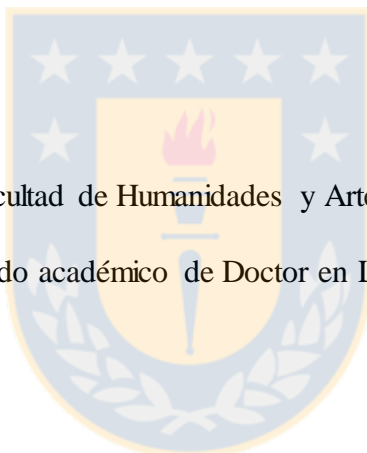




Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

**Detalles que parecen no tener importancia: un análisis del
pormenor en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas**



Tesis presentada a la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción
para optar al grado académico de Doctor en Literatura Latinoamericana

PABLO ANDRÉS FUENTES RETAMAL
CONCEPCIÓN-CHILE
2016

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento ©





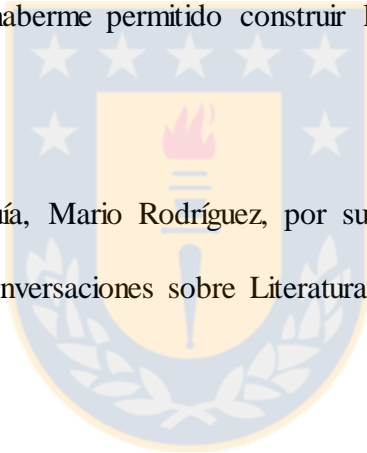
A Karla, mi compañera de vida

AGRADECIMIENTOS

A Karla, por apoyarme incondicionalmente en cada una de las decisiones y proyectos que he emprendido. Eres el pilar fundamental en todo lo que hago.

A mis padres y hermano, por su apoyo irrestricto, en todas las circunstancias y situaciones. Gracias por haberme permitido construir lo que soy.

A mi profesor guía, Mario Rodríguez, por su dedicación y paciencia. Por cada una de aquellas largas conversaciones sobre Literatura y Fútbol que me motivan a seguir en este difícil camino.



ÍNDICE	V
RESUMEN	IX
SUMMARY	XI

INTRODUCCIÓN GENERAL	1
I. Hipótesis.....	5
II. Objetivos	5
III. Marco teórico	7
a) Ronald Barthes, <i>Efectos de realidad</i> (1968)	7
b) Michael Foucault, <i>Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión</i> (1975).....	8
c) Luz Aurora Pimentel, <i>El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos</i> (2001).....	14
d) Philippe Hamon, <i>Introducción al análisis de lo descriptivo</i> (1981).....	22
IV. Crítica precedente	24
1. <i>Hijo de ladrón</i> (1951)	24
a) Novela picaresca.....	26
b) Innovaciones narrativas.....	26
c) Aspectos existenciales	27
d) Aspectos axiológicos.....	27
e) Relato autobiográfico	28
f) Novela de aprendizaje.....	28
g) Novela de denuncia.....	29
h) Aspectos ácratas	29
i) Cine y narración	30
2. <i>Mejor que el vino</i> (1958).....	31
a) Espejo de sensibilidad humana y proyecto autobiográfico	32
b) Aspectos ácratas	32

3. <i>Sombras contra el muro</i> (1964)	33
a) Elementos de parodia e ironía que se desmarcan del pensar ácrata.....	33
b) Rescate del patrimonio cultural ácrata	34
c) Novela que se construye desde la epistemología histórica del bajo pueblo.	35
4. <i>La oscura vida radiante</i> (1971)	35
a) Novela y nación	36
V. Plan de trabajo.....	38

CAPÍTULO I:

La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas	40
-Delito, detención y cárcel. Manchas indelebles para la estirpe Hevia	43
-Limpieza, trabajo y acracia. Formas de resistencia al determinismo	56
-A modo de conclusión	67

CAPÍTULO II:

Ladrones, rateros y borrachos: una jerarquía del delito en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas	70
-Bigotes y zapatos. Bloques de sentido que proyectan a ladrones en el relato	73
-Barbas y alpargatas. Bloques de sentido que proyectan a rateros en el relato	82
-Hedor y vergüenza. Bloques de sentido que proyectan a borrachos en el relato	89
-A modo de conclusión	94

CAPÍTULO III:

Tetralogía narrativa de Manuel Rojas: tras el rescate y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX.....96

- Escritura rojiana: una pluma autorizada para socorrer voces disidentes98
- Elementos líricos y paremiológicos: un recurso narrativo que contribuye en el socorro y visibilización del acervo cultural ácrata 112
- A modo de conclusión 117

CAPÍTULO IV:

En búsqueda de huellas, indicios y señales. Una mirada meticulosa a los personajes anarquistas de la tetralogía narrativa de Manuel Rojas..... 120

- Huellas, indicios y señales que conducen al escritor José Santos González Vera 123
- Huellas, indicios y señales que conducen al poeta José Domingo Gómez Rojas 131
- Huellas, indicios y señales que conducen al dramaturgo Antonio Acevedo Hernández y el actor Juan Tenorio Quezada 141
- Huellas, indicios y señales que conducen al médico Juan Gandulfo 145
- A modo de conclusión 152

CAPÍTULO V:

Habitaciones orbiculares: espacios que resisten el poder panóptico en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas 155

- Habitaciones orbiculares: espacios alegóricos que resisten el poder panóptico. 157
- A modo de conclusión 162

CONSIDERACIONES FINALES164

BIBLIOGRAFÍA.....205



RESUMEN

La presente investigación propone un estudio de las catálisis o detalles de la narración para las novelas que componen la tetralogía narrativa de Manuel Rojas, es decir, *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971).

Estas unidades mínimas representan aspectos de máxima importancia para el relato, pues mediante éstas el narrador consigue resistir los efectos del poder. Al mismo tiempo, constituyen señales e indicios de un contexto literario, histórico, político y social que subyace en los acontecimientos narrados.

Para comprobar la relevancia de estos pormenores narrativos el presente trabajo se organizó en los siguientes cinco apartados:

En el primer capítulo se estudiaron los pormenores del relato, a partir de sus potencialidades para desestabilizar las miradas deterministas que vinculan al protagonista, Aniceto Hevia, con la criminalidad. De este modo, las catálisis constituyen estrategias discursivas adecuadas para que la narrativa de Rojas logre desembarazarse de la herencia positivista.

En el segundo apartado se analizan las reiteraciones de pormenores descriptivos para establecer una jerarquía del crimen. Esta ordenación sitúa, en primer orden, a ladrones, luego a rateros, y finalmente a borrachos. De este modo, la reiteración de bigotes y zapatos facilita la descripción de ladrones, mientras que las barbas y alpargatas dan lugar a rateros, en tanto que hedor y desvergüenza proyecta a borrachos sobre la diégesis.

En el tercer acápite de esta investigación se estudian los procedimientos narrativos empleados por el narrador para rescatar y vindicar algunas figuras y sucesos de la contingencia histórica ácrata de comienzos del siglo XX. Los recursos empleados en esta tarea de visibilización son: el nombre propio y la incorporación de elementos

liricos y paremiológicos de corte libertario. Mediante estos procedimientos el narrador evoca acontecimientos y personajes del acervo cultural ácrata, cuya rememoración no ha sido parte del discurso historiográfico oficial.

En el cuarto capítulo se analizan algunos personajes de filiación anarquista con el propósito de develar las identidades de aquellos sujetos que sirvieron de inspiración al narrador para dar forma a la ficción novelesca. Dado que la diégesis rojiana se sitúa temporalmente en las primeras décadas del siglo XX, durante la vigencia de la Ley Jaramillo, el narrador asume ciertos resguardos y camufla entre las páginas de la narración al escritor González Vera, el poeta Gómez Rojas, el dramaturgo Acevedo Hernández, el actor Tenorio Quezada y el médico Juan Gandulfo. Este procedimiento narrativo mantiene a salvo las identidades y proyectos de estos militantes ácratas, pues evidenciar sus nombres y actividades supondría una denuncia en los aparatos de orden y seguridad del Estado.

Finalmente, en el quinto apartado, se analizan los conventillos descritos en las novelas estudiadas. De acuerdo a las pormenorizaciones señaladas por el narrador, estas viviendas urbanas albergan decenas de habitaciones obreras que se organizan en hileras, a modo de una colmena; vale decir, siguiendo el modelo panóptico descrito por Jeremías Bentham. Entre los cuartos que conforman este espacio se hallan las piezas habitadas por personajes de filiación anarquista, cuyas espacializaciones, dada su distribución orbicular, resisten los mecanismos de control y disciplinamiento previstos por el poder.

PALABRAS CLAVE

Manuel Rojas, tetralogía narrativa, catálisis, detalles, descripciones.

SUMMARY

This research propounds a study about the catalysis or details of Manuel Rojas' narrative tetralogy, that is to say *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) and *La oscura vida radiante* (1971).

These minimum units represent maximum importance aspects for the narration, since through these the narrator manages to resist the power effects. At the same time, they constitute signs and evidence of a literary, historical, political and social context which lie beneath the narrated events.

In order to confirm the relevance of these narrative minutiae, the work was organized into the five following sections:

In the first chapter the narration details were studied, from their potentialities to cause instability in the deterministic views that link the protagonist, Aniceto Hevia, to crime. In this way, the catalyses make up suitable discourse strategies for the author's fiction to be able to get rid of the positivist legacy.

The second part analyses the repetition of descriptive details used by the narrator to establish a crime hierarchy. This order puts the thieves in first place, then the small-time crooks, and finally the boozers. Thus, the reiteration of moustaches and shoes makes the thieves' description easier, whereas the beards and espadrilles depict small-time crooks. Effrontery projects boozers over the diegesis.

The third section studies narrative procedures used to rescue and vindicate some characters and events from the anarchist historical contingency of the early twentieth century. The resources used in this visibility task are: the proper name and the incorporation of lyrical and paremiological elements of libertarian tenor. By these methods the narrator evokes certain events and characters of the anarchist cultural heritage whose remembrance has not been part of the official historiographical discourse.

In the fourth chapter, some characters with anarchist affiliation are analysed, with the purpose of revealing the identities of those people who were an inspiration for the narrator to shape the fiction in novels. Since Rojas' diegesis is placed temporarily in the first decades of twentieth century during the validity of Jaramillo's Law, the narrator accepts some protection to camouflage the writer González Vera, the poet Gómez Rojas, the playwright Acevedo Hernández, the actor Tenorio Quezada and doctor Juan Gandulfo between the pages of the story. This narrative procedure keeps these anarchists' identities and projects safe, considering that making their names and activities evident would imply a report for the state security apparatus.

Finally, the fifth part analyses the tenement houses described in the novels of Manuel Rojas' narrative tetralogy. According to the details pointed out by the narrator, these urban housings which harbour many rooms inside are organized in rows like a hive; that is to say, following the panopticon model designed by Jeremy Bentham. Among the rooms that make a tenement up, it is possible to find the ones that are occupied by characters with an anarchist affiliation. Due to their circular distribution, these constructions manage to resist the control and discipline mechanisms predicted by the panopticon power.

KEYWORDS

Manuel Rojas, narrative tetralogy, catalysis, details, descriptions.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Manuel Rojas Sepúlveda (1896-1973) nació en Buenos Aires en un barrio proletario ubicado al sur de la ciudad (Rojas, 1985, p.5). A los cuatro años de edad cruzó por primera vez la cordillera de los Andes junto a sus padres. Más tarde, siendo adolescente, emprende el mismo viaje para trabajar de peón en la construcción de túneles para la Compañía del Ferrocarril Trasandino. En aquellos entonces forja amistad con dos obreros anarquistas que lo motivan “al gusto y casi la manía por la lectura” (Rojas, 1960, p.45). No obstante la preponderancia de aquellos compañeros de labores, fueron el hambre y la cesantía quienes se encargaron de conducir a Rojas al oficio de escritor.

A comienzos de 1922 el periódico *La Montaña* organiza un concurso de cuentos cuyo premio mayor fueron 150 nacionales. Un desempleado Manuel Rojas vio en este certamen una excelente oportunidad para hacer frente a sus carencias económicas, por lo que participa narrando parte de su experiencia cordillerana. Para fortuna del escritor, su cuento, *Laguna*, fue distinguido con el segundo premio y cien nacionales. A partir de entonces, el autor no se alejó del ejercicio escritural, publicando: poemas¹, ensayos², cuentos³, novelas⁴, relatos de viajes⁵, narraciones autobiográficas⁶, antologías⁷, obras teatrales⁸, y textos periodísticos⁹.

¹ Manuel Rojas debuta en el mundo literario con el soneto *Gusano*, publicado en la *Pequeña antología de los poetas chilenos contemporáneos* (1917). Ese mismo año la revista *Mercurio de América* publica *Canción de otoño*. Más tarde se edita el poemario *Tonada del transeúnte* (1927). Luego de enviudar el autor edita *Desecha rosa* (1954) dedicado a María Luisa Baeza, su difunta esposa. A pesar de su amplia producción lírica, Rojas nunca mostró satisfecho con sus composiciones, incluso llegó a sugerir que éstas fueron “las peores que se han escrito en el hemisferio sur” (1960, p.40).

² La producción ensayística rojana se inaugura con *De la poesía a la Revolución* (1938). Luego en 1960 se edita *El árbol siempre verde*, y más tarde *Historia breve de la literatura chilena* (1964).

³ Entre 1923 y 1934 Manuel Rojas publica más de treinta cuentos compilados en: *Hombres del sur* (1926), *El delincuente* (1929) y *Travesía* (1934).

⁴ Además de la tetralogía protagonizada por Aniceto Hevia (*Hijo de ladrón*, *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*), Rojas experimenta con la novela en *Lanchas en la bahía* (1932), *La ciudad de los césares* (1936) y *Punta de rieles* (1960).

De los géneros literarios, la narrativa fue quien mejor sedujo a Manuel Rojas, pues el autor estimaba que ésta le permitía “hacer de todo: desde narrar cuentos hasta escribir poesía” (citado por Fuenzalida, 2012, p.149). La comodidad de Rojas con la prosa es evidente, ya que en su ejercicio no sólo obtuvo el Premio Nacional de Literatura de 1957, sino que además, en palabras de Camilo Marks, puso fin a “la escuela criollista, su obsesión descriptiva y su pintoresquismo” (2010, p.131). Cedomil Goic es de la misma opinión, al sostener que la narrativa rojiana posibilita “un salto, un movimiento discontinuo, un movimiento de ruptura (...) que configura un nuevo tipo general de novela” (1991, p.147). José Promis no se queda atrás, y considera que el relato rojiano “renueva las limitaciones narrativas de la prosa” (1993, p.74).

Algunos críticos literarios aseguran que el influjo de la narrativa rojiana se extiende más allá de las fronteras nacionales, pues sus efectos se dejan sentir sobre todo el continente. En esta línea se inscribe Emmanuel Tornés, afirmando que “Manuel Rojas sorteaba las limitaciones del criollismo en boga para acercarse (...) a la renovación narrativa que a partir de la década de los setenta halló en América Latina su mejor definición” (Nómez & Tornés, 2005, p.18). Darío Cortés coincide con el crítico cubano, aportando que el autor de *Hijo de ladrón* contribuye a “la madurez de la Literatura Hispanoamericana en general” (1986, p.19).

⁵ Manuel Rojas recoge las experiencias de seis viajeros extranjeros y sus recorridos en: *Chile, cinco navegantes y un astrónomo* (1956). A su vez, el autor da cuenta de sus propias excursiones en *A pie por Chile* (1967).

⁶ En *Imágenes de infancia y adolescencia* (1936) Manuel Rojas nos relata buena parte de su infancia, niñez, y adolescencia. Luego, a modo de una bitácora de viajes, el escritor detalla en *Pasé un día por México* (1965) su recorrido junto a esposa Julianne Clark.

⁷ De las antologías que estuvieron a cargo de Manuel Rojas podemos mencionar: *Mariano Latorre, algunos de sus mejores cuentos* (1957), *Alberto Edwards, cuentos fantásticos* (1957), *Los costumbristas chilenos* (1957), y *Esencias del país chileno* (1963).

⁸ Tras una gira con la compañía teatral de Alejandro Flores, Manuel Rojas escribe dos piezas dramáticas: *Daniel* y *La bofetada* (1919). Más tarde publica *Población esperanza* (1959) en colaboración con Isidora Aguirre.

⁹ En el periódico *Los tiempos*, bajo el pseudónimo de Pedro Norte, Manuel Rojas realiza labores de redacción. También contribuyó semanalmente con los periódicos *Las Últimas Noticias* y *Los Tiempos*.

Los elogios del escritor Poli Délano son mayores, pues estima que la prosa rojiana esbozó los parámetros narrativos que más tarde siguió la novelística del *boom*:

Cuando se cerraba el telón del siglo XX, y los medios de información del orbe sacaban sus cuentas, le preguntaron a García Márquez cuál novela consideraba como la más importante del siglo que se iba. Respondió que la más importante era *Ulises* (Joyce), pero agregando que, a su juicio, la mejor era *Absalón* (Faulkner). Y en realidad es Faulkner el gran vendaval que sopla sobre el fenómeno que en la década de los 60 se conoció como *boom* de la novela latinoamericana, léanse los nombres de Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, el propio Gabo, todos faulknerianos, en el mejor sentido de la palabra. Sin embargo Manuel Rojas, con *Hijo de ladrón*, se les había adelantado en varios años. Lamentablemente, en esos días aún no se desarrollaba el concepto de mercadotecnia y debido a eso no entró en el *boom*. Pero Rojas fue el primero. (2010, p.27)

Si pretendemos determinar los recursos narrativos empleados por Manuel Rojas para renovar las posibilidades de la novelística nacional y latinoamericana, indefectiblemente nos toparemos con la importancia que el autor adjudica a los “detalles” en la narración. Por ejemplo, en *De la poesía a la revolución* (1938), Manuel Rojas compara el proceder del novelista con el trabajo del médico psiquiatra, precisando que en ambos oficios los “pormenores” juegan roles preponderantes:

Algo semejante ocurre con los neuróticos de Freud. El enfermo expone su dolencia o su mal, pero como en este caso el conocimiento de la dolencia o del mal no es suficiente, el psicoanalista pide al enfermo que cuente aquello que según su criterio puede tener relación con su neurosis y aún aquello que aparentemente no parezca tenerla. El paciente expone entonces este hecho y el otro, extrañado algunas veces de que el médico se interese por *detalles que no parecen tener importancia* (...) Una vez en posesión de todos los datos que ha podido extraer de la vida consciente o subconsciente del enfermo, el médico reconstruye en sí mismo o por sí mismo el proceso mental ocurrido (...) del mismo modo trabaja el novelista. (Rojas, p.101)

Más tarde, en *El cuento y la narración* (1944), Rojas vuelve a insistir en la importancia de los “detalles” para el relato:

El narrador, como el cuentista, el novelista, sabe, por intuición y por costumbre del oficio, cuáles son los detalles que deben destacarse, cuáles los matices que darán a su labor el color o los colores necesarios y cuál, antes que nada, el orden que deberán llevar y el espacio que deberán ocupar. (p.21)

En *El árbol siempre verde* (1960), específicamente en el capítulo *Algo sobre mi experiencia literaria*, Manuel Rojas indica que tempranamente, en sus primeros cuentos, era consciente del provecho que implican los detalles para la narración. Debido a ello se esforzó para que sus narradores diesen cuenta de “datos sobre el paisaje, reflexiones, [y] detalles” (1960, p.50). Esto explica porque los pormenores en *Laguna* son fundamentales, pues, siguiendo las palabras del autor: “había contado muchas veces esa aventura (...) cada vez que lo hacía procuraba arreglarla y cada vez salía mejor: le suprimía algo, le agregaba algún *detalle*, insistía en ciertos aspectos descriptivos y procuraba equilibrarlo todo” (Rojas, 1960, p.46).

En diversas ocasiones Manuel Rojas mencionó a Horacio Quiroga¹⁰ entre los autores latinoamericanos que más influyeron en su escritura, de hecho homenajea al rioplatense en su cuento *Un espíritu inquieto*¹¹ (1926), estimándolo su ilustre antecesor (citado por Espinoza, 1954, p.109). De las facultades de Horacio Quiroga, Rojas rescata su capacidad para dar forma a un “narrador, y dentro del narrador (...) al hombre que olvida las grandes presas y se va de cabeza al *detalle*, al *detalle* necesario” (1960, p.150).

En sus entrevistas Manuel Rojas también destacó la importancia del pormenor en el relato. Al ser consultado en México respecto de los caracteres propios de la novela hispanoamericana, el autor de *Hijo de ladrón* señala:

Hemos creído que describir era dar la esencia de algo, cuando en realidad la esencia está detrás de la descripción. El paisaje sin el ser humano no existe y el hombre viva donde viva, tiene un paisaje. Entre los dos hay relaciones que están detrás de la descripción más minuciosa. Eso es lo que hay que descubrir. (Citado por Fuenzalida, pp.120-1)

¹⁰ Manuel Rojas confiesa a Enrique Espinoza que de haber conocido personalmente a Horacio Quiroga jamás se habría apartado de su lado, y tal vez nunca habría abandonado Buenos Aires (Espinoza, 1954, p.109).

¹¹ *Un espíritu inquieto* forma parte del primer libro de cuentos de Manuel Rojas: *Hombres del sur* (1926).

Hemos decidido aceptar la invitación que extiende Manuel Rojas a descubrir la esencia oculta del relato tras las descripciones y los pormenores narrativos. Para participar de este convite nos preguntamos qué función cumplen los detalles en el relato rojiano.

I. Hipótesis

Nuestra conjetura de trabajo sugiere que las unidades mínimas de descripción representan una cuestión de máxima importancia para el análisis estructural del relato, pues mediante éstas el narrador consigue resistir los efectos del poder. Al mismo tiempo, constituyen señales e indicios de un contexto literario, histórico, político y social que subyace en los acontecimientos narrados.

II. Objetivos

En primer orden, nuestra propuesta de reflexión pretende señalar aristas de la prosa rojiana que aún permanecen inexploradas. De esta manera, pretendemos visibilizar aspectos del relato que equivocadamente han sido catalogados de superfluos e irrelevantes, a pesar de estar repletos de significación y sentido.

En segundo lugar, estimamos que los parámetros de reflexión que proponemos develarán valores simbólicos e ideológicos que no han sido precisados para la narrativa de Rojas.

En tercer orden, pretendiendo objetivos específicos, se intentará demostrar que el narrador rojiano en sus pretensiones por resistir los efectos del poder:

- a) Supera el determinismo y las limitaciones heredadas de la novelística decimonónica.
- b) Parodia las jerarquías propuestas por el poder disciplinario.
- c) Vindica sujetos y acontecimientos que la historiografía oficial ha preferido soterrar y mantener en el olvido.
- d) Desafía la ley y sus aparatos de control mediante el encubrimiento de personajes subversivos que desde la clandestinidad desestabilizan el poder.
- e) Objeta el control disciplinario situando a sus personajes rebeldes en espacialidades que burlan las disposiciones panópticas.

Dado que la narrativa rojiana es bastante amplia, pues contempla más de treinta cuentos y seis novelas, hemos decidido enfocar la atención en la tetralogía narrativa protagonizada por Aniceto Hevia, es decir, *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971). El propio Manuel Rojas nos guía en esta decisión al indicar que pensó este corpus novelístico como un gran y único texto en el que se pretende retratar la vida completa de un individuo:

En *Hijo de ladrón* describo una parte de su infancia y adolescencia; en *Sombras contra el muro*, el final de su adolescencia y formación mental; en *Mejor que el vino*, cuento una parte de su experiencia amorosa y la trama llega hasta el momento en que muere su esposa (...) *La oscura vida radiante* es el final de la formación política, mental, intelectual, sensible de este hombre. Conoce a artistas, anarquistas y todos quieren captarlo hacia ellos. (Citado por Fuenzalida, p.148)

III. Marco teórico

La presente investigación se sostiene en los referentes teóricos trazados por Ronald Barthes, Michael Foucault, Luz Aurora Pimentel y Philippe Hamon.

a) Ronald Barthes. *Efectos de realidad* (1968)

El semiólogo francés distingue dos unidades en la narración: las denominadas *funciones cardinales*, que constituyen las verdaderas bisagras del relato, y las llamadas *catálisis*, que completan los espacios vacíos entre aquellas funciones primeras (1987, p.179). A simple vista, pareciese que las catálisis no son más que detalles, en apariencia inútiles, que sólo elevan el coste de la información narrativa. Sin embargo, tales anotaciones son de gran relevancia, pues otorgan verosimilitud a la narración (p.180).

Para demostrar la preponderancia de las catálisis Ronald Barthes se vale de un episodio de *Un corazón sencillo*¹² de Gustave Flaubert, puntualmente aquel que describe la sala de madame Aubin:

Un pequeño vestíbulo separaba la cocina de la sala donde madame Aubain se pasaba el día entero, sentada junto a la ventana en un sillón de paja (...) Un piano viejo soportaba, bajo un barómetro, una pirámide de cajas y cartones. (Citado por Barthes, p.186)

Entonces, aquel “piano”, “barómetro”, “cajas” y “cartones” no cumplen otra función más que señalar: “nosotros somos lo real” (p.186).

En síntesis, aquellos “detalles en apariencia inútiles” son aspectos de máxima consideración para la narración, pues aportan unidades de verosimilitud que denotan directamente lo real.

¹² Gustave Flaubert publica *Un corazón sencillo* junto con *La leyenda de San Julián el hospitalario* y *Heroidas*. Este trío de cuentos se publica bajo el título: *Tres cuentos* (1877).

b) Michael Foucault. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* (1975)

La reflexión teórica propuesta por Michael Foucault surge a propósito de la relación cuerpo-poder. La figura del soldado, tal como se concibe a comienzos del siglo XVII, lleva inscrita marcas y signos que testimonian su vigor, altivez y valentía: “los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos” (2002, p.139).

Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVIII, el cuerpo del soldado es desmembrado para dar lugar a una maquinaria segmentada susceptible de fabricación:

Se habitúa a los reclutas a llevar la cabeza derecha y alta; mantenerse erguido sin encorvar la espalda, a adentrar el vientre, sacar el pecho y meter la espalda; y a fin de que contraigan el hábito, se les dará esta posición apoyándolos contra una pared, de manera que los talones, las pantorrillas, los hombros y la cintura toquen a la misma, así como el dorso de las manos, volviendo los brazos hacia afuera, sin despegarlos del cuerpo... se les enseñará igualmente a no poner jamás los ojos en el suelo, sino a mirar osadamente a aquellos ante quienes pasan... a mantenerse inmóviles aguardando la voz de mando, sin mover la cabeza, las manos ni los pies... finalmente, a marchar con paso firme, la rodilla y el corvejón tensos, la punta de pies apuntando hacia abajo y hacia afuera. (pp.139-0)

La especialización del soldado constituye todo un descubrimiento, dado que, a partir de entonces, el cuerpo se vuelve objeto y blanco del poder, en otras palabras, se torna apto de manipulación, educación, y disciplinamiento.

De acuerdo a Michael Foucault, “el libro del hombre-máquina” se escribe en dos registros simultáneos: el *anatomo-metafísico* (cuyas primeras páginas las habría redactado René Descartes, siendo continuadas por médicos y filósofos) y el *técnico-político* (constituido por reglamentos militares, escolares, hospitalarios, etcétera) (p.140).

1. Registro anatomo-metafísico

La particularidad de esta mirada radica en la perspectiva desde la que se ejerce el control. Atrás quedan las concepciones del cuerpo entendido unidad indisociable para dar lugar a una acumulación de partes sobre las que es más fácil y económico ejercer una coerción débil, pero segura. Este fraccionamiento permite un control minucioso de las operaciones corporales, garantizando una relación de docilidad-utilidad que constituye lo que Foucault denomina: “disciplina” (p.141). En *La vida de los hombres infames* (1977) el investigador francés repasa las implicancias de este concepto:

La disciplina es el conjunto de técnicas en virtud de las cuales los sistemas de poder tienen por objetivo y resultado los individuos singularizados. Es el poder de la individualización cuyo instrumento fundamental estriba en el examen. El examen es la vigilancia permanente, clasificadora, que permite distribuir a los individuos, juzgarlos, medirlos, localizarlos y, por lo tanto, utilizarlos al máximo. A través del examen, la individualidad se convierte en un elemento para el ejercicio del poder. (1990, pp.165-6)

Con las disciplinas surgen mecanismos de coerción que exploran, desarticulan y recomponen el cuerpo, en otras palabras, constituyen una “microfísica del poder” (p.141). Foucault subraya que esta “mecánica del poder” se concibe una acumulación de procesos menores que convergen en beneficio de un diseño mayor. Estas técnicas minuciosas e ínfimas están dotadas de ardidess sutiles que dan lugar a una adscripción política del cuerpo, es decir, una “anatomía política del detalle” capaz de fabricar cuerpos sometidos y ejercitados; a fin de cuentas, “cuerpos dóciles” (p.143).

Describir una microfísica del poder implica fijar la mirada en “minucias” y “detalles” cuyo funcionamiento coherente y organizado es capaz de aportar sentido a lo ínfimo e insignificante.

Para evidenciar el funcionamiento de las disciplinas, en relación a lo minúsculo, Michael Foucault se vale del *Tratado de las obligaciones de los hermanos de las Escuelas cristianas* de Juan Bautista de La Salle:

¡Cuán peligroso es no hacer caso de las cosas pequeñas! (...) la fidelidad a las cosas pequeñas puede elevarnos, por un progreso insensible, a la santidad más eminente; porque las cosas pequeñas disponen para las grandes (...) cosas pequeñas; ¡ellas son, sin embargo, las que a la larga han formado grandes santos! (Citado por Foucault, pp.143-4)

Este “canto al disciplinamiento de las cosas pequeñas” evidencia que la sujeción y control de las menores partículas del cuerpo constituye un dispositivo de poder que permite vigilar hasta el más mínimo acontecimiento. Una observación atenta de los pormenores dará cuenta de un catálogo de procedimientos, saberes, y técnicas sobre las que el poder opera y hace presa.

2. Registro técnico-político

En la tradición de la eminencia del detalle se inscriben todas las meticulosidades de la pedagogía escolar, la distribución del espacio hospitalario, y la organización militar; a fin de cuentas, especialidades que pretenden el encauzamiento de la conducta. Las disciplinas juegan roles preponderantes en este dispositivo de poder, en tanto, permiten un análisis e individualización del espacio que facilita la clasificación, colocación y combinación de los cuerpos. El proceso disciplinar exige cuatro grandes tácticas punitivas que cumplen, en función de las sociedades y de las épocas, un papel privilegiado:

2.1 La disciplina exige la *clausura*

El principio de clausura implica la especificación de un lugar cerrado sobre sí mismo. Se pueden señalar diversas formas de encierros: colegios, internados, cuarteles, fábricas, conventos, etcétera. Para evidenciar este recurso disciplinario Foucault remite la ordenanza de 1789 que prescribe la construcción de edificios con este propósito:

El conjunto estará cercado y cerrado por una muralla de diez pies de altura que rodeará dichos pabellones, a treinta pies de distancia por todos lados –y esto para mantener las tropas en el orden y la disciplina y para que el oficial se halle en situación de responder de ellas. (Citado por Foucault, p.145)

Este principio de encierro no es suficiente para el adecuado funcionamiento de los aparatos disciplinarios. Estos trabajos requieren de un proceder más fino, por lo que han de combinarse con el principio de localización.

2.2 La disciplina exige la *localización*

El principio de localización, o también llamado de división de las zonas, responde al siguiente refrán: “a cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo” (p.146). Esta forma de distribución organiza un espacio analítico que establece vigilancia y medición para sancionar la conducta de cada individuo.

Este recurso punitivo encuentra reflejo en el procedimiento arquitectónico de celdas conventuales, pues, aunque los compartimientos sean ideales, el espacio disciplinar siempre habrá de ser celular. Para ejemplificar este recurso punitivo Foucault alude un reglamento afín: “aunque los dormitorios sean comunes, los lechos están, sin embargo, dispuestos de tal manera y se cierran de tal punto por medio de las cortinas, que las mujeres pueden levantarse y acostarse sin verse” (p.147).

El principio de localización, al igual que el de encierro, no es suficiente para el adecuado funcionamiento del aparato disciplinario. Estos trabajos requieren de un funcionamiento minucioso, por lo que ambos han de combinarse y potenciarse con el principio de emplazamiento.

2.3 La disciplina exige *emplazamientos funcionales*

Las disciplinas codifican el espacio arquitectónico, no sólo fijando lugares a la necesidad de vigilancia, sino que respondiendo a la creación de espacios útiles. Esta exigencia disciplinar se evidencia en las fábricas de finales del siglo XVIII, cuyas distribución espacializa a los individuos en privilegio del aislamiento y localización. En palabras de Foucault, lo que se pretende es “ligar la distribución de los cuerpos y las formas de actividad a la distribución de los puestos” (p.148).

Esta forma de espacialización funcional se evidencia en la descripción de la fábrica de Oberkampf:

La planta baja está destinada, en lo esencial, al estampado y contiene ciento treinta y dos mesas dispuestas en dos hileras (...) cada estampador trabaja en una esa, con su “tirador” (...) al extremo de cada mesa hay una especie de enrejado sobre el cual deja el obrero (...) la tela que acaba de estampar. (Citado por Foucault, p.148)

Estas espacializaciones disciplinarias garantizan la vigilancia de cada variable, de manera que el individuo puede observarse, caracterizarse, y contabilizarse.

Para un correcto funcionamiento disciplinar, los principios de localización, encierro, y emplazamiento funcional, han combinarse y potenciarse con la intercambiabilidad de elementos.

2.4 La disciplina exige *elementos intercambiables*

En las disciplinas los elementos no se definen por el lugar que ocupan en la serie o por la distancia que los separa de los demás, sino que la tarea diferenciadora cae en manos del rango. En razón de la importancia de este aspecto, Foucault denomina a las disciplinas: “el arte del rango” (p.149).

La organización de las disciplinas, en cuanto a gradaciones y jerarquías, establece una fijación que da lugar a la circulación. De esta manera, las multitudes confusas, inútiles y peligrosas se tornan multiplicidades ordenadas y dóciles (p.152). A fin de cuentas, la exigencia disciplinaria del rango organiza lo múltiple en procura de instrumentos de dominación que imponen siempre un orden y jerarquía.

Las exigencias disciplinarias señaladas se potencian con una rítmica del tiempo. Esta dinámica temporal se vale de tres procedimientos básicos: establecer ritmos, obligar a ocupaciones determinadas, y regular los ciclos de repetición. Para ejemplificar esta arista disciplinaria Foucault se vale de un reglamento escolar:

8 h 45 entrada del instructor, 8 h 52 llamada del instructor, 8h 56 entrada de los niños y oración, 9 h entrada en los bancos, 9 h 04 primera pizarra, 9 h 08 fin de dictado, 9 h 12 segunda pizarra, etcétera. (Citado por Foucault, p.154).

La aplicación de la exactitud constituye una virtud disciplinaria fundamental. El tiempo penetra el cuerpo para ejercer un control minucioso sobre él, de esta manera, se da origen al *principio de no ociosidad*: “está vedado perder tiempo (...) el empleo del tiempo debía conjurar el peligro de derrocharlo, falta moral y falta de honradez económica” (p.158).

En definitiva, el poder disciplinario fija la mirada y atención en operaciones menores para hacer del cuerpo un objeto manipulable, a fin de cuentas, lo que se pretende es producir cuerpos dóciles.

Mario Rodríguez utiliza la tesis de Michael Foucault, al modo de caja de herramientas, sugiriendo un salto cualitativo en su funcionamiento: de espacios disciplinarios reales (cárcel, manicomio, escuela, hospital, etcétera) a espacios imaginarios desplegados en la ficción novelesca¹³. De este modo, la novela constituye un espacio ficticio donde el poder disciplinario ejercer su dominio para disciplinar cuerpos.

A nivel de la creación artística, las disciplinas duplican el control de los cuerpos. No se pretende que la novela refleje especularmente la sociedad, sino que los mecanismos de poder funcionen en todos los niveles, especialmente en los imaginarios sociales.

El poder ha encontrado en la novela un modo de control, tanto o más efectiva, que el posible de ejercer en la escuela o el cuartel. La “novela de aprendizaje”, por ejemplo, despliega un estricto recetario para construir cuerpos dóciles y útiles, fáciles de integrar a la sociedad burguesa. En este sentido, el poder constituye un reglamento que indica mediante las peripecias novelescas el camino adecuado para disciplinar cuerpos.

¹³ Para profundizar en esta propuesta teórica léase “Panoptexto” (2006) de Mario Rodríguez.

Los elementos inherentes a este espacio ficcional cumplen roles que le asignan las disciplinas. De esta manera, el narrador omnisciente actúa como el guardián de la torre panóptica, en tanto los personajes son una duplicación de los reos vigilados, mientras que el lector constituye un sujeto que aprende de las lecciones que reciben aquellos internos. En palabras sencillas, toda novela es una pequeña prisión, un espacio imaginario que establece normas disciplinarias edulcoradas agradablemente entre los pliegues del arte.

Podría creerse que el poder organiza los acontecimientos narrados para mostrar el control que debe ejercerse sobre los cuerpos, pero no es así, ya que actúa con mayor evidencia sobre el espacio diegético. Este proceder explica la posibilidad de describir sin narrar, en tanto la imposibilidad de narrar sin un apoyo, aunque sea mínimo, de la descripción.

c) Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* (2001)

La realidad narrativa de todo relato se centra en el *tiempo*, sin embargo, no se concibe una narración que no esté inscrita en un *espacio* que albergue los objetos que pueblan y adornan el universo ficcional. En otras palabras, no se entiende “un mundo narrado que no esté inscrito en un espacio” (p.7).

La preponderancia que Pimentel le adjudica al espacio entabla diálogo con las reflexiones de Michael Foucault en *Microfísica del poder* (1980). El teórico francés sugiere una Historia que aún no se ha escrito ni pensado: “la de los espacios” (p.149). Por consiguiente, se estima indispensable forjar una mirada crítica que contrarreste aquellas valoraciones erradas que consideran al espacio inmóvil e improductivo:

Será necesario hacer una crítica de esta descalificación del espacio que reina desde hace varias generaciones (...) El espacio es lo que estaba muerto, fijado, no dialéctico, inmóvil. Por el contrario, el tiempo era (es) rico, fecundo, vivo, dialectico. (p.70)

En *Of others spaces* (1986) Foucault a extiende una invitación a “pensar(nos) en términos espaciales” (Citado por Tirado & Mora, 2002, p.14). Este convite se reitera en *De lenguaje y literatura* (1994):

Creo que nadie había soñado que el lenguaje, después de todo, no era cosa de tiempos sino de espacio (...) de hecho, lo que ahora se está descubriendo, y por mil caminos, que por lo demás son casi todos empíricos, es que el lenguaje es espacio. (1996, p.96)

John Berger se inscribe en la línea de Foucault, en tanto, el crítico inglés estima conveniente realizar proyecciones geográficas más que históricas, pues “es el espacio y no el tiempo el que esconde consecuencias” (Citado por Tirado & Mora, p.11).

Volviendo a la reflexión de Luz A. Pimentel indicamos que por descripción se entiende: “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y el tiempo” (p.8).

Parece interesante destacar que la descripción se opone a la narración. Mientras que esta última se encarga de los sucesos de la diégesis, la segunda se ocupa de objetos, elementos constitutivos y espacios. Al examinar analíticamente la relación tiempo-espacio se indica que la narración se encuentra subordinada a la descripción, pues es imposible señalar acontecimientos sin la concurrencia de elementos descriptivos. En ese sentido, siguiendo a Gérard Genette, se adjudica preponderancia a la descripción sobre la narración, pues es más fácil describir sin narrar que relatar sin pormenorizar: “la descripción es más importante que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (...) porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos”. (Citado por Pimentel, p.8)

En *El espacio en la ficción* Pimentel señala que toda descripción se organiza conforme al modelo propuesto por Michael Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966).

