

## Papelería varia: inscripciones de Manuel Rojas en el archivo popular de la nación

---

Pablo Concha Ferreccio

### Introducción

Al revisar los juicios de la crítica sobre la primera etapa productiva de Manuel Rojas, pronto se advierte la especial insistencia en el siguiente: hasta mediados de los años cuarenta, su prosa evidencia “un proceso de aprendizaje limitado por la tradición criollista” (Alegría 112). Es también de común acuerdo enfatizar su condición de discípulo díscolo de aquella escuela, pues en sus cuentos habría un afán de universalismo (Cortés 41), una preocupación por retratar al humano y sus problemáticas existenciales lejos de la determinación naturalista y el interés regionalista tan caros a Mariano Latorre y compañía. En ese sentido, tanto el cambio de perspectiva narrativa<sup>1</sup> como la recreación de un ambiente donde los personajes efectivamente actúan<sup>2</sup> y la novedad de la representación<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Véanse Goic y Moreno. Este último afirma: “Se produce entonces la superación de la interpretación naturalista de la realidad mediante el cambio de perspectiva del hablante, en especial por medio de la interiorización de las experiencias narradas” (232).

<sup>2</sup> Me refiero, por ejemplo, al humanismo popular, arcaico y masculino que destaca Jaime Concha a partir del cuento “Laguna” (340). Como indican Álvarez y Massmann (11), la interpretación humanista se ha convertido desde entonces en un lugar común de la crítica sobre Rojas.

<sup>3</sup> Leonidas Morales (135-41) ha relevado el expresionismo de las imágenes con que Rojas caracteriza a sus personajes, en oposición al impresionismo estático de las imágenes convencionales o normativas que dibujan los criollistas.

permitirían desmarcar a Rojas del criollismo. La crítica suele referir este movimiento con una cuota de alivio, como si en el fondo la sensibilidad criollista le hubiera sido siempre ajena al “verdadero” Rojas<sup>4</sup>. Con todo, en su escritura puede notarse también una tensión productiva con el criollismo, en virtud de la cual este movimiento podría dejar de ser visto como un pasado vergonzante en su trayectoria de escritor.

Me parece que Rojas negocia y polemiza con la política de la representación criollista ya desde la escena de la escritura, es decir, desde su comprensión de la producción literaria y del tratamiento de los materiales que sirven a esa producción. En este sentido, es interesante constatar que el joven Rojas escribió tres cuentos basados en relatos folclóricos recogidos de la tradición oral. En otro lugar he propuesto que el nuevo nacionalismo mesocrático de fines del siglo XIX puede entenderse desde la idea de un archivo popular de la nación, a cuya formación habrían aportado los estudios que realizó Rodolfo Lenz y la Sociedad de Folklore Chileno y luego los textos del criollismo. Tal archivo puso en su centro a las manifestaciones folclóricas, consideradas como expresión de la esencia del ser nacional<sup>5</sup>. El mismo Latorre escribió que “el folklore es el archivo general” que guardaba las claves para develar “el problema esencial de América” (*Autobiografía de una vocación* 54). De ahí que la pregunta por el tipo de representación criollista deba responderse retrocediendo un paso, esto es, desde el modo de lectura de esos materiales que les servían de materia prima o a los cuales querían emular. La cuestión del archivo, en este sentido, adquiere plena relevancia.

---

<sup>4</sup> La primera versión de este ensayo es de febrero de 2014. En 2019 Juan José Adriasola publicó en la *Revista de Humanidades* el artículo “Manuel Rojas, lector. Para abrir una discusión en torno a su programa intelectual”, que también revisa la relación Rojas-criollismo. Decidí mantener las partes en que coinciden citas a Rojas y fragmentos de análisis, pues cambiarlas hubiera implicado escribir un texto nuevo. Ese artículo motivó también una revisión integral del actual.

<sup>5</sup> Sobre la comprensión lenziana del folclor y su labor archivística, véanse Concha Ferreccio, “Trasplantes del espíritu: folclor y lengua nacional en Rodolfo Lenz”, y Pavez; sobre el archivo popular, que relaciona criollismo y filología, véase Concha Ferreccio, “Lenz, Latorre y el archivo popular de la nación”.

Entiendo el archivo como un conjunto heterogéneo de documentos gobernados por un principio toponomológico: comienzo tanto físico (lugar) como ontológico (el origen) que impone un mandato o ley. El carácter institucional e instituyente de todo archivo, garantizado por su postulación de un origen, acude a la violencia para reducir la heterogeneidad de sus materiales. Esa tarea es desempeñada por los arcontes, guardianes de la memoria oficial y encargados de reunir los materiales, identificarlos e interpretarlos (Derrida, *Mal...* 10-24). Pienso que Rojas entendía el carácter político de la lógica representacional criollista; por ello su crítica apunta justamente al fundamento violento de la economía archivadora: su homogeneidad hermenéutica. Sin embargo, nuestro autor también percibía que él mismo no escapaba del todo a ese problema, que no es solo temático, como lo expone en su ensayo “Acerca de la literatura chilena” (1930). Pues bien, ¿qué hace cuando, cual arconte/criollista, Rojas penetra en el archivo popular de la nación?

Para responder esta pregunta, considero un corpus acotado pero relevante, y que casi no ha suscitado atención crítica: los cuentos “El colocolo” —publicado en *La Nación* en 1926 e integrado luego en *El delincuente* (1929)—, “El hombre de la rosa” y “El león y el hombre” —publicados también en *La Nación* en 1928 y luego en *Travesía* (1934)—<sup>6</sup>; todos ellos son reescrituras de relatos folclóricos de la tradición popular chilena. El ensayo está dividido en dos partes: en la primera, a partir de los conceptos de vivencia y experiencia (Walter Benjamin), comparo los modos de entender la producción literaria de los criollistas —desde la obra de Mariano Latorre— y de Rojas, para relevar sus concepciones de las fuentes literarias; en la segunda, analizo los textos rojianos en diálogo con los textos folclóricos que les sirvieron de base y con los sentidos que

<sup>6</sup> Darío Cortés es el único que ha dedicado algunas palabras a estos relatos: “Rojas se mantiene fiel a la historia original de la leyenda pero le aplica su imaginación personal y el toque característico de su estilo único, para convertir un escueto relato folklórico en una excelente composición literaria” (44). Sin embargo, el crítico no analiza los relatos, con lo que la apreciación se mantiene en un plano informativo e impresionista. Federico Schopf (20-23) ha penetrado con agudeza en “El hombre de la rosa”.

algunos recursos formales y elementos narrativos adquieren en la literatura criollista.

### **Las fuentes de la comunidad**

En 1957 la editorial Zig-Zag publicó una antología de los mejores cuentos de Mariano Latorre cuya selección y prólogo estuvo a cargo de Manuel Rojas. A pesar de introducir al conjunto de relatos del criollista, aquel prólogo es además una exhaustiva crítica a la narrativa de Latorre y a la subjetividad que a través suyo se expresa. Aunque ya en la década del treinta Rojas había lanzado sus dardos contra el —entonces— actual estado de la literatura chilena, entendía que tales ataques comprometían también su propia escritura. Es comprensible así que dos décadas más tarde, con *Hijo de ladrón* bajo el brazo, se encontrara en una posición más favorable para desvincularse de manera definitiva de esa corriente, que para entonces asumía un carácter más bien residual (Adriasola 24). Rojas concentra su análisis de los relatos en la enunciación narrativa y en el método de trabajo de Latorre, labor creativa determinada sobre todo por su tratamiento de las fuentes populares.

La experiencia vital de Latorre es la de una extranjería absoluta respecto de la realidad que observa. En *Autobiografía de una vocación* escribe: “Me daba la impresión de habitar un mundo desconocido. Ni los nativos ni nosotros que recién llegábamos, teníamos conciencia alguna de lo que nos rodeaba. Maule no existía para ellos, sino en función de los frutos de la tierra y de la fecundidad de ríos y de mares” (17). Se lanzará entonces al campo con su libreta de anotaciones, registrando el material para la creación de relatos expresivos del secreto que la tierra esconde y que los lugareños, sin saberlo, atesoran (35). Su proyecto, pues, tiene por fin último el descubrimiento y descripción de la chilenidad en tanto esencia espiritual y psicológica. La captura supuestamente exitosa de aquella es lo que critica Rojas, pues redundaría en una representación artificial del hombre: “Es cierto que [Latorre] tuvo un problema y que

lo proyectó, pero ese problema no era nada más que su problema de escritor: la distancia que existía entre él y los hombres y mujeres que quería llevar a sus páginas” (“Aproximaciones a Mariano Latorre” 16).

