie nos puede dar un consejo; cada uno debe buscar por su cuenta.

Se dice que la obra literaria es, principalmente, una lucha del escritor contra el lenguaje o con el lenguaje, que parece más correcto. ¿Qué significa esto? A mi juicio, que la experiencia o el resultado de una experiencia que queremos escribir exige un lenguaje adecuado a ella, negándose esa experiencia a aceptar cualquier otro. Miremos trabajar a un escritor: escribe un trozo, un párrafo o un capítulo. Vuelve sobre él, lo lee y empieza a corregir lo escrito y lo corrige una y otra vez y diez o veinte veces. «La prosa nunca está terminada», decía el maestro de Ruán. Y, en verdad, así es. Pero ¿qué es lo que buscamos al escribir? ¿Buscamos lo que se llama belleza de expresión, una determinada forma, un lenguaje que parezca sólo nuestro? Buscamos todo ello, pero principalmente buscamos, deberíamos buscar, las palabras adecuadas para el pensamiento o el sentimiento que queremos expresar, esas adecuadas palabras que la experiencia que queremos narrar nos está exigiendo. Llega un momento en que ya no podemos corregir más; todo nos parece perfecto, ya intocable; pero ¿hemos realmente vencido al lenguaje, alcanzado lo que queríamos? No lo sabemos con seguridad. Nuestra capacidad de corregir es limitada, en unos más que en otros, y lo que unos dejamos así, imposibilitados de corregir más, otros podrían quizá seguir corrigiendo, hasta alcanzar la verdadera y adecuada expresión, la última, si ello es posible.

* * *

Volveré a mi experiencia personal. Ya he dicho que empecé a escribir sin tener la menor idea de lo que escribir significaba; no sabía gramática y mi ortografía era precaria; ignoraba que existiese algo que se llama estilo y jamás había oído hablar de retórica. Si alguien me hubiese propuesto estudiar todo eso, me habría reído. ¿Para qué?, habría preguntado, con la suficiencia que lo haría un escritor joven de estos días. Si hubiese podido estudiarlo me habría ahorrado esfuerzos que pude haber destinado a conseguir resultados más valiosos. Pero no pude hacerlo; nadie, además, me lo propuso. Vine a estudiar esas materias cerca de cuarenta años después, cuando quise enseñarlas a jóvenes que no tenían interés en aprenderlas. Sólo se interesaban en tener pronto un empleo y casarse, lo cual tampoco es malo.

Con el tiempo advertí algunas cosas. En primer lugar, que el escritor usa, como todo el mundo, un lenguaje inteligible e inteligente, el lenguaje que utilizamos para informar de algo, explicarlo o describirlo. Este lenguaje no está constituido por palabras privativas de ninguna actividad mental oral o escrita: con él podemos ir de lo meramente informativo a lo altamente especulativo y de lo lírico a lo trágico. Pero este lenguaje tiene, en el escritor, un tono especial y ese tono es diferente en cada uno. Si leemos una noticia periodística o un estudio sobre la metalurgia, sentimos que el lenguaje es impersonal y objetivo: informa, explica o describe. Pero si leemos uno de los artículos periodísticos quejóse Martí

escribió sobre Estados Unidos, sentimos que hay allí, a pesar de que también informa, explica o describe, un tono personal, subjetivo, intransferible e identificable, y si leemos un cuento de Hemingway percibimos que en su lenguaje, aunque es tan directo, hay también un tono personal, igualmente intransferible e identificable. Por supuesto, hay gente que escribe y que sin ser necesariamente novelista o cuentista o poeta posee también un tono personal. Si leemos los *Recuerdos entomológicos* del entomólogo Jean-Henri Fabre, o *Un universo misterioso*, del astrónomo James Jeans, sentimos que también hay allí, a pesar de ser trabajos científicos, un lenguaje con un tono especial y que ese lenguaje con un tono especial, como en el caso de los artistas, no sólo nos explica algo, nos informa de ello o lo describe, sino que, además, nos hace sentir la emoción de ese algo. Es un tono que irradia o transmite lo sensible de una persona, de una cosa o de un hecho.

No se trata, por supuesto, de palabras, y apenas si se trata de formas activas o pasivas, personales o impersonales, pronominales o proverbiales. Se trata de maneras de sentir, de discurrir, de reflejar en lo que escribimos nuestra actitud sobre lo que expresamos, nuestro sentido de la calidad de lo que expresamos. O sea, el tono está en nosotros, en los escritores, ya que en los escritores están esa actitud, esa emoción y esa calidad y las palabras no hacen más que expresarlo de alguna manera especial.