Tal esquema de organización supone cuatro variables básicas: “forma, cantidad, tamaño y distribución”:

Observar significa entonces contentarse con ver (...) en la riqueza un poco confusa de la representación, aquello que pueda ser analizado, que pueda ser reconocido por todos, y recibir así un nombre (...) y cuatro variables solamente: la *forma* de los elementos, la *cantidad* de esos elementos, la manera en que se *distribuyen* en el espacio unos con respecto a otros, y el *tamaño* relativo de cada uno. (Citado por Pimentel, pp.62-3)

Pimentel reconoce dos formas de descripción en el relato: *paratáctica* e *hipotáctica*. Las descripciones *paratácticas* son fundamentales, en tanto, privilegian un despliegue sintagmático de las partes constitutivas y sensibles del objeto. De este modo, este modo descriptivo “tienden al inventario, al catálogo, a la enumeración de las particularidades del objeto” (p.20). Para ejemplificar este modelo de descripción se remite un fragmento de *Las ilusiones perdidas* (1836) de Honore Balzac, específicamente el episodio que describe la habitación de Daniel d’Arthez:

La habitación situada en el quinto piso, tenía dos destantaladas ventanas entre las que había una estantería de madera ennegrecida, llena de cajas con marbetes. Una mezquina camita de madera pintada, semejante a los lechos de un dormitorio de colegio; una mesilla de noche comprada de ocasión, y dos butacas forradas de crin ocupaban el fondo de la habitación cuyas paredes estaban cubierta con un papel escocés barnizado por el humo y por el tiempo. Entre la chimenea y las dos ventanas había una larga mesa cargada de papales. Frente a la chimenea se encontraba una mala cómoda de madera de caoba. El suelo estaba cubierto por completo por una alfombra comprada de segunda mano. Este lujo necesario ahorra la calefacción. Un vulgar sillón de despacho con el asiento y el respaldo forrados de badana roja que se había vuelto blanca por el uso, colocado ante la mesa, y seis sillas desportilladas completaban el mobiliario. (Citado por Pimentel, p.66)

Ninguno de los elementos descritos en el fragmento escapa a la serie predicativa que pinta la habitación. Respecto del inmobiliario se señalan: “cama”, “mesas”, “butacas”, etcétera. En cuanto a la habitación: “ventanas”, “paredes”, “suelo”, “chimenea”, etcétera. En otras palabras, ningún elemento pormenorizado evade la forma paratáctica del inventario, pues este recurso descriptivo tiene una potencial *no-clausura*, de manera que pueden hacerse cortes cada vez más finos, y de ser necesario el catálogo podría extenderse al infinito.

Además del amueblado y las partes constitutivas de la habitación, la descripción paratáctica se completa con el esquema de organización propuesto por Michael Foucault: *forma* (se especifican colores “ennegrecida”, “roja”, “blanqueada”); *cantidad* (“una” cama, “seis” sillas, “dos” butacas); *distribución* (“quinto” piso, estantería situada “entre” dos ventanas, butacas ubicadas “al fondo” de la habitación); y *tamaño* (“camita” de madera, “mesilla” de noche, mesa “grande”).

A su vez, las descripciones *hipotácticas* presentan una complejidad mayor, pues crean la ilusión de realidad al adecuarse a modelos descriptivos conformes a otros discursos (histórico, pictórico, político, etcétera) que influyen en la percepción de lo real. (p.69).

Entre los recursos lingüísticos y narrativos que colaboran en la construcción del universo narrado, Pimentel señala: *operadores de mimesis* (nombre, adjetivo y metáfora), y *formas de producción textual* (pantónimo, operadores tonales y contrato de inteligibilidad). Las implicancias de estos recursos descriptivos se explican, a continuación.

1. Operadores de mimesis

Se denomina *operadores de mimesis* a aquellos recursos lingüísticos que crean la ilusión de realidad al tender un puente entre el mundo textual y el extratexto (p.111). En esta categoría se inscriben: *nombres, adjetivos y metáfora*.

De todos los elementos lingüísticos que se conjugan en la descripción, el *nombre propio* es el vehículo privilegiado para crear una ilusión de realidad, pues asegura puntos de anclaje que entregan verosimilitud a la narración. Por tal razón, se estima que nombrar es la forma más simple de describir (p.37). De esta manera, dar a una entidad diegética el mismo nombre que otra ostenta en el mundo real es remitir al lector a ese espacio designado. Respecto de las particularidades del nombre propio Pimentel especifica lo siguiente:

Decir “Londres”, declinar en lista los nombre de sus calles, de sus edificios y monumentos, es producir en el lector una imagen visual de la ciudad (...) El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados. (p.29)

Para Julien Greimas la ciudad nombrada constituye un *referente global imaginario* que se consolida “gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales (...) sin contar con los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad” (citado por Pimentel, p.30).

Pimentel se vale de un fragmento de Daniel Defoe, específicamente de la novela *Fortunas y adversidades de la famosa Moll Flanders* (1722), para demostrar que al nombre propio le basta con nombrar para proyectar un espacio ficcional concreto. En este caso los nombres de las calles londinenses permiten al lector “visualizar” la ciudad:

Me alejé, y dando una vuelta el Chaterhouse Lane, corrí por Chaterhouse Yard hasta Long Lane, luego crucé hacia Bartholomew Close, de ahí a Little Britain y, atravesando el Hospital Bluecoat, salí a la calle Newgate. (Citado por Pimentel, p.29)

Phillipe Hamon añade que el *nombre propio*, de carácter histórico o geográfico, remite a entidades semánticas estables, es decir, funciona al modo de citas pedagógicas que “aseguran puntos de anclaje que proyectan sobre el texto un efecto de lo real que trasciende toda decodificación” (p.32). Por consiguiente, el nombre propio establece relaciones intertextuales con otros discursos (histórico, geográfico, urbanístico, etcétera) con el propósito de otorgar un referente semántico a la narración. De esta manera, el nombre propio constituye un espacio en que convergen una multitud de significaciones culturales e ideológicas.

El funcionamiento del *nombre común* es más sencillo. Al carecer de un referente individual se limita a designar una clase, y no un objeto o referente específico. En un primer momento, el nombre propio se presenta un *asemantema* que el discurso narrativo va semantizando progresivamente con valores temáticos y narrativos que el propio texto va instituyendo (p.56).

Por su parte, el *adjetivo* cumple una función particularizante respecto del nombre. El adjetivo, al igual que el nombre común, carece de un referente estable en el extratexto, sin embargo, la combinación de nombres y adjetivos constituye un fenómeno de expansión textual que da lugar a la descripción. Recordemos que una de las particularidades de la descripción es “anunciar las partes y atributos que particularizan el objeto nombrado” (p.37).

Luz A. Pimentel se vale de un fragmento del primer cuento de Juan Carlos Onetti, *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), para demostrar la potencialidad del adjetivo en combinación con el nombre común:

Hizo crecer, a los lados de la tira de nueve, dos filas de soldados a caballo. Él, Alejandro Iván, gran Duque, marchaba entre los soldados, al lado de Nicolás II, limpiando a cada paso la nieve de las botas vaqueras de gamuza con el borde de un úlster de pieles. (Citado por Pimentel, p.33)

El fragmento citado demuestra que el sintagma “botas vaqueras de gamuza” permite una visualización mayor que el lexema “botas”. En otras palabras, “botas” tiene un mayor grado de especificidad y de potencial referencial que “calzado”. No obstante, la adjetivación “vaqueras de gamuza” entrega una especificidad aún mayor, por consiguiente, se remite un grado mayor de ilusión referencial.

Finalmente, la *metáfora* no es un simple tropo de sustitución, sino que es una interacción semántica que intensifica la impresión visual: “la imagen del espacio proyectado no embona en una realidad propuesta como idéntica, sino que proyecta sobre la tela de fondo otra realidad posible, dando a luz una criatura híbrida y plenamente textual” (p.90).

Pimentel evidencia la potencialidad de la metáfora con el siguiente fragmento de Marcel Proust: “la iglesia vista más de cerca mantenía bien apretados (...) como una pastora a sus ovejas, los lomos lanosos y grises de las casas” (Citado por Pimentel, p.90).

Al confrontar los campos semánticos “iglesia” y “pastora” se transforma radicalmente la fisonomía del espacio descrito. Las casas dejan de tener techos y/o muros, para adquirir, efectiva y textualmente, “lomos lanosos y grises” (p.90). Por consiguiente, se puede sostener que la metáfora constituye un recurso que perturba y transforma la significación completa del texto en que aparece (p.92).

2. *Formas de producción textual*

Respecto de las formas de producción textual, Pimentel tipifica tres recursos narrativos fundamentales: *pantónimo, operadores tonales y contrato de inteligibilidad*.

Por *pantónimo* se entiende la permanencia de una misma nomenclatura léxico-semántica a lo largo de toda una descripción. Este recurso de producción textual se define del siguiente modo:

El pantónimo, a la vez que subraya el sistema configurativo del enunciado descriptivo (...) focaliza el sentido global del sistema, desencadena las estrategias de retrospectión y de prospección de la lectura y asegura, por su memorización permanente y su función anafórica, la legibilidad del texto. (Citado por Pimentel, p.25)

Para ejemplificar este recurso se alude un fragmento de la novela *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier:

Le era grata la arquitectura de las casas, con sus vigas de un azul añil, sus tejados de mansas vertientes, sus áncoras de forja hincadas en la cantería de las adarajas. La Cordillera de los Romances de Carlomagno, desmenuzada en contrafuertes escarpados en cuyos senderos aparecían (...) valientes y atropellados rebaños. (Citado por Pimentel, p.24.)

Tras cada uno de los lexemas nominales que conforman la descripción, es decir, “vigas”, “tejados”, “áncoras”, “canterías”, y “adarjas” permanece implícito el anuncio de la arquitectura de la casa. En este caso aquellos lexemas entregan cohesión, tanto léxica como sémica, a la descripción. Dicha coherencia descriptiva se funda en el *pantónimo*.

Luz A. Pimentel recoge el concepto *operador tonal*, a partir de la reflexión de Phillippe Hamon. Este recurso narrativo constituye puntos de articulación entre los niveles denotativos e ideológicos del relato. Gracias al operador tonal la descripción adquiere un sentido que rebasa el simple propósito de “pintar” una sección del relato, pues se articula con los grandes significados ideológicos de la narración. En este sentido Phillippe Hamon sostiene que los componentes tonales son “un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato” (Citado por Pimentel, p.28).

Este recurso de producción textual es evidenciado en un fragmento de la novela *Las ilusiones perdidas* (1836) de Honore de Balzac, puntualmente aquel que refiere a la descripción de las galerías de madera:

Así, pues, por ambos lados una orilla infame y nauseabunda parecía vedar a las gentes delicadas la aproximación de las Galerías (...) este siniestro montón de porquería, los cristales enturbiados por la lluvia y el polvo, las chozas aplastadas y cubiertas de harapos en su exterior, la suciedad de las paredes no terminadas. (Citado por Pimentel, p.16)

Todos aquellos adjetivos, adverbios y frases que califican las galerías (“orilla nauseabunda”, “cristales enturbiados”, “suciedad de las paredes”, etcétera) sugieren una significación connotativa de sordidez que, al modo de una tonalidad uniforme, colorean la descripción. La redundancia de aquellos elementos apunta a un mismo campo semántico que articula el texto con los grandes significados ideológicos propuestos por el relato.

El tipo de relación que el mundo ficcionalizado establece con el “mundo real” está determinado por el *contrato de inteligibilidad*. Una novela que sugiere espacios reflejos ficticios permite identificar y asociar aquellos lugares representados con el mundo real. En palabras de Pimentel: “el contrato de inteligibilidad implica no sólo modelos de conducta social e individual sino modelos de espacialidad que interactúan, para producir la significación narrativa, con los lugares del mundo real” (p.10).

La ilusión de realidad es esencialmente intertextual, ya que, entran en juego relaciones con objetos del mundo que no son meras referencias, sino que además objetos

que significan en relación a otros. El tipo de relación que el mundo ficcionalizado establece con el “mundo real” es lo que se denomina *contrato de inteligibilidad*. Jonathan Culler entiende este recurso narrativo de la siguiente manera:

Las palabras han de ordenarse de tal manera que, a través de la lectura surja un modelo del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de capital importancia modelos del tipo de significación que puedan tener estos aspectos del mundo. (Citado por Pimentel, p.9)

Una novela que propone espacios ficticios reflejos permite al lector reconocer esos lugares dado su alto grado de referencialidad. En otras palabras, el contrato de inteligibilidad no sólo implica modelos de conducta social e individual, sino que patrones de espacialidad que interactúan para producir la significación narrativa con los lugares del mundo real.

d) Philippe Hamon. *Introducción al análisis de lo descriptivo* (1981)

De acuerdo al teórico francés, toda narración sugiere un dispositivo de enunciación que reúne los datos espaciales que colaboran en la construcción de la virtualidad mimética del relato. Esta potencialidad descriptiva funda en la diégesis una tendencia a la “fragmentación” y al “detalle” (pp.10-31).

Este proceso descriptivo se sustenta, fundamentalmente, en dos ámbitos: a) una *denominación o pantónimo*, es decir, la permanencia de una misma nomenclatura léxico-semántica que abarca toda una descripción para asegurar, mediante una reiteración permanente, la legibilidad y consistencia del relato (pp.65-6); b) una *expansión o listado de términos*, correspondientes a las nomenclaturas y predicación (pp. 474-82).

De esta manera, a la denominación “cocina”, le corresponderá una expansión que incluye una lista o nomenclatura de elementos: mesa, sillas, armarios, electrodomésticos, utensilios, etcétera; y un conjunto de predicados: blanca, brillante, redondo, puntiagudo, cortante, luminoso, etcétera. En la disposición de los componentes de la expansión son

frecuentes los criterios: alto/bajo, derecha/izquierda, interior/exterior, centro/periferia, etcétera.

Para Philippe Hamon el enunciado descriptivo se emparenta, funcional y estructuralmente, con las operaciones de carácter metalingüístico del texto narrativo, pues suministra al lector un plus informativo que posibilita el despliegue de los elementos descriptivos del relato.

En definitiva, las consideraciones teóricas expuestas sugieren que los *pormenores* de la narración constituyen: unidades de verosimilitud (Ronald Barthes); marcas y trazos de poder (Michael Foucault); recursos de mimesis y producción textual (Luz Aurora Pimentel); operadores de carácter descriptivo (Phillipe Hamon).

A las propuestas teóricas estudiadas añadimos que tras las catálisis se encuentran *huellas, indicios y señales* de un contexto literario, histórico, político y social que subyace en los acontecimientos narrados. En palabras de Ricardo Piglia, aquellos “rastros y pistas” hacen de la narración un *arte de lo implícito*, en tanto, son capaces de develar los puntos ciegos del relato cuyos *secretos* sólo un lector único será capaz de descubrir (p.138).

Siguiendo la terminología de Piglia, nuestra intención es proceder al modo de detectives, es decir, ir tras las huellas cifradas en la escritura de rojiana para revelar y evidenciar aquellos *secretos* que se ocultan tras los pormenores de la narración.

IV. Crítica precedente

Es indispensable realizar una revisión de lo que ha propuesto la crítica literaria para cada una de las novelas que conforman la tetralogía narrativa de Manuel Rojas; precisando la recepción que tuvo cada novela, los aspectos de ellas que se estudiaron, las aristas que se han obviaron, o bien, malinterpretado. Si bien esta revisión no agota por completo el estado del arte, en lo esencial brinda elementos suficientes para señalar los aportes y vacíos del trabajo crítico.

A continuación, se abordará cada novela de la tetralogía rojiana siguiendo su orden de publicación. En primer lugar, se dará cuenta de la recepción que tuvo cada novela, a partir de lo señalado en artículos periódicos¹⁴; en seguida, se analizarán los trabajos críticos siguiendo una ordenación que se ajusta a los criterios de reflexión que se han propuestos.

1. *Hijo de ladrón* (1951)

Para la novela inaugural de la tetralogía rojiana la crítica periodística publicó los siguientes artículos:

- Alone. (1951, 9, septiembre). Hijo de ladrón, novela por Manuel Rojas. *El Mercurio*, p.14.
- Uriarte, Fernando. (1951, 23, septiembre). Hijo de ladrón, novela de Manuel Rojas. *El Ilustrado*, p.6.
- Acevedo Hernández, Antonio. (1951, 3, octubre). Hijo de ladrón por Manuel Rojas. *Las Últimas Noticias*, p.8.
- Latcham, Ricardo. (1951, 21, octubre). Hijo de ladrón por Manuel Rojas. *La Nación*, p.3.

¹⁴ El criterio que hemos escogido para privilegiar un artículo periodístico por sobre otro, ha sido la representatividad y tiraje del diario. A ellos añadimos los textos propuestos por los críticos más representativos de la época.

Los artículos mencionados destacan la originalidad de la narración en *Hijo de ladrón*. Distinguen recursos narrativos que se alejan de los esquemas estéticos propuestos por la novelística del período anterior.

Con el paso de los años, y tras las sucesivas ediciones de *Hijo de ladrón*, apuntamos los siguientes artículos:

- Montes, Hugo. (1976). En los pasos de Hijo de ladrón. *Revista de Educación*, p.65.
- Sabella, Andrés. (1987, 13, marzo). Linterna de papel: Manuel Rojas. *La Estrella de Iquique*, p.2.
- Marks, Camilo. (1996, 7, enero). Releyendo una obra maestra. *La Época*, p.5.
- Rivas, Ramiro. (1995, 15, octubre). Manuel Rojas. *La Época*, pp.1-2.
- Morales Piña, Eddie. (1996, marzo-abril). Hijo de ladrón: paradigma de nueva narrativa. *Mensaje*, p.48.
- Passig, Paola. (2001, 24, junio). Los 50 años de Hijo de ladrón. Crónica de una novela rebelde. *El Mercurio de Valparaíso*, p.3.

Los artículos señalados convergen al proponer que *Hijo de ladrón* es una novela fundacional que marca un antes y un después en las letras nacional. Se reconoce en *Hijo de ladrón* la superación de los regionalismos criollistas para dar paso a una novelística que se abre y apunta a lo universal.

Nos parece interesante destacar que, con motivo de las celebraciones del bicentenario nacional, el periódico *La Tercera* consultó a escritores, críticos y académicos respecto de las tres novelas fundamentales en la narrativa chilena. En aquella triada¹⁵ figuró *Hijo de ladrón*, debido al quiebre y superación de las formas narrativas predominantes en la época mediante una estructura que logra desenvolverse con coherencia y vértigo (Vial, 2010, p.43).

¹⁵ Junto a *Hijo de ladrón* conforman esta triada: *El obscuro pájaro de la noche* (1970) de José Donoso y *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño.

Por su parte, la crítica literaria ha dedicado bastantes páginas de sus revistas especializadas al estudio de *Hijo de ladrón*. Hemos organizado lo que ésta ha propuesto en los siguientes ejes temáticos:

a) Novela picaresca

Fernando Alegría, en *Las fronteras del realismo: literatura chilena del siglo XX* (1960), identifica dos períodos en la narrativa rojiana: un primer momento, representado por *Lanchas en la bahía* y *El bonete maulino*, que se ajusta a la tradición fundada por Federico Gana y Baldomero Lillo; y, una segunda oportunidad que se construye al modo de la novela picaresca, donde *Hijo de ladrón* es el punto más sobresaliente (p.93).

Para fundamentar su perspectiva Fernando Alegría aplica las siguientes categorías a esta novela: a) su protagonista se desempeña en diferentes oficios; b) el humorismo es un tópico recurrente durante toda la narración; c) el relato describe una galería de personajes populares.

b) Innovaciones narrativas

Cedomil Goic aborda aspectos narrativos en *Hijo de ladrón. Libertad y lágrimas* (1960). El crítico señala que el narrador rojiano rompe con la linealidad narrativa mediante saltos temporales retrospectivos que entregan complejidad y profundidad a la diégesis (p.108). Goic reconoce en esta disposición estilística la superación de las limitaciones heredadas de la novelística del período anterior.

Más tarde, en *La novela chilena. Los mitos degradados* (1968), Goic profundiza en aspectos narrativos, señalando que el narrador presenta tres facetas: a) una que entrega la historia básica de los diecisiete años de vida de Aniceto Hevia; b) otra que da cuenta de los momentos perfectivos del relato; c) una última que incorpora una docena de relatos enmarcados (1991, p.149 y ss.).

Norman Cortés en *Tres formas de inconexión en el relato* (1960) apunta que el narrador rompe con los procedimientos de omnisciencia propios de la novela moderna, incorporando al lector en la narración y haciéndolo cómplice de las vicisitudes del protagonista (p.173). La adopción de esta técnica narrativa da lugar a recursos de innovación que posibilitan una excesiva velocidad del relato (p.174), desplazamientos temporales que hacen de la novela una continua y formidable digresión (p.184) y recursos narrativos de proyección interior (p.184).

Camilo Marks estima en *Canon. Cenizas y diamantes en la narrativa chilena* (2010) que *Hijo de ladrón* funda escuela al desechar para siempre la narración lineal, recta, y derecha (p.124). Los recursos narrativos mediante los que el narrador consigue tal renovación estética son: el diálogo como método escénico por excelencia, los hiatos u omisiones gramaticales que otorgan velocidad al relato, el estilo libre indirecto que borra la presencia del novelista, el monólogo interior y el flujo de la conciencia (p.128).

c) Aspectos existenciales

Norman Cortés considera en *Hijo de ladrón, una novela existencial* (1964) que el relato de Rojas se inscribe en la corriente filosófica existencialista al reflejar las problemáticas propias del hombre contemporáneo. Algo similar propone Zunilda Gertel en *Función estructural del leit-motiv en Hijo de ladrón* (1969), indicando que el propósito del relato es representar el temple anímico de su protagonista y reconocer las “limitaciones de su existencia (...) y la certeza de su angustiosa realidad” (p.369).

d) Aspectos axiológicos

Luis Eyzaguirre en *Neohumanismo, o el humanismo antropocéntrico* (1971) analiza episodios problemáticos para el protagonista de *Hijo de ladrón* con el objeto de demostrar que en todos ellos prevalece “la fe en la humanidad y la solidaridad de los hombres” (citado por Nómez & Tornés, p.224). Tales valores se resienten en situaciones

que escapan de control, no obstante, prevalece un tono de “esperanza y humanidad (...) que se acentúan a medida que se avanza al final de la novela” (p.229).

Jaime Eyzaguirre en *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX* (1973) analiza aspectos axiológicos en *Hijo de ladrón*, reconociendo en los personajes y, especialmente en Aniceto Hevia, la preponderancia del humanismo y la solidaridad.

e) Relato autobiográfico

A los pocos meses de la publicación de *Hijo de ladrón* Amanda Labarca reseña la novela, destacando su fuerte componente autobiográfico. Según el parecer de la investigadora tal arista complejiza la distinción entre realidad y ficción (1951, p.406). Además reconoce en la novela de Manuel Rojas una descripción magistral de aquellos sujetos que han preferido vivir al margen de la ley (p.409); sin embargo, estima que el relato fracasa al insistir en personajes que prefieren mantenerse “al costado de la vida civilizada” (p.411).

En la misma línea crítica Raúl Silva Castro sugiere en *Manuel Rojas novelista* (1960) que la construcción de *Hijo de ladrón* se suscita a partir de la propia experiencia de vida del autor.

f) Novela de aprendizaje

En *Hijo de ladrón, novela de aprendizaje antiburguesa* (1987) Berta López se vale de las categorías propuestas por el teórico húngaro George Lukács para demostrar que el propósito narrativo de la novela es mostrar cómo su protagonista adquiere conocimiento auténtico de sí. De este modo, las vicisitudes y desgracias que enfrenta Aniceto Hevia “lo modelan y forman (...) para afrontar su propio destino” (p.34).

Grinor Rojo en *La contraßbildungsroman de Manuel Rojas* (2009) reconoce que el trabajo de Berta López apunta en la dirección correcta, sin embargo, considera que

tropieza en debilidades propias de la reflexión estructuralista (p.17). El investigador también utiliza la terminología de George Lukács para proponer que *Hijo de ladrón* se ajusta a las llamadas “anti o contra**bildungsroman**”, es decir aquellos relatos que se construyen desde la trinchera de la disidencia (p.16). En este proceso el encarcelamiento de Aniceto Hevia es fundamental, pues opera al modo de un punto de inflexión en el relato (p.18).

Román Soto en *Hijo de ladrón: subversión del mundo y aprendizaje transgresivo* (1982) propone una lectura comparada entre *Martín Rivas* y la novela inaugural de la tetralogía rojiana. La reflexión sugiere que mientras la novela de Blest Gana se edifica a partir de un ordenado sistema de oposiciones y contrastes, el texto de Manuel Rojas se construyen desde la subversión mediante una narración “que insiste en exponer el reverso oculto de las cosas” (citado por Nómez & Tornés, p.279).

g) Novela de denuncia

Fernando Moreno propone en *La existencia herida* (1981) que la magulladura pulmonar de Aniceto Hevia es un mecanismo de denuncia a las injusticias y podredumbres vividas por los sujetos más desvalidos de la sociedad. En otros episodios de la novela, por ejemplo, el dedicado al certificado o al motín de Valparaíso, se estiman recursos que permiten alzar una voz de protesta.

h) Aspectos ácratas

Clara Parra en *La herida abierta de Aniceto Hevia: anarquismo en Hijo de ladrón* (2011) propone una lectura, a partir del compromiso y militancia anarquista de Manuel Rojas. De acuerdo al análisis de la investigadora colombiana, en *Hijo de ladrón* se concibe un “rechazo a las injusticias e inequidades que han sometido a las sociedades humanas en favor de los desequilibrios político-económicos imperantes” (p.11).

i) Cine y narración

Silvia Donoso en *El modo cinematográfico en el relato de Hijo de ladrón* (2012) propone una lectura que se sustenta en el estudio de aquellos verbos que aluden al ámbito audio/visual (del tipo “yo veo”; “yo oigo”, etcétera). A partir de este análisis, se sugiere que la narración de *Hijo de ladrón* se constituye al modo de una “cámara metafórica” que se ubica entre lector y narrador (2012, p.724).

También se destaca la incorporación de una polifonía de voces, de manera tal que son los propios personajes, además del narrador, quienes posibilitan la construcción del universo narrado. Donoso estima en esta arista del relato similitudes con el género documental, pues en éste se “prescinde de la voz en *off* para dar tribuna a los sujetos que protagonizan el espacio de realidad que está siendo registrado” (p.733).

No obstante se ha precisado una buena cantidad de trabajos críticos para *Hijo de ladrón*, notamos que las perspectivas teóricas tienden a la convergencia. Asombra que desde la publicación de *Hijo de ladrón* la reflexión crítica transite, incansablemente, por los mismos senderos que ha venido recorriendo desde hace cinco décadas. Por consiguiente, estimamos que el estudio de los detalles abre una brecha inexplorada que los estudios rojianos siquiera han considerado.

Al revisar qué se ha propuesto para las novelas restantes de la tetralogía rojiana, hallamos completo sentido a las palabras de Naín Nómez: “se publicó mucho sobre *Hijo de ladrón* (...) pero con ello tapó el resto de la obra de Rojas” (2006, p.30). Como veremos, se hace complejo pesquisar críticas periodísticas y trabajos reflexivos para *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*.

2. *Mejor que el vino* (1958)

Las reseñas periodísticas que entregan luces respecto de la recepción crítica que tuvo *Mejor que el vino* son escasas y difíciles de conseguir. Únicamente hemos podido localizar las siguientes:

- del Solar, Hernán. (1963, 11, agosto). Manuel Rojas: Premio Nacional de literatura. *La Nación*, p.2.
- Rafide, Matías. (1974, 9, octubre). *Mejor que el vino*, novela de Manuel Rojas. *El Heraldo*, p.3.

Ambas reseñas aclaran que el título de la novela se escogió de un versículo del *Cantar de los cantares*: “¡Bésame mi amado con los besos de su boca! Porque sus caricias son mejor que el vino” (1:2). Se señala que el relato es la continuación de *Hijo de ladrón* y que su protagonista, Aniceto Hevia, continúa en la búsqueda de su experiencia vital. Ambas reseñas destacan las técnicas narrativas empleadas en el relato: “abundantes racontos, flash-backs, monólogos interiores, cambios de primera a tercera persona, etcétera” (Rafide, 1974, p.3).

La escasez de artículos periodísticos impide precisar con exactitud cuál fue la recepción crítica que tuvo *Mejor que el vino*, sin embargo, podemos asegurar que ésta fue menor, en comparación, a la recibida por *Hijo de ladrón*. Basta con indicar que *Mejor que el vino* cuenta con apenas ocho ediciones, mientras que *Hijo de ladrón* suma más de treinta ocho reimpressiones y varias traducciones a otros idiomas.

Por su parte, la crítica literaria ha dedicado escasísimas páginas de sus revistas al estudio de *Mejor que el vino*. Únicamente hemos pesquisado dos trabajos que han abordado esta novela.

a) Espejo de sensibilidad humana y proyecto autobiográfico

Raúl Silva Castro lamenta que *Hijo de ladrón* anteceda a *Mejor que el vino*, ya que tal ordenamiento impide que ésta última se valore en su real condición de novela fuerte e intensa (p.205).

Silva Castro indica en *Mejor que el vino, novela, por Manuel Rojas* (1958) que el relato se construye al modo de una lámina que aspira a representar la confesión personal, íntima, y las sucesivas congojas que visitan el alma (pp.206-7). Finalmente, se profundiza en episodios del relato que otorgan matices autobiográficos, por ejemplo, los pasajes que mencionan al poeta Gómez Rojas con quien Manuel Rojas trabó fuerte amistad.

b) Aspectos ácratas

Darío Cortés en *La narrativa anarquista de Manuel Rojas* (1986) indica que el elemento ácrata no es un motivo principal en *Mejor que el vino*, sino que más bien sirve para crear situaciones de fondo o describir personajes secundarios (p.131). Según Cortés la tendencia libertaria se entiende desde una dimensión emocional, más que de un compromiso político e intelectual con las ideas de Kropotkin o Bakunin (p.132).

En síntesis, podemos señalar que *Mejor que el vino* no se abordó con la seriedad y sistematicidad que merece. Lamentablemente esta carencia de reflexiones se vuelve a repetir para *Sombras contra el muro*, haciendo ciertas las palabras de Emanuel Tornés al señalar que la figura de Manuel Rojas ha sido injustamente olvidada por la crítica literaria (Nómez & Tornés, p.9).

Por consiguiente, podemos señalar que la crítica literaria tampoco ha considerado el estudio de los pormenores en *Mejor que el vino*. De esta manera, nuestra propuesta de trabajo se hace provechosa, en tanto, aborda una novela que prácticamente no se ha estudiado.

3. *Sombras contra el muro* (1964)

Tal como ocurre con *Mejor que el vino*, la prensa de la época tampoco mostró mayor interés en la tercera novela de la tetralogía rojiana. De hecho, sólo hemos podido precisar dos artículos periodísticos que dieron cuenta de este relato al momento de su publicación:

- Loyola, Hernán. (1964, 28, junio). *Sombras contra el muro*, *El Siglo*. p.2.
- Mengod, Vicente. (1964, 19, junio). *Picardías y realismos*, *Zig-zag*. p.54.

Ambas reseñas son muy escuetas y se limitaron a mencionar que *Sombras contra el muro* es la tercera entrega de las vicisitudes de Aniceto Hevia. También se señala que la narración continúa fiel a los parámetros estéticos trazados en *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino* (Mengod, p.54).

Lamentablemente, la crítica literaria ha realizado un trabajo muy reducido para *Sombras contra el muro*. Apenas hallamos cinco artículos que se han detenido a estudiar esta novela.

a) Elementos de parodia e ironía que se desmarcan del pensar ácrata

Myron I. Lichtblau señala en *El tono irónico en Sombras contra el muro* (1974) que toda ironía pretende “captar con mayor fuerza el sentido de la realidad mediante una exageración consciente de las relaciones incongruentes o incompatibles” (citado por Nómez & Tornés, p.255). El crítico aplica tal categoría a *Sombras contra el muro* para demostrar que el componente ácrata “ha de fracasar porque va en contra de la naturaleza humana (...); pues, por muy deficientes e injustas que sean las leyes de la sociedad, éstas son imprescindibles” (citado por Nómez & Tornés, p.257).

Lichtblau también halla ironía en la construcción de los personajes de *Sombras contra el muro*, pues estima que éstos no son más que neófitos e inadaptados que

“presumen de hombres experimentados para efectuar profundos cambios sociales” (citado por Nómez & Tornés, p.257).

Berta López, al igual que Myron I. Lichtblau, indica que *Sombras contra el muro* es un relato que se desmarca del pensar ácrata. En conferencia dictada en el Instituto de Chillán (1988) la profesora López se pregunta: ¿fue *Sombras contra el muro* una obra anarquista?

La académica inscribe el relato en la agitación política y social vivida durante el gobierno del presidente Juan Luis Sanfuentes (1915-1920). López finaliza su exposición concluyendo que “los hechos se enredan y se comprometen, de modo tal, que nada sucede en relación con el anarquismo” (citado por Troy, 1988, p.2).

b) Rescate del patrimonio cultural ácrata

Pablo Fuentes se sitúa en la vereda contraria a Myron Lichtblau y Berta López. En *Sombras contra el muro de Manuel Rojas: tras la preservación y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX* el autor identifica varios episodios de la novela que incorporan personajes y sucesos históricos del quehacer ácrata de comienzos del siglo pasado. Entre ellos se menciona al joven Efraín Plaza Olmedo y su acto de protesta, los asesinatos perpetrados por Emile Dubois en el puerto de Valparaíso, la banda del huaso Raimundo y su burla de la policía santiaguina.

Para Fuentes Retamal la incorporación de tales acontecimientos en la diégesis permiten “visibilizar aquellas voces del acervo cultural ácrata silenciadas por los discursos hegemónicos y de poder” (p.189).

Jorge Guerra continúa en la misma línea investigativa, señalando en *Lecciones de un carpintero solitario y de un orador errante* (2012) que algunos personajes secundarios de *Sombras contra el muro* realmente existieron (p.84).

c) **Novela que se construye desde la epistemología histórica del bajo pueblo**

Pablo Fuentes Retamal en *Sombras contra el muro de Manuel Rojas: una novela ácrata que se construye desde la epistemología histórica del bajo pueblo* (2012) se vale de las reflexiones historiográficas de Gabriel Salazar para demostrar que el narrador de la novela rojiana asume una perspectiva endógena de enunciación respecto de los sectores sociales representados en el relato. Mediante este recurso estético se rescata y vindica aquel patrimonio cultural popular que la historicidad oficial ha preferido soterrar y mantener en el olvido (p.22).

En definitiva, podemos señalar que *Sombras contra el muro*, al igual que su antecesora *Mejor que el vino*, tampoco ha sido abordada con la seriedad y sistematicidad que se merece. Ninguna de las reflexiones que han estudiado esta novela se han percatado de la preponderancia de las *catálisis* en la narración. De esta manera, estimamos que nuestra propuesta investigativa será un aporte significativo para los estudios rojianos.

4. *La oscura vida radiante* (1971)

La novela culmine de la tetralogía rojiana no fue abordada por periódicos ni por revistas especializadas, sin embargo, en esta oportunidad, debemos excusar a la crítica literaria y responsabilizar a la dictadura de Augusto Pinochet por tal silenciamiento.

Manuel Rojas publica *La oscura vida radiante* en Buenos Aires el año 1971 (editorial Sudamericana). Se proyectaba que la novela fuese editada en nuestro país dos años más tarde, pero la censura dictatorial prohíbe la circulación del texto arguyendo que en su primera página se apunta: “los milicos matan algunos huelguistas, los mataron en Iquique y los volverán a matar cualquier día” (Rojas, 2007, p.7).

En 1984 se intentó una nueva edición para *La oscura vida radiante* pero la censura militar estimó que no era conveniente el discurso anarquista de la contratapa, ya que hacía recordar los alegatos del M.I.R. en los años setenta (Álvarez, 2012, p.24).

Dado lo anterior, no debe suscitarnos extrañeza que no hallemos reseñas para *La oscura radiante*. A tales limitaciones añadimos que los lectores chilenos no contaron con una edición de buen tiraje hasta 1996 cuando Zig-zag editó *La oscura vida radiante* con motivo del centenario de Manuel Rojas.

El adverso contexto histórico con el que lidió *La oscura vida radiante* permite comprender porque Ignacio Valente la califica de “una novela casi desconocida de Manuel Rojas” (2008, p.20). Con motivo de la tercera edición de *La oscura vida radiante*, Valente reseñó la novela proponiendo que ésta posee cierta madurez sin llegar a la substancia e intensidad de *Hijo de ladrón*: “los episodios parecen algo desarmados al carecer de una estructura argumental que organice el relato. Tales dificultades permiten al lector saltarse diez o cincuenta páginas sin mayores consecuencias” (2008, p.20).

La crítica literaria también ha sido escasa, ya que únicamente se ha propuesto una lectura para *La oscura vida radiante*:

a) Novela y nación

Ignacio Álvarez dedica un capítulo de su trabajo *Novela y nación en el siglo XX: Ficción literaria e identidad* (2012) al estudio de *La oscura vida radiante*. Su reflexión señala que el texto culmine de la tetralogía rojiana cuestiona los fundamentos de Nación que se arrastran desde el siglo pasado, es decir, las ideas propuestas en *Martín Rivas* entran en crisis y se cuestionan.

Para Álvarez *La oscura vida radiante* es un relato que recuerda en cada una de sus páginas, que el espacio nacional de comienzos del siglo XX está en conflicto, y que

el antiguo pacto está en un callejón sin salida, en un *impasse* del que no fue fácil salir (p.135).

A modo de síntesis, la revisión de la crítica precedente nos permite señalar que *Hijo de ladrón* es la novela más estudiada de la tetralogía rojiana. Aunque el relato ha sido abordado por numerosas reseñas y trabajos críticos, ninguna investigación se ha detenido a analizar la preponderancia de los detalles en la narración.

En cuanto a las novelas restantes, es decir *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante*, nos hemos percatado que ningún relato ha sido estudiado con la sistematicidad y seriedad que merece. En las situaciones más favorables se han propuesto dos o tres ejes de reflexión para cada novela, quedando muchas aristas del relato sin análisis ni reflexión. Al igual que ocurre con *Hijo de ladrón*, ningún estudio crítico se ha detenido a pensar la trascendencia de las *catálisis* para aquella saga novelesca.

Por consiguiente, estimamos que nuestra propuesta investigativa se justifica al proponer una perspectiva inédita de reflexión que se hace cargo de los vacíos que ha dejado el trabajo crítico.

Finalmente, es necesario destacar que ninguna investigación se ha dado el trabajo de estudiar toda la tetralogía rojiana a la vez, por el contrario, siempre se la ha abordado desde las parcialidades que otorga el estudio de cada relato por separado. De esta manera, nuestra propuesta investigativa adquiere mayor realce y sentido, en cuanto, propone un análisis panorámico de la vida completa de Aniceto Hevia.

V. Plan de trabajo

Para demostrar nuestra conjetura de trabajo hemos organizado esta exposición en cinco apartados.

- a) El primer capítulo lleva por título: “La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

Este apartado se enfoca en los esfuerzos de Aniceto Hevia por borrar y blanquear los estigmas que lo acusan de ser hijo de un ladrón. Tal empeño se traduce en la obstinación del protagonista por la higiene, la responsabilidad y el trabajo.

- b) La segunda división de nuestra investigación se titula: “Ladrones, rateros y borrachos: una jerarquía del delito en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

En este capítulo se indaga en las descripciones de los hampones representados en la tetralogía rojiana. A partir de sus conductas, corporalidades, y vestimentas se sugiere una gradación del delito que va desde el ladrón, pasando por el ratero, hasta el mendigo.

- c) La tercera sección del trabajo se denomina: “Tetralogía narrativa de Manuel Rojas, tras la vindicación y rescate del patrimonio cultural ácrata de comienzos del siglo XX”.

En este capítulo se pesquisan pormenores de la narración para construir una mirada histórica del quehacer ácrata de comienzos del siglo pasado. Para ello, nos detenemos en todas las menciones a personajes y sucesos históricos que rescatan y visibilizan el patrimonio cultural libertario.

- d) El cuarto capítulo se denomina: “En búsqueda de huellas, indicios y señales. Una mirada meticulosa a los personajes anarquistas de la tetralogía de Manuel Rojas”.

En este apartado se procede al modo de detectives, es decir, acumulando detalles sobre detalles para conformar un puzle que evidencie la identidad de aquellos individuos que permanecen ocultos en la narración.

Esta metodología de investigación nos permitirá demostrar que ciertos personajes de la tetralogía rojiana han sido pensados, a partir de ficcionalizaciones de intelectuales de la época. Tal es el caso del poeta Gómez Rojas, el médico Juan Gandulfo, el escritor González Vera, entre otros. Sujetos que desde la clandestinidad consiguieron burlar las prohibiciones impuestas por el poder.

e) Finalmente, el quinto apartado de esta investigación se titula: “ Habitaciones orbiculares: espacios que resisten el poder panóptico en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

En este apartado se analizan los mecanismos de resistencia empleados por los personajes de militancia anarquista para hacer frente a la mirada panóptica. El foco de atención está puesto en las habitaciones de estos personajes, cuyas espacializaciones burlan los postulados de disciplinamiento trazados por Jeremías Bentham.

CAPÍTULO I

La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas ¹⁶

Dicen que todo está determinado y que no sucede nada que no obedezca a leyes fijas, invariables, que provocan tales o cuales hechos (...), pero es indudable que hay un ancho margen para los acontecimientos imprevistos, una especie de puerta de escape de lo determinado y de lo prescrito.