Ahora bien, como ha indicado Carlos Alonso, una característica saliente de la narrativa regionalista (dentro de la que se inscribe el criollismo) es que, junto con el reclamo de autoctonía que funda su proyecto, incorpora una escritura paralela o crítica sobre el intento del escritor por trasladar una esencia espiritual a un texto (64-6). La escritura sería entonces la representación retórica de esa crisis cultural (cf. 7). En el caso de Latorre, esto hace que el narrador recurra casi compulsivamente a la explicación, al juzgamiento psicológico del comportamiento de sus personajes, a la descripción de flora y fauna. Este afán explicativo, interpreto, cumple la función de sancionar un determinado sentido para esa naturaleza, busca proponer y cerrar su significado. Para Rojas son justamente aquellos comentarios, que considera “didácticos”, los que explican la exigua calidad literaria de los cuentos y novelas de Latorre, a tal punto que se pregunta “si su obra literaria no fue más que la consecuencia de su intención didáctica [...]. Es decir, no escribió porque conocía a esos hombres [del pueblo], como un Coloane o un Baldomero Lillo, sino que, profesor, se dedicó a conocer su materia antes de escribir sobre ella” (“Aproximaciones...” 10-1).

Como se observa, las consideraciones de Rojas sobre el criollismo ponen el acento en lo que juzga como la inautenticidad de la forma literaria, pero concuerdan con el proyecto general: la necesidad de representar al hombre común y su realidad. Si Latorre no tuvo la experiencia del mundo que le da su tema al escritor y no conoció sus problemas, solo pudo acumular vivencias, a las que corresponde la forma de comunicación de la información y el género de la novela. La experiencia se narra, la vivencia se informa o se novela. Benjamin acota: “Lo que es digno de saberse, antes reservado a la experiencia de una transmisión generacional de conocimiento, tiene su prototipo moderno en el estudio” (“Ociosidad” 801). El estudio, dispensador de vivencias, es precisamente la piedra angular

del proyecto de Latorre, premunido de la perspectiva que las enseñanzas del filólogo Rodolfo Lenz le abriera. Pareciera que la figura del criollista reúne en sí al estudiante y al reportero, otra figura prototípica de quien transmite vivencias. Como aquel, este también debe explicar, dar plausibilidad a lo que informa (Benjamin, *El narrador* 67-8). Sus representaciones, tal como los acontecimientos públicos que divulga la prensa, se quieren exteriores a las formas de la comunicación, con lo que son convertidos en objetos apropiables<sup>7</sup>. Las figuras del huaso, el roto —para él, símbolos del ser nacional— y, en definitiva, la de la comunidad nacional toda, comportan una sanción que determina y fija su sentido; en otras palabras, en la literatura de Latorre la explicación y la episteme naturalista desde la que se concibe lo popular aseguran el carácter cerrado de la representación y facilitan su apropiación por parte del narrador<sup>8</sup> —ello es especialmente visible en el vínculo entre sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación—.

Si el propósito de los criollistas era verter en textos una esencia espiritual supuesta de antemano y oralmente transmitida —intento reñido con la (in)consciencia del artificio que dicho traslado suponía—, el dilema del primer Manuel Rojas es la problemática inscripción de su experiencia (algo que se pretende auténtico) en un canon escriturario que no la reconoce del todo. Rojas aún está descubriendo/construyendo a través de la escritura cuál es su experiencia y para qué sirve; qué vale la pena ser contado. Tal como Benjamin lo definió, el problema de la experiencia se refiere a la posibilidad de compartir saberes culturalmente significativos al

---

<sup>7</sup> Reproduzco la clara explicación de Collingwood-Selby: “La mismidad del acontecimiento es lo que la noticia parece reproducir. Para ello, hay que suponer, ante todo, que el acontecimiento es idéntico a sí mismo, que es un *algo* acabado, entero, independiente de su comunicación [...]. En términos temporales, esto quiere decir que el acontecimiento comunicado forma parte de un pasado absoluto, cerrado sobre sí mismo, agotado e imperturbable; un pasado que el presente puede traer a colación plenamente, es decir, tal cual fue. La única relación que, por lo tanto, puede establecerse con él es la de pertenencia; solo apropiándonoslo entramos en contacto con él. Esta apropiación es la que la prensa lleva a cabo al transformar el acontecimiento en objeto de información” (120-21).

<sup>8</sup> La fijación del símbolo nacional en un hito del pasado reciente (la Guerra del Pacífico) obedece a la misma idea del carácter fijo e inmutable de lo sido.

interior de una comunidad, posibilidad que veía amenazada después de la Primera Guerra Mundial y el avance de la reproducción técnica. En tal sentido, experiencia y vivencia corresponden a modos de producción y formaciones sociales distintos (Oyarzún 16). Cuando habla de experiencia, Benjamin piensa en los talleres medievales donde los trabajadores se encontraban con una peculiar disposición a la escucha de los relatos de sus pares. En esta transmisión oral de la sabiduría —lo digno de ser sabido— resulta clave la implicación directa del narrador con lo narrado: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (65). De modo que la experiencia es siempre experiencia común, un saber capaz de orientar en el mundo, de dar consejo a quienes escuchan. Esta experiencia común, sin embargo, “no está pre-constituída, sino que *deviene común* en la comunicación y en virtud de ella” (Oyarzún 13). En último término, la comunicabilidad de la experiencia (narración) es su condición de posibilidad: “la concepción benjaminiana de la lengua es inseparable de la noción de experiencia [...] la lengua, en último término, solo [puede] entenderse como una cierta experiencia” (Colingwood-Selby 115). La experiencia se constituiría entonces en la narración oral, en tanto forma de comunicación.

Las fuentes de los relatos de Rojas corresponden a la construcción rememorativa de episodios de juventud, así como de historias que le contaban cercanos o conocidos, sobre todo su madre. Así sucede, por ejemplo, con el cuento “El bonete maulino”: “Agregué el breve prólogo y el relato salió de una vez, como si lo contara ella” (“Hablo de mis cuentos” 53). Leonidas Morales ha propuesto que los marcos narrativos<sup>9</sup> en las historias de Rojas cumplen la función de “evitar que el lector se sienta leyendo ‘literatura’ y en invitarlo a que viva la experiencia del relato como una experiencia real” (147); algo parecido ha destacado Schopf (17) al afirmar que su escritura

<sup>9</sup> Estos marcos narrativos están dados por la presencia de un narrador testigo comprometido en el relato, o bien, por la interpolación hecha a cierto personaje para que cuente una historia (Morales 147).

se acerca a la oralidad para transformar la relación con el lector, involucrándolo en la historia. La difuminación de los límites entre realidad y ficción es amplificada también por una preeminencia del *showing* por sobre el *telling*. En Rojas, el juicio de valor se explicita poco; más bien, se lo sugiere con alguna descripción expresionista, con un adjetivo solitario, con la provocación humorística ante situaciones absurdas, con finales que decepcionan la expectativa del lector. Todas estas estrategias apuntan a la ausencia de explicación dentro del relato<sup>10</sup>.

Para Rojas, el camino de la creación auténtica es la experiencia del fenómeno (su inmersión en él) y la posterior transformación de esa experiencia mediante el trabajo: “la obra literaria es siempre el fruto de la experiencia vital del escritor” (“Aproximaciones...” 15). Es en esa experiencia que reside la “personalidad” que le imprimirá a su obra (“Reflexiones sobre la literatura chilena” 128), y en virtud de ella que la escritura expresa “un sentido de la cualidad de la vida” (“Aproximaciones...” 15). Esto no quiere decir que el autor solo pueda escribir sobre lo que le ha ocurrido a él en un sentido biográfico, pero sí demanda que escriba sobre el mundo que conoce no por el estudio, sino por estar determinado por las relaciones que ha intercambiado con él y en su interior, es decir, en tanto conocimiento sensible<sup>11</sup>.

Como ambos descienden de una matriz materialista, no sorprende que tanto Benjamin como Rojas ligen la noción de experiencia al trabajo artesanal: “La experiencia es el fruto del trabajo; la vivencia es la fantasmagoría del ocioso” (Benjamin, “Ociosidad” 800). Permítaseme introducir una reflexión que toca a un texto autobiográfico de Rojas, pero que no deja de relacionarse con el problema que vengo exponiendo. En *Imágenes de infancia*, Rojas habla de los trabajos que tuvo que desempeñar desde temprana

---

<sup>10</sup> “Ya la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata” (Benjamin, *El narrador* 68).