Pero ese tono, sea cual sea, y si tenemos uno, no aparece, cuando escribimos, a la primera tentativa ni a la primera llamada. Se demora a veces en aparecer y otras veces no aparece; no hay respuesta y la tentativa se pierde. ¿Qué pasa y qué es necesario hacer? Sin duda, esperar o tentar por otra parte. A la búsqueda de la palabra exacta se añade la búsqueda del tono exacto. Como el lenguaje es el que expresa ese tono, es necesario que esté dispuesto de tal modo que lo exprese fielmente. Mientras no lo logre, el escritor seguirá corrigiendo, y su afán de borrar, agregar, cambiar, trasladar, no es, en algunos casos, más que el afán de conseguir o mantener el tono exigido.

¿Cuál es nuestro tono? Cada escritor tiene el suyo, lo adquiere o le nace, y presumo que los poetas lo adquieren o lo tienen y lo traducen o lo expresan mucho más rápidamente que el novelista. Esto se debe quizá a que el poeta expresa su sensibilidad ante los hechos, las cosas y los seres, en tanto el novelista debe expresar además la sensibilidad que emana de los hechos, las cosas y los seres. Para ello debe conocer los seres, los hechos y las cosas, sentirlas, verlas del modo absoluto que quería Gustavo Flaubert y para ello se necesita tiempo. Hay una necesidad de conocimiento, además de una exigencia de sentimiento, y de ahí que en tanto que ha habido grandes poetas precoces, no ha habido ningún gran novelista precoz.

El tono es quizás lo que se pierde del todo en las traducciones. Es posible también que el escritor, por algún motivo, llegue a perder el suyo. Si se estudian las obras de algunos escritores antes y después de algo, por ejemplo, antes de dedicarse al periodismo y años después de hacerlo, vemos que el tono primero se ha perdido.

* * *

Haré ahora algunas consideraciones sobre el estilo y la técnica de *Hijo de ladrón* y de *Mejor que el vino*. No diré cómo está hecho ese estilo, ya que no lo sé, ni tampoco especificaré cuál es, desde un punto de vista sistemático, su técnica; tampoco lo sé. El estilo no se elige previamente, excepto cuando el que se decide a escribir cree que puede hacerlo; pero el que se propone tener determinado estilo no tendrá ninguno que valga la pena.

Antes de empezar a escribir *Hijo de ladrón* escribí dos trozos que fueron publicados en la revista *Babel*

con los títulos de *Ensayo de la mañana* y *Muerte en otoño*⁹. Eran, presumiblemente, los primeros capítulos de dos novelas que no llegué a escribir, aunque el primero, «Ensayo de la mañana», forma hoy el primer capítulo de *Mejor que el vino*. Cuando lo escribí, sin embargo, me parece que mi intención era otra. Mientras lo redactaba y después, al leerlo, me di cuenta de que tenía la tendencia a examinar las cosas, los seres y los hechos, de una manera diferente a como los examinaba antes, aunque antes no los examinaba; simplemente, los describía, presentaba. Al mismo tiempo, advertí que los relacionaba entre sí, más que de un modo inteligente, de un modo emocional, no escapando a esa tendencia ni siquiera lo que de por sí parece no tener emoción; los muebles de una pieza, por ejemplo, o el sonido de la sirena de una fábrica. Todo ello daba la impresión de que, más que la descripción de los hechos, los seres y las cosas, me interesaba la sensación que producían.

¿Era bueno eso, era malo? No lo supe, pero me gustó. Había allí un elemento o una fuerza que, aunque desconocida para mí, no podía ser sino mía, y esa fuerza era la que examinaba todo de cierta manera especial e iba uniendo todo de otra cierta manera también especial, una fuerza que tenía criterio, gusto, preferencias, ya que rechazaba todo lo que no tenía lo que ella deseaba o buscaba, color, sonido, significación, densidad o sensibilidad, creando con todo un clima a satisfacción de su criterio y de su gusto y de sus preferencias. Descubrí, con gran sorpresa, que el resultado estaba de acuerdo con mi modo natural de pensar, de divagar, de reflexionar y de recordar, un modo en que entra todo, lo inteligente y lo sensible, tal vez más lo sensible que lo inteligente, lo lógico y lo especulativo y también lo inconsciente y lo absurdo, un modo en que a veces los seres, las cosas y los hechos pasan y vuelven a pasar, uniéndose entre sí de una manera imperceptible. Aparecían cualidades sensibles desconocidas por mí hasta ese momento y me pareció que mi mente había sufrido algún cambio, un cambio que pudo haber ocurrido antes y que yo recién advertía. No puedo decir que todo fuese de la mejor calidad, pero como nadie puede elegir entre lo que tiene y lo que no tiene, acepté lo que tenía.