Manuel Rojas, *Trampolín*

La crítica literaria coincide al sostener que la narrativa de Manuel Rojas marca un antes y un después en las letras nacionales. El relato rojiano no sólo pone en juicio la literatura de corte positivista, sino que además diseña las estrategias narrativas necesarias para que los escritores de su generación se desembaracen definitivamente del fardo criollista. En razón de ello, José Promis afirma que “todo el programa escritural rojiano se ubica, definitivamente, en la trinchera opuesta a la del naturalismo literario” (1993, p.52). Tal como ha señalado la crítica literaria, la ruptura propuesta por la narrativa de Rojas se gesta en varios frentes. Para Cedomil Goic, nada distingue más al narrador moderno y sus expectativas del futuro que la obsesión del narrador rojiano por el presente inmediato y sus simultaneidades (1991, p.152). Para Camilo Marks, el cambio narrativo que sugiere Rojas se posibilita gracias a la creación de un estilo propio, original y personalísimo en el que las acciones transcurren como una marea (2010, p.131). Por su parte, Silvia Donoso sostiene que las innovaciones de la prosa rojiana responden al modo cinematográfico en que se proyecta el relato, tal como si se filmasen por una cámara viva situada entre narrador y lector (2012, p.720). No obstante las particularidades de cada perspectiva crítica, estimamos que José Miguel Varas acierta al condensar tal diversidad de juicios:

¹⁶ Este capítulo fue publicado íntegramente en Vol. 17, Núm. 1 (2015) de la revista “Literatura. Teoría, historia y crítica” de la Universidad Nacional de Colombia. Esta publicación se encuentra indexada en Scielo.

Todo cambió radicalmente con *Hijo de ladrón*. Aquel fue un acontecimiento literario como se ha visto pocos en Chile. Los que en aquel tiempo éramos jóvenes y como tales, irreverentes, devoramos el libro y proclamamos que con él comenzaba la literatura chilena en prosa. La verdadera, la auténtica. Afirmamos que era la primera novela moderna, de “nivel internacional”, que incorporaba con legitimidad no sólo la fuerza de los grandes rusos, sino, además, buena parte de las innovaciones formales del siglo XX, desde Proust hasta Faulkner, sin perder nada del contenido nacional. Todo lo anterior podía ser olvidado, dijimos, o echado a la basura. El criollismo había muerto. (200, p.14)

Las críticas apuntadas sólo valoran los grandes aspectos de la narración. Únicamente José Promis se ha atrevido a sugerir que la ruptura narrativa propuesta por Manuel Rojas halla sustento en las descripciones del relato. Mientras que la novela decimonónica se vale de una ambiciosa descripción que subordina los personajes al espacio, el relato rojiano estima en las pormenorizaciones, recursos que permiten a los personajes proyectar verdaderos contenidos de significación sobre la diégesis (Promis, 1993, p.55 y ss.). Las particularidades con que el narrador positivista y el narrador rojiano se hacen cargo de las descripciones son significativas, pues revelan disparidades programáticas que sólo pueden abordarse mediante el estudio de las catálisis o detalles de la narración.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, señalamos junto a José Promis que la narrativa de Manuel Rojas, especialmente la tetralogía protagonizada por Aniceto Hevia, clausura la literatura de corte positivista (Promis, 1993, p.52). De este modo, el programa escritural rojiano proyecta una “nueva forma de sensibilidad literaria que, sin liberarse completamente de la herencia naturalista, es capaz de plantear su disconformidad con los fundamentos de esta sensibilidad” (p.52). Entre aquellas divergencias programáticas se halla la distancia que el relato rojiano toma frente al determinismo.

Es necesario mencionar que la novela positivista se caracterizó por privilegiar, en forma casi exclusiva, “la hipótesis tainiana del determinismo del medio sobre el comportamiento humano” (Promis, p.33). De acuerdo a los postulados de Hipólito Taine, el hombre es resultado de tres fuerzas primordiales que lo moldean insoslayablemente: la raza, el medio y las circunstancias históricas. En *Introducción a la*

historia de la literatura inglesa (1864), Taine sistematiza las implicancias del determinismo:

Tres fuerzas diferentes contribuyen a producir este estado moral elemental: *la raza, el medio y el momento*. Llamamos *raza* a esas disposiciones innatas y hereditarias que el hombre trae consigo a la luz, y que generalmente están unidas a diferencias evidentes en el temperamento y la estructura del cuerpo (...). Una vez comprobada así la estructura interior de una raza, debemos considerar el *medio* en el que ella vive. Pues el hombre no está solo en el mundo; la Naturaleza le envuelve y otros hombres le rodean (...). Existe, sin embargo, un tercer orden de causas, puesto que, con las fuerzas internas y externas, existe la obra que ambas ya han hecho juntas (...). Cuando actúan, no operan nunca sobre una tabla rasa, sino en una tabla donde ya han sido hechas señales. Según que se tome la tabla en un *momento* o en otro. (pp.41-7)

De esta forma, para la novela de corte positivista, los personajes no son más que la proyección de los progenitores, el medio social y las condiciones históricas en que se desenvuelven.

Demostrar la distancia que el programa escritural rojiano mantuvo respecto del determinismo es bastante sencillo. Si, al modo de lo realizado por la crítica tradicional, sólo atendemos los grandes aspectos de la narración, bastará con recordar aquel pasaje de *Hijo de ladrón* en que su protagonista cuestiona los postulados deterministas aducidos en favor de la herencia:

Ni mis hermanos ni yo sentíamos inclinación alguna hacia la profesión de nuestro padre, (...) no teníamos, tampoco, por qué ser ladrones y, de seguro, no lo seríamos. Nadie nos obligaría a ello. La idea de que los hijos de ladrones deben ser forzosamente ladrones es tan ilógica como que los hijos de médicos deben ser forzosamente médicos. (p.531)

Si agudizamos la vista y, al modo de anatomistas, desarticulamos el texto para enfocarnos en los pormenores de la narración, notaremos que el quiebre con la herencia positivista es bastante más complejo y profundo de lo que aparenta ser. Estudiar aquella ruptura epistemológica es el propósito que hemos trazado para el presente capítulo, es decir, comprobar cómo el narrador rojiano resiste el determinismo y las limitaciones heredadas de la novelística del periodo anterior mediante el empleo de catálisis o detalles del relato.

La prosecución de tales objetivos evidenciará los esfuerzos de Aniceto Hevia por borrar y blanquear aquellos estigmas que lo acusan e incriminan de ser hijo de ladrón. Tres recursos colaboran para exorcizar al protagonista de las miradas deterministas: limpieza, trabajo y acribia.

Delito, detención y cárcel. Manchas indelebles para la estirpe Hevia

En las primeras páginas de *Hijo de ladrón*, en tanto Aniceto cruza la cordillera de los Andes, se dan algunos datos biográficos de la familia Hevia. El padre, José del Real y Antequera, aseguraba a su mujer e hijos que se ganaba la vida vendiendo tabacos. Una vez que Aniceto llega a la niñez, el padre informa a su prole que no es comerciante, sino ladrón.

Para los Hevia era habitual que el padre saliese por las noches, sin embargo, una de aquellas partidas se extendió más de lo usual. Para desgracia de la familia su patriarca fue hallado tras las rejas:

Allí, detrás de una reja, mi madre encontró a su marido, pero no al que conociera dos días atrás, el limpio y apacible cubano José del Real y Antequera, que así decía ser y llamarse, sino al sucio y excitado español Aniceto Hevia, apodado El Gallego, famoso ladrón (...). El Gallego, sacando por entre los barrotes sus dedos manchados de amarillo, le dijo, acariciándole las manos: “No llores, Rosalía, esto no será largo, tráeme ropa y cigarrillos”. (pp. 384-5)

Con el encarcelamiento, la “apacibilidad y limpieza” de El Gallego ceden lugar a la “excitación y suciedad”. Este cambio de aspecto traza sobre cada integrante de la familia Hevia una mancha de vergüenza y deshonra que no será fácil de blanquear ni borrar.

Luego de ser puesto en libertad, El Gallego regresa a su hogar bajo una estricta vigilancia policial. Por tal razón, cuando el personaje emprende un viaje para escapullirse de la atenta mirada del guardián, su casa es allanada y su esposa e hijo menor detenidos.

Con sólo doce años de edad, Aniceto es puesto en un calabozo junto a delincuentes comunes. Para entonces, el niño pugna en favor de su limpieza y buen aspecto:

Al entrar en el calabozo común, empujado por la mano de un gendarme, vi que los detenidos me miraban con extraordinaria curiosidad: no era aquel sitio adecuado para un niño de doce años, de pantalón corto aún, vestido con cierta limpieza. (p.391)

Es prudente contrastar la apariencia del niño Aniceto con aquellos prisioneros que han pasado buena parte de sus vidas encarcelados. El aspecto del anciano que se acerca a dialogar con Aniceto certifica que la mancha del delito ha tenido tiempo suficiente para arrebatarle todo vestigio de limpieza y pulcritud: “un individuo entrado ya en la vejez, bajo y calvo, derrotado de ropa, la barba crecida y la cara como sucia, se acercó” (pp.391-2).

Para desgracia de Aniceto, su suerte comienza a empeorar. Tal como ocurrió a su padre, en un proceso de mimetismo carcelario, la limpieza original del protagonista cede lugar a la suciedad. Un episodio fundamental en esta homogenización penitenciaria se presenta una vez que Aniceto es trasladado a la oficina de identificación dactiloscópica. Aquel procedimiento, que Foucault habría llamado “ejercicio de la tecnología del poder sobre el cuerpo” (p.36), es significativo, pues la mancha “chata, informe, y de gran tamaño” que estampa el dedo de Aniceto constituye su verdadera mancha indeleble:

Me tomó [el policía] la mano derecha.

—Abra los dedos.

Cogió el pulgar e hizo correr sobre él un rodillo lleno de tinta, dejándome negro.

—Suelte el dedo, por favor; no haga fuerza; así.

Sobre una ficha de varias divisiones apareció, en el sitio destinado al pulgar, una mancha chata, informe, de gran tamaño. (pp. 391-2)

Los dedos de Aniceto no sólo hablan del tránsito de la limpieza a la suciedad, sino que además recuerdan que el negro se ha vinculado históricamente con la criminalidad. En las primeras páginas de *Vigilar y castigar*, Michael Foucault detalla algunas prácticas punitivas del siglo XVIII que privilegiaron este color para vestir a los ejecutados:

Los parricidas —y los regicidas, que se asimilaban a aquellos— eran conducidos al patíbulo cubiertos con un velo negro (...). Así, para Fieschi, en noviembre de 1836: “Se le conducirá al lugar de la ejecución en camisa, descalzo, y cubierta la cabeza con un velo negro (...)”. (1993, p.21)

Es interesante destacar que el funcionario policial que registra las impresiones dactiloscópicas de Aniceto viste un delantal blanco:

Unos gendarmes aparecieron ante la puerta y me llamaron; salí y fui llevado, a través de largos corredores, hasta una amplia oficina, en donde fui dejado ante un señor gordo, rosado, rubio, cubierto con un delantal blanco. Me miró por encima de sus anteojos con montura dorada y procedió a filiarme, preguntándome el nombre, apellidos, domicilio, educación, nombres y apellidos de mis padres. (p.395)

Aquel delantal blanco constituye una barrera infranqueable que, al modo de un muro de segregación, distingue a quien cumple la ley de aquel que osa transgredirla. En palabras de Eliodoro Hernández Astudillo, el ñato *Eloy* (1982), de Carlos Droguett, el delantal del funcionario policial distingue a quien “asesina fuera de la ley” de aquel que lo hace “adentro de ella” (2008, p.95).

El color blanco del delantal le confiere sentido a las palabras de Luz Aurora Pimentel, en cuanto el adjetivo siempre cumple una función particularizante al anunciar las partes y atributos que singularizan el objeto nombrado (p.37). En este caso, la tonalidad de la prenda vestida por el carcelero explica por qué el narrador rojiano escoge el blanco para certificar la pulcritud del gendarme, en tanto que privilegia el negro para pintar los dedos de Aniceto, y así acreditar su herencia criminal.

Una vez que las huellas dactilares de Aniceto han sido registradas se procede a inspeccionar su cuerpo en búsqueda de marcas y cicatrices: “¿Tiene alguna señal particular en el cuerpo? ¿En la cara? Una cicatriz en la ceja derecha; un porrazo” (p.397).

Precisar huellas y marcas corporales es un viejo recurso punitivo, pues las disciplinas procuran “apoderarse del cuerpo para grabar en él las marcas del poder” (Foucault, 1990, p.47). La liturgia del suplicio procura trazar signos y marcas indelebles sobre los cuerpos de los condenados, de manera que el delincuente moderno, al modo

del condenado del siglo XVIII, lleve inscritas sobre el cuerpo marcas y señales de sufrimiento (p.39).

Para cuando Aniceto es puesto en libertad su apariencia ha cambiado por completo. Atrás queda el niño de doce años que pretendía mantener cierta limpieza, para dar lugar a un hombre que ha peregrinado desde la pulcritud al desaseo:

Era yo un raro excarcelado: en vez de irme a grandes pasos, corriendo si era posible, me quedaba frente a la puerta (...), ya es suficiente ser gendarme de un edificio como aquel para que además se le plante allí un ser, macilento y mal vestido. (p.447)

El ñato *Eloy*, de Carlos Droguett, al igual que Aniceto y El Gallego, también transita por los senderos que conducen desde la limpieza a la suciedad. En tanto Eloy vive con la Rosa, luce “una camisa limpia, blanca, alba, impecable” (Droguett, p.128); más tarde, cuando la policía lo rodea, su pulcra vestimenta se ha tornado “color mugre, esa mugre que es la pobreza, como un papel enfermo de diario de provincia” (pp.60-1).

A medida que transcurren las acciones narrativas los binomios ‘limpio-sucio’, ‘blanco-negro’, ‘pulcro-desaseado’, constituyen lo que Luz Aurora Pimentel denomina “contigüidades obligadas” (p.59). En otras palabras, tales oposiciones dan lugar a un microuniverso semántico en que cada lexema-tema propone una estructuración que interrelaciona todos los elementos que componen el relato.

El encarcelamiento no sólo le arrebató a Aniceto su pulcritud original, sino que además pone término a su infancia. A pesar de las abruptas circunstancias con que culmina su niñez, Aniceto se da tiempo para rememorar algunos episodios de sus primeros años de vida. Mediante extensos *raccontos*, el protagonista destaca los esfuerzos de su padre por mantener lejos del hogar la suciedad inherente a su oficio de ladrón: “mi infancia no fue desagradable (...). La casa estaba siempre limpia (...), no conocí el hambre y la suciedad sino cuando me encontré, sin las manos de mis padres, entregado a las mías propias” (p.521).

Irónicamente, Aniceto se pregunta qué habrían pensado sus compañeros de clases si se hubiesen enterado que El Gallego era ladrón. Aquellas reflexiones no son más que conjeturas, pues la apariencia de Aniceto durante la infancia no se condice con el oficio

de su padre: “ignoro qué cara habrían puesto (...); de extrañeza, seguramente, pues nada en mis ropas ni en mi conducta ni en mis rasgos indicaba que fuese hijo de una persona socialmente no respetable” (p.521).

Más tarde, las acciones narrativas se trasladan a la ciudad de Valparaíso, específicamente a las manifestaciones en protesta por el alza del viaje en tranvía¹⁷. La interacción con aquellos modelos de espacialidad cuyos referentes se vinculan con lugares del mundo real constituye lo que Jonathan Culler denomina “contrato de inteligibilidad”, es decir, una relación intersemiótica en la que el texto cobra sentido en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo real (citado en Pimentel, p.9). Por consiguiente, la incorporación de aquella ciudad a la diégesis constituye un recurso narrativo que crea la ilusión de realidad, asegurando puntos de anclaje que dan verosimilitud a la narración (Pimentel, p.38).

Aniceto es nuevamente encarcelado en la ciudad puerto. Sin pruebas que lo incriminen, se le acusa de aprovechar los disturbios para robar una joyería. Tales acusaciones bastan para que el protagonista sea privado de libertad y puesto a disposición de un juez.

En compañía de otros prisioneros, Aniceto es trasladado desde la comisaría hasta los juzgados. El recorrido se realiza a pie por las calles, de manera que los ciudadanos se hacen testigos del correcto funcionamiento de la ley:

Ya amarrados, nos hicieron avanzar por el zaguán, abrieron la puerta y salieron a la calle, de a dos, como escolares que van a dar un paseo, los gendarmes en la orilla de la fila, sin sables y sin carabinas, pero con revólver al cinto. Éramos más o menos cincuenta hombres, divididos, amarrados, mejor dicho, de dos a dos. Se veía poca gente en las calles y la que encontrábamos nos miraba con curiosidad y sin interés: éramos un espectáculo. Muchos no sabíamos qué hacer con nuestros ojos y algunos mirábamos fijamente el suelo; otros devolvíamos con rapidez la mirada de los transeúntes, que nos miraban, por el contrario, con largueza. Sentíamos, de pronto, una especie de orgullo y nos erguíamos y mirábamos con desdén, procurando aparentar que éramos seres peligrosos. (p.500)

¹⁷ Las manifestaciones narradas en *Hijo de ladrón* se condicen con los sucesos ocurridos durante “La Huelga de los tranvías”. Aquella irrupción popular ocurrió en Santiago a fines del mes de abril en 1888. Se exigía a la Empresa del Ferrocarril Urbano cumplir con la construcción de líneas férreas y, además, reducir a dos centavos y medio el valor del boleto (véase Grez Toso, 2006, s/p).

Siguiendo a Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, el tránsito de los prisioneros por las calles pretende que los ciudadanos no sólo sepan de la maquinaria legal, sino que además sean partícipes de su correcto funcionamiento: “es preciso que [el pueblo] se atemorice; pero también (...) debe ser el testigo, como el fiador del castigo, porque debe hasta cierto punto tomar parte en él” (p.63). En relación con las palabras de Foucault, Francisco Tirado y Martín Mora señalan que el poder libera las cosas en el campo de la visión, pues uno de los requerimientos de las disciplinas es la exposición: “el poder es un poder que exhibe, que opera liberando las cosas en el terreno de la visión, exponiéndolas ante la mirada, sustrayéndolas al secreto y la oscuridad para arrojarlas a la luz” (p.19).

Si atendemos la pormenorización de los juzgados descritos en *Hijo de ladrón*, es indispensable prestar atención a los operadores tonales:

Entramos en una calle de edificios altos y de color ocre.

(...)

Nuestro destino era la Sección de Detenidos, edificio macizo y de color sucio, donde funcionaban, además, y seguramente para comodidad de los detenidos, los juzgados; de ellos se pasaba a los calabozos: unos pasos y listo. (p.500)

En la descripción de los juzgados se privilegia el “ocre”, tonalidad característica de los minerales terrosos, y el “color sucio”. Ambos matices cumplen el propósito de subrayar el descuido y desaseo que el narrador rojiano ha sugerido para los valores afines a la criminalidad.

Esta redundancia sémica, que vincula suciedad con crimen y limpieza con justicia, establece “una base clasemática jerarquizada que permite una lectura uniforme del discurso” (Pimentel, p.93). La permanencia de una misma nomenclatura léxico-semántica constituye lo que Philippe Hamon denomina pantónimo, es decir, la permanencia de una misma fórmula descriptiva que asegura, por su memorización permanente, la legibilidad del texto (citado en Pimentel, p.25).

Si, al modo de anatomistas, desarticulamos el texto para fijar la atención en los pormenores de la narración, notaremos que la descripción paratáctica de la sección de

detenidos evidencia aspectos característicos de la sociedad disciplinaria. Uno de estos aspectos es el afán por la escritura, el registro y la clasificación:

Trepamos unas escaleras y circulamos por pasillos llenos de pequeñas oficinas, cuchitriles de secretarios, receptores, copistas, telefonistas, archiveros, gendarmes, todas amobladas con lo estrictamente necesario: una mesa, una silla, otra mesa, otra silla, un calendario, otro calendario, números negros, números rojos, salvaderas, tinteros, muchos tinteros, más tinteros, tinteros aquí, tinteros allá; la justicia necesita muchos tinteros. (p.501)

Secretarios, receptores, copistas, telefonistas, y archiveros; premunidos de oficinas, calendarios, y tinteros, no pretenden más que hacer del poder de la escritura una pieza esencial en los engranajes de la sociedad disciplinaria (Foucault, pp. 193-4).

La descripción del escritorio que ocupa el juez comprueba que las catálisis no sólo construyen efectos de realidad, como decía Barthes, sino que además certifica, junto a Foucault, que tras los pormenores del relato se esconde y anida el poder:

—Que pasen los detenidos. Nos hicieron entrar en fila. El juez estaba sentado detrás de un escritorio situado sobre una tarima cubierta por un género felpudo de color rojo oscuro; tenía los codos afirmados sobre el escritorio y la cabeza reposaba sobre las manos, juntas bajo el mentón. (p.503)

El operador tonal “rojo oscuro” que decora el escritorio del juez parece tener similitud con el púrpura. De ser correcta esta asociación cromática, este matiz, que va entre el rojo y el azul, desde la antigüedad ha sido símbolo de autoridad y dominio. Por esta razón, en el Imperio mesopotámico el púrpura estaba reservado exclusivamente para la gente rica y refinada, y por ello los reyes asirios “citan en sus anales la exigencia de este producto entre los más estimados tributos, al lado del oro, la plata y el estaño” (Fernández, 2010, pp.32-3).

La escena descrita se completa con las corporalidades del juez y los funcionarios que lo secundan. Cumpliendo con la nomenclatura léxico-semántica propuesta por el pantónimo, el narrador rojiano asocia la limpieza con los representantes de la ley, en tanto que la enfermedad y la tos son vinculadas con los detenidos:

El juez llegó por fin: un señor de edad mediana, muy limpio, delgado, un poco calvo y cargado de espaldas, que nos miró de reojo en tanto abrían la puerta; éramos su primer trabajo del día. Nos removimos en los asientos, suspiramos, tosimos, y los gendarmes se pusieron de pie. Tras el juez entraron tres o cuatro personas, empleados, seguramente, limpios. (p.503)

Las características corporales de los detenidos se condicen con las disposiciones trazadas por el pantónimo narrativo para la criminalidad. En razón de ello el narrador rojiano subraya la negritud de manos y ojos del violador, para así destacar la gravedad de su delito:

Era un hombre más bien gordo, de regular estatura y moreno (...). Sus manos morenas y gordas no parecían manos de obrero. Su delito era amoroso: había violado a una chica (...) de dieciséis años y en su propia casa. —Lo malo es que soy casado— dijo, mirándome con sus ojos oscuros (...). (p.518)

Aniceto es condenado al pago de una multa o, en su defecto, a cinco días de cárcel. Sin dinero en los bolsillos ni nadie que lo socorra, el protagonista cumple sentencia tras las rejas. Durante la condena, Hevia comparte celda con un contrabandista de cigarrillos y whiskies. Este episodio es fundamental en el estudio de las catálisis, pues contribuye a demostrar que los pormenores del relato están repletos de significación y sentido:

Era un hombre de treinta a cuarenta años, moreno, esbelto, todo rapado, muy menudo, vestido con un traje de color azul bien tenido; llevaba cuello, corbata y chaleco y su sombrero panamá no mostraba ni una sola mancha (...). Con una pierna sobre la otra, mostraba unos preciosos y transparentes calcetines de seda (...), echó mano al bolsillo izquierdo del chaleco y sacó de él algo que miró primero y que en seguida mostró: un reloj de oro. (p.512)

Es interesante destacar que, a pesar de su condición delictiva, el traje del contrabandista luce impecable y sin ninguna mancha que le reste pulcritud. Del mismo modo, es importante atender a los operadores tonales de sus vestimentas. El color azul del traje cobra sentido al considerar las mercancías ofrecidas por el sujeto: cigarrillos y whiskies. Debido al alto valor monetario de ambos productos, éstos sólo pueden ser pretendidos por las clases más adineradas, es decir, la burguesía.

La vinculación del contrabandista con la clase burguesa explica por qué el narrador ha coloreado su traje de azul. Recordemos que esta tonalidad ha sido empleada

por las clases acomodadas para distinguir su ideario político; por ejemplo, en el siglo XVII los *Tories*¹⁸ utilizaron el azul para diferenciarse en el espectro político británico. Más tarde, en el siglo XX, la División Azul¹⁹ se vale del mismo matiz para representar su programa político, al igual que el Partido Demócrata en los Estados Unidos. En lo que respecta a nuestra narrativa latinoamericana, podemos aludir un pasaje de la novela *Amalia* (1851) de José Mármol, donde el azul decora la habitación de su acaudalada protagonista:

Toda la alcoba estaba tapizada con papel aterciopelado (...), matizado con estambres dorados, que representaban caprichos de luz entre nubes ligeramente azuladas (...). Al otro lado de la cama se hallaba una otomana cubierta de terciopelo azul (...). A los pies de la cama se veía un gran sillón, forrado en terciopelo del mismo color. (1991, pp.18-9)

El análisis de las vestimentas del contrabandista demuestra que Michel Foucault se encuentra en lo cierto al sostener que el poder hace presa en detalles. Efectivamente, el poder se vale de técnicas minuciosas e ínfimas para fabricar cuerpos sometidos y ejercitados, es decir, a fin de cuentas, “cuerpos dóciles”.

El narrador rojiano no da lugar a excepciones pues, siendo fiel a la nomenclatura léxico-semántica que ha sugerido, estima conveniente poner fin a la limpieza y pulcritud del contrabandista. En este proceso son los propios compañeros de celda quienes se encargan de someter al traficante a una breve, pero intensa, homogeneización carcelaria:

Los muchachos que estaban cerca de la reja avanzaron de frente y los que se habían corrido hacia la derecha y hacia la izquierda se aproximaron a la orilla de la tarima: el lazo se cerraba. De pronto el individuo fue echado violentamente hacia atrás y lanzó una especie de gruñido animal, al tiempo que levantaba las piernas y pataleaba con angustia, ahogándose. Ocho o diez muchachos se le echaron encima, lo inmovilizaron un segundo y después de este segundo se vio que el hombre era levantado y giraba en el aire, como un muñeco (...). Cayó al suelo como un saco, perdida toda su preciosa compostura, despeinado, sin sombrero, el chaleco abierto, jadeante y mareado... (p.513)

¹⁸ *Tories* es el nombre empleado para denominar a los militantes y simpatizantes del Partido Conservador Británico.

¹⁹ La División Azul fue una fracción del ejército alemán conformada por voluntarios españoles que sirvieron al Tercer Reich en el Frente Oriental contra la Unión Soviética.

Al desarticular el texto rojiano se halla sentido a la pormenorización de la vestimentas de Aniceto, una vez que ha cumplido con la condena impuesta por el juez: “al ser dado de alta y puesto en libertad, salvado de la muerte y de la justicia, la ropa, arrugada y manchada de pintura, colgaba de mí como de un clavo” (p.522).

Sin un rumbo que seguir, Aniceto deambula por las calles porteñas hasta caleta El Membrillo²⁰. En este pequeño desembarcadero, Aniceto conoce nuevos compañeros: Alfonso Echeverría, apodado ‘El Filósofo’, y Cristián. Ambos sujetos invitan al protagonista a recoger desperdicios metálicos botados por las olas sobre la playa. Aunque la venta de desechos no otorga ganancias suculentas, al menos permite conseguir un plato de comida caliente y una cama en que dormir.

Aniceto, El Filósofo y Cristián comparten una pequeña pieza en un conventillo. De acuerdo con el protagonista, aquellos refugios populares albergan un heterogéneo segmento proletario: “en los conventillos se acostumbra uno a vivir al lado de la gente más extraordinaria: ladrones, policías, trabajadores, mendigos, asaltantes, comerciantes, de todo” (p.568).

El pantónimo narrativo estudiado explica, desde una perspectiva netamente literaria, la escasez de servicios higiénicos en el inmueble popular. Dado que muchos de sus inquilinos son ladrones, mendigos y asaltantes, a fin de cuentas, sujetos afines a la criminalidad, el narrador rojiano no puede más que vincular aquellas existencias a la suciedad y el desaseo. Por tales motivos, sólo un grifo de agua abastece a toda la comunidad:

Debía uno lavarse en una llave que dejaba escapar durante el día y la noche un delgado y fuerte chorro [de agua].

(...)

Desde muy temprano había oído cómo la gente se lavaba allí, gargarizando, sonándose con violencia y sin más ayuda que la natural, tosiendo, escupiendo, lanzando exclamaciones y profiriendo blasfemias cada vez que el jabón, que no había dónde dejar, caía sobre los fideos, los pelos y los hollejos. (p.568)

²⁰ Caleta El Membrillo es un terminal de pesca y fondeadero de embarcaciones ubicado al suroeste de Valparaíso, puntualmente a los pies del Parque Alejo Barrios. De acuerdo la reflexión de Luz A. Pimentel, la incorporación de este desembarcadero constituye un referente global imaginario que entabla una relación significante con el mundo real (p.30).

En sus primeros relatos, Manuel Rojas ya había dado cuenta de las carencias higiénicas en los conventillos. En *El delincuente* (1929)²¹ se describe un inmueble proletario similar al pormenorizado en *Hijo de ladrón*, cuyos inquilinos van “desde mendigos y ladrones hasta policías y obreros (...) que no trabajan en nada” (p.170). Aquel edificio popular cuenta con un grifo para abastecer de agua a todos los moradores: “en el centro hay una llave de agua y una pileta que sirve de lavadero. Alrededor de este último patio están las piezas de los inquilinos, unas cuarenta, metidas en un corredor” (p.170).

Dado que El Filósofo y Cristián son personajes afines al delito, no pueden más que solidarizar con sus vecinos, y mantener una precaria higiene personal:

—¡Para qué le cuento lo que cuesta lavarse aquí en invierno! —exclamó El Filósofo, que se jabonaba con timidez el pescuezo—. Le damos, de pasada, una mirada a la llave y pensamos en el jabón, y hasta el otro día, en que le echamos otro mirotón. ¿No es cierto Cristián? Tú tampoco eres un tiburón para el agua. (pp. 558-9)

El escritor José Santos González Vera, quien por más de seis décadas entabló una cercana amistad con Manuel Rojas²², también se refirió a las carencias higiénicas en las habitaciones populares. En *El conventillo* (1918) se describe la suciedad de estos inmuebles, destacando manchas, suciedad y hacinamiento:

Al lado de cada puerta, en braseros y cocinitas portátiles, se calientan tarros con lavaza, tiestos con puchero y teteras con agua. Pegado a las paredes asciende el humo, las manchas de hollín que por sobre los tejados forman una vaga nube gris. (1962, p.21).

Hasta esta parte hemos demostrado cómo Aniceto Hevia es vinculado al mundo del crimen en razón de la herencia paterna. Por consiguiente, siguiendo los parámetros léxico-sémicos trazados por el pantónimo narrativo, la apariencia del protagonista

²¹ En 1929, la Universidad de Concepción distingue a Manuel Rojas con el Premio Atenea en reconocimiento a su cuento *El delincuente*.

²² Julianne Clark, la tercera esposa de Manuel Rojas, señala en sus memorias que una profunda amistad vinculó a González Vera con el autor de *Hijo de ladrón*: “los unía una amistad de todos esos años en que se habían casado y habían visto nacer y crecer sus hijos. Además de su experiencia familiar, compartían un sentido del humor irónico, un inmenso cariño, la pasión por las letras y una postura política que no permitía claudicaciones” (2007, p.83).

transita desde la limpieza hasta la suciedad. No obstante, en los episodios finales de *Hijo de ladrón*, el protagonista procura mantener distancia respecto de la criminalidad. De este modo, los fundamentos deterministas, propios de la novela decimonónica, comienzan a ser cuestionados y desestabilizados.

Alfonso Echeverría, más conocido por su apodo El Filósofo, es fundamental en este quiebre con las miradas deterministas. Este personaje esboza fuertes críticas al sistema capitalista, al introducir consignas de libertad, justicia e igualdad social en el relato:

—Usted, de seguro, no tendrá dónde dormir —dijo Echeverría—, se viene con nosotros.

Protesté, afirmando que podía ir a dormir a un albergue.

—No; véngase con nosotros —insistió—. ¿Para qué gastar dinero? Por lo demás, creo que no le ha quedado ni un centavo. ¿No le dije? Se trabaja un día para vivir exactamente un día. El capitalismo es muy previsor. (p.559)

El distanciamiento respecto del determinismo no sólo incumbe a Aniceto, sino que también vale para Cristián. Recordemos que éste viste “una camisa rasgada como una herramienta” (p.558). Más tarde, en tanto El Filósofo y Aniceto se dedican a la lectura, Cristián zurce su camisa con el propósito de borrar aquella suciedad y descuido que lo atan a la criminalidad:

(...) mientras Cristián, con aguja e hilo en una mano y su camisa en la otra, intentaba remendarla a la luz de un cabo de vela, y El Filósofo, sentado junto a él, leía un trozo de diario viejo (...), yo [Aniceto] con la cabeza afirmada en una mano procuraba adivinar lo que se decía en las páginas de una revista. (p.566)

Los esfuerzos de Cristián por remendar sus vestimentas son significativos. Por ello, cuando una vecina golpea la puerta solicitando ayuda, el personaje ignora aquellas peticiones de socorro para mantener la atención en la costura:

—¿Qué pasa señora? —preguntó Echeverría, con igual dulzura, irguiéndose—. La mujer respondió, afligida:

—Venga a ayudarme a levantar a este borracho; no lo puedo mover.

Mi amigo dejó a un lado el trozo de diario y salió hacia el patio. Creí que Cristián lo acompañaría, pero Cristián no hizo movimiento alguno; todo su interés estaba concentrado en los restos de su camisa; siguió cosiendo. (p.567)

Al igual que Cristián, Aniceto también hace lo propio para romper con las miradas deterministas que lo vinculan a la criminalidad. Para ello, el protagonista de la tetralogía rojiana no sólo evidencia afinidad con el trabajo, sino que además muestra predilección por la pulcritud y las tonalidades afines a la limpieza:

[Aniceto] también tenía deseos de pintar, pero no una muralla sino una ventana, una ventana amplia, no de azul sino de blanco: la aceitaría primero, le daría después una o dos manos de fijación, la enmasillaría, la lijaría hasta que la palma de la mano no advirtiera en la madera ni la más pequeña aspereza y finalmente extendería sobre ella una, dos, tres capas de albayalde. (pp. 591-2)

Desde la perspectiva ácrata, la propensión de Aniceto por el trabajo es relevante. Siguiendo la óptica bakunista, que el relato parece privilegiar, el trabajo es el medio propicio para conseguir la redención proletaria. Por ello, Mijaíl Bakunin estima que los hombres de trabajo, “hijos de sus propias obras”, constituyen el verdadero sujeto revolucionario: “el proletariado (...), el único conservado intacto en medio de la corrupción y el embrutecimiento general, gracias a la inteligencia y a la moralidad reales, que son inherentes al trabajo” (citado en Velasco, 1993, p.197).

Las tonalidades con que Aniceto pretende decorar la ventana son interesantes para el estudio de las catálisis. El operador tonal blanco cubierto con “tres capas de albayalde” evidencia la predilección del protagonista por aquellos matices que Étienne Souriau ha vinculado con la —pureza, limpieza e inocencia— (2010, p.198). De acuerdo con los parámetros señalados, la predilección de Aniceto por las tonalidades claras puede estimarse un indicio de pulcritud y limpieza. Mediante este recurso narrativo, el protagonista desestabiliza, en parte, aquellas miradas deterministas que lo vinculan al mundo del delito, en razón de la herencia paterna. De proyectar aquellos intereses sobre las novelas restantes de la tetralogía rojiana, es decir, *Mejor que el vino*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante* nos encargaremos a continuación.

Limpeza, trabajo y acracia: formas de resistencia al determinismo

Si privilegiamos la sucesión cronológica de las acciones narrativas sobre la ordenación de las novelas según su fecha de publicación, en primer orden, debemos revisar *Sombras contra el muro*, luego *Mejor que el vino*²³ y, posteriormente, *La oscura vida radiante*.

En las primeras páginas de *Sombras contra el muro*, se describe a Aniceto como un adolescente que comienza a explorar su sexualidad. Aunque se invita al protagonista a pasar tiempo en compañía de prostitutas, el personaje rechaza tales convites en privilegio de su limpieza e higiene:

Los dos compañeros estaban acostados con una misma dama. Parecía un poco ebria y tan pronto reía como discutía con alguno de los hombres (...). Los compañeros estaban también un poco borrachos (...). Él [Aniceto] se levantó muy temprano. Se mojó la cara y se fue.

(...)

El Chambeco (...) se trasladó a la cama del italiano, llevando a la negrita, por supuesto, apenas el camarada abandonó el cuarto—, Aniceto, procurando no mirar hacia la cama, se levantó, se vistió y se fue, luego de refrescar su cara con una manotada de agua. (pp.638-9)

Es importante destacar que Aniceto no abandona la habitación sin antes darse un manotazo de agua fresca en el rostro. Este recurso distingue al protagonista de aquellos personajes proclives al divertimento con prostitutas. Esta situación se extiende a *Mejor que el vino*, cuando Aniceto acude a un lupanar en compañía de amigos. En tal ocasión el narrador califica a su protagonista de “maniaco de la asepsia”, pues porta y distribuye preservativos entre los clientes del prostíbulo:

La mujer, quizá para ganar tiempo, le exigió preservativo. El hombre puso cara de asombro. No tenía. ¿Quién va a llevar preservativo a una casa de prostitución? Únicamente los maniacos de la asepsia.

(...)

—Oye —le dijo—: ¿tienes un preservativo que me prestes?

²³ Aunque *Sombras contra el muro* es la tercera entrega de las vicisitudes de Aniceto. En palabras de Darío Cortés, la novela “reconstruye la segunda etapa en la trayectoria de Aniceto Hevia (...) cubre la época de su adolescencia, desde los diecisiete a los veinticinco años de edad” (p.133). En tanto, *Mejor que el vino* hace lo propio desde “los veinticinco a los cuarenta años de edad” (1986, p.126).

(...)

Aniceto buscó en sus bolsillos y le alargó uno.—Toma. Que te aproveche.
(p.902)

Aniceto no simpatiza con prostitutas, ya que todos los lunes observa cómo las mujeres desfilan rumbo al hospital para hacerse examinar y prevenir de posibles enfermedades:

De los numerosos burdeles de San Pablo, mujeres en general ordinarias, gordas, morenas, algunas con el rostro estragado por el alcohol (...), salían y desfilaban en dirección a una clínica médica municipal en donde eran sometidas a revisión por un grupo de médicos que determinaban, concluido el examen, cuáles podrían ejercer y cuáles deberían abstenerse de ello.
(p.710)

La poca estima de Aniceto por las trabajadoras sexuales no sólo encuentra justificaciones de carácter sanitario, sino que además halla sentido en el pensamiento ácrata. Recordemos que para entonces Aniceto se declara militante anarquista, por lo que no es de extrañar que tal displicencia encuentre respuestas en *Dios y el Estado* (1871) de Mijaíl Bakunin. En aquella reflexión, el teórico estima que el libertinaje del cuerpo es un arma empleada por la clase burguesa para adormecer al proletariado. Para salir de este aletargamiento, existen tres caminos posibles: dos ilusorios y el tercero, real. “Los dos primeros son el burdel y la iglesia (...). El tercero es la revolución social” (Bakunin, 2008, p.109).

En razón de lo anterior, el zapatero Pinto, quien comparte los postulados libertarios de Bakunin, pregunta a sus compañeros:

¿Por qué crees que la Iglesia y la burguesía crean instituciones de beneficencia y de caridad? para sujetar a esa gente en donde está, porque esa gente se siente tan terriblemente hundida (...), que cualquier ayuda (...) constituye una felicidad. (p.618)

En *Sombras contra el muro*, Aniceto Hevia asume un fuerte compromiso libertario. Por consiguiente, no es de extrañar que el protagonista forje amistad con aquellos personajes que comparten sus pretensiones de redención social. En este

proceso, Aniceto entabla amistad con Voltaire²⁴, un anarquista partidario de la acción directa²⁵, que lo invita a participar en la colocación y detonación de bombas:

—¿Gelinita?

(...)

—¿Qué piensan hacer con ella? Voltaire sonrió.

—¿No crees que sería bueno hacer estallar unas bombitas?

(...)

—¿Y sabes hacer bombas?—No. Pero me van a enseñar. Ya tengo algo. Mira. Voltaire le mostró unos papeles arrugados y sucios, escritos a máquina, en donde se explicaba, con algunos dibujos, cómo preparar bombas que estallan al chocar con algo duro, bombas de tiempo, que se combinan con un reloj, y bombas de mecha. (p.710)

Aniceto, tal vez alertado por los atributos “sucio y arrugado”, se niega a participar en la colocación de bombas. Aquella es una buena elección, pues de acuerdo al pantónimo propuesto por el relato aquellos indicios sólo pueden vincularse al delito y la criminalidad.