<sup>11</sup> Adriasola (25, 30) discute la crítica de Rojas a Latorre enfatizando la función que el conocimiento sensible tiene para el primero en su comprensión del oficio de escritor.



edad: ayudante de sastre, portero, mensajero en una empresa de correos. Sin embargo, hay dos secciones del texto en que habla sobre su primera experiencia con un oficio. Mientras vive en un barrio popular de Buenos Aires, y en ausencia de su madre, es recibido por la familia de quien fuera un amigo de su difunto padre, para trabajar en su taller de talabartería: “Me puse a trabajar como si se tratara de un asunto de vida o muerte. Por lo demás, aquello no me parecía un trabajo; más bien era un entretenimiento”<sup>12</sup> (69). A diferencia de los trabajos antes realizados, este es un oficio, actividad valorada por la enseñanza técnica que supone, habilidad manual que se traduce en la producción de un objeto donde se halla inscrita la mano del hombre (Rojas 93). (Aunque esta última valoración es añadida en la edición póstuma de su autobiografía, en la primera edición de 1955 ya aparece la vinculación entre juego y trabajo, así como las descripciones afectivas de la manualidad). Para Benjamin, la labor artesanal está conectada con la narración precisamente porque en ambas el hombre deja su huella:

La narración, tal como prospera lentamente en el círculo del artesanado —el campesino, el marítimo y luego el urbano—, es también, por decirlo así, una forma artesanal de la comunicación [...]. Así, queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla (*El narrador* 71).

Esta huella es la que comparte la comunidad, y que el novelista o el estudioso puede solo perseguir, mas no inscribir<sup>13</sup>; de ahí que “la figura modelo del estudiante sea la del cazador, el que está al

---

<sup>12</sup> Cito la primera edición de *Imágenes de infancia* (1955). Luego el escritor continuó trabajando en su autobiografía, publicada de manera póstuma en 1983, con el título de *Imágenes de infancia y adolescencia*. En esta, el pasaje es ligeramente modificado, sin trastocar su sentido: “No me disgustó el trabajo, sobre todo, me entretenía” (93).

<sup>13</sup> Esta tesis es extrapolada también a otras dimensiones culturales, como la del espacio. Así, por ejemplo, Benjamin interpreta que las construcciones de acero y vidrio funcionan como la novela, pues en ellas se hace difícil dejar huellas (“Experiencia” 171), y llega a afirmar que los hombres de su época hablan una nueva lengua: “lo decisivo en ella es un trazo caprichosamente constructivo, esto es contrapuesto al orgánico” (170).

acecho, siguiendo huellas en un bosque” (Benjamin, “Ociosidad” 801). Así, se arriba a una idea de comunidad muy distinta a la de los criollistas. Pienso que una de sus claves es, nuevamente, el taller. Allí el pequeño Manuel encuentra una comunidad de pertenencia con los trabajadores reunidos en torno a una actividad placentera, un afecto alegre que configura un hogar: “me sentía en aquel taller como en mi casa” (70).

La figura que simboliza esta fraternidad es Bancalari, quien ofrece su consejo, invita al canto a los compañeros (70) y, en una palabra, es el que atesora la sabiduría, el auténtico maestro del taller. En la edición de 1955 leemos: “Bancalari era su animador [...] en sentido espiritual” (70); mientras que en *Imágenes de infancia y adolescencia* (1983) el pasaje es modificado: Bancalari es el animador “en sentido folklórico” (94). Aquí el asunto de la experiencia vuelve a conectar con la cuestión del folclor: ¿por qué Rojas cambia el adjetivo y elige precisamente ese: “folklórico”?<sup>14</sup> Me parece que su sentido puede entenderse como índice de la experiencia a la manera de Benjamin. Según indica Corominas, ‘folclor’ deriva etimológicamente de *folklor*, “compuesto de *folk* ‘gente, vulgo’ y *lore* ‘erudición’, ‘conjunto de hechos y creencias’ (de la misma raíz que *learn* ‘aprender’)” (925). Desde un punto de vista filológico, ambas acepciones de “lore” no son excluyentes sino complementarias, pues no hay una delimitación clara entre los universos del saber popular y del saber científico generado acerca de ese saber popular.

Sin embargo, si atendemos al *usus scribendi* de Latorre, el folclor es ante todo un documento, la principal fuente de la que el escritor se vale para expresar un contenido que haga justicia a una ontología nacional, y se compone de la psicología y de las tradiciones y costumbres de los sujetos populares. La perspectiva científica y distante es de esta manera exaltada. Por su parte, el uso que en el

---

<sup>14</sup> En la última edición de *Imágenes de infancia* publicada por Rojas, en sus *Obras escogidas* (Zig-Zag, 1969), leemos “sentido espiritual” (361). El cambio por “folklórico” en la edición póstuma del volumen *Imágenes de infancia y adolescencia* (1983) es también recogido en la última edición del texto a cargo de Jorge Guerra en 2015. Es decir, después de 1961 Rojas no solo continuó el relato autobiográfico, sino que corrigió su primera parte.

fragmento da Rojas al adjetivo lo acerca más a una concepción “orgánica” del conocimiento, respecto del cual él mismo se representa como sujeto depositario. No es difícil ver, por último, la cercanía entre dejar huella en el cuero y escribir en la página, lo que hermana ambos oficios y supone la transformación del talabartero-escritor en virtud de su actividad. Rojas sigue a los criollistas en la idea de una comunidad del relato que alza la oralidad como garantía de autenticidad, pero se representa a sí mismo como parte de tal comunidad. En la cita, el folclor no es ya un documento, un objeto preciado que se debe ir a buscar lejos de la ciudad; sin embargo, sigue privilegiándose un determinado grupo humano para su recreación: la clase popular, que también remite al cultivo del folclor según lo comprendían los folcloristas de inicios del siglo XX (cf. Lenz). Si en el fragmento Rojas emplea “folclórico” en el sentido de “auténtico”, con lo que invoca también otros conceptos como “sinceridad” o “pureza”, que ya estaban en el campo semántico del término desde la filosofía romántica de Rousseau (Trilling, cit. en Bendix 16), también es cierto que esa autenticidad no deriva ya de un fenómeno que se ha cosificado, sino de un proceso histórico que ha sedimentado una experiencia común que es resignificada en virtud de su misma comunicación.

Lo que me interesa a continuación es revisar las negociaciones y polémicas que Rojas produce cuando intenta acercarse a una forma distinta de experiencia y narración en sus cuentos<sup>15</sup>. Con todo, ¿acaso no participaba él también de ese sensacionalismo que la literatura criollista había heredado de la narrativa de aventuras de Bret Harte, influencia que Grínor Rojo atribuye a “los no demasiado felices gustos literarios de la época”? (4). Aun cuando Rojas no era ajeno a ese tipo de representaciones, desde muy temprano fue conciente de que ellas por sí solas no bastaban para producir una

---

<sup>15</sup> No procede aquí una oposición simple que identifique a Rojas como narrador y a Latorre como novelista, pues ambos son escritores modernos. Es la relación que tienen con las formas de comunicación —y que podemos ver en sus relatos—, así como la manera de entender el oficio de escritor lo que los separa.

literatura que hiciera justicia a las exigencias de los lectores contemporáneos (cf. Adriasola 24, 27-28), y que esa consciencia se expresa tanto en una serie de rasgos de su escritura como en su tratamiento diferencial de las fuentes para la creación.

Al escribir los cuentos folclóricos, Rojas vuelve al taller para preguntarse cómo inscribir su huella en el material; en otras palabras, parece entender que para inscribirse en la tradición, entendida ahora como proyecto abierto, inconcluso y selectivo, debe negociar con el ascendente criollista de su escritura<sup>16</sup>. El problema de la personalidad narrativa es, de hecho, la base de las críticas que hiciera en 1933 al estado de la literatura chilena:

Muchas veces he pensado que los escritores de por acá (me refiero a toda Hispanoamérica) hemos pasado de la simple narración oral a la narración escrita, sin transición, sin sufrir el proceso de la individualización, es decir, sin dar a la obra literaria el sello de una íntima personalidad, sin poner en ella lo que en nosotros puede haber de verdaderamente creador en el sentido literario ("Reflexiones..." 127)<sup>17</sup>.