¿Por qué no escribir como pienso, como reflexiono, como divago y como recuerdo, en vez de hacerlo como no recuerdo, divago, reflexiono o pienso? Al pensar no se me ocurren metáforas, ni tampoco cuando recuerdo o divago; debo entonces suprimir las metáforas. No son mías, son artificiales, externas. Si recuerdo un determinado momento de mi vida o de la vida de alguien, sé que hay allí un paisaje, pero ese paisaje tendrá interés o podrá tenerlo sólo si tiene algo que ver con el estado emotivo o psíquico del personaje, si hay relación sensible entre ellos. Debo, entonces, suprimir toda descripción de un paisaje que no tenga nada que ver con el clima en que está metido el personaje. Al mismo tiempo, si respeto y conservo el modo en que esas cosas salen y si no acepto sino lo que sale, rechazando lo que quiere meterse desde afuera hacia adentro, debo esforzarme en dar al todo la forma que tiene mi pensamiento, mi divagación, mi recuerdo, sin procurar adornarlo con elementos extraños, es decir, sin agregarle metáforas, descripciones gratuitas del paisaje o lo que sea. En buenas cuentas, debía batirme y preferí batirme con mis propias armas y recursos. Si lo que escribía me llenaba el gusto, no tenía por qué preocuparme de lo demás.

Porque, claro está, yo tenía, además de una fuerza desconocida que había logrado aquello, otra, conocida, que podía examinar lo que hacía la otra y ayudarla si era preciso.

Así lo hice al escribir *Hijo de ladrón*.

En la primera página de ese libro se encuentran las siguientes frases:

⁹ «Ensayo de la mañana» se publicó en Babel N° 13, Santiago, septiembre-octubre de 1940; «Muerte en otoño», en el número 54 de la misma revista, correspondiente al segundo trimestre de 1950.

«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».

En esa frase está explicada también la que se podría llamar técnica de *Hijo de ladrón*. 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, o sea: nunca me propuse, conscientemente, tener un estilo ni construir una técnica. No puedo asegurar que ésa haya sido siempre la norma de los trabajadores literarios, pero creo que, por lo general, así ha sucedido. Ningún escritor conocido, que yo sepa, y me gustaría saberlo, ha explicado cómo construía su estilo ni cómo edificaba su técnica. Sólo después de terminado un libro puede el autor saber lo que ha hecho, aunque algunos no lo saben nunca. Cómo lo ha hecho, lo ignora. Es cierto que durante su trabajo ha contado con sus puntos de vista, con su criterio y su gusto, pero la creación misma, la realización de todo ello, escapa a cualquiera explicación.

Pensé algunas veces en que tal vez era conveniente organizar la acción, su tiempo y su espacio, de modo que hubiese un orden regular; concluí por rechazar tal idea, diciéndome: ¿qué importa que lo que ocurra tenga o no un orden de cualquiera especie? Si el orden es perfecto y escribo mal, el orden no me valdrá de maldita la cosa. Lo importante es que mi lenguaje y las observaciones, emociones y reflexiones sobre lo que ocurre tengan interés.

González Vera¹⁰, en un estudio crítico y biográfico que ha escrito sobre Manuel Rojas, anota estas diversas observaciones:

«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... Es en el cuento de este nombre (*El delincuente*) donde empieza a sentirse el tono denso de Manuel Rojas, en que alternan la indignación y la misericordia... *Lanchas en la bahía*, novela inicial, es obra de madurez. Ya el autor no se limita a contar lo que ve 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 es en *Hijo de ladrón* en 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 abundan y el pensamiento supera en extensión al relato. Los tres elementos: narración, observaciones y pensamientos se mezclan en un juego sin fin... 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 vuelta 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». (González Vera: *Algunos*, Santiago, Nascimento, 1959).