La amistad de Voltaire trae consecuencias para Aniceto. Tras la detonación de bombas se ordena a la policía investigar y apresar a los responsables. Por consiguiente, todo militante anarquista se vuelve sospechoso. Aquella presunción hará que Aniceto abandone rápidamente la peluquería del compañero Teodoro, en tanto la policía se dispone a allanar el local en búsqueda de huellas e indicios que conduzcan hasta los responsables de las detonaciones:

—Un momento, caballeros —dijo uno de ellos, avanzando.

(...)

—Bueno, pues, ustedes saben... Anoche estalló otra bombita y, claro, los mandamases se ponen nerviosos; el ministro llamó al jefe y le dijo: “¿Qué pasa, Eugenio? ¿No hay pacos ni agentes en Santiago?” Y uno, ¿qué va hacer? Donde manda capitán... Tenía un gran anillo de oro, que hacía juego

²⁴ Siguiendo las investigaciones historiográficas de Sergio Grez Toso, tal personaje se condice con el joven Voltaire Argandoña, quien llegó a tener una destacada figuración en el ambiente ácrata de comienzos del siglo XX.

²⁵ La *acción directa* supone la lucha inmediata de las fuerzas en pugna con el propósito revolucionario de destruir al Estado e imponer una sociedad más justa y libre. La acción directa engloba varias tácticas: a) la acción propagandística destinada a captar a los trabajadores a través de la prensa; b) la acción violenta, como el sabotaje; c) la huelga general revolucionaria que deriva en una insurrección en la que los hechos de violencia son inherentes (Suriano, 2004, pp.278-9).

con el diente, en el dedo índice de la mano que estiró; tal vez la estiró para que la vieran: lucía una piedra color azul oscuro. (p.731)

La mano estirada del agente y el anillo azul oscuro que decora su dedo índice no son detalles irrelevantes, sino que, por el contrario, como ya hemos dicho, aquellas catálisis están repletas de significación y sentido.

El dedo índice constituye el indicador por excelencia. Por ello, se le llama dedo ordenante, pues cuando señala lleva inscrito un mandato. Aquel mando que le confiere la ley es el que pretende evidenciar el funcionario policial. El operador tonal azul oscuro que decora el anillo del guardián es un pormenor que adquiere significación al entender en la labor policial una extensión de los intereses del ministro y la clase gobernante. Una vez allanada la peluquería, Aniceto se escabulle de la mirada policial. Es interesante precisar que, en su intento de fuga, el protagonista emprende rumbo a la “derecha”, tal como si quisiese renegar con sus pasos la identificación con la “izquierda” política. La negación de su identidad sólo provoca vergüenza en el protagonista:

Aniceto salió a la acera, miró hacia la izquierda y hacia la derecha, por si acaso había más agentes, no vio más y decidió ir hacia la derecha.

(...)

Sí, se había escapado. En la esquina torció de nuevo hacia la derecha y en vista de que tampoco allí había agentes corrió hasta la otra calle, por si acaso el hombre del diente de oro o alguno de sus compañeros reaccionaba.

(...)

Aniceto sintió vergüenza. (pp.731-2)

De nada sirve al protagonista abjurar de su militancia ácrata, pues en plena calle San Pablo un policía le arresta. Aunque los cargos imputados no son más que su condición política, esta detención es un retroceso en las pretensiones de Aniceto por romper con los fundamentos deterministas.

Pareciese que la policía toma más resguardos con los disidentes políticos que con los delincuentes comunes, ya que en esta ocasión no sólo registran y manchan de negro los dedos del protagonista, sino que además hacen lo propio con la planta de sus pies:

Le toman las impresiones digitales y no contentos con eso le hacen imprimir en una hoja toda una mano y en otra todo un pie: queda sucio y siente que le da lo mismo ser lo que es, que parecer lo que no es; ha salido de nuevo degradado y piensa, al salir hacia la calle, que no debería existir nada ni ningún hecho que rebaje o haga sentirse rebajado a un ser humano. (pp.736-7)

Tal vez esta práctica punitiva permita a la policía ir más aprisa tras los pasos de quienes, en palabras de Homi K. Bhabha, ejercen su derecho a “significar desde la periferia del poder” (1994, p.19).

Aunque este arresto implica un repliegue en las aspiraciones de Aniceto, hallamos diferencias considerables entre esta detención y las anteriores. En esta ocasión, el protagonista está consciente de que los motivos de su arresto son de orden político, por lo que durante el registro grafológico reproduce algunas consignas libertarias: “le hacen escribir unas líneas y Aniceto (...) escribe un párrafo en el que intenta reproducir frases o pensamientos que ha leído en alguna parte” (p.736).

El narrador de *Sombras contra el muro* no olvida que ha sugerido un pantónimo narrativo cuya nomenclatura léxico-semántica vincula la suciedad y el desaseo con la criminalidad, en tanto que la pulcritud y la limpieza con la legalidad. Este recurso de producción textual se aprecia una vez que la policía frustra el robo perpetrado por Miguel Briones. Para este personaje, el tránsito de la limpieza a la suciedad se evidencia al considerar su descripción inicial:

Es soltero y con toda seguridad un asceta sexual y moral: nunca anda con mujeres y siempre se conduce de modo muy correcto con las compañeritas, lo que las contraría, pues quisieran que no lo fuese tanto: es un gran partido, con su empleo, su conducta sobria, su limpieza, su suave tacto. Algunas veces, cuando sale de la tienda con su escala, una escala que se parece un poco a él, limpia, brillante, engrasadita, una escala de tijera, su aspecto, su overol, su peinado, su mirada, sus zapatos, todo es tan limpio, tan correcto, tan planchado, que llama la atención. (p.717)

Una semana más tarde, cuando Briones ha perpetrado un robo a mano armada, su apariencia incólume cede lugar al desaseo y la suciedad: “casi todo aquello se ha perdido. Es ahora un ser atropellado, un poco en desorden, habla muy ligero y su corbata y su peinado lucen mucho menos que antes; su planchado parece perdido” (p.717).

Afortunadamente, no todos los ácratas representados en *Sombras contra el muro* muestran afinidad por el delito; por ejemplo, René aspira a que los anarquistas mantengan “una línea pura, casi quería que fuesen honrados (...), por lo menos, conservar cierta conducta” (p.665). Obviamente aquella disposición se condice con las tonalidades de las prendas que viste este personaje: “cubierto el tronco con una blusa blanca, hecha del género con que se hacen los sacos harineros” (p.664).

A su vez Alberto, al igual que Aniceto, estima que el trabajo, la limpieza y la acracia son recursos suficientes para desestabilizar las miradas deterministas que argumentan en favor de la herencia: “no quiere ser nada ni tener muchas cosas, sólo ropa limpia, comida, un carruaje que pintar y una mujer, pero quiere, sí, que el hombre, sobre todo el hombre proletario, salga de su condición” (p.612).

En *Mejor que el vino*, Aniceto presenta una afición aún mayor por la limpieza. En esta ocasión tal predisposición se traslada hasta al ámbito amoroso. Para entonces, el protagonista ha entrado en la adultez, y con ello surgen nuevas preocupaciones: “luchar por una mujer, vivir la experiencia amorosa” (p.774).

La búsqueda de lo femenino conduce a Aniceto a algunos prostíbulos. En estos lupanares sus necesidades amorosas no son satisfechas pues, al abandonar tales espacios, el protagonista se siente sucio, “como si hubiese ensuciado a alguien y ambos tuvieran que lavarse para desprenderse de la mugre que se habían obsequiado por un módica suma de dinero” (p.767).

En parte, los responsables de la escasa higiene prostibularia son los propios clientes, pues muchos de los que visitan estos lugares son sujetos afines a la criminalidad. Por lo tanto, arrastran consigo la suciedad inherente a sus oficios:

Los lupanares que Aniceto había frecuentado (...) eran sitios donde van a buscar esparcimiento sexual o diversión los rateros, los policías de franco, los barrenderos o basureros municipales, los trabajadores de los mataderos, gente que no se fija ni poco ni mucho en la higiene propia ni en la ajena y que son recibidos por mujeres que tampoco han sido alumnas de la Escuela de Salubridad. (p.769)

La disconformidad de Aniceto con la higiene prostibularia se evidencia una vez que intima con prostitutas. Tras una fallida incursión amorosa, el protagonista resulta indigestado y mal agestado: “fue al excusado y vomitó. Al volver a la pieza, la mujer dormía. Recogió sus ropas, se vistió y se fue, helado, mojado, sucio y con varios pesos menos en el bolsillo. El estómago le sonaba” (p.767).

A diferencia de lo narrado en las novelas anteriores, *Mejor que el vino* extiende el interés por la higiene más allá de las pretensiones particulares de Aniceto para apuntar hacia políticas gubernamentales. Por tal razón, el narrador rojiano estima prudente que la clase dirigente padezca los malestares y picores de la sarna, pues así los gobernantes adquirirían conciencia de las necesidades con que lidia la clase obrera:

¿Nunca has tenido sarna? ¡Qué lástima! Si eres patriota deberías tenerla alguna vez; es una enfermedad nacional. Todo el mundo, por lo demás, debería tenerla, aunque sólo fuera una vez, y en especial los gobernantes. Así sabrían lo que es bueno; hablarían menos de la patria y de su destino glorioso y se preocuparían más de ayudar al pueblo a librarse de la mugre. (p.769)

Michel Foucault sostiene que algunos dirigentes han tenido conciencia de las implicancias de la limpieza; por ejemplo, los reglamentos de alojamientos obreros de mediados del siglo pasado evidencian esta preocupación:

La limpieza está a la orden del día. Es el alma del reglamento. Algunas disposiciones severas contra los escandalosos, los borrachos, los desórdenes de toda índole. (...) Se otorgan primas al orden y limpieza de los alojamientos, a la buena conducta, a los rasgos de abnegación. (p.305)

En *Mejor que el vino* Aniceto extiende su interés por la higiene hasta el ámbito laboral. Por ello, ofrece sus servicios de pintor en cada vivienda que muestra indicios de suciedad. Para entonces, el protagonista rojiano no sólo ansía borrar sus manchas incriminatorias, sino que además aspira a que todo el proletariado salga de su condición:

—¿No necesita un pintor?

La impresión era de asombro.

—¿Pintor? ¿Para qué?

De seguro creía que todo estaba flamante en la casa. El hombre decía, con tono pesimista, como quien habla de las miserias de este mundo: —Estas

murallas están muy sucias. Mire esta puerta: toda descascarada. Ya no tiene color. (p.783)

En tanto Aniceto desarrolla sus labores de pintor, entabla amistad con Francisco Cabrera. La afinidad entre ambos personajes se explica al estimar los intereses compartidos, pues Cabrera también muestra inclinación por la limpieza y el trabajo:

Francisco no tenía vicios ni manía; era limpio de cuerpo; se bañaba cada vez que podía, y lo podía a menudo, en invierno y en verano, en agua fría, y tenía orgullo de ello (...). Invitaba a Aniceto a salir de la ciudad, hacia su margen poniente, en donde, entre pequeños cerros, corrían algunos canales de agua de riego, en los que se bañaban. (p.789)

En concordancia con el pantónimo propuesto por el narrador rojiano, los componentes tonales de la cama que Aniceto comparte con Virginia, su pareja, son bastante significativos:

El cabello, tan negro como los ojos, desparramaba sobre la almohada, blanquísima, sus largas ondulaciones. Tenía los brazos debajo de la ropa y bajo el dobléz de las sábanas, blanquísimas también, resaltaban los hombros, morenos, redondos y perfectos. (p.810)

Las sábanas blancas están repletas de significación y sentido, pues certifican los esfuerzos de Aniceto por romper con la herencia criminal que arrastra desde la niñez. De este modo, las sábanas blancas garantizan los esfuerzos de Aniceto por resquebrajar los planteamientos deterministas.

El armario de Aniceto constituye un respaldo que atestigua los esfuerzos del personaje por desestabilizar los postulados deterministas. Recordemos que, en *Hijo de ladrón*, las vestimentas de Hevia eran bastante humildes. De hecho, al cruzar la cordillera un viajero le facilita calzado: “las alpargatas me quedaban un poco chicas, pero no me molestaban” (p.413). La misma situación se repite en *Sombras contra el muro*, donde se muestra a Aniceto con “ropa cayéndose, (...) y los zapatos con igual textura” (p.743). Esta situación se revierte en *Mejor que el vino*, pues el protagonista ostenta un armario repleto de prendas blancas: “Compró a Aniceto cortes de seda para

camisas y le obligó a hacerse ropa o comprarla. Aniceto obedeció, y así en breve tiempo Virginia llenó de ropa blanca e interior los pocos cajones que tenían” (p.826).

Es necesario prestar atención a los operadores tonales de sábanas y ropas. Mientras que las primeras son “blanquísimas”, las segundas son de “seda blanca”. Atrás queda el blanco entendido una mera pretensión, para constituirse en un referente real. El color blanco es un recurso que desestabiliza los postulados deterministas, ya que aquellas manchas oscuras que incriminan al protagonista han comenzado a borrarse.

Algunos personajes femeninos de *Mejor que el vino* también reconocen los esfuerzos de Aniceto por romper con el legado criminal que le ha heredado su padre. Por ejemplo, Cecilia desestima aquellos comentarios que vinculan a su pretendiente con el delito, argumentando que en él sólo halló finura y limpieza: “es un hombre rudo, salido del pueblo, y creo que ha sido de todo, quién sabe si hasta ladrón, sin embargo, es limpio y fino” (p.882).

En *La oscura vida radiante* se describe a Aniceto bastante comprometido con el quehacer ácrata. Este vínculo se aprecia una vez que el protagonista, ayudado por don Juan²⁶, entra en el hospital psiquiátrico para realizar labores de aseo, y además para colaborar en la fuga del compañero Briones (quien fuese encarcelado en *Sombras contra el muro* tras cometer un asaltado a mano armada).

En el sanatorio psiquiátrico, Aniceto conoce la peor clase de delincuentes, no por la gravedad de sus delitos, sino por el abandono en que se encuentran los internos. Por estas razones, el protagonista estima que tales calabozos se asemejan a verdaderos basureros humanos:

Hasta ese momento aquel lugar le parecía algo así como un basural humano para restos y desechos que nadie quiere, ni las familias, residuos de personas, de personalidades, peor que en una cárcel o presidio, donde también hay restos, residuos, desechos, con la diferencia de que en el presidio o en la cárcel esos residuos y desechos conservan su unidad. (p.172)

²⁶ Este personaje corresponde a la ficcionalización del médico Juan Gandulfo. En el quinto capítulo de esta investigación se analiza la ficcionalización de este galeno en la tetralogía de Rojas.

A partir del panorama descrito, no es de extrañar que las características corporales de los reos no hablen más que de mugre y suciedad: “un hombre muy feo, con cara de mono, enclenque, descalzo, los pies llenos de costras de piñén, patas piñinientas²⁷” (p.177).

La suciedad ha tenido tiempo suficiente para adueñarse de cada rincón del recinto psiquiátrico. Por consiguiente, el trabajo del aseador es una tarea imposible. En razón de aquella imposibilidad, un compañero de labores aconseja a Aniceto: “este trabajo no cunde, es como machacar fierro en frío. (...) Y le voy a decir: no se quede aquí, váyase apenas pueda, es joven y encontrará trabajo en otra parte. Váyase” (pp.172-3).

En sus intentos por resistir la suciedad, Aniceto se vale de un singular recurso: “un delantal blanco”. Al modo del funcionario policial que registró sus huellas dactilares en *Hijo de ladrón*, el protagonista adopta esta estrategia del poder para salvaguardar sus pretensiones de redención: “con ese delantal y ese escobillón y lo demás, puedes entrar hasta a La Moneda; di que vienes a recoger o a sacar basura (...). Y se fue, con su brillante delantal” (pp.170-1).

El “brillante delantal” que viste Aniceto testimonia sus esfuerzos por romper con el legado criminal que le ha heredado su padre. La descripción de esta prenda certifica la validez de las palabras de Luz Aurora Pimentel, en tanto el adjetivo (“brillante”) cumple una función particularizante respecto del nombre (“delantal”), al anunciar las partes y atributos que pormenorizan el objeto descrito (p.37).

Este “brillante delantal” es significativo en el estudio de las catálisis de la narración. Aquella prenda constituye una estrategia que permite al personaje resistir los embates y efectos del poder. En palabras del historiador Maximiliano Salinas, este recurso sería una suerte de “contracultura (...) que rebasa o rechaza la cultura oficial, no a través de ideologías o discursos culturales organizados, sino que a través de actos o actitudes” (citado en Jara, s/p.).

²⁷ Según el diccionario de la Real Academia Española, “Piñén” es una voz coloquial utilizada en Chile para hacer referencia a la “mugre adherida al cuerpo por desaseo prolongado”. Véase la versión en línea del diccionario en <www.rae.es>.

El delantal, entendido una estrategia de redención, no es algo nuevo en la narrativa rojiana. En *El bonete maulino* (1943), su protagonista, don Leiva, se atavía con la misma prenda para dejar en el olvido una juventud de dispendio y borracheras:

Poco a poco fue retrayéndose y, con gran extrañeza de todos sus compinches, se enamoró (...) y acusaba un franco cambio en su vida. Se casó. Y al día siguiente de su boda, que fue celebrada casi en silencio, se levantó temprano, barrió su tallercito, arregló sus útiles de trabajo, se puso un delantal limpio, se sentó en el pisito delante de su banca (...) y la casa y la calle en que vivía se llenaron de martillazos claros, alegres, rítmicos, que indicaban una voluntad y una decisión... Don Leiva trabajaba. (p.234)

El delantal de Aniceto constituye una barrera infranqueable que distingue a quienes han trasgredido la ley, respecto de aquel que se esmera por poner en entredicho los juicios deterministas.

La distribución espacial del sector penitenciario del psiquiátrico es peculiar. Mientras que las celdas de los presos políticos, por ejemplo la del militante anarquista Miguel Briones, se ubican a la izquierda del edificio, las salas que albergan a los gendarmes se encuentran en el flanco derecho. A primera vista, pareciese que esta distribución espacial sólo eleva el coste de la información narrativa, sin embargo, estimamos en ella una alegoría del ordenamiento visual del espectro político:

En la celda de la izquierda vio a Miguel, una celda unipersonal, como de castigo o de incomunicación, seguramente para los peligrosos o difíciles: sentado en su camastro, leía un libro, moviendo los labios. (p.179)

A la derecha estaban las piezas de los gendarmes, dormitorio y comedor. (p.184)

En las páginas finales de *La oscura vida radiante*, se señala que Aniceto entabla una cercana amistad con Sergio²⁸. En relación a la vida amical de ambos personajes el narrador presenta el siguiente diálogo:

—Usted, como es un pequeño burgués —replicó el linotipista [Aniceto]—, está bien dormido y bien desayunado, pero yo, que soy un proletario y que trabajé hasta las dos y media de la mañana, tengo hambre, porque ni siquiera

²⁸ Tal personaje corresponde a la ficcionalización del médico y poeta Sergio Atria.

he desayunado, y, además, debo levantarme, lavarme, vestirme, etc.
¿Comprende, hermano Sergio? (p.377)

El fragmento citado es interesante, ya que condensa los tres recursos que ha empleado Aniceto Hevia para desestabilizar las miradas deterministas: en primer orden, su militancia ácrata que subraya la idea de pertenencia al proletariado; en segundo lugar, la preponderancia del trabajo, pues el protagonista destaca que ha desarrollado labores de linotipista hasta altas horas de la madrugada, y, finalmente, la preponderancia de la higiene, en cuanto el protagonista subraya que esta actividad constituye una de sus primeras rutinas del día.

A modo de conclusión

Se han señalado las pretensiones del narrador rojiano por terminar con los privilegios concedidos por la narrativa decimonónica a la hipótesis tainiana del determinismo del medio sobre el comportamiento humano. Para concluir con el legado positivista, el narrador rojiano se vale de las catálisis de la narración, pues, a fin de cuentas, son los pormenores del relato los que ponen en entredicho los postulados que argumentan en favor de la raza, el medio y las circunstancias históricas.

La primera detención de Aniceto ocurre a propósito de los delitos de su padre. Aunque el personaje es un niño de tan sólo doce años, se lo encarcela para registrar sus huellas dactilares. En este proceso punitivo, la policía mancha los dedos de Aniceto con tinta negra. A partir de entonces, aquella tacha dactilar constituye una señal incriminatoria que el personaje procurará blanquear durante toda la vida.

Para conseguir exorcizar a su protagonista, el narrador rojiano se vale de tres recursos: limpieza, trabajo y acracia.

La limpieza es fundamental en la redención de Aniceto, pues, tras ver sus dedos manchados de negro, el personaje proyecta cada una de sus acciones en beneficio del blanqueamiento de su cuerpo, ropas y conducta. En cuanto a su corporalidad, Aniceto se

esmera por mantener un adecuado aseo, aunque las condiciones higiénicas en los conventillos y habitaciones populares no son las óptimas.

Al transcurrir las acciones narrativas, vemos que Aniceto privilegia prendas y vestidos cuyas tonalidades muestran afinidad con la limpieza. Esta predilección se extiende en *Mejor que el vino* a las prendas del dormitorio, específicamente a las sábanas que el protagonista comparte con su mujer.

Es interesante destacar que, en *La oscura vida radiante*, Aniceto, en tanto desarrolla labores de aseo en el sector penitenciario del psiquiátrico, viste un delantal blanco. Este recurso permite distinguir a quien ansía romper con las miradas deterministas, respecto de aquellos personajes que efectivamente han trasgredido la ley. Este procedimiento ya fue empleado con anterioridad en *Hijo de ladrón* por aquel policía que registró las impresiones dactilográficas de Aniceto, de manera que el protagonista adopta esta estrategia del poder para hacer valer sus pretensiones de redención.

La predilección de Aniceto por la limpieza se refuerza mediante la propensión al trabajo. Esta inclinación conduce al protagonista a desarrollar diversas labores: carpintería, aseo, recolección de escombros, linotipia, etcétera. La preferencia de Aniceto por el trabajo encuentra respuesta en su militancia ácrata, pues para el anarquismo sólo la clase obrera ha de mantenerse intacta en medio de la corrupción y el embrutecimiento general, gracias a la inteligencia y moralidad inherentes al trabajo.

La acracia es un aspecto relevante en la novelística de Manuel Rojas, pues hallamos que los postulados libertarios atraviesan toda su escritura. En relación a aquellas premisas, justificamos las desavenencias de Aniceto con prostitutas y burdeles, pues el anarquismo estima que el libertinaje del cuerpo es un arma empleada por la clase burguesa para adormecer al proletariado y así retardar la revolución social.

Finalmente, es interesante reconocer que mediante las catálisis el narrador rojiano no sólo pone en jaque los postulados deterministas, sino que además, fija puntos de anclaje que articulan coherentemente las cuatro novelas estudiadas. De esta manera,

los pormenores del relato establecen articulaciones profundas que se sitúan más allá de lo meramente temático, dando lugar a vinculaciones a nivel simbólico e ideológico.



CAPÍTULO II

Ladrones, rateros y borrachos: una jerarquía del delito en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas ²⁹

No exageramos ni un ápice cuando decimos que en la capital de la República hay dos mil quinientos delincuentes de oficio. Y con este número llegamos a formar el mayor porcentaje de delincuencia en el Mundo.

Ventura Maturana, Director de la Policía de Investigaciones durante la dictadura de Carlos Ibáñez.

En *Antología autobiográfica* (1962) Manuel Rojas señala algunas anécdotas de su niñez. En aquellos entonces su madre, Dorotea Sepúlveda, alquilaba una casa ubicada al sur de Buenos Aires³⁰. Además de Manuel y su madre, una segunda familia habitaba en el mismo inmueble:

Compuesta de un español llamado Aniceto Hevia, su mujer, Carolina, chilena; tres muchachas, Carmen, hija de Carolina, Natalia y Sara, y además de un muchacho, Luis. No supe, ni sé quién había sido el padre de Carmen, pero sí sé quién era el padre de los demás: Aniceto Hevia, apodado “El Gallego”, ladrón nocturno. (Rojas, 2008, p.99)

Aniceto Hevia, alias “El Gallego”, dejó huellas profundas en la memoria de nuestro escritor. De hecho, algunos episodios significativos de *Hijo de ladrón* surgen a propósito de las vicisitudes de este ladrón nocturno; por ejemplo, las acciones de la primera parte de la novela son ficcionalizadas, a partir de los inconvenientes suscitados entre El Gallego y la policía bonaerense:

²⁹ Este capítulo fue publicado íntegramente en Núm. 8 (2015) de la revista “Sujeto, subjetividad y cultura” de la Universidad Arcis, Chile. Esta publicación se encuentra indexada en Latindex.

³⁰ Tal casa ha sido recordada por Manuel Rojas en *Imágenes de infancia y adolescencia* (1985). El autor se refiere al inmueble que albergó sus primeros años de vida de la siguiente manera: “nos fuimos a vivir al barrio Boedo, en una casa situada en la calle Estados Unidos, una casa con un parrón y unas gallinas, con bastante patio. En frente de la casa y ocupando casi toda la manzana había un alfalar que sólo dejaba una delgada faja de tierra a unas casas de la calle que seguía hacia el sur.” (1985, p.40).

¿Cuándo supe que El Gallego era ladrón? Un día en que apareció la policía y se llevó a toda su familia, excepto a Aniceto, que no estaba en la casa. Lo supe todo y de seguro no me importó saberlo (...) Debo confesar, de soslayo, que yo admiraba al Gallego. (2008, p.100)

Más tarde, en ciudad capital, El Gallego es arrestado por la policía. En su calidad de ciudadano español se lo juzga bajo la Ley de Residencia³¹. Esta normativa decretaba la expulsión de aquellos extranjeros cuya conducta comprometiese la seguridad nacional o perturbe el orden público (Fernández & Rondina, 2006, p.360).

A los pocos meses de ser deportado El Gallego se las ingenia para burlar a la policía y regresar a Buenos Aires. Aunque el ladrón jamás reveló los recursos que empleó en clandestinidad, Manuel Rojas estima que una profusa barba le ayudó a pasar desapercibido y no provocar sospechas:

Una vez que lo llevaron preso y desapareció unos meses (...) volvió, y volvió con unas hermosas barbas (...) ¿Cómo volvió? No lo sé. Quizá con nuevos papeles, que alguien le hizo por ahí, y con esas barbas, desconocidas por la policía, pudo pasar sin despertar sospechas. (2008, p.100)

El Gallego fue un hombre significativo para Manuel Rojas. Esta importancia hace que el ladrón nocturno comparta un mismo escalafón con el padre del autor. Entre las escasas líneas que Rojas dedicó a su progenitor encontramos la descripción propuesta en *Imágenes de infancia y adolescencia*: “era un hombre delgado y moreno, de estatura más bien baja, y bigote” (p.38).

Es interesante destacar que los varones más significativos para Rojas, durante la niñez, conjugan en sus apariencias elementos comunes: “barbas y bigotes”. A partir de aquella anécdota biográfica es posible escribir toda una Historia que halla un correlato en la tetralogía narrativa rojiana. Justamente este es el propósito que hemos trazado para el segundo capítulo de esta investigación, es decir, indagar en pormenores descriptivos para luego trazar una jerarquía del delito que va desde el ladrón, pasando por el ratero, hasta el borracho.

³¹ Aquella disposición jurídica, también llamada Ley Cané, fue sancionada en 1902 por el Congreso de la nación Argentina durante el gobierno del Presidente Julio A. Roca.

Es necesario consignar junto con Ricardo Salvatore que el mundo del hampa constituye una verdadera subcultura “con su idioma propio, con normas internas de conducta y con un grado notable de especialización profesional” (citado por Palma, 2011, p.59). Lila Caimari profundiza en la cultura del robo señalando que la profesionalización del delito conlleva una estricta jerarquización que ordena y clasifica el hampa. Esta ordenación del mundo delictual constituye una disciplina aceptada y suscrita por criminales:

Hay una forma de orden basado en reglas meritocráticas de ascenso y descenso, dependientes en este caso del talento para el crimen. Este criterio regulaba carreras delictivas con escalas fijas, y un sistema jerárquico de poder tan claramente regido por principios de inteligencia y pericia que era casi un modelo (invertido) de organización social. (Citado por Palma, p.59)

El narrador rojiano tiene plena conciencia de esta jerarquía “invertida” del delito. Esta lucidez lo lleva a contradecir aquellas miradas sesgadas que, al modo de valoraciones policiales, reducen la cultura del robo a una masa inerte y homogénea:

El inspector, que en sus primeros años de agente lidió con lo peor del ladronaje (...) seguía creyendo que todos eran iguales; (...) nunca se le ocurrió conversar con ellos y averiguar qué clase de hombres eran, y no lo había hecho porque el juicio que tenía de ellos era un juicio firme, un prejuicio. (*Hijo de ladrón*, p.403)

Para desmentir este prejuicio homogeneizante el narrador rojiano sugiere una ordenación del delito que posiciona en la cima a ladrones, luego, en un escalafón más abajo, a rateros. El último peldaño de esta ordenación delictual es habitado por borrachos, quienes, sin hacer del delito una forma de vida, muestran conductas que se desplazan dentro de los márgenes que el texto establece para la criminalidad.

Bigotes y zapatos. Bloques de sentido que proyectan a ladrones en el relato

Luz Aurora Pimentel, siguiendo a Ronald Barthes, señala que describir es construir bloques de sentido particularizantes que al apilarse unos sobre otros crean efectos de verosimilitud en sentido acumulativo (2004, p.63). De este modo, la reiteración adquiere sentido para la descripción, en cuanto, la repetición de un mismo arreglo sémico instituye una configuración reconocible en el relato (p.73). Para los ladrones pormenorizados en la tetralogía narrativa sus “bigotes y zapatos” constituyen los bloques de sentido cuya reiteración crea un patrón semántico perceptible.

En la tetralogía rojiana, El Gallego representa el ladrón por antonomasia. La descripción de este hampón proyecta los bloques de sentido que luego seguirán todos los malhechores descritos en el relato:

Mi padre, aturullado y sonriente, bajo su bigotazo color castaño, confesó que, en realidad, no era comerciante, sino jugador (...) salido de su casa al anochecer, no llegó contra su costumbre, a dormir ni tampoco llegó al día siguiente ni al subsiguiente. (p.384)

De acuerdo a los parámetros estéticos trazados por el relato, un delincuente común no puede ostentar un bigote como el que luce El Gallego. Para portar este atuendo es necesario cumplir una serie de exigencias meritocráticas que garanticen talento para el crimen. De acuerdo a los requerimientos sugeridos por el narrador rojiano, los bigotes constituyen respaldo de delitos sobresalientes, por consiguiente, de respeto y admiración en el gremio delictual.

Aunque el narrador rojiano no detalla con exhaustividad los delitos perpetrados por El Gallego podemos vincular este personaje a la falsificación de billetes (*Hijo de ladrón*, pp.384 y ss.) y el robo de joyas finas (*Mejor que el vino*, pp.834 y ss.). También valen las palabras de aquel agente policial que señala a Aniceto que su padre fue ladrón sobresaliente:

Yo sé distinguir a la gente y puedo decir que su padre es... cómo lo diré..., decente, sí, quiero decir, no un cochino; es incapaz de hacer barbaridades y no roba porquerías, claro, no roba porquerías. No. El Gallego, no. (*Hijo de ladrón*, p.396)

Párrafos más adelante, otro policía entrega una valoración similar: “hay muchos (delincuentes) y son los que más dan que hacer. La policía estaría más tranquila si todos los ladrones fuesen como su padre” (p.396). Ambas estimaciones certifican que El Gallego no es un ladrón corriente, pues éste nunca trasgrede la ley a cambio de botines miserables.

El respeto y admiración que ostenta El Gallego entre los circuitos del hampa se evidencia una vez que pesquisas y agentes se impresionan al comprobar la fineza de su ropa interior:

Cuando lo desnudaron para registrarlo (...) se armó un escándalo en el Departamento: toda su ropa interior era de seda y no de cualquiera, sino de la mejor. Ni los jefes habían visto nunca, y tal vez no se pondrían nunca, una ropa como aquella. El director se hizo llevar los calzoncillos a su oficina; quería verlos. (p.396)

En la novela inaugural de la tetralogía rojiana se describen otros ladrones que, tal como El Gallego, lucen suculentos bigotes; por ejemplo, El Pesado es pormenorizado con un frondoso mostacho:

Era un gran ladrón (...) tenía un bigotazo que le nacía desde más arriba de donde terminan las narices y que por abajo le habría llegado hasta el chaleco, si él, casi diariamente, no se lo hubiera recortado, pero lo recortaba sólo por debajo y de frente, dejándolo crecer a sus anchas hacia arriba. Robando era un fenómeno; (...) Los pesquisas hacían como que no lo veían. (p.398)

Las habilidades delictivas de El Pesado provocan temor entre agentes y pesquisas. Esta garantía para el crimen no sólo justifica su bigote, sino que además resuelve las extrañas circunstancias en que el hampón pierde la vida: “lo mató en la estación del sur una locomotora que venía retrocediendo” (p.398). Es interesante subrayar que la máquina de ferrocarriles arrolla al delincuente mientras retrocede, pues como dice el narrador rojiano: “de frente no habría sido capaz de matarlo” (p.398).

Víctor Rey es un respetado ladrón que, como El Gallego o El Pesado, también luce un espeso bigote. Este personaje es capaz de burlar todos los aparatos de vigilancia policial para sustraer suculentos botines en billetes y documentos: “alto, moreno, de bigotito (...) salió de la estación con veinticinco mil pesos y varios cheques” (p.399).

El Camisero, afamado ladrón de origen español, luce un poblado bigote que certifica sus méritos criminales. Las virtudes delictivas de este personaje hacen que sus víctimas, e incluso policías, cooperen con sus crímenes:

El Camisero, limpio, elegante, con grandes bigotes bien atusados, bajaba de un coche de primera

(...)

Célebre entre los ladrones (...) a las dos horas de estar detenido en una comisaría, tenía de su parte a todo el personal, desde los gendarmes hasta los oficiales, pocos podían resistir su gracia, y si en vez de sacarle a la gente la cartera a escondidas se la hubiese pedido con la simpatía (...) sólo los muy miserables se la habrían negado. (p.404)

La reiteración del bigote, en contigüidad con el mérito delictual, constituye un arreglo sémico que garantiza una lectura uniforme al relato. Este principio de yuxtaposición hace de la recurrencia un patrón semántico estable que instituye una configuración reconocible en el relato (Pimentel, p.73).

Una particularidad interesante se presenta para Alfredo, el único ladrón que no se identifica con un alias, sino que con su nombre de pila. Para este personaje, cuya salud se encuentra debilitada, el narrador adelgaza y disminuye su bigote, a razón de su imposibilidad para el crimen: “Alfredo, así se llamaba aquel hombre, pudo acostarse y se acostó como si no fuera a levantarse más (...) sus bigotes, largos, negros y finos, daban a su boca entreabierta una oscura expresión” (p.533).

En sus primeros cuentos Manuel Rojas ya había vinculado el bigote al delito. En *Un ladrón y su mujer* (1929) la pormenorización de su protagonista deja en evidencia esta contigüidad descriptiva:

Pancho Córdoba era un hombre delgado, moreno, de bigote negro. Vestía siempre muy correctamente. Era un poco jugador y otro poco ladrón, poseedor de mil mañas y de mil astucias, todas ellas, encaminadas al poco loable fin de desvalijar al prójimo. (1949, p.158)

En la tetralogía rojiana algunos personajes ajenos al mundo del delito también llevan bigotes. Aunque éstos no muestran afinidad por el robo, sí despliegan respeto y admiración en sus respectivos círculos y oficios; por ejemplo, El Lobo, alcalde de caleta El Membrillo, luce un pequeño bigotito que se condice con la importancia de sus labores: “uno de los pescadores, recién desembarcado de su bote, se acercó aquella mañana a nosotros y saludó: era un hombre (...) de pelo tieso y corto, orejas chicas y escaso bigote” (p.575).

El bigote, junto con sus implicancias meritocráticas, también sirve para los personajes de afiliación ácrata. Este atuendo explica el mostacho que ostenta El Filósofo, quien, además de enseñar a un joven e inexperimentado Aniceto Hevia a ganarse la vida, incorpora en la narración consignas de justicia e igualdad social:

Tenía bigote negro, alta frente.
—¿Encontró un pedazo? -preguntó, entre sorprendido y alegre-. ¡Y qué grande!
(...)
—Es un metal y tiene valor; lo pagan bien.
(...)
Mi porvenir inmediato (el de Aniceto) estaba en manos del hombre de la sonrisa y del bigote negro. (pp. 544-6)

En *Sombras contra el muro* Filín, militante anarquista de origen español, lleva un bigote que se condice con su afición por el estudio y la lectura:

Se trataba de un hombre joven, blanco y rosado, de cabello y bigote rubios.
(...)
Soñaba con libros, libros gordos de muchas páginas y repletos de ideas y conocimientos; (...) Era de una región de anarquistas y allí había recogido la palabra y la conservaba como algo precioso: pensaba que todo lo que leía, todo lo que poco a poco entraba en su mente, tenía un solo destino: dar brillo a esa palabra que guardaba. (p.626)

Es importante destacar que la lectura y la instrucción son significativas para la acracia; he ahí la justificación para el bigote de este personaje. Según las investigaciones historiográficas de Sergio Grez Toso, desde comienzos del siglo XX algunos centros y organizaciones obreras se valieron de la conferencia y el libro para conseguir la instrucción popular (2007, p.57).

En *Mejor que el vino* el militante anarquista Enrique Gallardo enamora a la hija de un Coronel de Ejército. Probablemente la muchacha burguesa estimó conveniente abandonar el hogar paterno y fugarse con líder sindical, tras apreciar sus perfectos mostachos:

Es un obrero calificado, calderero, anarquista sindicalista (...) luce un bigote que parece el sueño de un guardia civil: largo, parejo, sedoso; ni un solo pelo cae sobre la boca y cada uno tiene la longitud que, dada su ubicación, debe tener. Muchos de los adinerados caballeros que usan cosméticos y bigoterías y se llevan horas y horas retorciéndose las guías o aplastando a manotazos los díscolos pelos que amenazan meterse en la nariz o introducirse a la boca, darían años de su vida por el bigote de este obrero metalúrgico. (p.798)

El bigote, entendido símbolo de masculinidad, no sólo tiene implicancias para la narrativa rojiana. Este pormenor descriptivo cobra sentido en la novela de Alberto Romero *La viuda del conventillo* (1930), específicamente en aquel episodio en que Fidel seduce a Ofrasia ayudado por sus mostachos: “el hombre conversaba unas cosas lindas; lucía unos bigotes seductores y tenía un modo de mirar, un aire tan varonil, que ella perdió la cabeza” (1972, p.34). En la misma novela el joven Ángel Jeria sabe que sus bigotes son recursos infalibles en la conquista de mujeres, por ello jamás sale de casa sin antes atusar y perfumar su mostacho:

El pobre muchacho no le perdía la afición a la noche. A las cuatro o las cinco se ablucionaba abundantemente, y después de comer algunas cosas, muy elegante, muy fresco, muy perfumado el bigotito con agua de olor, se lanzaba a la calle. (p.196)

Volviendo a la tetralogía rojiana, en *La oscura vida radiante* los bigotes distinguen a aquellos personajes ácratas que han hecho de la oratoria un arte. Este es el

caso de Ortúzar, quien ostenta un frondoso mostacho que se condice con su capacidad de razonamiento y debate:

Uno de ellos, el llamado Ortúzar, era un hombre delgado y moreno, de bigote (...) tenía la pasión de la oratoria, arte al que concedían, como anarquistas, un gran valor. Pensaba y decía que todos los anarquistas deberían ser grandes oradores, oradores de rico lenguaje y de gran capacidad de razonamiento, de modo que ningún burgués pudiera hacerlos callar con palabras o con razones. (pp.94-5)

Hasta esta parte de la exposición hemos señalado que los bigotes son, en palabras de Ronald Barthes, bloques de sentido que al apiñarse unos sobre otros crean efectos de realidad en sentido acumulativo. Siguiendo a Luz A. Pimentel, el bigote constituye un pormenor descriptivo cuya permanencia sémica constituye una base clasemática jerarquizada que permite la proyección del objeto descrito en el relato.

Desde una mirada histórica es prudente señalar junto a Cristián Gazmuri que, desde la década del veinte hasta los años sesenta, el bigote fue una moda habitual entre varones chilenos. Probablemente esta predilección estética se deba a la influencia ejercida por algunos mandatarios, por ejemplo, “los mostachos desenfadados de Juan Luis Sanfuentes o los bigotitos recortados de Ibáñez, Allende y Aguirre Cerda (...) todavía se usa en las Fuerza Armadas” (2012, p.249). Gazmuri se refiere superficialmente al uso de bigotes en la milicia, sin embargo, es posible escribir toda una historia de este atuendo en el mundo castrense.