Ahora bien, si hemos dicho que efectivamente hay una marca que dejan los criollistas en los textos, se debe modificar la crítica de Rojas: no es que haya ausencia de huella previa, sino que a él le parece una huella inauténtica, postiza, pues al falsear su objeto falsea también su representación. La explicación es simple: la ajenidad de la huella criollista es la de la propiedad, esa propiedad que Rojas intentará desanudar narrativamente.

---

<sup>16</sup> En palabras de Collingwood-Selby: "La experiencia es un hecho de tradición, pero la tradición no ha de entenderse como una serie de preceptos que se entregan —como si hubiesen sido anotados claramente en un libro— de generación a generación, sino más bien como aquello que se ha ido escribiendo entre las líneas y que aflora, de pronto, en un instante de reconocimiento, como lo relevante, como lo que ha dejado huellas" (123).

<sup>17</sup> Ya en su ensayo "La creación en el trabajo" (1937) Rojas opone el trabajo del obrero artesanal al del obrero industrial, aduciendo que el primero involucra una creatividad de la que el segundo carece (159-62).

## Intromisiones en el archivo

Sirva de introducción al análisis las razones del autor para escoger estos relatos tradicionales:

“El colocolo” salió de una superstición que existe en Chile (“El colocolo es un ratoncillo muy bravo, anida cerca de las habitaciones, y la persona a quien le bebe la saliva comienza desde ese momento a enflaquecer y a desfigurarse, y concluye por morir si no se logra matar a tiempo al animalejo”. Recogido por Julio Vicuña Cifuentes en *Mitos y supersticiones* [...]). Le agregué algunos detalles tomados de conversaciones con mi madre sobre esa superstición (“Hablo de mis cuentos” 56-57).

“El hombre de la rosa” es un asunto tomado del folclor chileno. Buscando temas, hallé en un libro del folclorista don Ramón A. Laval, *Cuentos populares chilenos* [1923], la raíz de ese cuento. En el libro de Laval se titulaba “La rosa de las monjas claras” y no traía nota alguna que señalara concordancia con algún otro cuento folclórico europeo o americano. Parecía una historia puramente chilena (57).

“El león y el hombre” está también tomado del folclor chileno y en el mismo libro de Laval. Está contado allí con un lenguaje popular tan precioso y puro, que pensé que también, como “El hombre de la rosa”, era netamente chileno. Me llevé una gran sorpresa cuando vi, en la segunda edición, anotada ahora por Alfonso Escudero, O.S.A. (es un sacerdote agustino), que el tema tiene una concordancia europea (57).

En los tres casos Rojas acude a libros especializados para buscar temas, y se inclina por aquellos que le parecen pura o netamente chilenos; incluso muestra sorpresa al descubrir que existe versión francesa de uno de ellos. Vicuña Cifuentes y Laval habían fundado, junto con el ya mencionado Rodolfo Lenz, la Sociedad de Folklore Chileno en 1909; es decir, Rojas se acerca a los cultores más reputados de los estudios folclóricos.

De manera preliminar, en la cita se anuncian ya algunos cambios fundamentales operados por el autor: en “El colocolo” mezcló la información del libro con el testimonio de la memoria materna; en el segundo cuento cambió el nombre “La rosa de las monjas claras” por “El hombre de la rosa”, lo que redirige el énfasis al dilema humano más que a la fantástica peripecia del relato; por último, de “El león y el hombre” es interesante que lo cautivara su registro del habla popular. En los tres casos, la selección y el tratamiento textual están signados por la presencia de un elemento que de algún modo garantizaría la autenticidad de la experiencia: la memoria “viva”, la problemática humana, el lenguaje popular. Si el problema de Rojas es dejar huella en la narración, ¿lo logra? Y de todos modos, ¿qué habríamos de entender por “su” huella?

*“El colocolo”: los inestables marcos del folclor*

Este cuento es casi una pura fabulación del escritor. En el libro de Vicuña Cifuentes referido en la cita —*Mitos y supersticiones* (1910)— no hay un relato, sino diferentes caracterizaciones del animal conocido como el “colocolo”. Rojas elabora un cuento enmarcado en la conversación que desarrollan tres hombres acerca de seres sobrenaturales que habitan el campo —José Manuel Pincheira, Vicente Montero y Antonio “Antuco”—, al interior de una casa de fundo y al abrigo de vino caliente.

Muy pronto en la lectura se advierte la insistente figuración del alcohol. Al inicio vemos a un Antonio ansioso por probar el vino que José Manuel ha “navegado” con naranja y canela, metáfora quizás de la mixtura de fuentes que realiza el propio escritor, y que se ubica en el marco del relato principal. Sin embargo, José Manuel lo detiene para compartir la bebida en conjunto. La circulación necesariamente social del vino es coincidente con el intercambio de relatos entre los amigos. De esta manera, no solo el mismo vino se prepara sino que también prepara la narración; enmarca pero también duplica la actividad de narrar. Así, cuando llega el tercer

amigo —Vicente—, este solicita una y otra vez probar la bebida, petición que es contrapunto estructural de los relatos folclóricos compartidos: “Oye, Antuco, pásame otro traguito” (198); “Se lo voy a contar. Oye, Antuco, pásame otro trago” (199); “Pásame otro trago, por preguntón...” (200); “Pásame otro trago, Antuco” (200); “Sírreme otro traguito, Antuco...” (201); “¡Pero, hombre, te lo has tomado casi todo vos solo!” (201).

Esta función del vino contrasta con la que desempeña en la narrativa criollista común: si pensamos en “Los dos” de Rafael Maluenda, o en los cuentos de *Hombres y zorros* (1937) de Latorre, allí el vino es una vía de escape a la realidad y una de las principales causas de la miseria de los hombres: ya sea porque ayuda a sostener la dominación, por parte de los patrones, de los peones y de la población flotante que vaga entre las haciendas, ya sea porque los hombres no controlan sus acciones cuando se hallan bajo sus efectos. En el cuento “El Reni (El encanto)” de Luis Durand, por su parte, el efecto del vino permite al sujeto vivir la fantasía de una leyenda. Después de emborracharse, el protagonista asiste gozoso a un espectáculo sobrenatural mientras su amigo —también bebido— duerme tirado en el suelo. El narrador, si bien habla de “superstición”, se detiene en la pintura colorida del cuadro y acaba por dar crédito a la visión. Lo mismo ocurre en “El mal de ojo”, centrado en la descripción de los métodos curativos que administra un médico-sacerdote a una muchacha que padece las dolencias causadas por la popular maldición<sup>18</sup>. En estos relatos el vino no es un

<sup>18</sup> Ambos cuentos de Durand se encuentran en su *Tierra de pellines*, publicado, al igual que *El delincuente* de Rojas, en 1929. Otra diferencia en el tratamiento del folclor refiere al padecimiento. En “El colocolo” la agonía del padre de José Manuel es narrada de modo sobrio y casi humorístico —el padre grita todas las noches: “¡El colocolo, el colocolo!”, y los hijos entran al cuarto pero no encuentran al animal; luego narra: “Al otro día se repitió la pantomima” (203)—, mientras que en “El mal de ojo” se describen patéticamente los dolores que aquejan a una muchacha. Leamos a Rojas: “Se le hundieron los ojos y las orejas se le pusieron como si fueran de cera” (202); y cuando muere el padre: “En la mañana murió mi padre. Vino el médico y dijo que había muerto de la calentita, que la casa estaba infectada y que nos debíamos cambiar de ahí” (204). La plasticidad de la primera cita y la causa de muerte de la segunda están recogidas del libro de Vicuña Cifuentes —“la persona á quien [el colocolo] le bebe la saliva comienza desde ese momento á enflaquecer y á desfigurarse [...] ésta muere de *calentura* (tisis)” (16-7)—, pero la caricaturización es un rasgo

elemento que problematice el contenido folclórico, sino que más bien lo habilita y da pie a su caracterización.

En contraste con lo anterior, la segunda función del vino en el relato rojiano se relaciona con cierto escepticismo. Antes de que José Manuel narre la muerte de su padre por causa del colocolo, Antonio y Vicente dicen no creer en el fabuloso animalejo. Hacia el final, Vicente sube borracho a su caballo y se va quedando dormido. Entonces sueña que el colocolo se lanza a sus barbas y, acto seguido, detiene bruscamente al caballo, cae al suelo y se desvanece. Una vez recuperado, nota que un ojo colorado lo observa y lo perturba, y entonces le lanza una piedra, pero no recoge al animal, sino su reloj Waltham hecho trizas. Este desenlace algo efectista (el reloj se ha introducido solo un par de páginas antes) sirve al punto que busco destacar. En “El colocolo” el vino tiene un valor ambivalente: habilita el relato desde sus bordes, pero además muestra los límites del mundo que tematiza. Renuente al inicio, una vez borracho el personaje no duda de lo que se encuentra ante él, pero esto inmediatamente se prueba como una confusión.