¹⁰ El escritor José Santos González Vera (1897 - 1970) fue uno de los amigos más cercanos de Manuel Rojas; ambos abandonaron tempranamente los estudios y colaboraron desde jóvenes en periódicos anarquistas. González Vera es autor, entre otros, de *Vidas mínimas* (1923), *Alhué. Estampas de una aldea* (1928), *Cuando era muchacho* (1951) y *Algunos* (1959). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1950.

Si dijera que mi estilo y mi técnica, si es que los tengo, aparecieron espontáneamente, mentiría. Ambos son, de seguro, frutos de la madurez, de la experiencia de decenas de años de trabajo. El hombre es un ser nacido para adquirir experiencia y tener conciencia de ello. A veces la aprovecha bien y a veces mal.

* * *

Debo decir algunas palabras sobre *Punta de rieles*. En 1927 mi amigo el dramaturgo Julio Asmussen¹¹ me contó, en Antofagasta, el principio de la historia de Romilio Llanca. Y digo principio por decir algo: la verdad es que no supe sino que la noche antes, mientras estaba de turno en el diario, un hombre que solicitó hablar con él le dijo que acababa de matar a su mujer; agregó que quería que lo ayudara pero que para ello debería contarle lo ocurrido. El motivo del asesinato era de carácter sexual.

Todo esto y nada más supe. Ni una palabra sobre los antecedentes del hombre ni mucho menos sobre los de la mujer; tampoco supe nada del exacto motivo de la muerte: de carácter sexual, eso era todo. Ni el menor detalle. No tenía más que el hecho: asesinato por motivos sexuales. ¿De dónde era el hombre y de dónde la mujer, cómo eran; se trataba de marido y mujer o de simples amantes; cuáles eran, en realidad, los terribles motivos?

Tomé apuntes de lo que pude y durante treinta y dos años viví acompañado de esos apuntes: me casé, tuve hijos, murió mi madre, enviudé, me volví a casar, viajé, me cambié muchas veces de casa y los apuntes estaban siempre ahí. A veces desaparecían un año u ocho años y después, de pronto, surgían de entre las hojas de un cuaderno o de un libro, los leía una y otra vez y cada vez que los leía me daba cuenta de lo difícil que sería desarrollarlos, dar vida y forma a esos fantasmas. Además, por mucho que pensara, nunca sacaría de ellos una novela larga. No daban más que para una corta, sesenta u ochenta páginas. Los volvía a guardar. La tinta se desvaneció y el papel se puso amarillo.

Cerca de veinte años después, durante un breve viaje, de una hora a lo sumo, un hombre me contó su vida, la vida de Fernando Larraín Sanfuentes. Tampoco hubo muchos detalles, sobre todo de su vida presente. No supe más que de su vida pasada y todo más o menos somero. Pero tanto en la vida de este hombre como en la vida del otro había algo que me gustaba: ese algo era la autenticidad.

Tomé notas de esta historia y esas notas rae acompañaron también durante años. También eran escasos los datos y tampoco darían para una novela larga, salvo que los inflara. Temía, sin embargo, que la inflación debilitara su fuerza. Con el tiempo los dos apuntes fueron unidos por un broche y guardados en cajones, entre libros o entre cuadernos. De vez en cuando aparecían. Aquí estamos. Bueno, aguántense ahí.

En 1959, al partir para Middlebury College, en el estado de Vermont, Estados Unidos, para trabajar durante unas semanas en su escuela de idiomas, eché a la maleta los dichos apuntes. Ya eran como parte mía. En Middlebury, paseando bajo los olmos de Eugenio O'Neill, se me presentó la solución: debería escribir paralelamente las dos historias, concediendo un capítulo a cada personaje. No importa que no tengan nada que ver entre sí, ni las historias ni los personajes. Pero, me repliqué en seguida, eso mismo hizo Faulkner en *Palmeras salvajes*. Por muy modesto que yo sea, no quiero aparecer imitándolo tan burdamente. ¿Qué dirían los agudos críticos de Chile? A los pocos días se me apareció la solución: Fernando Larraín Sanfuentes debe ser quien escucha la confesión de Llanca. Mientras la escucha, recuerda, en un plano subliminar, su propia vida. Era una buena solución y comencé a trabajar a toda

¹¹ Julio Asmussen Urrutia, dramaturgo y periodista chileno fallecido en 1971, fue director de *El Mercurio* de Antofagasta, autor de «Aló, aló, número equivocado».

máquina: había esperado bastante.