Aunque el bigote es algo común en el Ejército³² es necesario destacar que los hombres jóvenes y de grados inferiores sólo pueden llevar mostachos pequeños, por el contrario, los veteranos y oficiales de alta graduación portan bigotes espesos. Esta disposición castrense cobra sentido en la novela *Revolución en Chile* (1962) de Sillie

³² El *Reglamento de vestuario y equipo de Ejército de Chile* (2002) señala respecto del uso de bigotes lo siguiente: “El bigote es permitido al personal de todos los grados, debiendo usarse a la altura del borde del labio superior” (p.17).

Utternut³³, específicamente en el pasaje en que la protagonista interroga a altos estrategas militares respecto de la viabilidad de una revolución social en el país:

—¿Militar? —aventuré-
—¿No se nota? — fue su altiva respuesta.
Lo miré: en efecto, su bigote indicaba por lo menos grado de Coronel.
—¿De modo —precisé- que usted desea una dictadura miliar?
—No queda otro camino. (p.62)

Tal como el Coronel de *Revolución en Chile*, otros militares de menor jerarquía lucen bigotes que concuerdan con su graduación militar. En el cuento *El último disparo del negro Chaves* (1942) de Óscar Castro, el Sargento luce un mostacho que se condice con su escala de mando:

El Sargento Gatica, apretando los dientes amarillos bajo sus largos y lacios bigotes, tomaba conocimiento de cada nueva fechoría (...) atusándose el bigote y entrecerrando un ojo con un gesto que en él era característico, soltaba las palabras como descargas de fusilería y hacía descansar luego sus pesadas y peludas manos en las caderas para acentuar con mayor fuerza su autoridad. (p.29)

Entre los militares descritos por Olegario Lazo Baeza en sus *Cuentos militares* (1922) hallamos un Teniente cuyos bigotes dialogan con su escala de mando. En este sentido es interesante destacar que el narrador de *Complot* (1957) únicamente describe mostachos para el oficial, en tanto que para el cabo no anuncia ningún pormenor descriptivo:

El oficial (...) miró hacia abajo, se mascó el bigote y se quedó pensativo. El Cabo aprovechó este silencio para insinuar, tímida y cándidamente:
—¿No sería mejor regresar que internarse en la cordillera?...
El Teniente se irguió y repuso:
—¿Volver atrás? No. ¡Jamás!... (pp.126-7)

Como ya se dijo, los bigotes constituyen toda una tradición en el mundo militar. Esto se evidencia en aquel bando promulgado en Valladolid en 1842, donde se decreta que el bigote es un privilegio exclusivo para los reclutas del Ejército:

³³ “Sillie Utternut” es el pseudónimo empleado por Guillermo Blanco y Carlos Ruiz-Tagle para escribir la novela *Revolución en Chile*. Este nombre fue escogido de la frase inglesa *silly utter nut*, algo así como, “tonto de remate”.

Habiéndose observado que varios vecinos y habitantes de esa ciudad (Valladolid) usan bigotes y otros distintivos militares sin pertenecer al Ejército ni a la Milicia Nacional, y convencido el ayuntamiento de los perjuicios que pueden originarse de tolerar estos abusos (...), todo el que sin pertenecer al Ejército ni a la Milicia Nacional llevase bigote (...) sea presentado a la Autoridad (...) y le imponga las penas a que se ha hecho acreedor. (Citado por Espines, 2003)

Es interesante destacar que en la milicia, al igual que en la tetralogía de Rojas, el bigote constituye toda una exclusividad. De este modo, los mostachos son condecoraciones que, al modo de medallas o estandartes, evidencian los méritos de quienes los portan.

En la descripción de ladrones los “zapatos” constituyen un segundo bloque de sentido que, en palabras de Barthes, se adhiere y traslapa a bigotes. La descripción de El Gallego sugiere este segundo arreglo sémico:

Los pasos de mi padre, esos pasos que sus hijos y su mujer oíamos en la casa, durante el día, cuando caminaba sólo para nosotros, haciendo sonar el piso rápida y lentamente, pero con confianza, sin temor al ruido que producían o a quienes los escuchaban, esos pasos que iban disminuyendo de gravedad y de sonido en tanto se acercaba la noche. (p.393)

A partir de esta descripción señalamos que “bigotes” y “zapatos” constituyen lo que Pimentel denomina contigüidades descriptivas, es decir, redundancias y reiteraciones que dan lugar a arreglos sémicos estables que instituyen configuraciones reconocibles para los objetos descritos en el relato (p.73).

La estrecha relación entre el ladronaje y el bloque de sentido correspondiente a zapatos se evidencia en *Hijo de ladrón* una vez que gendarmería allana una celda para registrar a los prisioneros:

Fuimos registrados de arriba abajo, sin misericordia, hurgándonos los gendarmes no sólo los bolsillos, sino también el cuerpo.
—Abra las piernas; un poco más, levante los brazos, suéltese el cinturón; ahora, salte.
(...)
Los cuatro ladrones fueron los únicos que hablaron durante aquella operación de reconocimiento.
(...)

Parecían los más seguros de sí mismos y, cosa rara, no se les hizo sacar los zapatos. (pp.515-6)

Los zapatos, al igual que los bigotes, garantizan los méritos delictivos de quienes los calzan. En relación al privilegio que implica vestir zapatos el narrador de *Sombras contra el muro* señala: “quien dice calzado dice vestido, habitación, comida, todo está unido a la temperatura y a la luz, no crea usted a esos individuos que dicen que el que anda descalzo es feliz” (p.620).

Del mismo modo que con los bigotes, los zapatos son bloques de sentido que se acomodan a aquellos personajes que despliegan respeto y admiración en sus respectivos círculos y oficios. Este es el caso del ácrata Francisco Cabrera, cuyos bigotes y zapatos adquieren sentido al considerar la instrucción que entrega a Aniceto:

—Le veía también la mejilla y la mitad del bigote- tal vez cercano a los treinta años. Llevaba zapatos, pantalones destrozados y llenos de pintura y una chaqueta blanca, más intacta y con más pintura que los pantalones y los zapatos.

(...)

—¿Anda sin trabajo? —inquirió.

Aniceto sonrió, como excusándose por su cesantía.

(...)

—¿Quiere ayudarme?

(...)

Sí puedo, con mucho gusto.

El hombre inclinó la cabeza. (p.778).

En *La oscura vida radiante* los beneficios y reconocimientos que implica vestir zapatos justifican las aspiraciones de Pancho³⁴, personaje que ambiciona un buen calzado:

Pancho era lo que se podía llamar un buen hombre, un alma de Dios, un ser que no pedía ni ambicionaba nada (...) no esperaba nada de la vida ni de nadie, sólo algo de comer y un lugar donde dormir, algún pantalón, una camisa, zapatos. (p.27)

³⁴ Tal personaje corresponde a la ficcionalización del poeta Francisco Pezoa.

Al igual que Pancho, el protagonista de la tetralogía rojiana también pretende un par de zapatos. En los capítulos finales de *La oscura vida radiante* Aniceto evidencia esta aspiración al reservar parte de su sueldo a la compra de calzado: “cuando se cumplió la quincena, el mundo pareció animarse; ahora pagarán los sueldos y podré comprarme lo que he pensado, aquella camisa o aquellos zapatos que necesito” (p.227).

Como se ha señalado, la reiteración de bigotes y zapatos constituye un principio de yuxtaposición textual que posibilita la construcción de un patrón semántico estable para entrega solidez y sentido a la narración.

El narrador rojiano dibuja los primeros trazos de una jerarquía del delito cuando Fortunato, recalca en *Sombras contra el muro*, es un ladrón, no un bandido: “Alberto, además, no llevó su revólver: Fortunato le pidió, casi le exigió, que no lo llevara; no quería exponerse a un tiroteo; era un ladrón, no un bandido” (p.662).

Respecto de ladronaje, los bandidos constituyen un escalafón menor en la jerarquía del crimen. Para distinguir un segmento criminal de otro, el narrador detalla a rateros con bloques de sentido particularizantes: “barbas y alpargatas”. De este modo, mientras que los ladrones ostentan “bigotes y zapatos”, los rateros hacen lo propio con “barbas y alpargatas”.

Barbas y alpargatas. Bloques de sentido que proyectan a rateros en el relato

En *Hijo de ladrón* la familia Hevia cae en desgracia cuando su patriarca es detenido y juzgado bajo la Ley de Residencia. Se dicta que El Gallego debe cumplir condena efectiva en la cárcel Ushuaia³⁵ (*Hijo de ladrón*, pp.432 y ss.).

El personaje novelesco burla las disposiciones policiales para regresar a Buenos Aires. Esta evasiva supone costos, pues los rigores de la clandestinidad modifican por

³⁵ Las implicancias de este centro penitenciario para la historiografía ácrata son analizadas en el tercer capítulo de esta investigación.

completo la apariencia del ladrón nocturno. Los bigotes característicos de El Gallego ceden lugar a una espesa y frondosa barba que atemoriza incluso a sus hijos:

Sus hijos recordaríamos toda la vida aquella noche en que apareció ante la puerta en los momentos en que terminábamos una silenciosa comida; hacía algún tiempo que no le veíamos -quizá estaba preso-, y cuando le vimos surgir y advertimos la larga y ya encanecida barba que traía, como si nos hubiéramos puesto de acuerdo, rompimos a llorar. (p.387)

La barba es un detalle que nos remite a aquellos sujetos que, imposibilitados de ejercer el ladronaje, sólo cometen robos menores. En otras palabras, este bloque de sentido particularizante es el responsable de bosquejar a rateros en la diégesis.

Los infortunios del delito hacen que el marido de Bertola descienda en la gradación del crimen. Este ladrón deviene ratero luego de accidentarse y perder una de sus piernas, pues la escasa movilidad sólo le permite cometer pequeños e insignificantes delitos:

Un hombre bajo, robusto, siempre con una barba de por lo menos siete días (...) Había sido ladrón y dejado el oficio a raíz de la pérdida de una pierna: al atravesar, borracho, un paso a nivel, no hizo caso de las señales y un tren de pasajeros se le vino encima y le cortó la pierna un poco más abajo de la rodilla. (...) ¿Qué iba a hacer con una pierna menos? Se dedicaba a cometer pequeños robos, que vendía luego a clientes tan miserables como él. (pp.430-1)

Las penas afflictivas son señales que permiten distinguir a rateros de ladrones. Dado que los criminales de bigotes conocen a cabalidad la cultura del robo, saben qué artilugios les permitirán evadir largas condenas; por el contrario, la incapacidad de rateros hace que tropiecen con errores que los ponen por extensas temporadas tras las rejas: “Fortunato (...) era un ladrón, no un bandido; los bandidos reciben sentencias de diez años para arriba y ese espacio de tiempo lo juzgaba exagerado; su límite aceptable eran tres años” (p.662).

La distinción afflictiva entre ladrones y rateros se condice con la pormenorización de aquel hampón que comparte calabozo con Aniceto, de manera que la barba de este delincuente es un indicio de su extensa condena:

La barba crecida, los ojos legañosos, sentado en un rincón (...) con el aire de quien sólo espera la hora de su fusilamiento. Al verme se abrazó a mí y rompió a llorar.

—¿Qué te ha pasado?

No pudo contestar y lo dejé que llorara a gusto: con el llanto sus ojos enrojecieron, la barba pareció enredársele e hilos de saliva empezaron a correrle por los pelos

(...)

—Estoy preso por la muerte de Olga. (p.497)

Esta situación se vuelve a repetir en *Sombras contra el muro*. Una vez que Fortunato es liberado se describe un prisionero cuyas barbas anuncian un largo periodo en privación de libertad: “Despídete, mal educado -reclama uno de ellos destrozado también, con las rodillas al aire, descalzo, los ojos brillantes, barbudo y sucio” (p.650).

Este pormenor descriptivo también encuentra sentido en el cuento *La espera*³⁶ (1956) de Guillermo Blanco. En este relato la barba del prófugo provoca cierta lástima en el agente policial que lo detiene, pues aquella puntualización es señal inequívoca del extenso periodo que el hampón estará encarcelado:

Vio sus pupilas enrojecidas y su rostro barbudo, que se contraía en una suerte impasible de mueca de odio (...) experimentó una mezcla de terror y de piedad hacia ese infeliz forajido que iba a pasar el resto de sus días encerrado entre cuatro paredes. (1993, p.100)

Hasta esta parte se ha expuesto que “barbas” y “penas afflictivas extensas” son bloques de sentido que proyectan a rateros en la diégesis. Este procedimiento narrativo constituye lo que Luz A. Pimentel denomina un “microuniverso semántico”, es decir, una estructura que interrelaciona todos los elementos descriptivos para construir un sistema narrativo coherente (p.59).

La contigüidad entre “barba” y “condena” se comprueba en *Sombras contra el muro* cuando el narrador pormenoriza los prisioneros que comparten celda con Aniceto. Estos rateros envejecidos, que alguna vez ostentaron la jerarquía de ladrones, se encuentran incapacitados para ejercer satisfactoriamente el delito. Esta inoperancia para el crimen se traduce en barbas muy pobladas:

³⁶ *La espera*, de Guillermo Blanco, recibió la máxima distinción en el Premio único del Concurso Interamericano de Cuentos organizado en 1956 por del periódico *El Nacional*, México.

Barbudos, descalzos, mostrando por las aberturas de sus ropas todo lo que un miserable puede mostrar (...) de esos que ya no vale la pena poner en libertad porque vuelven al día siguiente o en el mismo día; ladrones envejecidos, que han vivido más de la mitad de su vida allí y que ya no pueden robar nada porque los conocen hasta las moscas de la ciudad y en cuanto los ve cualquier policía o agente los toma presos. (p.656)

De acuerdo a los parámetros estéticos trazados por el relato, la barba constituye un detalle que garantiza inoperancia criminal. La deshonra que conlleva este atuendo justifica la animadversión del narrador por Cristian, personaje a quien estima “derrotado por sí mismo y por la policía” (p.602):

Uno de ellos, el de la mirada de pájaro, tenía una barba bastante crecida, de diez o más días, vergonzante ya, y se le veía dura, como de alambre, tan dura quizá como su cabello, del cual parecía ser una prolongación más corta, pero no menos hirsuta; el pelo le cubría casi por completo las orejas, y no encontrando ya por dónde desbordarse decidía correrse por la cara, constituyendo así (...) una barba que no lo haría feliz, pero de la cual no podía prescindir así como así. (p.542)

Para la policía la barba de Cristian es una garantía de su impericia delictual. Este detalle certifica a los agentes que un disparo es suficiente para poner término a las malandanzas del ratero: “la Morgue. Ahí está. (...) no tiene reclamantes. Irá a la fosa común. (...) La bala le dio en la boca y quizá le arrancó los incisivos. Los labios, hinchados, no dejan ver nada” (p.602).

Las penurias y desgracias que conlleva la barba justifican los celos de Aniceto a este atuendo. En razón de ello, el protagonista siempre procura mantener sus mejillas correctamente afeitadas: “tenía necesidades (...) pocas, pero urgentes (...) que la gente no me mire porque (...) mi pelo está largo, mis pantalones destrozados, mi barba crecida” (p.556).

La incomodidad de Aniceto con la barba cobra sentido en un peculiar pasaje de *Mejor que el vino*. El ratero nocturno, Antonio Cabrera, ingresa hasta una tienda para sustraer un miserable, pero singular, botín: “una navaja de afeitar” (p.438 y ss.). Este objeto, en apariencia irrelevante, cobra sentido una vez que el hampón se lo obsequia a Aniceto. Este recurso permite que el narrador evidencie la disconformidad del

protagonista con la barba: “poco después robó (Antonio Cabrera) en una ferretería, en complicidad con un vigilante. Me encontró y me regaló una navaja de afeitar” (p.838).

Las pretensiones de Aniceto por desestabilizar las miradas deterministas que lo vinculan a la criminalidad, argumentando en favor de la herencia paterna³⁷, hallan respuesta en los peluqueros ácratas Garrido y Brown³⁸. En *La oscura vida radiante* ambos barberos afeitan gratis a aquellos rateros que ansían dejar en el olvido sus barbas, y junto con ellas los vínculos que los atan a la clase delictiva más baja:

Garrido y su compañero Brown les cortan el pelo o los afeitan, y (Aniceto) siente desprecio hacia ellos (los rateros), aunque en el fondo sabe que no son culpables de su condición (...) ¿Por qué no ponen algo de su parte?, dicen algunos estúpidos, pero ¿qué van a poner si no tienen nada que poner?, todo lo que podrían poner es peor que lo que tienen, gente sin raíces, hojas, tronco ni frutos. (pp.53-4)

El ácrata José Encarnación³⁹ escoge el camino contrario a aquellos rateros con pretensiones de redención. Tras ser tildado de “espía de la burguesía” y recibir el descrédito del mundo sindical, el personaje se deja crecer la barba para largarse a deambular por las calles porteñas:

Algunos desalmados habían hecho correr el rumor de que no era más que un espía, un individuo que se mezclaba con los trabajadores para conocer sus movimientos sindicales y las idas y venidas de lo que los burgueses llaman “agitadores profesionales”. Algunos trabajadores del puerto amenazaron con darle una paliza. Y entonces se acabó. Se dejó crecer la barba, la pera, como él decía. (p.132)

Siguiendo la terminología propuesta por Luz A. Pimentel, la barbas son pormenores descriptivos que construye una isotopía semántica, en otras palabras, constituyen una base clasemática jerarquizada que colabora con la uniformidad del discurso (p.93).

³⁷ En el primer capítulo de esta investigación nos encargamos de señalar los esfuerzos de Aniceto Hevia por romper con las miradas deterministas.

³⁸ Siguiendo las investigaciones de Sergio Grez Toso (2007, pp.157 y ss.), Manuel Rojas se habría inspirado en los peluqueros Víctor M. Garrido y Teodoro Brown para construir los personajes que describe en *La oscura vida radiante*.

³⁹ En *Antología autobiográfica* (pp.16 y ss.) Manuel Rojas reconoce que para ficcionalizar a este personaje halló inspiración en el porteño José Encarnación Novoa Orellana. Este sujeto sirvió también al poeta Carlos Pezoa Veliz para dar forma al protagonista del cuento *Marusiña* (1912).

En la descripción de rateros las “alpargatas” constituyen un segundo bloque de sentido que, como ya sabemos, se adhiere y traslapa a “barbas”. La puntualización de aquel prisionero que comparte celda con Aniceto sugiere este segundo arreglo sémico:

Los presos que se paseaban se detuvieron y los que hablaban, callaron (...) miré a mi alrededor; un hombre estaba frente a mí, un hombre que no sentí acercarse -usaba alpargatas- y que, a dos pasos de distancia, esperaba que terminara de llorar para hablarme. (p.396)

Mientras los ladrones anuncian sus pasos con los tacos de sus zapatos, los rateros esconden su andar entre las suelas de cáñamo de sus alpargatas. Esta marcha imperceptible es, en términos de Deleuze, una “fuga” y resistencia al poder. Parafraseando a Mario Rodríguez, las alpargatas sitúan a rateros entre las sombras del silencio, pues quienes se desplazan de modo imperceptible se tornan imposibles de observar y vigilar, logrando cometer las más graves atrocidades, sin que el poder se entere (2006, p.31).

En *Hijo de ladrón*, en calidad de indocumentado, Aniceto Hevia calza alpargatas para violar la reglamentación migratoria. La movilidad a espaldas del poder que otorga este calzado, permite que el personaje burle la vigilancia policial y trasgreda las disposiciones aduaneras:

—¿Qué hago, entonces?
—Llevo unas alpargatas en mi mochila; se las prestaré.
—Me quedarán chicas.
—Les cortaremos lo que moleste, lo esencial es no pisar en el suelo desnudo.
(p.412)

Sin ningún documento que acredite su identidad, Aniceto sólo puede ingresar al país burlando los dispositivos de control previstos por el poder. Para este propósito las alpargatas son el calzado más conveniente, pues su pisada no deja huellas que más tarde puedan ser rastreadas por la policía. La necesidad del protagonista por burlar la vigilancia policial justifica su comodidad con la prenda vestida: “las alpargatas me quedaban un poco chicas, pero no me molestaban” (p.413).

Las alpargatas que viste Aniceto son circunstanciales, sin embargo, los rateros hacen de este calzado una prenda de uso diario; por ejemplo, durante el Motín de Valparaíso el narrador pormenoriza un ratero, destacando su calzado con suelas de cáñamo: “se oyó un ruido seco y el ratero se fue de bruces (...) calzaba alpargatas y éstas, rotas, separada ya la tela de la planta de cáñamo, dejaban ver unos talones como de rata” (p.468).

Los escasos méritos delictivos de quienes calzan alpargatas se comprueban al atender la descripción de El Chambeco. Este hampón, que el narrador estima un “ratero, variedad escapero” (p.639), deambula infructuosamente por las calles de Valparaíso en búsqueda de algunas oportunidades para delinquir:

El Chambeco (...) jamás llegaría a ser un ladrón de cualquier categoría. Vagaba días y noches por los barrios de la clase media, vigilando las puertas y las ventanas y dando en ellas tentones para ver si alguna había quedado abierta o se podía abrir; no era fácil hallarlas en esas condiciones y El Chambeco llegaba a veces a su cuarto más cansado que (...) un cartero que hubiese trabajado toda una jornada. (p.640)

Para esbozar una jerarquía del crimen resulta interesante atender cómo ladrones y rateros reparten sus ganancias. Mientras que los criminales de bigotes dividen sus botines en mitades iguales, los delincuentes con barbas son capaces de traicionar y matar a sus cómplices a cambio de una insignificancia. Respecto de esta administración pecuniaria, en *Hijo de ladrón* se señala:

La única cartera conseguida en aquel día de trabajo contenía sólo dieciocho pesos, nueve de los cuales estaban ya en el bolsillo de su compañero de trabajo, ya que los ladrones, al revés de otros socios, comparten por igual sus ganancias. (p.523)

A su vez, el narrador acusa a los rateros de ser capaces de “matar a un compañero en el reparto de una ratería” (p.396).

En la jerarquía del crimen hallamos un último peldaño habitado por borrachos. Si bien estos sujetos no hacen del delito una forma de vida, sus conductas se desplazan

dentro de los márgenes establecidos para la criminalidad. Por esta razón, no es de extrañar que una misma celda se alberguen ladrones, rateros y borrachos.

Hedor y vergüenza. Bloques de sentido que proyectan a borrachos en el relato

El último peldaño en la escala del crimen es habitado por borrachos. Si bien estos sujetos no hacen del delito un estilo de vida, en la tetralogía rojiana sus conductas se desplazan dentro de los márgenes que se han establecido para la criminalidad. La falta de lucidez resultante de la embriaguez hace que estos personajes se involucren en altercados e infracciones que los ponen tras las rejas.

La incorporación de borrachos en la jerarquía del crimen se explica al considerar la perspectiva ácrata desde la que Manuel Rojas concibe su tetralogía narrativa. Es necesario apuntar que para el pensamiento libertario el alcohol es un arma percutida por la burguesía con el propósito de adormecer al proletariado. En razón de esto, durante la Guerra Civil española el Departamento de Orden Público de Aragón publica un artículo⁴⁰ acusando a borrachos de traicionar la Revolución:

En estos momentos de inquietudes supremas, no debe tolerarse las borracheras. El borracho es un ser despreciable que hay que aniquilar (...) El que se emborracha en estos momentos deja de ser un camarada para convertirse en un enemigo. Un borracho es un parásito. ¡Eliminémosle!
(Citado por Lázaro & Cortés, 2013, p.14)

Los ácratas nacionales de comienzos del siglo XX también manifestaron su rechazo al alcohol. El anarquista Efraín Plaza Olmedo⁴¹ señala en el periódico *La Batalla* que la bebida es una celada burguesa que sólo pretende envenenar al proletariado:

⁴⁰ Aquel artículo fue publicado el 6 de febrero de 1936 en *Agitación, semanario de trabajadores* en la ciudad de Vinaroz, Valencia.

⁴¹ De analizar las implicancias de Efraín Plaza Olmedo para la tetralogía rojiana nos encargaremos en el tercer capítulo de esta investigación.

Arma ruin de los canallas para tener siempre al pueblo dormido por el excesivo trabajo y borracheras; que lo hacen servil y cobarde (...) [El alcohol] sirve a los burgueses para lanzar a los hambreados [sic.] ignorantes (...) por el mal contenido orgullo herido, o para contener al proletariado cansado de tanta inequidad. (Citado por Godoy, 2008, p.135)

El escritor chileno José Santos González Vera, quien abrazó el credo anarquista junto a su amigo personal Manuel Rojas, colaboró habitualmente con el periódico ácrata *Claridad*. Entre sus reportes se encuentra el artículo *¿El alcoholismo es una virtud nacional?* (1921) en el que el autor imagina los beneficios de una sociedad libre del flagelo de la bebida:

Las cárceles empezarán a cerrarse, las comisarías tendrán que licenciar a sus guardianes; los crímenes y las simples puñaladas irán desapareciendo (...) los obreros dejarían de agarrotar a sus mujeres; vivirían en casas limpias, se alimentarían bien, se harían respetar (...) se pondrían inteligentes y hasta se aficionarían a leer y pensar (...) los niños pobres no nacerían degenerados, los hospitales se irían desocupando, los médicos verían disminuir su clientela y mil actividades que dependen del alcohol cesarían. (2005, p.50)

Una vez aclaradas las implicancias del alcohol para el anarquismo, volvemos a *Hijo de ladrón* para señalar que los borrachos descritos en la novela son los responsables de desatar los enfrentamientos durante el motín de Valparaíso: “los policías no esperaban la provocación de los borrachos (...) todo había sido provocado por el empujón que un borracho diera a un policía” (p.475).

Los bloques de sentido que proyectan a borrachos en la narración, es decir “hedor” y “vergüenza”, entran en juego una vez que los enfrentamientos han cesado y los manifestantes más exaltados son puestos tras las rejas:

Sintió, por lo visto, deseos de defecar, pero borracho como estaba no logró advertir que en un rincón del calabozo, que era bastante amplio, había una taza apropiada, y no viéndola y urgido por su deseo optó por desahogarse en el suelo y así lo hizo, abundantemente, quedándose luego dormido sobre sus laureles, encima de los cuales, finalmente, se sentó; sentado, buscó mayor comodidad y se tendió de lado para dormir. Su trasero y sus muslos se veían cubiertos de excremento. El hedor era terrible. (p.475)

El “hedor” que provoca el defecado del borracho es un bloque de sentido que proyecta al personaje en el relato. El narrador reitera este pormenor descriptivo al indicar que “el excremento del borracho hedía como diez mil excusados juntos y algo más” (p.475).

La contigüidad entre “borracho” y “hedor” se evidencia una vez que Aniceto vincula este detalle con la taberna del barrio: “el hedor, cosa curiosa, recordaba el que las cantinas del pasaje producían y arrojaban sin cesar hacia la calle: ese olor vinagre, como de cebollas en escabeche y vino fuerte, un olor picante que hería las mucosas” (p.475).

Siguiendo las palabras de Luz A. Pimentel, para proyectar al borracho en la diégesis el narrador construye un microuniverso semántico cuyos bloques de sentido, es decir “hedor” y “vergüenza”, se interrelacionan para constituir un sistema de contigüidades obligadas. Esta dependencia sémica se visualiza una vez que ladrones y policías coinciden en la reprobación de aquel borracho que duerme recostado sobre sus inmundicias:

El policía, mientras cerraba, no pudo impedir que sus ojos miraran a aquel ser, atrayente y repelente al mismo tiempo (...) dijo, encogiéndose de hombros y dándome una mirada de comprensión:

—Por la madre, ¿no?, que un hombre pueda llegar a ese estado... (p.476)

Aniceto Hevia también condena la actitud de aquel borracho, por ello se desplaza hasta una posición cuyo ángulo de mirada le oculte a este vergonzoso sujeto:

Me senté en la tarima, buscando un lugar desde el cual pudiera evitar la vista de aquel hombre, cuyo aspecto me llenaba de una terrible vergüenza, no porque hubiese impudicia en ello, sino porque había inconsciencia; el hecho de que no supiera ni pudiera saber el estado en que se encontraba, era lo que me producía aquella sensación. (p.478)

Debido a su militancia anarquista, Aniceto no puede ser indiferente⁴² al hedor de aquel borracho. El protagonista siente un deber moral para con ese sujeto, por consiguiente, idea métodos para limpiar sus inmundicias y ayudarlo a ponerse de pie:

¿Qué podía hacer? Intentar despertarlo, limpiarlo, vestirlo, estando en el estado de embriaguez en que estaba, era una locura: se daría vuelta en contra del que intentase hacerlo, pelaría con él, le atribuiría quién sabe qué intenciones y por fin daría unos horrorosos aullidos. (p.478)

Para el narrador rojiano las problemáticas que acarrea el alcohol son evidentes, por ello no se explica cómo nadie pretende poner fin a esta calamidad social: “las cantinas continuarán abiertas (...) con sus centenares de botellones de morado vino o de rosada chicha, y aquí estaba el fruto de ellas, tendido en el suelo, durmiendo y con el trasero a la vista” (p.476).

En *Sombras contra el muro* el “hedor” es un arreglo sémico que permite proyectar a borrachos en la narración:

—¡El borracho otra vez! -exclamó Manuel, asombrado-. ¡Y cagando!
Algo que hería las mucosas como un ácido, que era imposible rechazar porque tenía más fuerza que cualquier rechazo (...) algo que resbalaba sobre los descascarados muros y por el suelo, que trepaba en seguida por los cuerpos y penetraba en todas las aberturas, algo que podría vencer a todos los soldados que en esos momentos peleaban en Europa, crecía y se extendía en el calabozo como un gas o un venenoso hongo; pronto, llenado ya todo el espacio disponible.

(...)

—¡Hijo de una grandísima puta!

—¡Hedionda la bestia esta!

(...)

La gente se abanicó con lo que pudo, sombrero, pañuelo, punta de frazada, manos, pero era un hedor que no se podía ignorar o repeler: saturaba cada pulgada cúbica del aire del calabozo y estaba, además, pegado a cada centímetro o milímetro cuadrado de las mucosas. (pp.659-0)

⁴² Un fragmento del periódico *El Socialista* (Valparaíso) publicado el 11 de septiembre de 1915 demuestra el compromiso de algunas organizaciones obreras en la lucha contra el alcohol: “Toda asociación obrera debe combatir prácticamente y con intransigencia la inclinación alcohólica de sus asociados. Si no lo hace, jamás traerá bienestar para sus asociados que vegetarán sumidos en todas las desgracias y consecuencias del vicio: pobreza, enfermedad, degeneración, falta de compañerismo, indiferencia por el propio y por el ajeno bienestar” (citado por Fernández, 2008, p.117).

En esta misma escena, el bloque de sentido correspondiente a “vergüenza” se traslapa y añade a “hedor”: “El borracho hundió más la cabeza entre los hombros y el trasero en la taza del excusado; tal vez hubiese querido desaparecer. Se daba cuenta de lo que había hecho y de lo que estaba haciendo” (p.659).

En *La oscura vida radiante* la vergüenza que conlleva la borrachera justifica la ofuscación de Aniceto al ser tildado, infundadamente, de ebrio:

Le molestó que le llamaran roto y mentiroso y mugriento y curado, todo lo cual, en ese momento y quizá si siempre, era cierto, excepto lo de curado y mentiroso; hasta ahí llegaba lo que podía sentir y pensar. (p.163)

La “vergüenza”, entendida un bloque de sentido que proyecta al borracho en la narración, ha sido utilizada con anterioridad por Manuel Rojas. En *Pedro el pequenero* (1929) su protagonista baja la mirada avergonzado tras mendigar un par de monedas para emborracharse:

Dices que tiene sed y que el agua te hace mal. Seguramente necesitas vino. Sacó del bolsillo el único peso que tenía y se lo pasó a Pedro.
—Anda a calmar tu sed—le dijo.
—Muchas gracias, patrón—contestó Pedro en voz baja. Sin levantar la cabeza y apretando fuertemente el peso en su mano, entró a una cantina. (1949, p.138)

Como se ha mostrado, “vergüenza” y “hedor” son bloques de sentido que al apiñarse y traslaparse constituyen mecanismos de yuxtaposición textual cuyas reiteraciones permiten al narrador proyectar al borracho sobre la narración.

A modo de conclusión

La tetralogía rojiana sugiere una jerarquía del crimen que va desde el ladrón, pasando por el ratero, hasta el borracho. Esta ordenación del delito desestabiliza aquellas miradas sesgadas que reducen la cultura del robo a una masa uniforme y homogénea.

El narrador rojiano recurre a pormenores descriptivos para establecer una ordenación del delito. Esta gradación criminal permite delimitar con claridad cada sector del hampa que es representado en el relato.

El primer escalafón en esta jerarquía del crimen es habitado por ladrones cuya puntualización descriptiva sugiere que “bigotes” y “zapatos” son los bloques de sentido encargados de proyectarlos en la narración. El bigote constituye un detalle que garantiza méritos delictivos, lo cual se traduce en respeto y admiración en el gremio delictual. Esto certifica que sólo aquellos hampones que figuran en la elite del crimen pueden ostentar este atuendo.

En la descripción de ladrones sus zapatos constituyen un segundo bloque de sentido que se traslapa y añade al anterior. Ambos pormenores constituye lo que Luz A. Pimentel denomina contigüidades descriptivas, es decir, arreglos sémicos cuyas reiteraciones instituyen configuraciones reconocibles para el objeto descrito. De este modo, indicar “bigotes” y “zapatos” implica referir el escalafón más selecto del crimen, en otras palabras, es precisar aquellos criminales que han hecho del delito una forma de vida.

El segundo escalafón en la gradación del crimen es habitado por rateros. Para estos hampones de segunda categoría sus “barbas” y “alpargatas” son bloques de sentido que se encargan de proyectarlos en la narración. Las barbas constituyen detalles que se vinculan con penas aflictivas extensas, pues en su incapacidad para el delito los rateros incurrir en errores que los privan de libertad por largos periodos. Del mismo modo, la barba crecida es indicio de escaso mérito criminal, en razón de ello, la policía no titubea al momento de percutir un disparo para poner fin a las malandanzas de algún ratero.

Además de barbas, el narrador rojiano se vale de alpargatas para proyectar a los rateros en la narración. Este segundo bloque de sentido se vuelve significativo al atender las suelas de cáñamo de su calzado, pues esta particularidad permite un desplazamiento imperceptible cuyas huellas son imposibles de rastrear. El anonimato que otorgan las alpargatas permite a los rateros desplazamientos libres de observación y vigilancia, de este modo, es posible que cometan las más graves atrocidades sin que el poder se entere.

El último escalafón en la jerarquía del crimen es habitado por los borrachos. Aunque estos personajes no hacen del delito una forma de vida, el enajenamiento que produce la bebida hace que cometan infracciones que los privan de libertad.

“Hedor” y “vergüenza” son los bloques de sentido que el narrador rojiano utiliza para proyectar al borracho en la diégesis. Esta puntualización descriptiva surge a propósito del defecado de borrachos, pues el estado de inconciencia que provoca el alcohol impide que estos personajes sean responsables de sus actos.

“Vergüenza” es el bloque de sentido resultante de la reprobación que suscita la borrachera entre los personajes rojianos. El repudio a la bebida es transversal, coinciden en su rechazo ladrones, ácratas, policías, gendarmes, etcétera.

Considerando lo que hemos expuesto, estamos en condiciones de señalar que el narrador rojiano recurre a las catálisis del relato para dibujar una jerarquía del mundo delictual. Mediante este lineamiento el narrador resiste los efectos del poder, burlando e invirtiendo las jerarquías que exige el poder disciplinario.

CAPÍTULO III

Tetralogía narrativa de Manuel Rojas: tras el rescate y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX⁴³

Ahora no quiero pelear con burgueses ni con gatos, porque no responden debidamente. Son una grey parasitaria intrascendente. Junto a ella viven espíritus mejores, cuyo recuerdo es digno de memoria.

Carlos Vicuña Fuentes, *Pasión y muerte de Rodrigo Almagor*.

Eduardo Galeano afirma en *Ser como ellos y otros artículos* (1994) que los discursos hegemónicos fragmentan la Historia para que sólo se distingan pedacitos y trozos de realidad (p.5). Este procedimiento ha servido a la “cultura del desvinculo” para silenciar y soterrar toda voz o práctica contraria a sus intereses.

Para salir de esta ciénaga impuesta por el poder es imprescindible recolectar voces extraviadas, reunir las y organizarlas, para luego resolver con ellas un puzle. Eduardo Galeano asume este desafío epistemológico desde el ejercicio escritural: “soy un escritor, que se siente desafiado por el enigma de la mentira (...) un cazador de voces, perdidas y verdaderas que andan desparramadas por ahí” (p.4).

El propósito que el ensayista uruguayo traza para su escritura coincide con el trabajo que realizó Manuel Rojas, cuatro décadas antes, en su tetralogía narrativa. Las circunstancias que motivaron al autor de *Hijo de ladrón* a recolectar “voces olvidadas” son explicitadas en *Preguntas inoportunas* (1943). En este artículo periodístico Rojas coincide con Galeano al indicar que las clases dominantes se han esmerado, sistemáticamente, por invisibilizar el bajo pueblo junto con su patrimonio cultural:

⁴³ Este capítulo fue publicado íntegramente en Vol. 5, Núm. 1 (2015) de la revista “Apuntes Universitarios” de la Universidad de San Martín, Perú. Esta publicación se encuentra indexada en Dialnet y Latindex.

Hay mucha gente que no ignora que el pueblo de Chile vive y muere en malas o pésimas condiciones. Esa gente, sin embargo, sabe de eso de un modo abstracto, así como sabe, por ejemplo, que Einstein es creador de la teoría de la relatividad o que la Antártica es un continente (...) desgraciadamente para esa gente que quiere vivir sin enterarse de cosas desagradables, y felizmente para los que no nos conformamos (...) hay en Chile y en el mundo entero personas (...) que se preocupan de ello. ¿Cómo vive el pueblo de Chile? ¿De qué vive? ¿Para qué vive? (1997, p.215)

Aquel soterramiento del acervo cultural popular se debe, según Manuel Rojas, a la errónea condición que se atribuye la burguesía de ser el espejo auténtico de la realidad nacional. En razón de ello, el autor destaca en *Chilenidad* (1944) el desprecio que suscitan los segmentos proletarios entre las clases más acomodadas:

En ningún país del mundo se tiene, como en el nuestro, un mayor odio y menosprecio hacia las clases populares. Todas las clases superiores, empezando por la pequeña clase media, sienten por la gente del pueblo el mismo sentimiento que un lord inglés estúpido puede sentir por un pigmeo del África central: desprecio, repugnancia e ira. (p.218)

Es sabido que la narrativa de Rojas se yergue un discurso disidente que pugna por vindicar el segmento proletario mediante la representación fidedigna de los “sujetos más desvalidos y despreciados de la sociedad” (Jerez, p.31). Al respecto Ignacio Álvarez (2009) comenta que la “crítica enseña que debemos leer a Manuel Rojas como un autor anarquista, cercano al anarquismo, superficialmente anarquista, y algunas variantes parecidas” (p.112). Las palabras de este investigador son interesantes, pues invitan a pensar, desde una mirada literaria, las bodas celebradas entre la escritura rojiana y el ideal libertario:

Con énfasis, habría que insistir en que las novelas de la tetralogía nos ofrecen un puente, un vínculo y un paso intermedio en el camino casi infinito que lleva a una sociedad feliz: ese puente es el narrador. (Álvarez, p.117)

Ignacio Álvarez acierta al anunciar la responsabilidad del narrador rojiano en la construcción de un relato de corte anarquista. Lamentablemente no es el propósito de este investigador estudiar los recursos estilísticos que permiten al narrador de Rojas devenir, en palabras de Eduardo Galeano, un cazador y recolector de voces silenciadas y soterradas por el poder.

Aquel vacío crítico da lugar al presente capítulo de esta investigación, cuyo propósito es identificar e indicar los recursos y procedimientos estético-narrativos que sirven al narrador de Rojas para acudir tras el rescate y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX.

Escritura rojiana: una pluma autorizada para socorrer voces disidentes

Manuel Rojas posee una pluma autorizada para acudir tras el rescate de voces soterradas y silenciadas por el poder, pues al auxiliar el habla popular el autor vindica su propia gente y realidad. En su texto autobiográfico *Imágenes de infancia y adolescencia* (1985) Rojas evidencia su profundo vínculo con el mundo popular; así, en los primeros párrafos de esta obra, el autor destaca su procedencia: “nací en una casa de la calle Combate de los Pozos, al sur de la ciudad⁴⁴. Es un barrio proletario, un poco abandonado, como todo lo proletario” (p.5). La ascendencia en las capas más bajas de la sociedad motiva y justifica la representación, en la narrativa rojiana, de:

La gente de la clase más baja del pueblo chileno, hombres sin pasado ni futuro, eternos al parecer, alcohólicos, ignorantes, sin ninguna noción de otro mundo que no fuese el suyo (...) una clase de seres que en cierto modo pertenecían a mi clase y a la de mis antepasados. (Rojas, 1985, p.27)

Considerando el fundamento proletario y la lucidez de Manuel Rojas, no debiese suscitar mayor extrañeza que la opción política asumida por el autor fuese el anarquismo. Tal significación política la explicita el propio Rojas en *Viaje al país de los profetas* (1969), donde comenta: “tengo una formación ideológica socialista, más bien dicho, una formación anarquista, formación que no he dejado nunca, por más que las circunstancias de la vida y de mi vida me hayan reducido al solitario trabajo de escritor” (p.17).