Como se adivinará, el vino tiene las características del *fármakon*, droga, elemento suplementario —a la vez, remedio y veneno (Derrida, “La farmacia...”)— que habita el cuerpo textual señalando su condición de posibilidad, pero que, sin embargo, lo desvía de sí. Ubicado en una posición a primera vista secundaria —exterior a lo que sería realmente importante, esto es, el relato folclórico propiamente tal, organismo autosuficiente que, de hecho, da título al cuento—, en última instancia *expropia* aquel valor documental del folclor, base del proyecto criollista. De esta manera, la huella, signo de “lo propio” para Rojas, advierte en “El colocolo” sobre la imposible propiedad de sí del organismo folclórico; la operación rojiana atenta sobre todo contra la coherencia interna del folclor (su identidad), al hacer que difiera de sí misma.

---

estilístico rastreable en muchos otros cuentos de Rojas. Acaso este dato haya captado su atención al momento de escoger el relato.



La función suplementaria del vino puede entenderse como la réplica, llevada a su extremo, de la operación que inician los criollistas: el tránsito de lo oral a lo escrito. Aun cuando Carlos Alonso advierte en los textos regionalistas operaciones que figuran su condición escrituraria, Rojas constituye el punto al que los demás autores no quisieron llevar dicha tensión estructural. Rojas ilumina de otras maneras esta problemática de la propiedad, que caracteriza la economía del archivo popular de la nación. En los dos cuentos que revisaré a continuación los elementos de interés se encuentran también —como el vino— en posiciones exteriores al texto “central”.

*“El hombre de la rosa”: materialismo y muchedumbre*

Este relato cuenta la historia de un sacerdote que durante misiones en el sur de Chile se topa con un hombre que pide la absolución de un singular pecado: practicar la magia negra. El sacerdote no le cree, pero el hombre se lo prueba llevándole una rosa que solo se encuentra en un lejano convento de monjas clarisas. En términos narratológicos, el texto de Laval —de una y media carillas de extensión— es respetado *grosso modo*, pero se lo interviene en tres puntos clave: al inicio, para introducir el ambiente en que se desarrolla la historia principal; en la sección central, para aumentar el *suspense* de la espera del monje, mientras el hombre hace aparecer la rosa desde el interior de un cuarto cerrado; y al final, en que Rojas propone otro final. Me referiré a las dos primeras partes.

El primer agregado importante de Rojas se da en la caracterización de los frailes, cuya vida errante a través de regiones bravías los había hecho perder “ese aire de religiosidad inmóvil que tienen aquellos que viven confinados al calorcillo de los patios del convento” (19). Luego describe al sacerdote protagonista: “La vida del padre Espinoza era tan interesante como la de cualquier hombre de acción, como la de un conquistador, como la de un capitán de bandidos, como la de un guerrillero” (20). Tal como lo hacía la literatura criollista, Rojas echa mano a la narrativa de Bret Harte para

pintar a los personajes de modo viril y aventurero. Sin embargo, es llamativo el nombre del fraile (anónimo en el texto de Laval): “Espinoza”, lo que parece una clara alusión al filósofo materialista del siglo XVII, Baruch de Spinoza<sup>19</sup>. Este guiño nominal es refrenado a nivel de contenido en la visión panteísta del catecismo que la misión enseña a los catecúmenos: Dios está “[e]n el cielo, en la tierra y en todo lugar” (22). Dios no es una entidad provista de voluntad, sino nada más que la naturaleza; la naturaleza es el gran individuo o cuerpo inmanente que se modifica infinitamente (véase la parte I de la *Ética* de Spinoza). Por último, la relación vertical de misionero-catecúmeno es rota por una relación horizontal entre los hombres basada en la empatía; el propósito programático cristiano de los misioneros, la evangelización, es reemplazado por la simple y bruta solidaridad: “muchos de aquellos infelices venían, más que en busca de su verdad, en demanda de su generosidad” (22), concretada en la entrega de comida.

Otro aspecto notable del cuento es la descripción de los hombres que acuden a las misiones en los límites de Osorno. En vez de describir indígenas con color local, aparece una visión de la pobreza urbana:

Al día siguiente, anunciada ya la semana misionera, una heterogénea muchedumbre de catecúmenos llenó el primer patio del convento en que ella se realizaría.

Chilotes, trabajadores del campo y de las industrias, indios, vagabundos, madereros, se fueron amontonando allí lentamente, en busca y espera de la palabra evangelizadora de los misioneros. Pobrementemente vestidos, la mayor parte descalzos o calzados con groseras ojotas, algunos llevando nada más que camiseta y

---

<sup>19</sup> Si no lo había leído antes, es más que probable que Rojas haya llegado a Spinoza por su amistad con Samuel Glusberg, fundador de la revista *Babel*. Como es sabido, el seudónimo de Glusberg era Enrique Espinoza, síntesis de Heinrich Heine y el mentado. La amistad entre el editor y el escritor se inicia en 1926, cuando este le escribe a aquel para publicar *Hombres del sur* y *Tonada del transeúnte* en la editorial trasandina Babel, los que finalmente aparecerían por Nascimento (cf. Rojas, “Hablo de mis cuentos” 59). Susan Linker fue la primera que notó el indicio onomástico. La crítica ofrece una lectura del cuento desde su referencia a simbología rosacruz y masónica.

pantalón, sucias y destrozadas ambas prendas por el largo uso, rostros embrutecidos por el alcohol y la ignorancia; toda una fauna informe, salida de los bosques cercanos y de los tugurios de la ciudad (21).

Esta “heterogénea muchedumbre de catecúmenos” es una de las diferencias que la repetición del relato archivado facilita. Nada se dice en el cuento original de aquel colectivo humano, pues no podría tener espacio en él. Una vez más, un elemento ubicado en el borde de la historia principal introduce algo ajeno: una comunidad de desharrapados que resulta poco relevante para la finalidad de la fantástica anécdota principal. La representación de este grupo está a caballo entre la de tipo criollista y la que caracterizará a Rojas<sup>20</sup>.

Del lado del criollismo, Latorre suele pintar al colectivo campesino acudiendo a un recurso formal pictórico que lo convierte en una masa o materia confusa y monótona: “Envueltos en la grisalla malva del amanecer aparecían como bultos informes, apelmazados pelotones de sombra azulosa. No se veían sus caras ni se movían” (*Zurzulita* 277). De manera similar, Rojas emplea el mismo adjetivo —“fauna *informe*” (21, énfasis mío)—, luego señala que los indios presentan “grandes dificultades intelectuales” (22) y que el grupo responde a la catequesis “con una monotonía desesperante” (22). Ahora bien, a diferencia de los criollistas, no se trata de una masa homogénea, de rotos o huasos, sino que se particularizan diferentes procedencias o identidades de cada subgrupo: “Chilotes, trabajadores del campo y de las industrias, indios, vagabundos, madereros” (21). De ahí que el adjetivo “informe” se refiera también a la imposibilidad de englobar al conjunto humano bajo una misma etiqueta.

Ahora bien, Rojas redirige y concentra en un subgrupo popular específico la condena que todavía permanece en aquel adjetivo. En

---

<sup>20</sup> Braulio Rojas y Patricio Landaeta han propuesto entender la representación de la comunidad en Rojas desde el concepto spinozista de multitud, una comunidad hecha de individuos que no obtienen figuración homogénea ni totalizada, sino que insisten en su diferencia (65). Algo de ello marca a la “heterogénea muchedumbre” del cuento.

otro cuento de *Travesía*, “Canto y baile”<sup>21</sup>, se opone “la palomilla” a los ladrones; la primera es derechamente lumpen, de un egoísmo sin moral ni conciencia social, mientras que los segundos son amables, generosos y fraternos (cf. 65-71). El sentido de la dignidad que a unos falta y otros poseen es indicado, entre otras cosas, por sus ropas. La palomilla viste de manera “desaliñada y pobre [...] ropas lustrosas y deshilachadas [...] zapatos gastados y rotos” (66), al igual que la masa informe del cuento folclórico<sup>22</sup>; los ladrones, en contraste, aparecen “vestidos de negro, decentemente” (69-70), tal como el hombre que practica la magia negra es de ojos negros, roba una rosa del jardín de las monjas y su presentación es considerada adecuada: “Hablabla correctamente y sus ropas eran limpias. Llevaba ojotas, como los demás, pero sus pies desnudos parecían cuidados” (“El hombre...” 23). Por lo general, el tipo de representación del pueblo que ejerce Rojas se reconoce ante todo en sus cuentos de temática más social, como “El delincuente” o “Un mendigo”, pero aquí vemos que ingresa también en el corazón de un relato folclórico, para ofrecer una visión más compleja que la de criollistas y folcloristas, una que se transmite, además, por medio de datos sensibles y que parece ser un intento por traducir/inscribir su experiencia de vida<sup>23</sup>.