Tuve que crearlo todo y lo más difícil fue la figura de Rosa. No podía pasar de ciertos límites y, al mismo tiempo, no podía mostrarme tímido o prudente. Era necesario que el carpintero quedase, hasta un cierto punto, justificado, por lo menos dados su carácter y antecedentes. Cuando terminé la novela la di a leer a dos amigas. Quise saber si había logrado esa justificación. Dijeron que sí. Eso me produjo cierta amargura: yo daba justificación al asesinato de una mujer apasionada (y esa justificación era aceptada por dos mujeres que no son de ningún modo frías). Pero la literatura es la literatura.

Otro problema fue el lenguaje. ¿Cómo habla la gente bien? Recordaba nítidamente el lenguaje de Fernando Larraín Sanfuentes, lleno de modismos, fuerte y directo, con pocos o ningún eufemismo. Había conocido a otra gente bien. No toda habla de la misma manera; una parte habla muy finamente, otra menos finamente y otra de ningún modo finamente, sobre todo cuando hablan excitadas por algo; muy poca es afectada. Mi personaje estaba en la tercera categoría y debía atenerme a su lenguaje, que recordaba. Hice varias pruebas. Convidé a amigas de origen «bien» y les leí. ¿Qué tal? No, es un lenguaje muy elaborado. Sin darme cuenta recurría al estilo largo de *Hijo de ladrón* y de *Mejor que el vino*. Era preciso acortarlo, hacerlo medio. ¿Y ahora? Está mejor, pero... Por fin, una de ellas, a quien nunca había leído nada, me dijo: «Me parece estar oyendo hablar a Fulano o a Zutano». Todas ellas me ayudaron mucho y gracias a ellas y a mi mujer logré dar con el lenguaje más o menos exacto. Sé que hay personas que lo encuentran impropio o exagerado, pero esas personas o son afectadas o no conocen toda la gama del lenguaje de la gente llamada «bien».

Fernando Alegría dice que la técnica de esta novela no sirve más que para esa novela. Yo creo que acepta variaciones y ampliaciones y los escritores jóvenes o aquellos que sufren buscando una técnica cualquiera harán bien en pensar en ello.

* * *

Para terminar estas páginas quiero hablar un poco sobre lo que durante muchos años fue, en Chile y creo que en toda la América Latina, materia de largas conversaciones y discusiones: el criollismo, materia que, por suerte, va perdiendo su actualidad. Personalmente, 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.

¿Qué era o qué sigue siendo el criollismo? Aparentemente, la intención de escribir nada más que sobre lo criollo. ¿Y qué es lo criollo? En rigor, se entiende por tal al hijo de europeos nacido en América. El vocablo no es sólo español; es también francés y significa lo mismo. Pero en los países latinoamericanos no hay únicamente criollos; hay también mestizos y hay también mulatos y, lo que es peor, hay también indios, sin olvidar a los hijos de negros e indios. ¿Quiere decir esto que el escritor no debe escribir sino sobre los criollos, dejando condenados al anonimato, ignorados por la literatura, a los mestizos, a los mulatos, a los indios y a los pardos o como quiera que se llamen? No, no quiere decir eso. La verdad es que el criollismo envolvía todo ello; es decir, para los criollistas es criollo todo lo nativo, lo que nace, vive y muere en Chile, desde los alacalufes de los canales de la Patagonia chilena hasta los indios de las mesetas del norte y desde los penitentes de la cordillera de Los Andes hasta las algas de las costas del Pacífico.

Pero aquí hay algo que averiguar. ¿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 Novas Calvo escribe sobre los neozelandeses, Martín Luis Guzmán sobre los austriacos y Rómulo Gallegos sobre los checos?¹² El criollismo es nada más que un nombre, el nombre de algo que no era necesario bautizar, ya 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 mucho antes de los criollistas de este siglo, desde hace más de cien años. Porque es de advertir que el criollismo no tiene doctrina 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.