⁴⁴ Se refiere de la ciudad de Buenos Aires. Aunque Manuel Rojas nació en la República Argentina, el autor se identifica plenamente con Chile, pues con cuatro años de edad sus padres deciden regresar a Santiago. En *Historia breve de la literatura chilena* (1965) Rojas se refiere a su nacionalidad, señalando: “nacido en Buenos Aires, Argentina, en 1896, pero hijo de chilenos y chileno por derecho propio” (p. 87).

Al preguntamos acerca de los procedimientos estéticos y narrativos que sirven al narrador de Rojas para socorrer aquellas voces capaces de desestabilizar el poder, notamos que el “nombre propio” es un recurso fundamental en esta tarea de rescate y visibilización. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* (2001), de los elementos lingüísticos capaces de crear la ilusión de realidad, el nombre propio es “el de más alto valor referencial” (p.29); pues está dotado de un fuerte componente sintético-referencial, esto es: “una cobertura lingüística única que agrupa una constelación de significados, susceptible de un desarrollo analítico puntual; muchos de estos significados han de buscarse en un referente, localizable en el extratexto” (p.56).

De este modo, para rescatar y recuperar aquellas voces fragmentadas y soterradas por el poder, el narrador rojiano nomina una entidad diegética con el mismo nombre que ostenta otra en el “mundo real”. Este procedimiento remite al lector, sin ninguna otra mediación, a un espacio designado con previamente. Para Phillippe Hamon esta particularidad hace del nombre propio una descripción en potencia, es decir, “una entidad semántica estable con un alto valor sintético-referencial” (Citado por Pimentel, p.37).

En *Hijo de ladrón* el “nombre propio” muestra sus potencialidades una vez que el narrador incorpora a la diégesis ciertas ciudades con referente extratextual. De esta manera, se tiende un puente entre la diégesis y el mundo real, estableciendo una relación intertextual que alude a un espacio previamente semantizado. Este procedimiento narrativo se distingue en aquel episodio de la novela en que se menciona, reiterativamente, la ciudad de Ushuaia:

Una semana después, convertido en sirviente, hambriento, mal tratado, sucio y rabioso, comprendí que existía algo peor que perder la madre y tener al padre en Sierra Chica o en Ushuaia y que ese algo peor era el estar expuesto a que cualquiera (...) lo tratara a uno con la punta del pie. (p.432)

A primera vista pareciese que la mención a Ushuaia es un detalle irrelevante para el argumento de *Hijo de ladrón*, pues no cumplen otra función más que elevar los costes de la información narrativa; sin embargo, siguiendo a Ronald Barthes, señalamos que todo en el relato es significativo, aún las *catálisis*, pues éstas constituyen unidades significación y sentido que denotan directamente lo real. (1987, p.183).

Si tenemos presente la significación ácrata desde la que Manuel Rojas concibe su escritura, erradamente podríamos sostener que la mención a Ushuaia es azarosa e irrelevante. Para comprender cómo esta ciudad austral constituye un espacio de convergencia cultural e ideológica, es necesario remitirnos a la historiografía ácrata.

Jorge Sauriano en *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires* (2004) señala que a comienzos del siglo pasado el gobierno argentino emprendió una dura escalada represiva contra el movimiento anarquista, cuyos puntos culmines fueron la aplicación preventiva del estado de sitio y la Ley de Residencia, también llamada Ley Cané⁴⁵. Estas herramientas legales permitieron al gobierno trasandino: “expulsar a decenas de activistas extranjeros, encarcelar a numerosos dirigentes por largo tiempo en el penal de Ushuaia (...) silenciar la prensa libertaria, impedir las reuniones públicas y clausurar los centros y círculos libertarios” (p.336).

Con el transcurso de las décadas el movimiento ácrata argentino fue mitigado. En las décadas del treinta y cuarenta fue decisivo el golpe militar de José Félix de Uriburu y sus procedimientos destinados a torturar y desaparecer cientos de militantes anarquistas. De acuerdo a Verónica Diz y Fernando López, durante aquella época un número considerable de simpatizantes ácratas fueron encarcelados en penales, comisarias, y hasta en barcos. Entre aquellos centros de reclusión figura el siniestro penal de Ushuaia en Tierra del Fuego, también conocido como la “Siberia argentina” (2007, pp.13-4).

⁴⁵ Aquella disposición jurídica fue sancionada en 1902 por el Congreso de la nación Argentina durante el gobierno del Presidente Julio A. Roca. Popularmente se le llamó “Ley Cané” debido al Senador Miguel Cané, quien fue responsable de presentar ante el Congreso este requerimiento jurídico.

La referencia a este penal fueguino cobra sentido en *Hijo de ladrón* una vez que Aniceto Hevia señala que, provisoriamente, su padre se encuentra recluido en un penal porteño a la espera de su encarcelamiento definitivo en tierras australes:

Mi padre ya no estaba allí; tampoco estaba en la Penitenciaría. Fue trasladado a algún penal de la provincia y no supieron o no quisieron decirme adónde, si a Sierra Chica o a Bahía Blanca, antesala de Tierra del Fuego. (p.434)

En las primeras páginas de *Mejor que el vino* el narrador rememora algunos episodios ocurridos, tiempo atrás, en *Hijo de ladrón*. Con este propósito se otorga la palabra a Aniceto Hevia para que traiga hasta la memoria de sus lectores algunos pormenores acerca de la reclusión de su padre: “—Usted recuerda: yo era muy joven, mi madre había muerto y mi padre estaba en alguna parte, tal vez en Ushuaia, condenado a muchos años de presidio” (p.751).

La incorporación de este penal austral en la diégesis de *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino* permite la convergencia de una multitud de significaciones culturales e ideológicas que han sido pensadas desde la historiografía ácrata. De este modo, adquiere sentido que aquellos personaje que desestabilizan y trasgreden el poder se hallen reclusos en un centro penitenciario reservado exclusivamente para “criminales de máxima peligrosidad (...) anarquistas y presos políticos” (Roca & Álvarez, 2008, p.256).

El narrador rojiano confirma en *Mejor que el vino* que El Gallego vivió sus últimos días recluido en Ushuaia: “El balance no era muy halagüeño (...) El Gallego (...) había muerto en Tierra del Fuego, no se sabía de qué. Nunca se sabe de qué mueren los ladrones” (p.838).

De acuerdo a las investigaciones historiográficas de Juan Roca e Iván Álvarez, las condiciones de vida en “la Siberia argentina” eran deplorables. Las labores que realizaban los detenidos eran forzadas, degradantes, e inhumanas; se los hacía trabajar en la construcción del edificio que unificó el presidio militar con la cárcel, además de

laborar en la construcción de las vías férreas de lo que hoy lleva por nombre Tren del fin del mundo. Respecto de esta tarea de construcción ferroviaria, Adrián Camerano señala: “cuesta imaginar el esfuerzo de aquellos presos picando hielo para abrir senderos en el monte, peleándose con la nieve para instalar 25 kilómetros de vías, soportando los guardiacárceles y el clima extremo” (2010, p.2).

A las condiciones de explotación vividas en Ushuaia se añade la sobrepoblación penitenciaria. Inicialmente el penal fue pensado para albergar una población de 386 reos, sin embargo se llegaron a alojar más de 600 penados. Este hacinamiento se explica al considerar que a Ushuaia iba todo recluso peligroso o de renombre de cualquier rincón del país (Camerano, p.2).

En la tetralogía rojiana no sólo El Gallego vive sus últimos días en este severo, frío, y temido penal austral. En este sitio también se hallan reclusos algunos personajes secundarios de *Hijo de ladrón*; entre ellos Nicolás, quien se encuentra detenido a razón de falsificar papel billete:

Por eso, cuando mi padre, varios años después, le comunicó que Nicolás necesitaba de su ayuda, ella, con una voz que indicaba que iría a cualquier parte, preguntó: “¿Dónde está?” (...) mi padre, dejando sobre la mesa el molde de cera sobre el que trabajaba contestó (...) “En la Penitenciaría. ¿Te acuerdas de aquellos billetitos que regalaba en Brasil? Veinticinco años en Ushuaia”. (p.385)

Dado que El Gallego, Nicolás y otros criminales son personajes que trasgreden y desestabilizan el poder, mencionar que terminaron sus días en Ushuaia es emplear el “nombre propio” al modo de un imantador de semas, es decir, en palabras de Luz A. Pimentel, un “crisol donde se forjan los valores ideológicos del relato” (p.47). De esta manera, la incorporación de aquella ciudad austral en la diégesis de *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino* permite al narrador rescatar y vindicar ciertos episodios del patrimonio cultural ácrata de comienzos del siglo XX.

En la ficción novelesca de Rojas sólo algunos hampones son puestos tras las rejas de Ushuaia. Lamentablemente, la historiografía argentina señala que fueron bastantes los prisioneros que colmaron las celdas de este penal austral. Además de delincuentes, el recinto sirvió de albergue a presos políticos y sociales. Esto sucedió entre 1905 y 1911, incrementándose luego del golpe militar liderado por el General José Félix Uriburu. Entre los presos políticos y sociales reclusos en Ushuaia se hallan dos bandos claramente diferenciados: “por un lado estaban los que pertenecían al *establishment* político partidario, (...) y por el otro, los obreros anarquistas y socialistas que se atrevían a organizar sindicatos y realizar huelgas” (Vittar, 2006). Dentro de este primer sector se inscriben el diputado radical Néstor Aparicio, el escritor y periodista Ricardo Rojas⁴⁶, el gobernador Enrique Mosca, Honorio Pueyrredón, y otros. En el segundo bando, a pesar de no tener la categoría de reos, se halla el grupo de anarquistas, siendo los más celebres Miguel Arcángel Roscigna⁴⁷ y Simón Radowitzky.

Este último prisionero, a quien el historiador Osvaldo Bayer califica de “santo anarquista” (2009, p.344), es incorporado a la diégesis en *Sombras contra el muro* una vez que Voltaire persuade a Aniceto Hevia para que colabore en la detonación de bombas:

—Me la dieron (la gelatina) a mí.

—¿Qué piensan hacer con ella?

—Voltaire sonrió.

—¿No crees que sería bueno hacer estallar unas bombitas?

(...)

—¿Y sabes hacer bombas?

—No. Pero me van a enseñar. Ya tengo algo. Mira.

Voltaire le mostró unos papeles arrugados y sucios, escritos a máquina, en donde se explicaba, con algunos dibujos, cómo preparar bombas que estallan al chocar con algo duro, bombas de tiempo, que se combinan con un reloj, y

⁴⁶ En la faceta de Ricardo Rojas, como escritor, se puede señalar su poesía neorromántica y teatro basado en temáticas incas, sin embargo, su obra ensayística destaca por sobre las demás. En esta última categoría se inscriben sus trabajos *La restauración nacionalista* (1909), *Eurindia* (1924), *Historia de la literatura argentina* (1948).

⁴⁷ En 1924 Roscigna se empleó en Ushuaia de guardiacárceles para colaborar en la fuga de Radowitzky. El plan fracasó tras alertarse a las autoridades. A modo de represalia Roscigna incendió la casa del Director del Penal.

bombas de mecha.

—¿De dónde sacaste esto?

—Lo mandaron desde la Argentina. ¿Qué te parece? La de choque es la que usó Radowski⁴⁸. (p.710)

En una primera lectura de *Sombras contra el muro* se podría pensar que el apellido Radowsky no es relevante para el argumento de la novela, no obstante, siguiendo a Barthes, sabemos que tal apreciación es errada, pues las *catálisis* siempre están repletas de significación y sentido.

Para comprender los significados y matices que despliega el apellido Rodowitzky en el texto rojiano es necesario remitir, junto a Osvaldo Bayer, ciertos episodios de la historiografía ácrata argentina.

El primero de mayo de 1909 se organizaron dos actos obreros para conmemorar el día del trabajador, uno a cargo de la Unión general de trabajadores (U.G.T.) y el otro al cuidado de la Federación obrera regional anarquista (F.O.R.A.). Este último evento proletario invitó una reunión en Plaza Lorea. De acuerdo a Osvaldo Bayer, tal evento se pobló de “gente extraña al centro: mucho bigotudo, con gorra, pañuelo al cuello, pantalones parchados, mucho italiano, mucho ruso y bastantes catalanes. Son los anarquistas” (2012, p.73). En medio de esta reunión libertaria hace su aparición el Coronel Ramón Falcón, quien era apodado el “sacerdote de la disciplina” (Bayer, 2012, p.73). Tras la llegada del militar se escucha un disparo que desata serios enfrentamientos entre los manifestantes y la policía. El resultado de la represalia fueron tres muertos y cuarenta heridos graves.

Tras las manifestaciones el Coronel Ramón Falcón ordena la detención de dieciséis dirigentes anarquistas, y clausurar todos los locales de tendencia libertaria. Los sectores socialistas solidarizan con los ácratas declarando el paro general, en tanto Falcón, no presente la renuncia.

⁴⁸ La grafía empleada para designar el apellido Radowski es variada. Se han utilizado Radowitzky, Radowick, Radowichi, entre otros. Al parecer, la forma más extendida es la utilizada por el historiador Osvaldo Bayer: “Radowitzky”. En este trabajo nos valdremos de esta última disposición.

A partir de la tragedia obrera de Plaza Lorea son numerosas las amenazas que se ciernen sobre Falcón. El Coronel “se ha ganado el odio de un importante sector del movimiento obrero” (Bayer, 2009, p.74).

Simón Radowitzky decide concretizar este descontento popular. El 15 de noviembre de 1909 el joven anarquista detona exitosamente una bomba sobre el auto que traslada a Falcón. La opinión pública pide el fusilamiento inmediato del ácrata, sin embargo su partida de nacimiento indica que el joven es menor de edad. Por consiguiente, Radowitzky es condenado a reclusión perpetua en Ushuaia, además, como castigo adicional, se añade la celda de aislamiento a pan y agua durante veinte días de cada año. De este modo, Radowitzky cumple diecinueve años de su condena en la “Siberia Argentina”.

Desde una mirada literaria la incorporación del apellido Radowitzky en la diégesis de *Sombras contra el muro* permite que el narrador rojiano visibilice parte importante de la contingencia anarquista de comienzos del siglo XX. De esta manera, el “nombre propio” constituye un recurso narrativo capaz de socorrer y vindicar aquellas voces del acervo cultural ácrata que la historiografía oficial ha preferido soterrar y mantener en el olvido.

Es interesante destacar que el joven Radowitzky haya sido encarcelado en Ushuaia, es decir, el mismo recinto penitenciario que, en la ficción rojiana, alberga a El Gallego y aquellos criminales que desestabilizaron el poder. De este modo, los nombres propios estudiados para la tetralogía rojiana comienzan a establecer cruces histórico-literarios que otorgan sentido a las palabras de Pimentel, en cuanto el nombre propio, como entidad semántica plena, “tiene siempre una referencia extratextual, previamente constituida por una apretada red de significaciones” (p.56).

En la literatura chilena no sólo Manuel Rojas ha dedicado páginas de sus novelas para destacar la importancia de Simón Radowitzky en la historiografía libertaria. El escritor Carlos Vicuña Fuentes se refiere a la fuga protagonizada por este joven ácrata

desde el penal de Ushuaia en el relato *En las prisiones políticas de Chile* (1946):

Simón Radowitzky, pocos años antes, le había ocurrido lo propio. Escapado de Ushuaia, con mil sacrificios, había logrado llegar a Porvenir. Allí mandó el Gobernador de Magallanes a buscarlo con un escampavía. Sorprendido mientras intentaba cruzar el estrecho en un bote, se arrojó al mar y ganó a nado la costa. Calado hasta los huesos, se refugió en un bosque vecino, en donde permaneció ocho días sin comer. De hambre y de frío se rindió al fin. El Gobernador de Magallanes, sin trámite alguno, lo entregó a las autoridades argentinas. (p.63)

En la tetralogía rojiana también se mencionan otras figuras ácratas atingentes a la historiografía chilena. Entre éstas el narrador rojiano hace referencias al mítico asesino del puerto de Valparaíso, Emile Dubois. El primer asesino serial chileno es incorporado a la diégesis de *Sombras contra el muro* una vez que Fortunato, en compañía de sus pares ácratas, Manuel, Alberto, Guillermo y El Chambeco, reflexiona acerca de la viabilidad de ciertos atracos. Dichas divagaciones son criticadas por el narrador rojiano al hacer referencia al modo en que el icono popular porteño terminó sus días: “desvariaba, con bancos, joyas y atados de billetes, no, el finadito Dubois lo hizo y los pacos se lo echaron al hombro en el Puerto, lo dejaron como colador con tanto balazo que le dieron” (p.649).

Unas cuantas páginas más adelante, en la misma novela, se vuelve a mencionar a Emile Dubois. En esta ocasión se nombra al ciudadano francés con motivo del asesinato de un comerciante:

No se encontraron huellas de ninguna especie y los agentes, sin pista alguna, sólo tenían un muerto (...) la autopsia determinó la hora de la muerte del hombre del apellido casi con puras consonantes (...) Se hablaba de Emile Dubois, pero Dubois había sido fusilado diez o doce años antes; quizá algún discípulo o imitador. (p.738)

La motivación por la que el narrador rojiano decide incorporar en la diégesis al primer asesino serial chileno, se halla en el ensalzamiento que la cultura popular y ácrata ha brindado a Dubois. Como ya se indicó, para dar cuenta de la significación de este nombre propio es necesario remitir todos los significados que le han sido atribuidos fuera del texto.

Emile Dubois⁴⁹ fue un inmigrante francés asentado en el puerto de Valparaíso, recordado por asesinar a cuatro comerciantes extranjeros y por intentar eliminar una quinta víctima de nacionalidad estadounidense. El fervor que despierta Emile Dubois se explica al considerar que, para las clases populares, el francés figura un “Robin Hood porteño” (Fuchslocher, 2004, p.14). Debido a ello, el escritor Patricio Manns enfatiza que la figura de Dubois se diviniza al considerar que sus crímenes fueron cometidos en contra de usureros que llegaron desde Europa para instalar sus negocios en Valparaíso. El mismo Dubois estimaba en sus crímenes actos de justicia, pues decía que quienes mató eran “estafadores de los chilenos, extranjeros que se aprovechaban de los trabajadores manteniéndolos en pésimas condiciones” (Citado por Fuchslocher, p.14).

Obviamente la figura de Emile Dubois no pasó inadvertida ante la mirada de los sectores ácratas de la época; por el contrario, muchos vieron en este extranjero un estandarte de lucha y justicia social. A esta condición podemos atribuir los actos de protesta liderados por anarquistas porteños en favor de la liberación de Dubois:

Los grupos anarquistas, opuestos a todo lo que significaba justicia burguesa e incluso cuestionando la culpabilidad del asesino, iniciaron un movimiento de defensa. Dubois, por un lado “no era culpable” y, por otro, había atacado comerciantes explotadores que se enriquecían con el trabajo del pueblo. De cualquier modo, no debía ir al patíbulo, era el argumento anarquista. (Hurtado, 2009)

Las manifestaciones ácratas en favor de Dubois no bastaron para que el presidente Pedro Montt le indultase, por el contrario, el mandatario decide ratificar la sentencia de muerte⁵⁰.

El narrador rojiano vuelve mencionar a Dubois en la novela culmine de la tetralogía. En *La oscura vida radiante* se menciona al asesino francés, a razón del periplo que realiza Aniceto Hevia por los cerros por porteños:

⁴⁹ Su verdadero nombre fue Louis Amadeo Brihier Lacroix. Emile Dubois es uno de los tantos seudónimos utilizados por este asesino serial, al cual se añaden Emilio Dubois, Emilio Morales y Emile Murraley.

⁵⁰ Emile Dubois enfrentó el pelotón de fusilamiento la madrugada del martes 26 de marzo de 1907.

Ahora camina (Aniceto) por Valparaíso; ahí están las tiendas, los almacenes, las oficinas, las casas importadoras, las agencias de viaje; por estas callejuelas anduvo Emilio Dubois, el asesino solitario; “En el cerro de la cárcel, al que llaman Los Pimientos, estaba Emilio Dubois con sus grandes sufrimientos”. (p.101)

Los crímenes de Emile Dubois han inspirado a diversos artistas nacionales. Siguiendo las investigaciones Pablo Fuentes, los delitos cometidos por del galo han servido de motivación a:

La música, la lira popular, el teatro, investigaciones biográficas, y la narrativa. Entre aquellas manifestaciones culturales destacan las novelas que han propuesto al asesino en roles protagónicos, siendo este el caso de *Emile Dubois, un genio del crimen* (1967) de Abraham Hirmas, *Todas esas muertes* (1971) de Carlos Droguett, y *La vida privada de Emile Dubois* (2004) de Patricio Manns. (2013, pp.136-7)

La incorporación del nombre propio, Emile Dubois, es un recurso que permite al narrador hacer converger de una multitud de significaciones culturales e ideológicas. Este procedimiento nominativo, que ya hemos estudiado para Ushuaia y Simón Radowitzky, invita a pesquisar todas las significaciones que el nombre propio despliega en el extratexto.

Algo similar ocurre con el nombre Efraín Plaza Olmedo, quien se incorpora en la narración de *Sombras contra el muro* con motivo de su lucha en pos de la redención proletaria. Dicho nombre propio se incorpora a la diégesis, una vez que ciertos personajes de filiación libertaria analizan la posibilidad de detonar una bomba en los tribunales de justicia con motivo del procesamiento que dictaminará la sentencia del joven ácrata: “¡qué ganas de poner una (bomba) en los tribunales!, en estos días se ve el juicio de Plaza Olmedo, ese compañero que mató al pije en el centro, y una bomba no vendría mal” (p.713).

Unas cuantas páginas más adelante Aniceto Hevia vuelve a mencionar a Plaza Olmedo, esta vez lo hace para indicar su recelo a las pretensiones de sus pares ácratas, pues desestima la violencia como recurso de protesta:

—¿Conoció a Plaza Olmedo?
—Estuve una vez con él.
—¿Qué le pareció? Es el primer hombre que en Chile protesta en esa forma contra una matanza de obreros⁵¹.
—Lástima que lo hiciera así. Me pareció un ser sombrío y habló, como todos, de los burgueses, de los verdugos del pueblo, las palabras de siempre.
—Bueno, no hay otras. Dicen que es hijo natural de un hombre de buena posición.
—Tal vez, no sé. (p.716)

A primera vista el nombre propio, Plaza Olmedo, figura un detalle irrelevante en la narración, sin embargo, para comprender su significación es necesario atender las recomendaciones de Ronald Barthes. Recordemos que el teórico francés señala que para abordar la potencialidad del nombre propio es indispensable atender el pasado, pues este recurso narrativo cobra sentido en la reminiscencia (Citado por Pimentel, p.49).

Atendiendo las recomendaciones de Barthes señalamos, desde una mirada historiográfica, Efraín Plaza Olmedo fue un joven ácrata del siglo pasado nacido en medio de la aristocracia chilena. Pasó la mayor parte de su vida en un palacete familiar ubicado en Calle Dieciocho (Santiago). De acuerdo a Carlos Vicuña Fuentes en *La tiranía en Chile* (1938), durante su infancia, en 1895, a la edad de diez años, el joven Plaza Olmedo tuvo su primer acercamiento a la pobreza y la carencia, al contemplar la situación en que se encontraban sus vecinos.

Montado sobre la muralla que dividía ambas casas, Efraín Plaza Olmedo entregó diariamente a sus vecinos el pan y la leche que robaba desde la despensa de su hogar. Ya en su época adulta el joven, a pesar de su origen aristócrata, decide hacerse panadero, pues estima que esta es “la industria más noble” (Vicuña, 2002, p.98). Durante aquel periodo, Efraín Plaza Olmedo abraza el credo anarquista.

⁵¹ Se refiere a la matanza de la Escuela Santa María de Iquique, ocurrida el 21 de diciembre de 1907. Se han presentado fuertes discrepancias historiográficas respecto del número de víctimas fallecidas en Santa María; al respecto el historiador Iván Ljubetic señala: “una cifra de 2.000 muertos” (2007, p.8). A su vez, Julio César Jobet en *Ensayo crítico del desarrollo económico-social de Chile* (1951), avalándose en los comentarios de su padre, quien al momento de la matanza desempeñaba funciones de suboficial en el regimiento Carampangue, indica: “las bajas alcanzaron a 2.000, pues a él (Armando Jobet Angevin) le correspondió el primer turno de entrega de cadáveres contando 900” (p.123).

En el invierno de 1912 nevó copiosamente en Santiago, dejando al descubierto las diferencias sociales vividas en la capital. Mientras que la burguesía paseaba gozosa por las calles vestidas con abrigos y estolas, la clase proletaria temblaba de frío y enfermedad. Tal panorama desconcertó al joven Plaza Olmedo, por lo que disparó su revólver en forma de protesta contra una multitud ubicada en Calle Huérfanos (Santiago). Tal acto le arrebató la vida a un aristócrata de apellido Guzmán y a un empleado de clase media llamado Carlos Consolín. Este acto de protesta le valió al joven ácrata una sentencia a “cuarenta años de presidio, veinte por cada asesinato” (Vicuña, 2002, p.98).

En *La oscura vida radiante* el narrador rojiano refiere algunas palabras al juicio de Plaza Olmedo. Se señala que el joven ácrata será trasladado desde la penitenciaría hasta tribunales. Durante aquel trayecto algunos personajes de afiliación libertaria, entre los que figura Aniceto, urden planes para conseguir el rescate del mártir anarquista:

Efraín Plaza Olmedo (...) en tal día y a tal hora sería llevado a declarar a un juzgado del crimen; se conocía el recorrido (...) y alguien, tal vez Voltaire, dijo que era la oportunidad para librarlo: aún no había sido condenado; se consultó con mucha gente y cada uno dio su plan, ingeniosos unos, brutales otros, martillazos, golpes con tubos de cañería, enamoramiento del gendarme por alguna compañerita buenamoza (...) hasta que El Chambeco dio el que parecía más factible: pimienta a los ojos a la pasada, ¡puf!, un puñado, un algodón con cloroformo en las narices y listo, participaría gustoso, hasta pondría la pimienta, que otro trajera el algodón y el cloroformo. (p.188)

Desde una perspectiva histórica, aquel acto de protesta y haber renegado de su condición aristócrata, permiten que Plaza Olmedo sea considerado por muchos anarquistas de la época un mártir y precursor. En razón de aquel reconocimiento, un joven Manuel Rojas, de tan solo dieciséis años de edad, publica bajo el seudónimo *Tremal Naik*⁵² una nota en el periódico ácrata *La Batalla*. En este escrito el imberbe Rojas evidencia su descontento por la condena impuesta, proclamando que Plaza Olmedo fue un compañero que:

⁵² Tal nombre fue escogido de la novela de Emilio Salgari *Los misterios de la jungla negra* (1895).

Cayó. Pero su caída equivalió a triunfo. Gritó en contra de las injusticias sociales y su grito repercutió en los horizontes (...) su estremado [sic.] amor para los de abajo prevaleció y su odio para los de arriba explotó, rabioso por la negra boca de su revólver (...) Quizás ahogarán en sangre sus palabras, pero su figura y su jesto [sic.] quedarán impunes grabados en el corazón de las multitudes hambrientas (...) ¡Hermano! Te llaman asesino los idiotas nosotros te llamamos justiciero (...) ¡Salud al precursor! (Naik, 1912, pp.2-3)

Al igual que *Tremal Naik*, el investigador chileno Carlos Vicuña Fuentes entrega ciertas concesiones a Efraín Plaza Olmedo, incluso abogó personalmente por un indulto presidencial en favor del joven ácrata: “Yo pedí gracia para él al Presidente Alessandri por intermedio de su hijo Fernando, pero me fue negada, porque se temía, tal vez con razón, que recayese en un atentado semejante al de 1912” (2002, p.99).

Plaza Olmedo cumplió una condena efectiva de trece años de cárcel, de los cuales cincuenta y seis meses fueron en aislamiento total. En 1925, el gobierno de Emiliano Figueroa concede el indulto con el fin de ganar simpatías en el proletariado. No obstante el privilegio otorgado, el cuerpo del joven ácrata es hallado sin vida en un camino de Conchalí tras recibir un impacto de bala en la sien. Los sectores ácratas disconformes con la teoría del suicido proclamaron: “señalamos al capitalismo, señalamos al Estado, como los grandes responsables de la muerte de este hombre que con su palabra henchida de bondad y de amor y con su acción revolucionaria hizo vacilar sus bastardos intereses” (Citado por Fernández, 2004, p.185).

Hasta esta parte de la exposición se ha demostrado que el nombre propio es un recurso narrativo capaz de tender un puente entre la diégesis y el universo extratextual. Esta relación de carácter intertextual se comporta al modo de una cobertura lingüística capaz de agrupar una constelación de significados susceptibles de un desarrollo analítico puntual.

Las potencialidades del “nombre propio” no son suficientes para saciar las ansias del narrador rojiano por socorrer y vindicar el acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX. Por esta razón, se añade una segunda práctica narrativa que incorpora en la diégesis elementos líricos y paremiológicos de corte libertario.

Elementos líricos y paremiológicos: un recurso narrativo que contribuye en el socorro y visibilización del acervo cultural ácrata

En las novelas protagonizadas por Aniceto Hevia el narrador incorpora a la diégesis algunos fragmentos líricos y paremiológicos que contribuyen en el socorro de referencias bibliográficas de corte libertario. Este recurso narrativo se aprecia en *Hijo de ladrón* una vez que su protagonista, en compañía de El Filósofo y Cristián, visita a don Pepe. Este militante anarquista de origen español, luego de comer y tomar unas copas: “empezó a cantar y a bailar jotas; después se puso dramático y quería destrozarse cuanto encontraba: “destruir es crear”, decía”. (p.547).

Una lectura panorámica del texto induciría a pensar, erróneamente, que el refrán aludido por don Pepe, destacado entre comillas por el narrador, no es más que un relleno irrelevante para la narración; sin embargo, al agudizar la vista, notamos que este adagio ha sido escogido desde las reflexiones de Mijaíl Bakunin quien, en palabras de Demetrio Velasco, es el “anarquista más influyente en la historia del pensamiento social y político occidental” (1993).

El refrán citado, “destruir es crear”, corresponde al *Manifiesto filosófico del utopismo revolucionario* escrito por Mijaíl Bakunin durante la juventud. En dicho texto el ácrata sostiene: “*die Lust der Zerstörung ist auch eine schaffende Lust*” (la alegría de la destrucción es también una alegría creadora) (citado por Franck, 2007, p.295). Lo que sugiere Bakunin con esta máxima es que: “para crear o construir un nuevo mundo, es preciso destruir primero el viejo (...) por ello, la tarea de destrucción es parte integral de la labor creadora” (Franck, p.295).

En la tetralogía rojiana no sólo don Pepe evidencia su tendencia bakunista. En *La oscura vida radiante* es el propio Aniceto Hevia quien indica su predilección por la reflexión de este teórico ácrata. Una vez que Miguel Briones decide predicar el Evangelio, el protagonista evidencia su preferencia por la reflexión bakunista:

La voz vino de nuevo (...) “Por cuanto Jehová me ha ungido para anunciar buenas nuevas a los mansos, me ha enviado para vendar a los quebrantados de corazón, para proclamar libertad a los cautivos y para abrir la cárcel a los prisioneros.” Jehová, pensó (Aniceto) escéptico; si por lo menos hubiese dicho Bakunin...” (p.183)

El privilegio por la reflexión bakunista, en desmedro del Evangelio, pone en evidencia la carencia de fe del protagonista. Recordemos que Mijaíl Bakunin declara en *Dios y el Estado* (1871) que en la prosecución de la Libertad se inscriben tres momentos de desenvolvimiento: el primero está dado por el goce pleno de todas las facultades y potencias humanas fundadas en la educación e instrucción científica (1971, p.20); la segunda instancia corresponde a la “rebelión del individuo contra toda autoridad divina” (p.20); finalmente, la tercera etapa corresponde a:

La rebelión contra la tiranía del fantasma supremo de la teología, contra Dios. Es evidente que en tanto tengamos un amo en el cielo, seremos esclavos en la tierra. Nuestra razón y nuestra voluntad serán igualmente anuladas. En tanto que creamos deberle obediencia absoluta, y frente a un dios no hay otra obediencia posible, deberemos someternos pasivamente y sin la menor crítica (...) Dios, o más bien la ficción de dios, es, pues, la consagración y la causa intelectual y moral de toda esclavitud sobre la tierra, y la libertad de los hombres no será completa más que cuando hayan aniquilado completamente la ficción nefasta de un amo celeste. (pp.20-1)

Jean Touchard comenta el pasaje anterior, señalando que la perspectiva bakunista se funda en el más estricto antiteísmo. Esta condición explica la invitación que extiende Bakunin a sublevarse contra la divinidad, pues el hombre, en sus ansias de Libertad, no debe reconocer ninguna forma de subordinación. (2010, p.552).

En concordancia con los postulados de Mijaíl Bakunin, Aniceto confirma en *La oscura vida radiante* su rechazo a la divinidad. Esta elección explica por qué el protagonista no concibe respuestas a inquietudes e inseguridades en el ámbito ultraterrenal, por el contrario, Aniceto pretende hallar certezas en su propia persona: “si pudiera preguntarle a algún señor o Señor, lo haría, pero no tiene, quedó allá, entre las brumas de su infancia, murió casi junto con su madre, debe confiar en él” (p.201).

La incorporación de elementos paremiológicos de corte libertario no es algo nuevo en la narrativa rojiana. En la primera novela de Rojas, *Lanchas en la bahía* (1932), se mencionan reflexiones de esta índole una vez que el protagonista, Eugenio, regresa a su habitación:

Sobre el velador había uno (libro), con el retrato de un hombre barbudo en un extremo de la tapa. Me acerqué y leí: “P. Kropotkine: La Conquista del Pan”. Lo abrí al azar: “El pueblo sufre y pregunta: “¿Qué hacer para salir del atolladero?”” (p.326)

El fragmento incorporado a la novela, destacado entre comillas por el narrador, ha sido escogido desde el texto *La conquistas del pan* (1892) escrito por el ácrata ruso Piotr Kropotkine. A la pregunta “¿Qué hacer para salir del atolladero?”, el teórico responde: “reconocer y proclamar que cada cual tiene, ante todo, el *derecho de vivir*; y que la sociedad debe repartir entre todo el mundo, sin excepción, los medios de existencia de que dispone” (Kropotkine, pp.24-5).

Al fijar la atención en los elementos líricos y paremiológicos que el narrador rojiano ha incorporado a la diégesis de *Sombras contra el muro*, constatamos la presencia de diversas composiciones líricas de índole libertaria. Tal situación se aprecia en el segundo capítulo de la novela, puntualmente cuando el narrador le concede la palabra a Alberto para que sostenga:

Hay momentos líricos. Cantan o recitan poesías, incluso Alberto, que sabe una frase poética cuyo origen desconoce y con la cual, al parecer, alguien quiso simbolizar las ideas anarquistas o el anarquismo: “Soy la musa petrolera que se venga” o dice unos versos leídos en alguna parte. (p.633)

Los versos pronunciados por Alberto, destacados mediante comillas por el narrador rojiano, pertenecen al texto *¿Qué es anarquía?* (1910) del ácrata Inocencio Lombardozi. Aquel texto publicado en el periódico catalán *Tierra y Libertad* sostiene:

Anarquía es el ensueño venturoso del poeta, la visión deslumbradora de las almas grandes, el anhelo de los corazones nobles, la aspiración sublime de los seres ávidos de justicia. (...) Es ¡la venganza! escrita en sangre en los oscuros calabozos, el ruido de las cadenas que agitan las almas rebeldes. Es el incendio, la roja llamarada que se divisa, *la musa petrolera que se venga*.

(1910, p.1) [Énfasis nuestro]

La incorporación de estos versos de a la diégesis de *Sombras contra el muro* tiende un puente que facilita el tránsito de los lectores desde la prosa rojiana hasta la palabra poética libertaria.

Es pertinente recordar que Inocencio Lombardozi mantuvo una estrecha relación con ácratas nacionales de comienzos del siglo XX. Una vez que el ítalo-argentino arribó a Sudamérica, no dejó de trabajar en pos de la causa libertaria, es por ello que, fundó en Perú el Centro de Estudios Sociales La Luz, en Trujillo. Desde allí se encargó de difundir lo que sus pares chilenos le enviaban desde el sur, especialmente los periódicos *La Protesta*, *Casablanca* y *Tierra y Libertad*.

El historiador Sergio Grez Toso en *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de la "Idea" en Chile 1893–1915* (2007), recoge la figura de Inocencio Lombardozi, destacando la visita que el ácrata realizó a Chile para participar activamente en la Huelga General de 1902: “Inocencio Lombardozi fue apresado después que liderara una huelga de los obreros panaderos de Santiago en 1903, siendo expulsado algunos meses más tarde al Perú donde murió en 1908” (p.118).

El mismo mecanismo poético-narrativo que el narrador rojiano emplea a razón de los versos de Lombardozi, se utiliza para las composiciones atingentes al ácrata francés Octavio Garnier. Tal situación se presenta una vez que se concede la palabra a Alberto para que rememore ciertos versos, cuyos orígenes son desconocidos para el personaje:

Alberto dice unos versos leídos en alguna parte y que se refieren a los franceses anarquistas que asaltaban bancos: “Mas habla tú, Garnier, barbilampiño, corazón de titán, rostro de niño, y con acento de ultratumba diles lo que fue tu presente y tu pasado; dile que nunca te arrolló un cariño que te criaste sin guía, abandonado, entre seres con alma de reptiles, que nunca te han amado”. (p.633)

Es prudente recordar que Octavio Garnier fue un ácrata de origen francés que, entre los años 1911 y 1912, participó activamente junto a Jules Bonnot y Raymond Callemin en la ejecución de algunos atracos de carácter criminal. La vinculación entre *Sombras contra el muro* y la figura de Octavio Garnier no sólo se explicita mediante la

referencia realizada por Alberto, sino que además tal vínculo cobra sentido al considerar las palabras señaladas por Manuel Rojas en su *Antología autobiográfica* (1962). En dicho texto el autor comenta que buena parte de su juventud estuvo marcada por la figura del ácrata francés:

Durante varios meses vagué de un conventillo a otro, leyendo, trabajando, a veces y hablando sin cesar de anarquismo, de literatura, de ladrones, de mujeres, de aventuras, de viajes. Algunos de los jóvenes anarquistas que conocí decidieron convertirse en pistoleros y apaches, al estilo de Bonnot y de Garnier -anarquistas franceses que se dedicaron a asaltar bancos para propagar esas ideas-, y sin querer, pero aun temiéndolo, me vi metido en vastos proyectos de robos de automóviles. (p.16)

En la novela culmine de la tetralogía de Rojas el narrador decide incorporar a la diégesis ciertos elementos paremiológicos que van más allá del quehacer ácrata. En *La oscura vida radiante* se otorga la palabra a Pancho, quien define el Socialismo como: ““El sistema racional de sociedad fundado sobre la naturaleza”; nadie entendió nada, y muchos, gracias a esa definición tan vaga, se sintieron vagamente socialistas” (p.35).

Como ya sabemos, el refrán aludido por Pancho, destacado entre comillas por el narrador, no puede ser un relleno irrelevante para el argumento de *La oscura vida radiante*. Este adagio se inscribe en las reflexiones de Robert Owen. Este pensador inglés, preocupado por mejorar las condiciones de los obreros, trató de llevar a la práctica algunas ideas sobre la organización del trabajo y la distribución de las riquezas.

De acuerdo a la propuesta de Owen la Bondad es inherente al Hombre pero un entorno social adverso no permite que ésta se manifieste a plenitud. De esta manera, el mejoramiento de las condiciones de vida del proletariado permitirá que la Bondad se haga presente en el Hombre. Robert Owen decide aplicar este principio a sus fábricas, mejorando los salarios, facilitando viviendas dignas, ofreciendo instrucción a los trabajadores, etcétera.