A continuación, se abre la sección en que el hombre realiza el acto de magia negra en una habitación, acto que ocupa todo el cuento de Laval. En ambos relatos el cura entra al cuarto y clava un alfiler en el talón del hombre para dejar una huella de su paso por

---

<sup>21</sup> Como los otros cuentos analizados, “Canto y baile” fue publicado originalmente en *La Nación*, pero significativamente fue publicado en 1929, esto es, un año después que “El hombre de la rosa”.

<sup>22</sup> Hay más coincidencias: la muchedumbre de “El hombre...” proviene “de los bosques cercanos y de los tugurios de la ciudad” y es representada de modo objetual —“se fueron amontonando” (21), “se apilaban” (22)—; por su parte, los palmoteos de la palomilla suenan “como delgadas tablas” (67), su líder se mueve como autómatas (66) y tiene un “rostro de madera” (73).

<sup>23</sup> Un pasaje muy similar se halla en *Imágenes de infancia y adolescencia*: “a veces reciben las sobras de comida que les dan en restaurantes, en los conventos y hasta en casas particulares, siempre con sus zapatos hechos pedazos, sus pantalones rotos por todas partes, sus sombreros de hoja de zapallo, sus camisas rotas y sucias o sus camisetas negras de mugre, a esos mismos o parecidos hombres o a sus descendientes; permanecían y vagaban por las calles centrales en tanto duraba la conmoción, mendigando, rascándose las costillas y las piojosas barbas” (29).

el lugar. Luego, el hombre le dice que para sacar la rosa ha debido pararse sobre el rosal y que se ha clavado una espina; de ahí su cojera. Como se sabe, Spinoza sellaba sus cartas con un lacre que ostentaba una rosa junto con las iniciales de su nombre (BDS) y el lema “Caute” (“Sé prudente”). Una de las interpretaciones que se ha dado a la máxima y al concepto de prudencia en ella implicado es en sentido práctico: la necesidad de que el filósofo se adapte, en la medida de lo posible, al vulgo para la transmisión de la verdad. Esta adecuación al modo de pensar común consiste en privilegiar el recurso no tanto a la razón, sino sobre todo a la experiencia, es decir, al orden de lo constatable por los sentidos. Tal experiencia sensible puede ayudar a la captación del conocimiento verdadero de las cosas si es que se encuentra determinada por el entendimiento (Jaquet 16-19). El análisis sobre el colectivo humano de este cuento se beneficia también del concepto spinozista de prudencia, toda vez que las representaciones sensibles de los pares brujo/ladrones y fauna informe/palomilla son vía de acceso para comprender los modos en que Rojas conceptualiza al pueblo. Por su parte la rosa, leída en clave metaliteraria, advertiría sobre los riesgos de intentar transmitir una idea de chilenidad sin reparar lo suficiente en los medios empleados para ello; la necesidad de enfatizar la elaboración detrás de cualquier relato que se quiere folclórico y transparente sin más. La rosa resume la prueba de ese comentario, de esa prudencia o alerta a que Rojas llama con respecto a la verdad del género “cuento folclórico”, rosa que en otro nivel es una metáfora del relato completo.

### *“El león y el hombre”: lenguaje y propiedad*

Como planteé anteriormente, este cuento también fue recogido desde el libro de Laval, y narra la disputa entre león y hombre por el control del territorio, desde el punto de vista del primero. Uno de los principales rasgos de la versión de Laval es su cuidada edición: al mismo Rojas le impresionó ver expuesto ese “lenguaje

popular tan precioso y puro” (“Hablo...” 57). En efecto, el libro intenta en una carilla una transcripción fonética (o sea, fiel) del habla popular empleada por quien facilitó el relato, mientras que en la enfrentada ofrece “una traducción en el lenguaje que usa en Chile la gente educada” (Laval 210-11). Esta nota de Laval da cuenta del problema de diglosia congénito a la empresa folclorista: la lengua se comprende en dos niveles, el más bajo de los cuales debe ser “traducido” para la comprensión del lector cultivado. Así, la variedad popular es celebrada bajo la égida de la variedad dominante (culto), pero esta forma de salvaguarda es solo otra manera de sepultación (Calvet 95)<sup>24</sup>. A primera vista, Rojas reproduce este sistema: se limita a transcribir el habla popular de los personajes según el relato de Laval, mientras que el narrador emplea la variedad que traduce a aquella: es decir, se integran los registros que el folclorista mantiene separados, composición lingüística que los criollistas ya ejecutaban. Pues bien, ¿con qué fin adopta Rojas esta técnica?

Para responder, debemos enfocar otra característica del relato: el motivo literario de la lucha entre el animal y el hombre por el dominio de la tierra. Se trata de un motivo persistente en la narrativa de Mariano Latorre, al menos desde *Cuna de cóndores* (1918) en adelante. En su obra, esa pugna expresaría la esencia del alma chilena; el propósito de Latorre es dignificar el epopéyico enfrentamiento del hombre con su medio (*Autobiografía* 41), “interpretar la lucha del hombre de la tierra, del mar y de la selva por crear civilización en territorios salvajes, lejos de las ciudades” (*Algunas preguntas* 91). Se trata, pues, de un espíritu conquistador, que busca apropiarse de un territorio para fundar. Esta lógica de la propiedad es justamente lo que el cuento de Rojas cuestiona.

---

<sup>24</sup> Aun cuando Calvet habla de colonialismo entre lenguas distintas, ya en 1967 Joshua Fishman planteó que no es necesaria la existencia de bilingüismo para que haya diglosia, pues la relación jerárquica entre dos lenguas bien puede serlo también entre dos variedades de una misma lengua —y es lo que sucede, justamente, con el colonialismo “hacia adentro”—. Esta relación implica que una de las variedades asume ciertas funciones, usos, circulación y, en fin, se encuentra investida de un prestigio social que condena a la otra; en este caso, y como es usual, el habla del campo mantiene una importancia cultural, pero únicamente porque el lugar del habla oficial se encuentra asegurado en la ciudad-universidad. El proceder folclorista celebra y rescata no para rehabilitar, sino para museificar el habla popular.

Rojas sigue la versión de Laval *ad litteram*, pero inserta previamente una sección sobre la muerte de la leona (madre del león joven) a manos del hombre; luego relata la muerte del león padre y recién después llega al texto folclórico de Laval. La primera parte se desarrolla en once páginas; la segunda, en cinco, con leves adiciones de Rojas. Pronto destaca el problema de la propiedad: “el Hombre defendía su trabajo y cuidaba su prosperidad, ambicionando que todo estuviera bajo su dominio inmediato” (83). El nexo entre ambas secciones está marcado por la determinación vengativa del joven león para así probar que él es el rey de la zona. La cuestión de la propiedad vuelve a asomar cuando llega al valle, dominio del hombre:

[...] un espectáculo lo hizo detenerse estupefacto [...]. La tierra se aplanaba allí y cambiaba de color; desaparecían los peñascos, todo era blando y suave y el río seguía corriendo por en medio de aquella tierra plana [...]. Le extrañaba el cambio del paisaje y la diferencia que notaba entre su abrupta montaña nativa y esta tierra amplia y lisa, donde todo parecía estar bajo el dominio de una mano poderosa (89-90).