En el siglo pasado, cuando las literaturas latinoamericanas empezaban a nacer, se consideró que para fundar una literatura era necesario describir la vida nacional, sus hombres, sus costumbres, sus tipos, las tradiciones, etcétera. Esto, que también ocurría en muchos países de Europa, recién liberados de la dominación cultural francesa, era un propósito natural y trajo como consecuencia el que nuestros escritores cultivaran el género costumbrista, que llegó de España a través de Mesonero Romanos y Mariano José de Larra, a quienes se imitó, agregando lo que era posible agregar. De este modo y durante muchos años el costumbrismo llenó de escenas y de costumbres y de tipos nacionales las páginas de todos los periódicos latinoamericanos. El costumbrismo, sin embargo, no se metió con el paisaje y no se metió con el paisaje, sobre todo en el gran paisaje, porque estimó que en él no hay costumbres ni tipos, y los escritores que alguna vez tuvieron la osadía de acercarse a él y describirlo lo hicieron en general de una manera tan retórica y teatral, tan a lo Chateaubriand, que es mejor no acordarse de ello. En Chile por lo menos, sólo casi al término de la primera generación de costumbristas se halla uno, Daniel Barros Grez, que se atrevió a nombrar dos árboles chilenos; los nombró y dijo de qué color eran sus hojas, sin atreverse a describir sus formas. A fines de siglo otro escritor, Daniel Riquelme¹³, ya influido por Rubén Darío, habló de los pájaros chilenos, no de muchos, sino de los más conocidos. Y eso fue todo. De manera que se llegó al siglo XX con una literatura en que el paisaje era casi desconocido, pero en la cual existían aún rastros del costumbrismo, principalmente en la novela. Vino entonces el paisaje y vino, como para desquitarse de su larga ausencia, torrencialmente, al extremo de que algunas novelas no tienen sino paisaje, con dos o tres personajes que a veces recuerdan los de Dickens y a veces los de Balzac, pero que, recuerden a quien recuerden, en general no tienen nada que ver con el paisaje literario en que viven. Podrían vivir más cómodamente en cualquiera otra parte.

Esto es asombroso, sobre todo si se considera que hasta la geografía sabe que hoy en la Tierra existen no sólo un paisaje sino dos: el paisaje natural y el paisaje cultural y que entre uno y otro hay una interdependencia profunda. Pero, para el hombre que no es geógrafo sino psicólogo o escritor, existe además otro paisaje, uno oculto, el paisaje sensible, un paisaje de relación entre la vida de la naturaleza y del ser humano y hasta animal que vive en él, ese paisaje que Guillermo Enrique Hudson advirtió y sintió y pudo describir tal como es, sin necesidad de llenar sus libros con boques enteros, ríos inacabables y sabanas tan inacabables como los ríos.

Los escritores latinoamericanos deben interesarse porque la novela que escriben alcance el lugar que

¹² Lino Novas Calvo (1903 - 1983), narrador y novelista cubano, autor de *Pedro Blanco*, *El negrero* (1933), *La luna nona y otros cuentos* (1942), entre otros. Martín Luis Guzmán (1887 - 1976), escritor, periodista y político mexicano, participó en la Revolución de su país bajo las órdenes del general Francisco Villa, de quien hizo después una biografía en cinco tomos: *Memorias de Pancho Villa* (1951); también es autor de *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929). El venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969) es autor, entre otras, de la célebre *Doña Bárbara* (1929).

¹³ Daniel Barros Grez (1834 - 1904) y Daniel Riquelme (1857 - 1912) fueron antologados por Manuel Rojas en *Los costumbristas chilenos* - Estudio y selección de Manuel Rojas y Mary Canizzo. Santiago: Zig-Zag, 1957.

debe alcanzar en la literatura universal. No podrá alcanzarlo en tanto sus escritores crean que lo más interesante de una literatura es la descripción física del paisaje y del hombre. En una ^o ~~se~~ ocasión, comiendo en La Habana con el novelista venezolano Rómulo Gallegos, le oí decir que el verdadero personaje de sus novelas era la naturaleza. 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.

Otro peligro es el que presentan aquellos que quieren hacer de la literatura y del cuento, menos que una forma artística y un documento social, un medio para propagar lo que a ellos les interesa. «Escriban sobre esto, escriban sobre estotro; la patria, la religión, el partido, el pueblo, etc.». El escritor debe defender su independencia. Se debe a sus temas y a su talento. Aceptar temas que no tienen nada que ver con su temperamento y desarrollarlos según rezan consignas o extraños propósitos, es prostituirse, desvirtuarse por lo menos.