Para Owen únicamente el Socialismo, entendido como “el sistema racional de sociedad”, será capaz de derribar las desigualdades entre clases. Siguiendo la doctrina del pensador inglés, los frutos de este sistema serán capaces de agotar:

La fuente del egoísmo y del espíritu de rivalidad, y por consiguiente, todos los delitos que son su consecuencia, pues a nadie debía interesar ser malo, cuando cada uno tenía anticipadamente una parte de beneficio igual que los demás. (Citado por García, p.269)

Siguiendo a Jean Touchard en *Historia de las ideas políticas* (1961) la doctrina de Owen nunca fue popular, sin embargo contribuye a acreditar dos nociones: en primer orden “la idea (...) de que la sociedad puede ser reformada a partir de una comunidad ejemplar” (p.425); y en segundo término, que “la reforma social es independiente de la acción política y de la toma del Poder” (p.425).

A modo de conclusión

El “nombre propio” es un recurso narrativo que permite el rescate y vindicación de aquellas voces y prácticas que los discursos hegemónicos han preferido soterrar y mantener en el olvido. Este procedimiento narrativo tiende un puente entre la diégesis y el universo extratextual, pues al “nombre propio” le basta con enunciar para remitir, sin ninguna otra mediación, a un espacio previamente designado.

De acuerdo a Luz A. Pimentel el nombre propio funciona al modo de un imán de semas, esto es un crisol donde se forjan y convergen los valores culturales e ideológicos del relato. En la tetralogía narrativa rojiana, este procedimiento sirve al narrador para socorrer personajes y espacios afines la contingencia histórica libertaria de comienzos del siglo XX.

Las potencialidades del “nombre propio” se aprecian en *Hijo de ladrón y Mejor que el vino* una vez que el narrador incorpora la ciudad de Ushuaia en la diégesis. A simple vista pareciese que las menciones a esta localidad austral no cumplen más funciones que elevar el coste de la información narrativa; sin embargo, al considerar la

contingencia ácrata de comienzos del siglo pasado, apuntamos que este espacio remite a un recinto penitenciario que albergó a penados, disidentes políticos y militantes anarquistas.

Dado el alto valor referencial del “nombre propio”, una mera mención a la ciudad de Ushuaia es suficiente para establecer una relación de carácter intertextual. De este modo, aquel referente extratextual, cargado de significación cultural e ideológica, remite a los lectores a episodios de la historiografía argentina alusivos a las políticas represivas instaladas durante la dictadura del General José Félix Uriburu; siendo más específicos, la persecución de los circuitos libertarios, la promulgación de la Ley de Residencia, el encarcelamiento de disidentes políticos, etcétera.

El “nombre propio” es un recurso narrativo que se presente en las cuatro novelas protagonizadas por Aniceto Hevia. Este procedimiento estilístico permite, en *Sombras contra el muro*, acudir tras el rescate de los actos de protesta de Simón Radowitzky, la vindicación de crímenes políticos de Emile Dubois, y testimoniar las demandas de equidad social de Efraín Plaza Olmedo.

El narrador rojiano, en sus pretensiones por socorrer voces disidentes, emplea un segundo recurso narrativo: la incorporación de elementos líricos y paremiológicos de corte libertario. Este segundo procedimiento estilístico sugiere un panorama político que transita por los senderos que han forjado los principales teóricos del anarquismo: Mijaíl Bakunin y Piotr Kropotkine.

Además de las referencias a los padres del anarquismo, el narrador rojiano incorpora en el relato algunos refranes que aluden a personajes históricos que remiten a episodios fundamentales para la contingencia ácrata de comienzos del siglo XX; por ejemplo, el activista Inocencio Lombardozi, y el anarquista francés Octavio Garnier.

Se ha demostrado que el “nombre propio”, entendido un recurso narrativo cargado de significación cultural e ideológica, recorre transversalmente toda la tetralogía protagonizada por Aniceto Hevia. Esto demuestra que el componente ácrata es localizable en todas las novela que componen la tetralogía rojiana, desmintiendo, así, las palabras de Felipe del Solar y Andrés Pérez, que indican que la presencia libertaria se

condensa con fuerza sólo en las novelas culmines de la tetralogía rojiana, vale decir, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante* (2008, p.32).

La incorporación de elementos líricos y paremiológicos no se limita a pensadores y militantes ácratas, sino que este recurso se extiende a otros sistemas sociales. Este es el caso del socialista utópico Robert Owen, cuyos planteamientos se incorporan a la diégesis en *La oscura vida radiante*.

En definitiva, el “nombre propio” y la “incorporación de elementos líricos y paremiológicos de corte libertario” son procedimientos narrativos efectivos en la tarea de rescate y visibilización de voces disidentes. De este modo, podemos señalar que ambos procedimientos narrativos sirven al narrador de Rojas para devenir, en palabras de Eduardo Galeano, un cazador y recolector de voces extraviadas y olvidadas por el poder.



CAPÍTULO IV

En búsqueda de huellas, indicios y señales. Una mirada meticulosa a los personajes anarquistas de la tetralogía narrativa de Manuel Rojas⁵³

Porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse en lo que son, levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar sobre ellas el fin.

José Martí, *Carta de despedida a Manuel Mercado*

Ricardo Piglia sostiene en *Crítica y ficción* (1986) que todo relato posee un punto ciego cuyo secreto sólo un “lector único” será capaz de descubrir (2001, p.138). Para mantener este enigma a salvo el narrador debe proceder de modo semejante a un criminal, es decir, cifrando, tal como si fuesen delitos, los materiales políticos e ideológicos de la narración.

Para develar el enigma que esconde la narración el crítico argentino sugiere realizar una lectura a modo de detectives, esto es pesquisar huellas, indicios y señales capaces de develar los enigmas que el narrador ha preferido camuflar entre las páginas del relato; en palabras más sencillas, el convite es a valorar en el ejercicio escritural un proceder criminal, en tanto que en la lectura las indagatorias de un investigador policial (pp.14-5).

Siguiendo a Ricardo Piglia, estimamos que la Literatura es “el arte de lo implícito”, por lo que resulta interesante prestar atención a los personajes de la tetralogía rojiana cuyas verdaderas identidades han sido puestas a resguardo. Por consiguiente, en este capítulo desarrollamos una lectura meticulosa con el propósito de identificar huellas, indicios y señales capaces de develar las identidades de los sujetos que se

⁵³ Este capítulo fue publicado íntegramente en Núm. 25 (2015) de la revista “Izquierdas”, publicada por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Esta publicación se encuentra indexada en *Scielo*.

esconden tras la ficción de los personajes rojianos.

Si procedemos a modo de detectives, hallaremos pruebas suficientes para demostrar que tras el peluquero Gutiérrez se esconde la ficcionalización del escritor González Vera; que la personalidad del poeta Daniel concuerda con la identidad de José Domingo Gómez Rojas; que los proyectos teatrales de Antonio y Juan se condicen con los propósitos del actor Tenorio Quezada y el dramaturgo Acevedo Hernández; finalmente, que las aspiraciones de don Juan concuerdan con los intereses del médico Gandulfo Guerra.

Hasta el momento, la crítica literaria⁵⁴ se ha enfocado en el estudio de un personaje para toda la tetralogía rojiana: Aniceto Hevia. Para esto se han identificado episodios de vida de Manuel Rojas que concuerdan con las vicisitudes de su protagonista. Esta perspectiva de estudio es limitada, pues el propio autor se encarga de destacar el componente autobiográfico de sus relatos, por ejemplo, en *Hijo de ladrón*, para los sucesos descritos durante el motín de Valparaíso, señala: “lo que ahí le sucede a Aniceto Hevia es exactamente lo que me ocurrió a mí” (2008, p.103-4). Lamentablemente los personajes restantes de la tetralogía rojiana no cuentan con estudios apropiados para determinar los procedimientos narrativos que se emplearon en su construcción. Por consiguiente, la lectura que sugerimos es doblemente provechosa, pues no sólo aborda tópicos olvidados por la crítica literaria, sino que además devela, en palabras de Ricardo Piglia, el secreto que el narrador rojiano ha preferido disimular entre las páginas del relato.

Estimamos que el narrador rojiano mantiene en resguardo las identidades de los sujetos que inspiraron a sus personajes, a causa de las prohibiciones políticas de comienzos del siglo XX, época en la que se sitúa temporalmente la tetralogía rojiana. Recordemos que durante gobierno del Presidente José Luis Sanfuentes (1915-1920) se

⁵⁴ Amanda Labarca se hace cargo de los aspectos autobiográficos de la novela inaugural de la tetralogía rojiana en “Hijo de ladrón. Novela de Manuel Rojas” (1951). Raúl Silva Castro hace lo propio para las novelas siguientes en: “Manuel Rojas, novelista” (1960) y “Mejor que el vino, novela, por Manuel Rojas” (1985).

promulgó la Ley Jaramillo⁵⁵, disposición jurídica que concede la potestad a la autoridad para expulsar del país a cualquier propagandista de ideas perniciosas, inmorales o contrarias a la seguridad interior del Estado. El abogado Carlos Vicuña ilustra el funcionamiento de este dictamen legal, señalando lo siguiente:

El procedimiento es muy rápido: la policía aprehende sin más trámite al expulsado, y lo pone en la frontera, como esté. Ningún recurso cabe contra este atropello en que la víctima no tiene cómo hacerse oír. Lo único que se le permite es reclamar ante la Corte Suprema, la cual, fallando en conciencia y sin forma de juicio, está autorizada para enervar el decreto de expulsión. (2002, p.109)

De acuerdo al historiador Ricardo Donoso, la Ley Jaramillo incorpora al léxico judicial chileno el término “subversivo”, empleándose para designar a cuantos “promovían el mejoramiento de las condiciones de las clases trabajadoras o miraban con simpatía su causa” (citado por Arrate & Rojas, 2010, p.5). Este precepto jurídico sirvió al Gobierno de Sanfuentes para perseguir a ácratas y antipatriotas; también se utilizó para exigir el traslado de algunos líderes obreros⁵⁶ desde las provincias del norte del país (Vicuña, p.111).

Esta persecución política justifica los resguardos tomados por el narrador rojiano al describir a sus personajes de militancia libertaria, pues evidenciar las identidades de estos sujetos supondría exponerlos a los rigores de una ley “infame y cruel” (Vicuña, p.111).

⁵⁵ La Ley Jaramillo recibe este nombre, a causa del diputado Fernando Jaramillo, quien la propuso al parlamento.

⁵⁶ Entre los obreros desplazados, a razón de la Ley Jaramillo, se encuentra el diputado Luis Emilio Recabarren.

Huellas, indicios y señales que conducen al escritor José Santos González Vera

En los primeros capítulos de *Sombras contra el muro* se describe a Gutiérrez, un joven personaje que irrumpe en la peluquería de Teodoro y Víctor⁵⁷ con el propósito de conseguir trabajo como aprendiz de barbero:

—Necesito aprender a trabajar, compañero -dice [Gutiérrez] a Teodoro. ¿No podría usted enseñarme a cortar el pelo y a afeitar?

(...)

—Yo no puedo enseñarle nada -contesta el peluquero-, tengo que trabajar, pero usted puede estar aquí, ver cómo lo hago y procurar hacer lo mismo. Hágale empeño. Víctor anda en unas diligencias.

El joven agradece y contempla cómo Teodoro corta el pelo y afeita. (p.631)

La primera pista que invita a pensar que tras la ficción del aprendiz Gutiérrez se esconde el escritor González Vera, se aprecia al atender el texto autobiográfico *Cuando era muchacho* (1951). En aquel relato el escritor señala que, al igual que el personaje rojiano, el desempleo no le dejó más opción que “entrar de aprendiz a una barbería situada en Calle San Pablo cerca de Brasil” (p.171). Esta convergencia laboral es relevante, en tanto evidencia que el autor González Vera y el aprendiz Gutiérrez, se vieron obligados a aprender un mismo oficio a causa del desempleo.

Las confluencias entre ambos sujetos no se limitan al ámbito laboral, pues el personaje rojiano coincide con el autor de *Algunos* en gustos e intereses. El narrador de *Sombras contra el muro* evidencia la predilección del joven Gutiérrez por el mundo de las letras al señalar que, al igual que el escritor nacional, el aprendiz de barbero gusta de “la literatura, leer por lo menos (...) aunque para ello deba aprender a cortar el pelo y a afeitar” (p.630). Páginas más adelante, en la misma novela, el narrador vuelve a reiterar la afición de su personaje por las letras. Esta descripción es interesante, pues el narrador

⁵⁷ Siguiendo las investigaciones historiográficas de Eduardo Godoy, el local descrito en *Sombras contra el muro* se condice con la ‘Peluquería del Pueblo’ dirigida por los ácratas Teodoro Brown Suárez y Víctor Garrido a comienzos del siglo XX. Es interesante subrayar esta sincronía onomástica, pues la ficción rojiana y el discurso histórico convergen al señalar que ambas peluquerías estuvieron a cargo de sujetos cuyos nombres fueron Teodoro y Víctor.

pormenoriza la predilección del joven Gutiérrez por la escritura de Pio Baroja:

Su pasión es la lectura (...) parece interesarse por los sentimientos que fluyen de todo ello, lo opuesto de uno y de otro, lo lógico y lo ilógico, las diferencias entre el sentimiento manifestado y el oculto. Lee más que nada, novelas, le gusta Baroja. (p.636)

Los intereses del escritor González Vera confluyen con las inclinaciones del personaje rojiano. El autor subraya en su novela *Alhué: estampas de una aldea* (1929) las similitudes de su ciudad descrita con las condiciones postuladas por Baroja para la República de Bidasoa: “[Alhué] era un pueblo con individualidad. Pocas moscas, un solo fraile y ningún carabinero. Casi reunía las condiciones deseadas por Pio Baroja para su república de Bidasoa” (1969, p.111). El fragmento citado evidencia que ambos sujetos, tanto el joven Gutiérrez como el escritor González Vera, no sólo comparten el oficio de peluquería, sino que además muestran interés por la literatura, siendo más específicos, predilección por un mismo autor: Pio Baroja.

En *La oscura vida radiante* las convergencias laborales y literarias se vuelven a repetir cuando Gutiérrez abandona el oficio de peluquero para emprender nuevos desafíos, encontrando sustento en la lustraduría de calzado. El narrador rojiano pormenoriza esta actividad de la siguiente manera: “el amigo Gutiérrez (...) a veces lustra los zapatos de un cliente y le dan su propina. Mientras, piensa en Zola” (p.704).

Al igual que el joven Gutiérrez, el escritor González Vera desarrolló otros oficios, entre ellos, el de lustrador; al respecto, el autor señala en *Cuando era muchacho*, su autobiografía, lo siguiente: “diéronme empleo de lustrador. (...) llegué a ser un lustrador bastante pasable. (...) uno quiere realizar bien su tarea, me encariñé con la lustraduría” (p.150). En el mismo texto el escritor se encarga de evidenciar su interés y predilección por la prosa de Émile Zola: “entre un empleo y otro íbame a la Biblioteca Nacional y leía cuanta obra hubiera de Zola, Balzac y France” (p.77).

Hasta esta parte, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante* evidencian convergencias importantes entre Gutiérrez, el personaje rojiano, y el escritor González

Vera. Estas similitudes se suscitan en el ámbito laboral, pues ambos desarrollaron oficios de peluqueros y lustradores; en relación a sus gustos e intereses, ya que el uno y el otro presentan afición por el mundo de las letras, específicamente, predilección por los mismos autores: Pio Baroja y Émile Zola.

Si, a modo de detectives, continuamos tras la búsqueda de huellas e indicios, notaremos que la escena final de *Sombras contra el muro* ofrece excelente oportunidad para develar el secreto que esconde el relato rojiano. En los episodios finales de la novela el joven Gutiérrez traba amistad con Aniceto Hevia. En relación a este vínculo amical algunos personajes de filiación libertaria consultan al protagonista respecto de las actividades que emprenderán para conmemorar el Primero de mayo:

- ¿Qué hacen los compañeros?
- Empiezan a preparar el Primero de Mayo.
- ¿Qué vas a hacer tú [Aniceto]?
- Creo que me encargarán los afiches y el manifiesto.
- (...)
- ¿Y tu amigo Gutiérrez?
- Dice que va a sacar una revista manuscrita. (p.745)

Los indicios que vinculan a Gutiérrez con el escritor González Vera se evidencian al atender una entrevista concedida por Manuel Rojas en 1968. En aquella oportunidad se consultó al autor de *Hijo de ladrón* respecto de los proyectos emprendidos durante la juventud, entre ellos el autor destacó la creación de una revista manuscrita: “formamos el ‘Grupo de los 7’: era una revista escrita a mano por González Vera” (Citado por Fuenzalida, 2012, p.183).

Como vemos, las confluencias entre el personaje rojiano y el escritor nacional se gestan en varios frentes: a nivel biográfico, en el ámbito laboral, en cuanto a intereses literarios, y en relación a proyectos personales. Estas sincronías son relevantes, pues al sumarse unas con otras permiten develar el secreto que el narrador rojiano camufla entre las páginas de la narración. Aunque estas evidencias testifican a favor de nuestra hipótesis, aún hay muchos indicios que explorar y ratificar. En este sentido es prudente seguir las recomendaciones del experimentado detective Heredia de Ramón Díaz

Eterovic: “tenemos sospechas, algunas declaraciones y unos cuantos papeles que no sirven para apretar el cuello a nadie. Debemos acumular más pruebas” (2005, p.190).

En esta tarea de indagación y análisis de pormenores descriptivos es necesario prestar atención a quienes integran la familia del joven Gutiérrez. Transcurridos algunos días de trabajo en la peluquería de Teodoro y Víctor, el aprendiz se anima a puntualizar algunos datos personales: “Vivo con mi madre y dos hermanos menores (...) Mi padre fue comisario de policía” (p.637).

Coincidentemente, el padre del escritor González Vera también desarrolló labores policiales. En las primeras páginas de *Cuando era muchacho* el autor indica que, para asegurar el sustento familiar, su progenitor “tuvo que enseñar las primeras letras a los guardianes de una comisaría” (p.23). Luis Alberto Mancilla completa esta información en el prólogo a *Vidas mínimas*, asegurando que el padre del autor “durante un tiempo fue alfabetizador de carabineros y campesinos, llegando a ser jefe de la policía de Tiltit” (1996, p.7). De este modo, los datos que aporta Gutiérrez son coincidentes con la información biográfica que se señala para el padre de González Vera.

En *La oscura vida radiante* se describen algunos pormenores amorosos en la vida Gutiérrez. El aprendiz de peluquero se siente atraído por Silvia, muchacha que no corresponde a sus pretensiones. La distancia entre ambos personajes se incrementa una vez que Gutiérrez entabla una escena de celos tras hallar manchas de licor en la ropa de la jovencita: “no se conformó y empezó a vigilarla y a celarla y un día que Silvia llegó al alba con el vestido manchado de vino” (p.18).

La escena descrita en la novela rojiana ha sido escogida de los párrafos finales de la nouvelle *Una mujer* escrita por González Vera en 1921. En aquel relato el narrador gonzalezveriano señala lo siguiente: “llegó al amanecer trascendiendo a licor. Su hermosa bata blanca mostraba una infame mancha de vino” (1970, p.109).

En ambos relatos, es decir, *La oscura vida radiante* de Manuel Rojas y *Una mujer* de González Vera, el resultado de esta mancha de vino en la ropa de la mucha es

una escena de celos. Es llamativo que el dialogo que entabla el aprendiz Gutiérrez, en el relato rojiano, sea idéntico al pormenorizado por el narrador gonzalezveriano, cinco décadas antes, en su narración. Respecto de lo que se sugiere en *Una mujer* apuntamos:

—¡Aprende imbécil! ¿Hasta cuándo quieres que te soporte? ¿Con qué derecho te ocupas de lo que haga? ¿Debo quererte a la fuerza? Es necesario que lo sepas. ¡Te aborrezco! Sí; te odio, te odio porque eres un egoísta, porque te falta no sé qué para ser hombre. No quiero oírte ni verte nunca más. ¡Qué cosas me ha dicho, Dios mío! (p.110).

Por su parte, el narrador de *La oscura vida radiante*, destaca entre comillas el siguiente dialogo:

“¡Aprende, imbécil! ¿Hasta cuándo quieres que te soporte? ¿Con qué derecho te preocupas de lo que haga? ¿Debo quererte a la fuerza...? Es necesario que lo sepas... ¡Te aborrezco! Sí. Te odio... te odio porque eres un egoísta, porque te falta no sé qué para ser un hombre. ¡No quiero oírte ni verte más, nunca más! ¡Qué cosas me ha dicho, Dios mío!”. (p.18)

Este recurso de citación entre *La oscura vida radiante* y *Una mujer* es de importancia. De esta manera, a las convergencias biográficas, laborales, y de intereses literarios que hemos puntualizado, se añaden confluencias que se explicitan a nivel de producción textual.

La intertextualidad es un recurso que se utiliza en más de una ocasión en *La oscura vida radiante*. Este procedimiento se evidencia una vez que el narrador rojiano señala: “Gutiérrez, continúa con su aprendizaje de hombre y de escritor” (p.230). Para comprender la relación entre este fragmento y la obra gonzalezveriana es necesario considerar que el autor edita en 1960 el texto *Aprendiz de hombre*. De este modo, lo que hace el narrador de Rojas, al señalar que el joven Gutiérrez continúa con su “aprendizaje de hombre”, es aludir directamente el título de la obra escrita por González Vera.

En *La oscura vida radiante*, cuando Aniceto Hevia relata a Gutiérrez sus dificultades para conseguir una habitación en la que vivir, el aprendiz de barbero le sugiere lo siguiente:

—Oye, tengo una solución, aunque no sé si te gustará.
—Hombre, muchas gracias; díme.
—¿Te gustaría vivir conmigo?
—¿Contigo? ¿Cómo?
—En una pieza que podemos arrendar por ahí.
—¿Y la cama?
—Yo llevaría una.
(...)
Si vivo contigo, ¿no impediré tu desarrollo?
José Santos Gutiérrez rió un instante con su risa silenciosa e inglesa. (pp.316-7)

La información que entrega el narrador rojiano es interesante, pues al señalar que Gutiérrez lleva por nombre “José Santos”, al igual que el escritor González Vera, se añaden similitudes onomásticas a las convergencias que ya hemos apuntado.

Volviendo a *La oscura vida radiante*, de acuerdo a José Santos Gutiérrez la única condición que limita sus opciones para compartir vivienda con Aniceto Hevia, es no perder de vista los conventillos. Este petitorio encuentra sentido al considerar que el personaje rojiano “escribía ya sobre los conventillos [y] publicaba trozos de sus trabajos” (p.320). Unas páginas más adelante el narrador rojiano informa a sus lectores acerca de la producción textual del personaje José Santos Gutiérrez:

“El vecino Manuel ha dejado de hacer humitas y ha vuelto a fabricar cocinas de hojalata.
“Esto dista mucho de alegrarme. Tal vez me desespere un tanto. Es inverosímil creer que en los días transcurridos se haya modificado su carácter.
“Desde mañana cantará hasta reventar un sinnúmero de canciones empalagosas. Y cuando se le terminen los cantos, empezará a silbar...”
(pp.320-1)

Al contrastar este párrafo con la producción literaria del escritor González Vera comprobamos que el fragmento citado, destacado entre comillas por el narrador rojiano, remite directamente a la novela *El conventillo* (1921). En aquel texto el narrador gonzalezveriano refiere, cinco décadas antes que la novela de Rojas, la siguiente descripción:

El pescadero (...) fabrica cocinilla de hojalata. Esto dista de alegrarme. Tal vez me desespere un tanto. Es inverosímil creer que en los días transcurridos se haya modificado su carácter. Cantará desde la mañana un sinnúmero de canciones empalagosas. Cuando se le terminen los cantos empezará a silbar. (1970, p.38)

Este recurso de citación corrobora aquellas sospechas que indican que tras el personaje rojiano, José Santos Gutiérrez, se esconde la ficcionalización del escritor nacional González Vera. De este modo, las comillas incorporadas por el narrador de Rojas al fragmento citado cumplen la función de intercalar un párrafo textual de *El conventillo* de González Vera en la ficción rojiana.

Unas cuantas páginas más adelante, en *La oscura vida radiante*, el recurso biográfico sirve al narrador para revelar algunos indicios que conducen al escritor de *Alhué*. Una vez que Aniceto Hevia y José Santos Gutiérrez han compartido vivienda durante algún tiempo, el aprendiz de barbero evidencia sus deseos por abandonar la capital para trasladarse hasta el sur del país, específicamente a las localidades de Temuco y Valdivia, donde ansía visitar a Gabriela, su amiga personal:

Pero Gutiérrez continuó:
—Tengo ganas de irme de Santiago. Nunca he llegado más allá de San Bernardo, hacia, el sur, y quiero conocerlo.
(...)
—¿Adónde vas?
Iré primero a Temuco, a ver a Gabriela, mi amiga, y desde ahí me orientaré. Tal vez llegue a Valdivia. Me atrae mucho. (p.374)

Coincidentemente, González Vera indica en *Cuando era muchacho* que, cansado de la vida santiaguina, optó por trasladarse hasta las ciudades del sur:

El deseo de viajar sin demora y establecerme en provincia no me dejó. Titubeé largos días entre ir al norte o al sur. (...) Comprendí que para mí el paisaje tradicional era indispensable, y sin más resolví partir a donde encontrara árboles y pasto. (...) Elegí el sur. (pp.243-4)

Siguiendo el mismo texto autobiográfico, la “amiga Gabriela” a la que hace referencias Gutiérrez, parece aludir a la poetisa Mistral. Recordemos que el escritor González Vera mantuvo una cercanísima relación con la Premio Nobel cuyos vínculos se

forjaron en la ciudad de Temuco. Hernán del Solar señala en el prólogo a *Cuando era muchacho* que el escritor viaja a “Temuco, donde estrecha amistad con Gabriela Mistral” (1996, p.10).

Estas simultaneidades de carácter geográfico y amical son relevantes, pues permiten sospechar, cada vez con más fundamento, que tras Gutiérrez se esconde la ficcionalización del escritor González Vera.

Páginas más adelante, en *La oscura vida radiante*, Aniceto presta atención a la producción literaria de su amigo Gutiérrez, quien se encuentra desarrollando actividades afines en una revista titulada *Numen*⁵⁸:

Es la revista de la casa, *Numen*, ocho páginas; en este número hay algo de mi amigo Gutiérrez, un artículo breve, de carácter disquisitivo.

(...)

Aquí está:

“La palabra sirve para orientar, unir y especular; pero no es posible efectuar nada sin recurrir a la acción. La palabra explica y juzga la realidad. La acción la crea y la expresa. En nuestro siglo hay un superávit de ideas; la realización de una pequeñísima parte de ellas, bastaría para crear una realidad nueva; una realidad que mejoraría absolutamente la vida de todos...” (p.302)

El indicio que permiten vincular el fragmento citado con el escritor González Vera es la mención a revista *Numen*, pues el escritor nacional, además de publicar textos en aquella casa editorial, fue uno de sus fundadores junto a Juan Egaña (del Solar, 1996, p.10).

El texto que atrae la atención de Aniceto Hevia, destacado entre comillas por el narrador, fue escogido del trabajo *Idea y figuras* publicado por González Vera en *Numen* el sábado 20 de septiembre de 1919. De acuerdo a Enrique Espinoza este mismo texto sirvió al propio Manuel Rojas, en una ceremonia de la Universidad de Chile, para rendir homenaje y reconocimiento a González Vera por haber alcanzado el Premio Nacional de Literatura⁵⁹ (1986, p.33-4).

⁵⁸ *Numen* fue un semanario de arte, sociología, actualidades y comercio.

⁵⁹ José Santos González Vera recibe el Premio Nacional de Literatura en el año 1950.

La amistad que unió a Manuel Rojas con González Vera es bastante conocida. La tercera esposa del autor de *Hijo de ladrón*, Julianne Clark, señala que a ambos escritores los unía profunda amistad en la que, además de su experiencia familiar, compartían un sentido del humor irónico, un inmenso cariño, la pasión por las letras y una postura política que no permitía claudicaciones” (2007, p.83). Tal vez, este profundo vínculo amical sirva para justificar la presencia de González Vera, camuflado bajo el seudónimo de José Santos Gutiérrez, a lo largo de toda la tetralogía rojiana.

En definitiva, los indicios que hemos señalado son suficientes para acreditar que, efectivamente, el narrador rojiano oculta al escritor González Veras tras la ficción del personaje Gutiérrez. A favor de esta presunción testifican antecedentes de índole: biográfica, afinidades literarias, sincronías onomásticas, precedentes familiares, concordancias geográficas, recursos de intertextualidad, citación, y producción textual.

Huellas, indicios y señales que conducen al poeta José Domingo Gómez Rojas

En *Mejor que el vino*, Aniceto Hevia estrecha amistad con un joven poeta de escuálida figura. El narrador rojiano pormenoriza a este personaje, señalando que, “llamado como el hermano de Aniceto, era estudiante de leyes” (p.856).

Para comprender la importancia de este indicio es necesario recordar que uno de los hermanos Hevia⁶⁰ lleva por nombre Daniel. Esta información es relevante, pues establece vínculos onomásticos con el poeta José Domingo Gómez Rojas, quien firmó muchas de sus composiciones líricas, especialmente las publicadas en *Selva lírica* (1912) y la *Pequeña antología* (1917) del grupo los Diez, bajo el pseudónimo: “Daniel Vásquez”.

A la sincronía anterior se anexa la pormenorización académica del poeta. Para comprender esta información curricular es necesario que nos remitimos a las palabras de

⁶⁰ Los hermanos restantes de Aniceto son: Exequiel y Joao.

Germán Alburquerque, quien señala que Gómez Rojas, luego de “terminar sus Humanidades en el Liceo Manuel Barros Borgoño, ingresa a la Escuela de Derecho y al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, estudiando Derecho y Castellano” (1999, p.153). De este modo, la formación universitaria de Gómez Rojas coincide con los estudios que se puntualizan en la ficción rojiana para el poeta Daniel. Estos antecedentes académicos se vuelven a reiterar en *Sombras contra el muro* cuando el poeta insta a sus compañeros de acracia a asistir al velorio de Serrano:

En el momento en que se levantan para irse, entra Daniel (...) durante el trayecto encontró a los otros dos compañeros, los llevó con él. Viene a repetirse la trashedada.

—No se vayan —suplica.

—Tenemos que levantarnos muy temprano —le dicen.

—Yo también; ustedes saben que estudio leyes. (p.684)

En *Mejor que el vino* Aniceto Hevia se encarga de recordarnos los estudios de abogacía de Daniel. En aquella oportunidad el protagonista idea junto a Daniel ciertos negocios para enfrentar las dificultades económicas. Dadas las complejidades que conlleva un buen proyecto, Daniel le sugiere al protagonista coludirse con delincuentes para robar el dinero de los clientes. Esta propuesta, que no es más que una humorada, suscita el rechazo de Aniceto, pues estima que es un comentario inapropiado para un estudiante de leyes:

El poeta, irritado con la idea de que alguien que no bebiera y a quien no le gustaran las mujeres se marchara con todo el dinero, tardó en reaccionar.

(...)

—Por lo visto, no nos quedaría más remedio que contratar cogoterros. Cuando los tipos salieran a la calle, a la vuelta de la esquina... ¿Eh?

Esta vez el gesto fue de acogotar a alguien, gesto que Aniceto estimó poco apropiado para un estudiante de leyes. (p.857)

A las sincronías onomásticas y curriculares que hemos indicado, se añaden los lugares frecuentados por Daniel. Estos espacios son relevantes, pues evidencian paridades biográficas entre el personaje rojiano y el poeta Gómez Rojas. En *Sombras contra el muro* se indica que el joven vate hace su aparición en el Centro de Estudios

Sociales Francisco Ferrer⁶¹, espacio cultural en el que convergen artesanos, obreros, estudiantes y conferencistas:

Daniel apareció una tarde en el Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer, muy joven, delgado, moreno, más bien bajo, limpio y casi elegante, aunque su elegancia consistía sólo en su ropa, hasta su corbata con nudo de mariposa y el bigotito que le hacía juego, eran de color negro. Fue anunciado, por un compañero, como un poeta revolucionario. (p. 637)

El escritor González Vera indica en *Cuando era muchacho*, texto autobiográfico, la fortuna que tuvo al entablar amistad con Gómez Rojas. En concordancia con la ficción rojiana, el encuentro entre ambos escritores se concreta en el Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer: “almorzaba de prisa e íbame al Centro de Estudios Sociales Francisco Ferrer (...) habló un joven delgado, bajo, moreno, de ojos brillantes y voz emotiva. Narró cómo andando había llegado a Mendoza. Era el poeta José Domingo Gómez Rojas” (p.154).

Este encuentro es provechoso para nuestros intereses, pues el escritor de *El Conventillo* sugiere una pormenorización prosopográfica de Gómez Rojas “joven delgado, bajo, moreno, de ojos brillantes y voz emotiva” (p.154). Esta caracterización se condice con la puntualización señalada en *Mejor que el vino* para el poeta Daniel: “joven, delgado, moreno, más bien bajo” (p.637).

Una quinta pista que permite sospechar que tras el poeta Daniel se esconde el escritor Gómez Rojas se comprueba al prestar atención a la descripción de su núcleo familiar. En *Mejor que el vino* se pormenoriza la prole del vate, subrayando carencias y privaciones económicas: “[era] un hogar pobre, pobrísimo muchas veces, en que no hay el dinero indispensable para no morir de inanición y que en ocasiones no hay comida ni calor y rara vez ropa limpia y libros” (p.856).

⁶¹ Las investigaciones historiográficas de Manuel de la Tierra han demostrado que este centro de estudios sociales ofreció sus servicios culturales entre los años 1912 y 1916 en la ciudad de Santiago. Siguiendo las palabras del investigador, en este espacio se discutía desde “la actualidad política hasta temas científicos, pasando por discusiones sindicales, divagaciones sobre Nietzsche, o las no escasas veladas al son de la poesía y la música libertaria” (2009, p.4).

El escritor Acevedo Hernández señala en el prólogo a *Elegías* (1913) que en cierta ocasión Gómez Rojas le convidó a pasar la noche junto a su familia. Aquella oportunidad le valió al dramaturgo para percatarse de las dificultades económicas del clan Gómez Rojas:

Nos hundimos en el arrabal. La calle San Diego, Victoria (...) llegamos. Penetramos por una gran puerta. Salió una señora, la madre del poeta.
—Mamá, este compañero viene a comer conmigo.
(...)
La señora lo llamó y le habló. Él se rió largamente.
—Mamá no se preocupe: traiga lo que haya en dos platos; repártalo a la manera salomónica.
—Y así fue como esa noche comí medio plato de frejoles en la casa del poeta que mejor supo en Chile evocar la eternidad. (1935, p.13)

Aunque las dificultades económicas descritas en la ficción rojiana concuerdan con las contrariedades señaladas por Acevedo Hernández, es interesante prestar atención a las pretensiones pecuniarias del poeta. Al respecto la ficción rojiana señala que Daniel anhelaba las comodidades y lujos de la vida burguesa: “este poeta (...) soñaba con exquisitas viandas, finas ropas, elegantes y hermosas mujeres” (p.856). Acevedo Hernández concuerda con la ficción novelesca al señalar, en el prólogo ya citado, que Gómez Rojas añoraba el confort de las clases acomodadas: “me habló de sus proyectos estupendos y me demostró que sería inmensamente rico cuando se le ocurriera. Un casamiento con una burguesa bastaría...” (p.13).

En *Mejor que el vino* se entregan algunos pormenores que conducen hasta la producción lírica de Gómez Rojas:

Los versos (...) que cantaba a grito pelado a Luzbel, a Harmodio, (...) y a otros disconformes y amotinados seres fabulosos o heroicos, habrían sonado como cañonazo en los oídos de los hombres ya hechos, en tanto sonaban como música celestial en los tímpanos de los hijos de la sociedad futura. (p.856)

Al realizar una lectura minuciosa de la producción gomezrojiana hallamos una composición lírica, antologada en *Rebeldías líricas* (1921), que mencionan a Luzbel y Harmodio. En “Habla Luzbel” se indica en su primera estrofa:

Habla Luzbel y dice:

"Escuchadme los cielos...!
Soy arcángel caído por mis locos anhelos,
soy rebelde sublime y mi stirpe es divina
y mis labios modulan formidable doctrina,
mis palabras son fuego, mis pupilas enhiestas
tienen brillo salvaje. (1940, p.59)

A su vez, la mención a Harmodio se aprecia en la siguiente estrofa del mismo poema:

Yo soy divino Harmodio,
por eso, hermanos, quiero impregnaros mi odio,
mi odio al Gran Tirano⁶².
Atrevido es mi anhelo,
si me seguís, hermanos, vuestras plantas el cielo
hollarán. Elegidme por caudillo, ya es hora
de rebelión. ¡Marchemos! El plaustro de la Aurora
aparece en Oriente... (1940, p.60)

Una lectura metódica de los indicios que sugiere el relato rojiano nos conduce a la producción lírica de Gómez Rojas, específicamente al poemario *Rebeldías líricas* publicado en 1912. De acuerdo a las investigaciones de Carlos Martínez, en aquellos entonces el poeta se hacía llamar "Cohete", apodo con que fue bautizado por el pintor Ricardo Gilbert⁶³, a causa de su desenvoltura y énfasis en la declamación (2009). En *Sombras contra el muro*, una vez que el poeta Daniel recita una de sus composiciones, se menciona este apodo:

Se paró detrás de la mesa, miró hacia el auditorio que lo observaba con curiosidad, (...) y leyó, con una voz que pareció increíble en un individuo de sus características, una larga y detonante tirada de versos. Las palabras, las rimas, las metáforas, resonaron, contra las paredes de adobe revestidas de apenas una capa de cal, como truenos.
—Este es el Poeta Cohete -murmuró un pintor. (pp.637-8)

Es llamativo que en *Sombras contra el muro* sea un pintor quien refiera el apodo del poeta Daniel. Posiblemente, mediante este recurso, el narrador rojiano ha querido

⁶² Se refiere al tirano Hiparco de Atenas, quien fue asesinado por Harmodio y Aristogitón en el año 514 A.C.

⁶³ Ricardo Gilbert fue un pintor chileno perteneciente a la Generación del Trece. Cursó estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes junto al maestro Fernando Álvarez de Sotomayor.

aludir a Ricardo Gilbert. En *La oscura vida radiante* se evidencia este indicio, específicamente en el pasaje en que el narrador menciona el apellido de este pintor: “el poeta que el pintor Gilbert llamara El Poeta Cohete debido a la explosividad de sus versos” (p.45).

Las alusiones a Ricardo Gilbert cobran mayor sentido al realizar una estricta revisión de *Rebeldías líricas*. En aquel poemario, específicamente en el poema “Renegación”, Gómez Rojas apunta la siguiente dedicatoria: “A Ricardo Jilbert [sic.] que rinde culto a Federico Nietzsche y comulga con Frank Brangroyn⁶⁴” (p.32).

Los indicios que conducen a Ricardo Gilbert son llamativos, pues nos autorizan a señalar que las *catálisis* de las novelas estudiadas adquieren funciones informativas que dan cuenta de episodios biográficos de Gómez Rojas; a fin de cuentas, acontecimientos que la historiografía literaria olvidó registrar en sus manuales y compendios.

Eliseo Lara destaca en *Literatura y anarquismo* (2014) la influencia ejercida por Gómez Rojas, en el ámbito literario, sobre Manuel Rojas y González Vera (p.56). El autor de *Hijo de ladrón* certifica este influjo, pues responsabiliza al poeta de iniciarlo en la creación literaria: “entre una discusión y otra, conocí a José Domingo Gómez Rojas (...) me instó a que me dedicara, sin pérdida de tiempo, a las bellas letras” (1997, p.48). A su vez, González Vera también reconoce la potestad de Gómez Rojas en su carrera literaria; al respecto señala en *Cuando era muchacho*:

Gómez Rojas (...) con algún misterio me aconsejó escribir.

(...)

—Aquí tienes esta carretela: su caballo, el carretelero, el chicuelo que lo acompaña, todo hay que describirlo. Si el caballo anda, sus herraduras producen sonidos. Debes reproducirlos. A la vez el tiempo es fresco o caluroso; el cielo está limpio o nublado. El rostro del conductor acusa un estado de ánimo. Deberás captarlo y relacionar las circunstancias físicas y de cualquier índole que le sirvan de marco. (pp.159-60)

⁶⁴ Frank Brangroyn fue un artista anglo-gales, virtuoso grabador e ilustrador.

Si consideramos la anécdota señalada por González Vera y volvemos la mirada a *La oscura vida radiante*, apreciaremos que el narrador rojiano se hace cargo de aquel episodio biográfico. Coincidentemente, los diálogos señalados por el narrador rojiano son idénticos a los descritos por González Vera:

Tú debes escribir prosa —dijo [el poeta Daniel] a Gutiérrez—

(...)