La franca llaneza de este territorio se probará engañosa, como esas trampas que el hombre coloca en el bosque para cazar animales. La explotación animal es resaltada ya por el texto de Laval: el león se encuentra con distintas criaturas que sufren el yugo humano y la narración se demora en los suplicios que han debido soportar; en todos ellos Rojas copia el texto de Laval. Así, el caballo: “[el hombre] me metió unos fierros en la boca, mi amarró con unos corriones, y con otros fierros clavaores que se puso en los talones, se me subió encima y mi agarró a pencazos y puyazos por las costillas, hasta que tuve qui hacer su oluntá” (91). Luego, el buey: “m’echó unos lazos, me tiró al suelo y me marcó el pellejo con un fierro caliente [...]. Y m’hizo otras cosas más, bien repiores, que me dan vergüenza... Después me puso yugo y m’hizo tirar la carreta a picanazos” (92). Como se ve, y a diferencia de los criollistas, Rojas

adopta el punto de vista del león —que ya está en el original— para esbozar una crítica a la propiedad. En este sentido, el habla popular adquiere otro espesor al reservarse solo a los animales, mientras que el narrador sigue un registro formal y el hombre se comunica sobre todo a través de las armas: “las carabinas hablaron de nuevo y otras diez balas buscaron en la noche el cuerpo del León” (81); “—Allá va una mala palaura. / Y le largó un escopetazo y le quebró una pata” (95). Entiendo, entonces, que Rojas no solo se haya maravillado ante la variedad popular, sino que haya decidido transcribirla justamente porque indica el habla de elementos de la naturaleza distintos del hombre. El habla de los animales es irónica respecto de la captura (apropiación) lingüística del folclorista. A su vez, es irónica también respecto de la división criollista entre registros culto-formal para el narrador y coloquial para los personajes<sup>25</sup>. La crítica a la propiedad, con todo el trasfondo aquí señalado, se corona con el hecho de que la capacidad expresiva del hombre es limitada al uso de la lengua de la violencia.

Esta decisión política nos obliga a reconsiderar la operación de lenguaje que, como sucedió con el cuento precedente, deshace el carácter de fábula del relato o bien cambia su sentido<sup>26</sup>. El argumento más fuerte en contra de una interpretación fabulesca es la sección ya referida acerca de la muerte de la leona, pues en el relato folclórico solo muere el león padre. ¿Por qué sembrar esta falta en la narración? La pulsión que desapropia lo “propio”, advertible de otros modos en los análisis anteriores, se relaciona aquí con aquella falta que, significativamente, es la de la madre<sup>27</sup>. La madre y el padre muertos conminan al joven león a ocupar su lugar, el lugar que le cabe “por naturaleza”: “Así como el cóndor es el rey del aire,

---

<sup>25</sup> Sirva de referencia nuevamente *Zurzulita*, cuyo léxico y sintaxis narrativa obedece a la norma culta peninsular, mientras que el habla de los personajes corresponde a un registro coloquial de articulación chilena (Gallardo).

<sup>26</sup> No comparto la interpretación de Darío Cortés, para quien el relato buscaría “subrayar la importancia de la obediencia paterna en la vida diaria de un adolescente” (60), ya que esa lectura sigue la interpretación folclorista y desconoce la transformación que Rojas hace del texto.

<sup>27</sup> No quiero alentar una lectura psicologista, pero difícilmente pueda olvidarse que el mismo año en que Rojas escribe este cuento ha muerto su madre.



el León es el rey de la tierra. Pero toda aquella sabiduría estaba aún en reposo, inédita” (85). Sin embargo, este lugar lo ha tomado el hombre, quien expulsa al león de su tierra. La sabiduría se vuelve entonces índice de un mundo cuyas referencias han sido perdidas. Sabiduría sin asidero, experiencia yerta que solo podrá reinterpretarse al enfrentar el desafío de habitar el mundo de otro modo. Es elocuente que después de escribir estos cuentos Rojas retornara solo esporádicamente al género (escribió seis más), para en cambio virar con decisión a la novela, que pone en escena a un héroe desasistido de consejo o de puntos de referencia que le indiquen su sitio en el mundo (moderno) y cuyo modelo es la *Bildungsroman* (cf. Benjamin, *El narrador* 66). No es otro el género que *Hijo de ladrón* subvertirá (cf. Rojo).

## Conclusiones

En los tres cuentos revisados se realizan operaciones que dislocan el archivo popular de la nación y su hermenéutica normalizadora. En efecto, Derrida se refiere a la fuerza autodestructiva que habita el archivo, auténtica pulsión de muerte que le es inherente (*Mal...* 19-21). En “El colocolo”, se trata de la desestabilización producida por el significante del vino; en “El hombre de la rosa”, la prudencia sobre el tipo de representación del pueblo; en “El león y el hombre”, la ironía respecto de la cosificación lingüística. En su conjunto, todas ellas pueden ser entendidas como una crítica a la apropiación mediante la mostración de cierto exceso. Más aún, la radicalidad de este exceso se relaciona con la problemática de la huella: la pulsión de muerte trabaja “*para destruir el archivo, con la condición de borrar, mas también con el fin de borrar sus ‘propias’ huellas*” (*Mal...* 18). Rojas saca de quicio —saca de los goznes que lo estabilizan— el archivo popular de la nación.

Me parece que la escena de la escritura de estos cuentos puede ser descrita acudiendo a la noción de don. Extraño a cualquier economía, el don, como la pulsión de muerte del archivo, es

aneconómico: está fuera del orden simbólico, interrumpe el sistema por el cual un sujeto se entendería como pleno y completo, uno y el mismo (Derrida, *Dar (el) tiempo* 17-32). Lo que se da, lo que se envía, entonces, es un porvenir de sentido(s) que no puede(n) ser apropiado(s) en virtud de autorreconocimiento alguno. La vida del folclor es arriesgada porque solo a través de su puesta en riesgo —que es también la condición de toda experiencia, en sentido benjaminiano: *Erfahrung* (experiencia) está ligado a *Gefahr* (peligro)— puede pervivir, ya fuera de los límites del archivo, de lo que retorna a sí. La huella de Rojas es entendida, pues, no como una nueva apropiación del folclor o como una presentación fiel de una tradición venerable o execrable —ello no haría más que duplicar la lectura criollista, archivística, que ya describe esta ambivalencia—, sino como la que habilita una circulación diferida del folclor, en un envío que se dirige en primer término al lector, pero también a la literatura por venir.

En lugar de pensar el criollismo como camisa de fuerza para una personalidad escrituraria en formación, he procurado figurarlo más bien como una zona de experimentación provista de un repertorio de materiales, técnicas y formas que “permitió” a Rojas trabajar y descubrir sus opciones estéticas. El análisis de sus cuentos folclóricos exhibe distanciamientos pero también reacomodos con la tradición criollista, lo que no implica necesariamente privilegiar unos sobre otros para la comprensión de su literatura. La negociación de Rojas con el criollismo consiste en validar su proyecto (la representación del hombre común y del pueblo) pero modificar sus premisas, ya sea en términos de tipo de representación, modo enunciativo, estructura del relato, efectos de lectura u operaciones retóricas.

Junto con criticar esa política de representación, Rojas comenzó a proponer otra. Su descarte de cualquier pretensión ontológica no renunciaba, sin embargo, a cierta idea de autenticidad, entendida ahora como esa huella que se conecta con una experiencia humana comprendida sociohistóricamente y que rebasa cualquier marco nacional. Tal como había sucedido con los románticos alemanes

(Bendix 17), el reclamo de autenticidad en Rojas se había desplazado de la comunidad al sujeto, la hechura de este sujeto no podía dejar de recurrir a una multiplicidad de historias de otros para comprenderse a sí mismo (se recordará las que en *Hijo de ladrón* le cuentan a Aniceto y que tan bien estudió Berta López). Rojas no se había alejado en el mismo grado del criollismo que de sus experimentaciones con el folclor, seguía recreando un conjunto plural de voces cuyas diversas entonaciones, pausas y acentos contribuían a descubrir-producir una(s) experiencia(s).

### ***Post scriptum. Más cómoda es la ropa de campo***

El aprendizaje que hizo Rojas del criollismo y del folclorismo fue muy estratégico. No es difícil darse cuenta de que manejó ese matiz de su literatura con gran provecho en términos de capital simbólico y de posicionamiento en el campo literario, lo que es de algún modo esperable si recordamos que el criollismo fue la sensibilidad literaria más popular entre las décadas del treinta y del cincuenta en Chile (cf. Subercaseaux 143). Así nos podemos explicar el conjunto de antologías de su obra y de la de otros que Rojas publicó desde 1942.

Rojas elaboró su primera antología en la Colección de Autores Chilenos que él mismo dirigía en la Editorial Cruz del Sur. La antología, que dio inicio a la colección en 1942, reúne dos cuentos de Mariano Latorre, uno de los cuales da su nombre al libro: “La epopeya de Moñi”. Es significativo que la primera antología preparada por Rojas esté dedicada precisamente al máximo exponente del criollismo, y dice bastante sobre su consciencia de la importancia de esta corriente para la tradición literaria chilena. Un año más tarde Rojas publica en la misma serie una breve antología de sus cuentos, titulada *El bonete maulino* y a cuyo cargo estuvo González Vera (Espinoza 11). El libro podría haber recibido el nombre de cualquiera de los otros dos relatos que contiene y que son de temática social, “El delincuente” o “Laguna”; sin embargo, se insiste en

el más cercano a una idea de lo popular en clave chilena, incluso considerando que en 1943 Rojas está por iniciar el proceso de escritura de *Hijo de ladrón* y que cuenta con una reputación sólida en el campo literario. Por ello es que luego Enrique Espinoza juzgará esta antología como “incompleta y poco representativa de la obra total de Manuel Rojas” (12) y no incluirá ninguno de los relatos folclóricos ni tampoco “El bonete maulino” en la que él edita para Zig-Zag en 1957. Un poco más adelante se imprime la segunda edición de la antología que de González Vera (Universitaria, 1968), y la portada es derechamente folclórica: muestra un sombrero de paja colgando de un cuchillo (ahí está el elemento perturbador), contra un fondo en que se dibujan azulosas las siluetas de típicas artesanías en greda de Pomaire.

*El vaso de leche y sus mejores cuentos* (Nascimento, 1957), a pesar de su nombre, no deja de incluir los tres textos de raíz folclórica aquí analizados más “El bonete...”; lo mismo sucede en la última antología editada en Chile sobre la que Rojas tuvo control, *Obras escogidas* (Zig-Zag, 1969). Recuérdese que también en 1957 Rojas publicó, junto con la académica norteamericana Mary Canizzo, una antología de los costumbristas chilenos, lo que nos devuelve a la tradición relevada<sup>28</sup>. Aún otra antología de sus cuentos, publicada por Losada en Argentina, en 1963, lleva por título *El hombre de la rosa*, y varios de sus relatos son de temática fantástica y criollista. Aunque otros cinco son de trasfondo más social, el libro nuevamente se aproxima al criollismo. En casi todos estos casos la estrategia editorial sigue un cauce afín a la estrategia narrativa de los cuentos folclóricos: vestirse con ropas vernaculares para luego tensionar por dentro sus presupuestos.

---

<sup>28</sup> La muy significativa omisión del nombre de la autora en la portada podría interpretarse en el mismo sentido editorial: eliminar cualquier indicio “no chileno” para favorecer la venta de un libro firmado por el popular autor de *Hijo de ladrón*.

## Bibliografía

- Adriasola, Juan José. "Manuel Rojas, lector. Para abrir una discusión sobre su programa intelectual". *Revista de Humanidades* 40 (2019): 11-39.
- Alegría, Fernando. "Trascendentalismo en la novela chilena". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Ed. Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005 [1974]. 109-128.
- Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- Álvarez, Ignacio y Stefanie Massmann. "Vínculo social e identidad en la primera narrativa de Manuel Rojas". *Estudios Filológicos* 47 (2011): 7-21.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1997.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Santiago: Metales Pesados, 2008 [1952].
- \_\_\_\_\_. "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1972]. 165-173.
- \_\_\_\_\_. "m: Ociosidad". *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal, 2005 [1982]. 799-805.
- Calvet, Louis-Jean. *Lingüística y colonialismo*. Trad. Luciano Padilla. Buenos Aires: FCE, 2005 [1974].
- Concha, Jaime. "Los primeros cuentos de Manuel Rojas". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Ed. Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005. 333-351.
- Concha Ferreccio, Pablo. "Trasplantes del espíritu: folclor y lengua nacional en Rodolfo Lenz". *Boletín de Filología* LIV.1 (2019): 119-151.
- \_\_\_\_\_. "Lenz, Latorre y el archivo popular de la nación". *Boletín de Filología* LV.2 (2020): 169-204.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. Santiago: Lom, 1997.
- Corominas, Joan y Pascual, José. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, t. II*. Madrid: Gredos, 1980.
- Cortés, Darío. *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Pliegos, 1986.
- Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997 [1995].
- \_\_\_\_\_. "La farmacia de Platón". En *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975 [1968].

- Durand, Luis. "El Reni (El encanto)". *Tierra de pellines*. Santiago: Imprenta Nascimento, 1929. 13-29.
- \_\_\_\_\_. "El mal de ojo". *Tierra de pellines*. Santiago: Imprenta Nascimento, 1929. 87-102.
- Gallardo, Andrés. "Dos formas de recuperación de la oralidad en la narrativa chilena". *Anales de literatura chilena* 15 (2011): 13-27.
- Goic, Cedomil. "VI. Hijo de ladrón". *La novela chilena. Los mitos degradados*. 3ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 1971 [1968]. 124-143.
- Espinoza, Enrique. "Manuel Rojas". Manuel Rojas. *Antología de cuentos*. Santiago: Zig-Zag, 1957. 9-21.
- Jaquet, Chantal. *Spinoza o la prudencia*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2008.
- Latorre, Mariano. *Autobiografía de una vocación. Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, [1953].
- \_\_\_\_\_. *Zurzulita*. 9ª ed. Santiago: Nascimento, 1973.
- Laval, Ramón. "El león y el hombre". *Cuentos populares en Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1923. 210-217.
- \_\_\_\_\_. "La rosa de las monjas claras". *Cuentos populares en Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1923. 252-253.
- Lenz, Rodolfo. "Ensayos filológicos americanos I y II". *Anales de la Universidad de Chile* 87 (1894): 113-132; 353-367.
- Linker, Susan. "A collision of rationalism and spiritualism in 'El hombre de la rosa' of Manuel Rojas: decoding the secret signals". *Hispanic Review* 68.1 (2000): 21-36.
- López, Berta. "El aprendizaje de Aniceto Hevia". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Selección y prólogo de Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005. 287-317.
- Morales, Leonidas. "Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Selección y prólogo de Emmanuel Tornés y Naín Nómez. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005 [1968]. 135-149.
- Moreno, Fernando. "La existencia herida". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Ed. Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005 [1981]. 231-242.
- Oyarzún, Pablo. "Introducción". *El narrador*. Walter Benjamin. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008. 7-52.
- Pavez, Jorge. *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

- Rojas Castro, Braulio y Patricio Landaeta Mardones. "Literatura, afectos y *conatus*. Delimitaciones conceptuales para una teoría literaria desde el punto de vista de la potencia". *Modernos & Contemporáneos* 2.4 (2018): 54-70.
- Rojas, Manuel. "El hombre de la rosa". *Travesía (Novelas breves)*. Santiago: Nascimento, 1934 [1928]. 19-36.
- \_\_\_\_\_. "El león y el hombre". *Travesía (Novelas breves)*. Santiago: Nascimento, 1934 [1928]. 79-95.
- \_\_\_\_\_. "Canto y baile". *Travesía (Novelas breves)*. Santiago: Nascimento, 1934 [1929]. 57-77.
- \_\_\_\_\_. "Acerca de la literatura chilena". *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ercilla, 1938 [1930]. 63-83.
- \_\_\_\_\_. "Reflexiones sobre la literatura chilena". *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ercilla, 1938 [1933]. 117-129.
- \_\_\_\_\_. "La creación en el trabajo". *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ercilla, 1938 [1937]. 155-166.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes de infancia*. Santiago: Babel, 1955.
- \_\_\_\_\_. "El colocolo". *Obras escogidas*. Santiago: Zig-Zag, 1969 [1926]. 196-206.
- \_\_\_\_\_. "Aproximaciones a Mariano Latorre". *Mariano Latorre. Algunos de sus mejores cuentos*. Mariano Latorre. Santiago: Zig-Zag, 1957. 9-19.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Zig-Zag, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Tajamar, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Hablo de mis cuentos". *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Selección y prólogo de Emmanuel Tornés y Nain Nómez. Santiago: Universidad de Santiago, 2005 [1969]. 47-59.
- Rojo, Grínor. "La contra *Bildungsroman* de Manuel Rojas". *Revista Chilena de Literatura* 75 (2009): 1-29.
- Schopf, Federico. "Introducción". Manuel Rojas. *Páginas excluidas*. Ed. Federico Schopf. Universitaria: 1997. 13-38.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. 2ª ed. Santiago: Lom Ediciones, 2000.
- Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición y traducción de Atilano Domínguez. 3ª ed. Madrid: Trotta, 2009.
- Vicuña Cifuentes, Julio. "El colocolo". *Mitos y supersticiones*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1910. 16-17.