“Aquí tienes esta carretela: su caballo, el carretelero, el chicuelo que lo acompaña, todo hay que describirlo. Si el caballo anda, sus herraduras producen sonidos. Debes reproducirlos. A la vez el tiempo es fresco o caluroso, el cielo está limpio o nublado. El rostro del conductor acusa un estado de ánimo. Deberás captarlo y relacionar las circunstancias físicas y de cualquier índole que le sirvan de marco”. (p.45)

El fragmento citado, destacado entre comillas por el narrador rojiano, es una referencia directa al episodio en que Gómez Rojas invita a González Vera a desarrollar el oficio de escritor. Este fragmento es provechoso para nuestros intereses, pues no sólo coopera en la tarea de certificar que Gómez Rojas es quien se esconde tras la ficción del poeta Daniel, sino que además comprueba que en la prosa rojiana se cita recurrentemente la producción literaria gonzalezveriana.

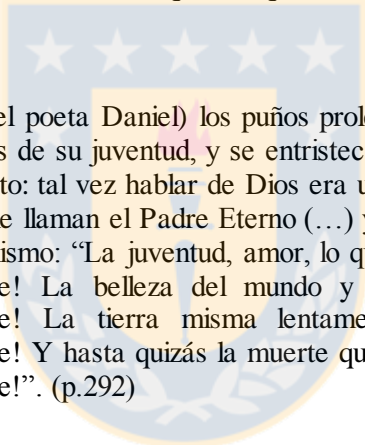
Andrés Sabella realiza un extenso recorrido por la poesía de Gómez Rojas, identificando dos periodos claramente discernibles: una primera etapa en que el poeta “expresa en *Rebeldías líricas* (...) el claro anhelo de la Redención. Su canción de entonces es de arcilla objetiva, llovida de rojo, con la tosca decoración de una sinceridad casta y valiente” (1937, p.11); y luego, una segunda etapa, en la que el poeta: “se enredó en la terrible espiral que danza frente al más allá (...) sediento de respuestas, se torció hacia Dios y sus palabras tuvieron como una porción de cielo tendida al fondo de su esencia” (p.12).

Mario Rodríguez concuerda con Andrés Sabella, sosteniendo que en la lírica gomezrojiana se distinguen dos momentos: uno “inicial, que corresponde a una rebeldía estética y, preferentemente, social (...) y una etapa final en la que el poeta abandona el terreno del cuerpo para entrar a uno radicalmente distinto, el terreno del alma...” (2000,

p.10).

Esta mudanza en el temple anímico del poeta también se aprecia en la ficción rojiana, una vez que Aniceto Hevia analiza la producción textual de su amigo: “le contó que estaba cambiado (el poeta Daniel), por lo menos más cambiado que ellos: además de convertirse en un poeta místico, difuso, cambio profundo en un poeta lírico y tremendamente revolucionario, como había sido en un comienzo” (p.291).

En *La oscura vida radiante* el narrador de Rojas se refiere a estas variantes en la producción lírica de Daniel. En el fragmento que se cita a continuación, es necesario prestar atención a sus frases finales, aquellas que el narrador rojiano ha destacado entre comillas:



Olvidó (el poeta Daniel) los puños proletarios y las banderas rojas, que eran los temas de su juventud, y se entristeció y habló de Dios (...) pero después olvidó esto: tal vez hablar de Dios era una manera de hablar de la eternidad, algunos le llaman el Padre Eterno (...) y su alma se vertió hacia el pesimismo y el nihilismo: “La juventud, amor, lo que se quiere, ha de irse con nosotros: ¡Miserere! La belleza del mundo y lo que fuere, morirá en el futuro: ¡Miserere! La tierra misma lentamente muere con los astros lejanos: ¡Miserere! Y hasta quizás la muerte que nos hiera también tendrá su muerte: ¡Miserere!”. (p.292)

Al aceptar la tarea de rastrear aquellas frases destacadas entre comillas por el narrador rojiano, hallamos el poema “Miserere”, antologado en *Elegías*. Los versos iniciales de esta composición lírica coinciden con las líneas destacadas por el narrador en la ficción rojiana:

La juventud, amor, lo que se quiere
ha de irse con nosotros. ¡Miserere!
La belleza del mundo y lo que fuere
morirá en el futuro. ¡Miserere!
La tierra misma lentamente muere
con los astros lejanos. ¡Miserere!
Y hasta quizá la muerte que nos hiera
también tendrá su muerte. ¡Miserere! (1935, p.139)

El narrador rojiano, al citar un fragmento poético e incorporarlo a la diégesis, confirma nuestras conjeturas. Efectivamente, José Domingo Gómez Rojas es quien se esconde tras la ficción del poeta Daniel en la tetralogía rojiana, pues los fragmentos incorporados a la novela han sido escogidos desde la producción lírica de Gómez Rojas.

El narrador de *La oscura vida radiante* sostiene que esta mudanza en el temple anímico del poeta se explica tras la trágica muerte de su hermano. Estas dificultades familiares explicarían el tránsito de una lírica de corte anarquista a composiciones de orden místico: “el cambio de tono en su poesía, según confesaba él mismo, se debía a un drama familiar: un hermano suyo, llamado Mañungo, menor que él, había muerto un poco inesperadamente, y eso lo hirió de modo profundo” (p.291).

Al interiorizarnos en la vida de Gómez Rojas comprobaremos que, efectivamente, el fallecimiento de su hermano suscitó cambios profundos en su escritura. Andrés Sabella señala en *Gómez Rojas: realidad y símbolo* (1937) que tras el fallecimiento de su hermano el poeta compuso “Elegía por mi hermano”, en cuyos versos más significativos se propone:

La carne de mi hermano tembló como aterida.
Mi madre, quebrantada, sollozó estremecida.
Fue un momento indecible de súplica a la vida.
¡Juventud de mi hermano para siempre dormida! (p.35)

Este testimonio es interesante, pues extiende las sincronías entre el personaje rojiano y el poeta Gómez Rojas más allá del ámbito biográfico, onomástico, curricular y descriptivo, para suscitarse a nivel de producción textual.

En la vida de Gómez Rojas son fundamentales su encarcelamiento, locura y muerte. Estos dramáticos acápites en la vida del escritor son esenciales, pues hablan de un martirio que, en palabras de Mario Rodríguez, el poeta “no fue capaz de resistir por su índole de hombre sensible y fino” (p.6). El encarcelamiento de Gómez Rojas se suscita a causa de su militancia anarquista, en razón de este aprisionamiento Germán Albuquerque señala:

[Gómez Rojas era] uno de los líderes del vigoroso movimiento estudiantil que hacia el año 1920 se erguía como un actor relevante de la escena nacional. (...) El Gobierno de Sanfuentes ordenó perseguir a los grupos anarquistas “subversivos” con lo cual algunos dirigentes de la *Industrial Workers of the World* (I.W.W.) cayeron presos. Entre ellos, estaba José Domingo. (p.153)

En *La oscura vida radiante* el narrador aclara que Daniel comulga con el anarquismo. Esta militancia ácrata, sumada a su participación en la I.W.W.⁶⁵, son antecedentes suficientes para que la Ley Jaramillo haga presa en el poeta:

Daniel (...) estaba preso también, aquél no le creyó:
— ¿Por qué va a estar preso? Es radical y los radicales acaban de ganar una elección presidencial.
— ¿Quién te ha dicho que Daniel Vásquez es radical?
— Así lo creo desde hace tiempo.
— Estás equivocado: Daniel es de la I.W.W.
(...)
— ¿Daniel era, es, de los Trabajadores Industriales del Mundo?
¿Anarcosindicalista?
— Por supuesto, uno de los secretarios de la directiva, junto con Juan.
— ¿Y por qué está preso?
(...)
La Policía de Investigaciones hizo lo que ha hecho muchas veces: urdió un complot terrorista, con cartuchos de dinamita y todo, y lo colocó en la I.W.W. Están presos todos, Daniel entre ellos. (p.373)

El dialogo anterior revela un cruce biográfico entre el personaje rojiano y Gómez Rojas, pues tanto el uno como el otro, son arrestados, encarcelados y muertos a causa de su militancia anarquista.

En definitiva, los indicios que se hemos señalado son suficientes para comprobar que el narrador rojiano oculta al poeta José Domingo Gómez Rojas tras la ficción del poeta Daniel. A favor de esta presunción testifican antecedentes de índole: onomástico, curricular, familiar, descriptivo, de producción textual, y afinidades políticas.

⁶⁵ La I.W.W. (*Industrial Workers of the World*) es un sindicato partidario de la teoría sindicalista revolucionaria. Su origen se remonta a los Estados Unidos en 1905. Esta organización también estuvo presente en otros países, por ejemplo, Canadá, Australia, Irlanda, el Reino Unido, Japón y Chile.

Huellas, indicios y señales que conducen al dramaturgo Antonio Acevedo Hernández y el actor Juan Tenorio Quezada

En *Sombras contra el muro*, durante un recorrido por las barriadas de Santiago, Aniceto Hevia entabla amistad con un joven aspirante a dramaturgo. Se trata de Antonio, actor aficionado, que pretende poner en escena al bajo pueblo chileno, es decir, campesinos, obreros y proletarios:

Antonio también ha renunciado a trabajar en todo lo que no sea teatro, aunque no quiere ser actor sino autor, hacer lo que Juan quiere que se haga, poner en escena a la gente del pueblo, a los campesinos, que conoce, y también al roto, que no deja de conocer. (pp. 614-5)

El primer indicio que invita a pensar que tras el personaje rojiano se esconde el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández es una sincronía de orden onomástico, pues el sujeto novelesco y el escritor comparten un mismo nombre: Antonio. Esta analogía también vale para el personaje Juan, quien lleva el mismo nombre que el actor Juan Tenorio Quezada.

Aunque esta señal tiene sentido, aún es muy vaga, por lo que es necesario proporcionar mayor solidez a nuestra conjetura. En *Sombras contra el muro* se describe a Antonio en compañía de Juan. Este vínculo entre personajes se ejemplifica con el siguiente diálogo:

Por las recolas, Juan, no puedo terminar el tercer acto; estuve trabajando hasta las tres de la mañana, ¿hablaste con el administrador del teatro?, sí me dijo lo que pide por las dos funciones y ahora voy a ver el asunto del decorado, ¿tomaste desayuno?, ni agua caliente. (p.615)

Aniceto Hevia puede testificar en favor de esta amistad, pues mientras camina durante la madrugada tropieza con Juan, el actor, quien aprovecha la ocasión para comentarle algunas particularidades de la obra escrita por Antonio:

A las dos y media de la madrugada, mientras [Aniceto] vagaba por una avenida a cuyos bancos de piedra empezaba a dar miradas de simpatía, se encontró inopinadamente con Juan (...) el actor. (...) Le contó que habían

estado ensayando la obra de Antonio; después había ido a dejar a Antonio a su covacha y ahora se paseaba, recitando su papel. (p. 644)

El vínculo entre el dramaturgo y el actor es relevante, dado que Acevedo Hernández funda en 1913 el colectivo “Compañía de acción teatral”, cuyo actor principal fue Juan Tenorio Quezada.

Sorprende que el actor Juan Tenorio Quezada se encuentre camuflado entre las páginas de la ficción rojiana, ya que su labor teatral ha sido injustamente olvidada⁶⁶. El narrador de *La oscura vida radiante* cree necesario rescatar el aporte de Tenorio Quezada a las tablas nacionales, por este motivo responsabiliza a Juan, su personaje, de poner en escena las primeras obras escritas por Antonio:

Juan tiene más inclinación que gracia, pero suple el déficit con su fervor, lo que, por lo visto, no ha sido bastante. Ha estrenado las primeras obras de Antonio (superiores en mucho a las que por ahora se escriben y estrenan), pero fueron estrenadas en teatros de barrio. (p.223)

Esta información es significativa, pues entrega antecedentes que es preciso corroborar en los manuales de Historia Teatral chilena. Benjamín Morgado confirma estos antecedentes en *Histórica relación del teatro chileno* (1985), pues, efectivamente, Juan Tenorio Quezada fue el responsable de montar las primeras obras dramáticas escritas por Acevedo Hernández:

Un día le pregunté [a Acevedo Hernández]: “¿Quién te estrenó la primera comedia?” y su respuesta fue: “En 1914, se hizo cargo de la compañía dramática chilena el actor Juan Tenorio Quezada y fue él quien me estreno *Allá en el rancho*, naturalmente de extirpe campesina.

(...)

El 9 de marzo de 1915, el mismo Juan Tenorio me estrenó mi drama del suburbio *Almas perdidas*. (Morgado, pp.287-8)

⁶⁶ Entre quienes se han preocupado de revertir esta situación se encuentra Cristian Salazar, quien vindica el aporte de Tenorio Quezada, señalando que hacia la década del cuarenta el actor “montó en el teatro Politeama, (ubicado a un costado del Portal Edwards por calle Bascuñán Guerrero, Santiago) una de las obras más grandes que se han realizado en Chile, con cerca de 70 personas actuando; titulada *Fiesta de los campos chilenos*. La obra tuvo gran éxito y después se paseó por innumerables teatros”. (2012)

El autor de *Chañarillo* señala en una entrevista que el propósito de sus obras dramáticas fue que el pueblo chileno subiese al escenario para ser representado (p.288). Respecto de estas pretensiones escriturales Luis Pradenas subraya que el teatro de Acevedo Hernández ansía “desarrollar la dramaturgia social y utilizar el teatro como un arma al servicio del pueblo” (Morgado, 2006, p.229).

Estas pretensiones estéticas encuentran respuesta en la ficción de *Sombras contra el muro* cuando el narrador señala que Antonio, el aprendiz de dramaturgo, pretende “poner en escena a la gente del pueblo, los campesinos, que conoce, y también al roto, que no deja de conocer” (p.614).

Esta similitud a nivel programático y escritural nos autoriza a sospechar, con fundamentos más sólidos, que Acevedo Hernández se encuentra camuflado entre las páginas de la ficción rojiana. Para otorgar mayor solidez a esta conjetura podemos referir una anécdota biográfica que involucra al dramaturgo con Manuel Rojas. En entrevista concedida a Antonio Avaria el autor de *Hijo de ladrón* relata un curioso episodio vivido durante la juventud:

¿Qué escritores curiosos ha encontrado en su vida?

(...)

Un personaje extraordinario era Antonio Acevedo Hernández (...) quería llevarme a la montaña con González Vera, y que nos hiciéramos leñadores. Nos había convencido, pero la empresa fracasó, porque no teníamos para comprar un hacha. (Citado por Fuenzalida, p.182)

En una primera lectura pareciese que esta anécdota no tiene mayor relevancia, sin embargo, al agudizar la vista, es posible hallar un correlato en la ficción rojiana. En *Sombras contra el muro* Antonio evidencia sus deseos por mudarse a la montaña junto a dos amigos escritores. Sorprendentemente, este proyecto fracasa a razón de la carencia de hachas:

Antonio casi sintió deseos de irse también a trabajar a las montañas y hasta se lo dijo a dos amigos, un poeta y un prosista⁶⁷ -allá podemos escribir, ¿por qué no?, levantamos una ruca, volteamos los árboles, los trozamos, los metemos al horno, le prendemos fuego y nos sentarnos a escribir, es cuestión de llevar harina, grasa, charqui y alguna mantita-, y el poeta y el prosista respondieron bueno, qué tanto será; pero hacían falta hachas, tres hachas, ¿qué hace un leñador o un carbonero sin su hacha?, pero las hachas no son como los personajes de los cuentos y de las novelas, que no cuestan nada, ni menos como las princesas de que hablaba el poeta, sólo es necesario imaginarlos, pero las hachas no, hay que comprarlas; nunca pudieron hacerlo. (p.615)

El fragmento citado es interesante, en tanto certifica, desde una perspectiva biográfica, que el dramaturgo Acevedo Hernández es quien se esconde tras la ficción del personaje rojiano. Este antecedente se traslapa a los indicios onomástico, teatrales, escriturales, biográficos, y anecdóticos que hemos indicado, pues demuestra que tras los personajes Antonio y Juan se esconden, respectivamente, el dramaturgo Acevedo Hernández y el actor Tenorio Quezada.

Hasta esta parte nos hemos preocupado de pesquisar huellas, indicios y señales capaces de conducirnos a cuatro sujetos: el escritor González Vera, el poeta Gómez Rojas, el dramaturgo Acevedo Hernández y el actor Tenorio Quezada. Estos individuos, que el narrador rojiano ha preferido camuflar entre las páginas de la narración, se inscriben en el grupo de “intelectuales, artistas, anarquistas y soñadores” (p.86) que se reunían a charlar en el café “Los inmortales”, ubicado en Avenida Matta⁶⁸. En entrevista concedida a Olga Arratía, Manuel Rojas señala que entre los más asiduos a participar en este círculo estaban “Acevedo Hernández, González Vera, Gómez Rojas y Juan Tenorio”. (Citado por Fuenzalida, p.86). Por consiguiente, estamos en condiciones de sostener que el círculo de “Los inmortales” no sólo se reúne a charlar en el café de Matta, sino que también celebra reuniones subrepticias en las páginas de la tetralogía rojiana.

⁶⁷ Siguiendo la entrevista concedida por Manuel Rojas, el prosista al cual hace referencia el narrador rojiano es González Vera, en tanto que el poeta debiese ser el propio autor de la tetralogía rojiana. Recordemos que Rojas también escribió poesía, entre ellas el poemario *Tonada del transeúnte* (1927) y *Desecha rosa* (1954).

⁶⁸ Este café se ubicó en la intersección de las calles Antonio Matta y San Diego, Santiago. Para profundizar en este tema, léase el artículo: “*El Café de Los Inmortales*” de Maximiliano Astroza-León.

A los intelectuales que hemos apuntado se suma el médico Juan Gandulfo Guerra, quien también ha sido camuflado entre los materiales políticos e ideológicos de la narración.

Huellas, indicios y señales que conducen al médico Juan Gandulfo

Juan Gandulfo Guerra nació en Los Vilos el 16 de julio de 1895 en el seno de una familia acomodada. Esta ascendencia no fue un impedimento para desarrollar un acercamiento leal hacia las clases más desposeídas. De acuerdo a Fabián Pavéz, la preocupación de Gandulfo por los sectores populares se incrementó durante su juventud, a casusa del estudio de los principales teóricos del anarquismo: Kropotkin y Malatesta (2009, p.431).

En 1919 la sensibilidad libertaria de Gandulfo se concretiza en fuertes críticas al gobierno del Presidente Juan Luis Sanfuentes, a quien acusó de incapacidad absoluta para resolver los problemas nacionales. Aquellas protestas le costaron al médico varios meses tras las rejas.

Esta detención es una prueba fehaciente de la Ley Jaramillo, disposición jurídica que justifica los resguardos tomados por el narrador rojiano al preferir camuflar a Gandulfo, al igual que sus colegas de acracia, entre las páginas de la narración.

Para precisar la identidad de este médico libertario es necesario pesquisar y analizar una serie de huellas, indicios y señales. Con este propósito indicamos una primera pista de orden onomástico, pues en las novelas estudiadas se pormenoriza un personaje que comparte un mismo nombre con Gandulfo: don Juan.

A esta sincronía onomástica se añaden indicios de índole profesional, pues tanto Gandulfo como el personaje rojiano desarrollan labores médicas. En *Sombras contra el muro*, el narrador rojiano pormenoriza las funciones de don Juan de la siguiente manera:

Juan, que ha visto durante sus años de estudiante y de médico, en la consulta, en las salas de los hospitales, en las postas de la Asistencia Pública (...) a innumerables seres, y que lleva en su mente algo así como un registro de actitudes, movimientos, tonos, quejidos. (p. 617)

A su vez, en *La oscura vida radiante*, se describe a don Juan diagnosticando un paciente:

Todas las mañanas estaba al borde de la sangre, era cirujano, la cuidaba y la retenía, que no se pierda, y todas las tardes al borde del dolor, en la consulta. “Don Juan, me duele aquí.” (...) todas aquellas mañanas y en todas aquellas tardes debía luchar contra la sangre y contra la enfermedad, contra lo imprevisible de ésta y el ímpetu de aquélla. (p.166)

Esta información coincide con la biografía de Juan Gandulfo, quien también desarrolló labores médicas, específicamente en el departamento de cirugía. De acuerdo a la investigación de Ricardo Zalaquett, el galeno anarquista desarrolló sus ocupaciones en el “Hospital Manuel Arriarán, y de la Asistencia Pública y luego de la Clínica del Profesor Lucas Sierra, en el viejo Hospital San Vicente” (2005, p.377). Fabián Pavez completa esta información apuntando que Gandulfo se interesó especialmente por la cirugía infantil, plástica y ortopedia (p.431).

Sorprende que Pablo Neruda colabore en esta tarea de identificación de indicios. El poeta rememora en *Confieso que he vivido* (1974) un pasaje de su juventud, en que puntualiza que Gandulfo le brindó auxilio médico:

Juan Gandulfo (...) me trataba como si fuera un niño, que en realidad lo era. Una vez que llegué tarde a su estudio, para una consulta médica, me miró ceñudo y me dijo: “¿Por qué no vino a la hora? Hay otros pacientes que esperan”. “No sabía qué hora era”, le respondí. “Tome para que la sepa la próxima vez”, me dijo, y sacó su reloj del chaleco y me lo entregó de regalo. (1999, p.47)

Esta pista es relevante, pues evidencia confluencias que se suscitan en el ámbito curricular entre el personaje rojiano y el médico Gandulfo. Para completar esta información es necesario que nos interioricemos en la trayectoria médica y laboral del galeno. Con este propósito citamos un fragmento de *La oscura vida radiante* en que se describe a don Juan desarrollando sus labores profesionales en la Casa de Orates:

—Bueno, usted sabe que don Juan es médico del manicomio y amigo de los médicos que trabajan ahí, y como el juez pidió un informe médico-legal y un dictamen sobre si Miguel estaba loco o no y don Juan era también amigo y compañero de estudios del médico que tenía que examinar a mi hermano, el cabro resultó con sus facultades mentales perturbadas. (p.149)

Al contraponer la información que entrega el narrador rojiano para su personaje con el currículum médico de Juan Gandulfo se evidencian confluencias interesantes. Efectivamente, el doctor Gandulfo desempeñó labores de cirugía en el manicomio; al respecto señala el doctor Carrasco, colega del médico estudiado lo siguiente: “un concurso de internado nos reúne nuevamente en la Casa de Orates. En él ocupa (Gandulfo) los primeros lugares, entrando de lleno al desempeño de sus funciones médicas” (1957, p.12). En el texto *Juan Gandulfo Guerra: homenaje de sus amigos* (1957) se vuelven a reiterar las funciones médicas desarrolladas por Gandulfo en el recinto psiquiátrico: “fue un buen estudiante, desempeñó ayudantía en biología y en higiene y fue interno de la Casa de Orates” (Carrasco, p.32).

Continuando con esta mirada analítica, en *La oscura vida radiante* se indica que el personaje rojiano no sólo desarrolla labores médicas en hospitales, la asistencia pública, y el manicomio; sino que también se desempeña en algunos recintos carcelarios:

Había asistido a innumerable gente en la cárcel, donde fue médico, en el hospital y en el manicomio y de cada uno aprendió los recursos que tenía contra la pobreza, contra la policía, contra el hambre; nadie podía mentirle, nadie podía engañarle, así como él no mentía ni engañaba a nadie. (p.166)

Al contrastar lo que describe la novela rojiana para Juan, el personaje, con la biografía del médico Gandulfo se aprecian confluencias importantes. Juan Gandulfo estuvo privado de libertad en dos ocasiones, en una primera oportunidad, como ya se dijo, por criticar el gobierno del presidente Sanfuentes; luego, en 1920, a causa de su protesta “por el estado de las cosas y propiciar el entendimiento entre obreros” (Zalaquett, p.380). Esta segunda reclusión permitió a Gandulfo desarrollar diversos proyectos, según González Vera, al médico le bastó un recorrido por las galerías penitenciaria para:

Curar a cuantos pudo, les organizó una biblioteca, hizo instalar un consultorio, consiguió que los de mejor conducta pudieran recibir en privado a sus mujeres (...) impuso medidas de profilaxia y encontró trabajo para todas sus horas. (1951, p.308)

De este modo, a nivel curricular, las confluencias entre el personaje rojiano y el médico Gandulfo son cada vez más sólidas, pues ambos desarrollan labores de cirugía en hospitales y la asistencia pública, siendo más específicos, en la Casa de Orates y la Penitenciaria.

Ricardo Zalaquett señala que el doctor Gandulfo, a pesar de sus espléndidos antecedentes académicos y laborales, tuvo dificultades para iniciar su carrera médica, pues intentó trabajar en varios hospitales, y en todos ellos, a su sólo nombre, se le cerraban las puertas (p.380). El abogado Carlos Vicuña explica este recelo, indicando que el médico era tildado de anarquista y subversivo, por lo que su apellido era razón suficiente para que lo tildasen de criminal (p.129).

Dado que Juan Gandulfo no escribió un texto en el que reconociera abiertamente su militancia ácrata, sus más cercanos tuvieron que asumir esta tarea de filiación política. Así lo hizo Armando Alonso en *Nota biográfica sobre Juan Gandulfo* (1932):

Gandulfo ha sido siempre anarquista; no ha abandonado nunca su credo anarquista (...) Me consta, aun cuando seguramente me faltan méritos para apreciar el pensamiento, el sentimiento y la obra anarquista (...) Gandulfo pudo no etiquetarse nunca de anarquista; pero lo era por antonomasia, yo lo sentí, a cada instante, feliz de serlo y creo que, en esa convicción, y en esa felicidad radica gran parte de su triunfo integral como médico. (Citado por Pavez, p.431)

Pablo Neruda tuvo la oportunidad de conocer de cerca a Gandulfo mientras se desempeñaba como dirigente estudiantil en la Federación de la Universidad de Chile. El poeta indica que Gandulfo era el más formidable líder “temido por su atrevida concepción política y valentía a toda prueba” (p.47).

La sensibilidad ácrata de Gandulfo es una arista que la prosa de Manuel Rojas no dejaría pasar desapercibidamente, por este motivo, en *Sombras contra el muro*, su narrador menciona la responsabilidad que suscitan en don Juan las carencias del

proletariado:

Es cirujano no porque le guste la sangre, sino porque es un trabajo minucioso y serio y porque alguien está sufriendo y necesita, rápidamente, alivio y defensa, y cuando los ayudantes ponen ante él, ya anestesiado, a la mujer o al hombre, siente que ese ser, que llega dormido a sus manos, confía en él y se entrega a él. (p.616)

Esta fuerte sensibilidad social es un indicio relevante al momento de constatar argumentos que sustenten nuestra hipótesis de trabajo. Al estudiar los artículos científicos publicados por Juan Gandulfo, puntualmente *Tratamiento quirúrgico del mal de Pott* (1931), palpamos la preocupación del galeno por las carencias -higiénicas y hospitalarias- con que debe lidiar los sectores más carenciados de la sociedad:

En Chile, vemos que el mal de Pott hace estragos en el pueblo (...) no hay sanatorios donde hacerlo y la pobreza obliga al que tiene tuberculosis vertebral a reanudar sus obligaciones en un plazo breve.

(...)

Las camas son tan escasas y los enfermos tan numerosos que la intervención se hace cada día más imperativa, a pesar de las reservas a que obliga su resultado, según se desprende de las observaciones hechas en los hospitales R. del Río y M. Arriarán de Santiago. (1931, p.10)

La preocupación del doctor Gandulfo por los sectores más carenciados concuerda con los intereses que muestra don Juan en la ficción rojiana. En *Sombras contra el muro* el personaje pide cooperación a colegas y estudiantes en la realización de un policlínico popular:

Pueden abrir una clínica para los camaradas y obreros o trabajadores más pobres, en un barrio pobre, todo gratis, sí, tengo amigos que me ayudarían a atenderla, estudiantes de los últimos años y hasta médicos, estupendo, doctor, voy a hablar con ellos, qué te parece. (p.618)

Páginas más adelante, en la misma novela, el narrador vuelve a mencionar este proyecto hospitalario liderado por don Juan:

—Estamos organizando el policlínico, compañero Pinto, creo que dentro de unos meses empezará a funcionar.

—Eso me gusta, don Juan. Hay que hacer obra práctica. Inaugurar policlínicos, poner bombas, échele para adelante.

Unos miran y saben para dónde empujan, a otros no les importa para dónde sea, con tal de empujar, mientras uno empuje, está vivo. (p.711)

Este policlínico popular es de relevancia para nuestros intereses, pues entrega información que permite certificar que Juan Gandulfo es quien se esconde tras la ficción del personaje rojiano. Al analizar esta información apreciamos que, realmente, el médico anarquista gestionó un policlínico popular en auxilio de obreros y sus familias.

De acuerdo a las investigaciones de Fabián Pavez, a fines de 1922 este policlínico popular gozaba de un éxito halagador, reuniéndose más de mil pesos para su instalación, además de instrumental quirúrgico y hospitalario. Siguiendo esta investigación apuntamos que luego de la trágica muerte del médico anarquista este proyecto se nombró “Policlínico Obrero Juan Gandulfo Guerra”, en honor y reconocimiento a su fundador (p.430).

En *La oscura vida radiante* se describe la visita de Aniceto Hevia a la consulta de don Juan. En esta escena es necesario prestar atención a la pormenorización del delantal que viste el galeno, específicamente a las letras bordadas en lanilla azul que decoran el bolsillo superior de esta prenda:

Antes, visitó (Aniceto), durante la semana y al final de su consulta, a don Juan. “¿Cómo te ha ido? Cuéntame”. Se sacó el delantal, un delantal muy blanco que tenía a la izquierda un bolsillo sobre cuya boca se veían sus iniciales, “J. G.”, hechas con una lanilla azul. (p.185)

Las iniciales “J.G” que decoran el delantal que viste don Juan, el personaje rojiano, corresponden a las iniciales que identifican su nombre. Estas señales certifican, de modo manifiesto, que Juan Gandulfo se esconde tras la ficción del personaje rojiano. Aunque esta pista otorga solidez a nuestra conjetura, es necesario continuar tras la búsqueda de nuevos indicios.

Hasta esta parte, hemos fijado la atención en confluencias que se suscitan, entre el personaje rojiano y el médico Gandulfo, en el ámbito onomástico, curricular, laboral, político y en la gestión de proyectos hospitalarios. A estas sincronías es necesario añadir

aspectos descriptivos, especialmente los rasgos físicos que se puntualizan para el médico. Al respecto, en *Sombras contra el muro*, se propone la siguiente descripción para don Juan:

Juan, moreno, bajo, un poquito regordete, de alta frente, casi calvo ya — “recuerden que los sátiros son calvos”, decía, defendiéndose— y con los ojos que parecían no mirar sino examinar, ojos penetrantes, y llenos de luz, ser lleno de alegría y también de pensamiento, lleno de acción al mismo tiempo que de reflexión. (p.166)

Quienes tuvieron la fortuna de conocer a Juan Gandulfo están en condiciones de asegurar que la descripción del personaje rojiano se condice con el aspecto del médico anarquista; por ejemplo, Pablo Neruda acredita que el cirujano anarquista, tal como el personaje rojiano, se caracterizó por su calvicie y baja contextura: “Juan Gandulfo era pequeño de estatura, redondo de cara y prematuramente calvo” (p.47). A su vez, Alejandro Reyes, colega de Gandulfo, acredita que la calvicie del galeno era una de sus particularidades: “tenía (...) el cráneo amplio, redondo (...) de frente despejada, los ojos oscuros de mirada penetrante y fresca” (en Carrasco, p.13). El escritor González Vera también puede garantizar que, además de la calvicie, la baja estatura fue una peculiaridad de Gandulfo: “era un estudiante pequeño, carirredondo, de voz ronca” (p.133).

Un último indicio que vincula al personaje rojiano con el médico Gandulfo se presenta al atender las coordenadas que conducen hasta su vivienda. En *La oscura vida radiante* el narrador indica que don Juan habita en Santiago, específicamente en calle San Isidro: “una paz muy grande empieza a extenderse por la ciudad y por la calle San Isidro, donde vive Juan: se oye el taconeo de las personas que han salido ya de sus trabajos” (p.194).

Al revisar la nota periodística que publica *El Mercurio* de Santiago para informar de la trágica muerte de Juan Gandulfo⁶⁹, notamos que la dirección que se entrega para la vivienda del médico coincide con las coordenadas que se describen en la ficción rojiana

⁶⁹ Juan Gandulfo fallece tras un accidente automovilístico en las cercanías de Casablanca, Valparaíso.

para don Juan:

La mañana del domingo 27 de diciembre de 1931, el Dr. Juan Gandulfo fue recogido de su casa de la calle Londres por sus amigos, el profesor de inglés y filosofía don Eduardo Barrenechea y el Dr. Juan Garafulic, para dirigirse a Viña del Mar. (...) Minutos después de las 10 de la mañana, en la Vinilla, kilómetros antes de Casablanca, el *Studebaker* se volcó. Gandulfo murió instantáneamente. (Citado por Zalaquett, p.376)

No obstante la novela de Rojas indica que su personaje habita en calle San Isidro, mientras que el matutino señala que la vivienda del médico Gandulfo se ubica en calle Londres, al rastrear tales coordenadas en el mapa de Santiago se aprecia que ambas avenidas son paralelas, distanciadas por sólo tres cuadras. De hecho, ambas arterias forman parte de un mismo espacio urbanístico: el “Barrio San Isidro”.

Por consiguiente, y considerando lo que se ha expuesto, estamos en condiciones de sostener que los indicios de orden onomástico, curricular, laboral, político, de gestión hospitalaria, descriptivos, y urbanísticos que hemos estudiado, son suficientes para acreditar que, efectivamente, Juan Gandulfo Guerra es quien se camufla en la ficción rojiana.

A modo de conclusión

Debido a las restricciones impuestas por la Ley Jaramillo, el narrador rojiano estima conveniente camuflar las identidades de aquellos sujetos que se atrevieron a transgredir las limitaciones jurídicas impuestas por el gobierno del Presidente Juan Luis Sanfuentes. Para mantener a salvo a quienes escogieron desestabilizar el poder, el narrador procede a encubrir sus identidades entre las páginas del relato. Mediante este procedimiento narrativo se garantiza al escritor González Vera, el poeta Gómez Rojas, el dramaturgo Acevedo Hernández, el actor Tenorio Quezada y el médico Juan Gandulfo que sus proyectos e intereses se mantendrán a salvo de las restricciones sancionadas por la Ley Jaramillo. Por el contrario, si el narrador rojiano no tomase resguardo alguno, y

apuntase estos nombres en la diégesis, su relato supondría una denuncia en los aparatos de orden y seguridad del Estado.

Las previsiones asumidas para José Santos González Vera se justifican al considerar su militancia anarquista. Debido a esta sensibilidad política, el narrador camufla al escritor tras el apellido “Gutiérrez”; sin embargo, entrega una serie de pistas de índole biográfica, literaria, onomástica, familiar, geográfica, textual, de citación e intertextualidad que al ser rastreadas conducen hasta la identidad del escritor nacional.

La situación es similar para José Domingo Gómez Rojas cuya militancia en la I.W.W., el brazo sindical del anarquismo, fue causal suficiente para que la Ley Jaramillo hiciese presa en el poeta. De las infamias cometidas por el poder nos hablan el encarcelamiento, locura y muerte del joven vate.

Del mismo modo en que se auxilia a González Vera, el narrador asume ciertos resguardos al momento de pormenorizar algunos episodios de vida para Gómez Rojas. Debido a esta justificante se entrega una serie de pistas onomásticas, curriculares, familiares, espaciales, descriptivas, textuales, y políticas que al ser pesquisadas e interpretadas conducen hasta el autor de *Rebeldías líricas*.

La suerte del dramaturgo Acevedo Hernández y el actor Tenorio Quezada no es distinta a la de sus compañeros de letras, pues sus pretensiones de llevar el teatro hasta el bajo pueblo son motivos suficientes para que la prohibición del Presidente Sanfuentes estime que estos artistas son un botín al que es necesario apresar. Estas aprensiones justifican las salvaguardias previstas por el narrador rojiano al momento de evidenciar las aspiraciones de estos militantes ácratas.

Finalmente, la militancia anarquista del médico Juan Gandulfo justifica los resguardos asumidos por el narrador rojiano al puntualizar sus intereses y proyectos. Aunque el médico se encuentra oculto entre las páginas del relato, el narrador entrega una serie de pistas de índole onomástica, curricular, laboral, política, de gestión hospitalaria, y urbanística que conducen hasta Juan Gandulfo Guerra.

Considerando todo lo que se ha expuesto, estimamos que Ricardo Piglia acierta al sugerir una lectura detectivesca, pues este método de estudio nos ha permitido pesquisar huellas, indicios y señales capaces de develar la identidades de aquellos sujetos que el narrador rojiano ha preferido camuflar y mantener ocultos entre las páginas de la narración; en otras palabras, este procedimiento lector nos ha valido para revelar el secreto que el narrador rojiano ha cifrado entre los materiales político e ideológicos del relato.



CAPÍTULO V

Habitaciones orbiculares: espacios que resisten el poder panóptico en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas

El cielo tiene puertas invulnerables y grandes cerraduras.... y las enormes llaves las tiene San Pedro, vigilante, omnímodo.... ¿cómo burlarlo?

Carlos Sepúlveda Leyton, *Hijuna*

Para Jaime Concha, entre los aciertos de la narrativa rojiana se encuentra abordar temas que remiten directamente a la franja endémica social: “los excluidos, los transgresores, antisociales o extrasociales” (2004, p.89). De la misma opinión es Lorena Ubilla, quien sostiene que la novelística rojiana se hace cargo de las experiencias de sujetos marginales que, poco a poco, se fueron instalando en el espacio social urbano (2010, p.1). A fin de cuentas, la narrativa de Manuel Rojas es un canal propicio en el rescate y vindicación del mundo popular, pues el autor recoge las experiencias del bajo pueblo para otorgarles un sitio privilegiado entre sus preferencias literarias.

El narrador rojiano, en sus pretensiones por retratar a los sectores más carenciados de la sociedad, pormenoriza diversos espacios populares: barriadas, suburbios, poblaciones obreras, chinganas, conventillos, etcétera.

De acuerdo a Armando de Ramón en *Seguridad y moralidades públicas* (1985), de estos espacios marginales, el conventillo parece ser el inmueble popular por excelencia (p.82). Luis Alberto Romero describe algunos de estos edificios populares, indicando que estos inmuebles eran “un conjunto de piezas alineadas, con un pequeño alero al frente entre las que había un patio angosto y largo, que constituía el espacio común” (1997, p.125). Patricio Bernedo completa esta información, destacando que en los conventillos se enfilaban “pequeñas piezas sin ventanas, a lo largo de una callejuela

donde las mujeres lavaban o cocinaban” (1999, p.384). Finalmente, de Ramón puntualiza que estos inmuebles populares “se levantaban a un nivel inferior al de la calle y en sus habitaciones se hacinaba un número de personas muy superior al que razonablemente podían albergar” (1985, p.83)

Siguiendo las descripciones que se han apuntado, es posible sugerir que los conventillos se organizan a modo de una colmena, es decir, siguiendo los lineamientos propuestos por el célebre modelo panóptico descrito por Jeremías Bentham.

El panóptico, en palabras de Foucault, más que una ingeniosidad arquitectónica es un acontecimiento capaz de dibujar todo un tipo de sociedad (1989, p.10). De acuerdo a Jeremías Bentham, la ventaja de esta innovación arquitectónica es otorgar a un pequeño número de individuos, incluso sólo a uno, la visión instantánea de un gran número de “sujetos descarriados”. Esta vigilancia incesante pretende que el sujeto indisciplinado pierda el deseo de hacer mal, incluso el pensamiento de querer hacerlo (Foucault, p.37). Por consiguiente, estimamos prudente fijar la atención en los conventillos descritos en la tetralogía rojiana, pues la pormenorización de estos espacios figura un problema que comprende desde las grandes estrategias geopolíticas, hasta las pequeñas tácticas del hábitat.

En esta línea de reflexión, Mario Rodríguez sugiere que el panóptico halla un correlato en la novela, pues el mundo narrado se construye a modo de un *recinto disciplinario* (p.20). Esta lógica indica que sólo aquellos “personajes desordenados” serán capaces de burlar la custodia prevista por el narrador-vigilante, proyectando así, verdaderas “zonas de resistencia que se rebelan al disciplinamiento” (p.11).

En respuesta a la propuesta teórica del profesor Rodríguez, es interesante atender aquellas habitaciones descritas en la tetralogía rojiana que, a pesar de ubicarse en el interior de conventillos, consiguen burlar los mecanismos de vigilancia previstos por el poder panóptico. Este análisis asume mayor relevancia al estimar que quienes habitan

estos “espacios rebeldes” son personajes de filiación anarquista, es decir, sujetos “rebeldes y desordenados”.

Habitaciones orbiculares: espacios alegóricos que resisten el poder panóptico

A lo largo de la tetralogía rojiana se puntualizan bastantes conventillos. Aunque estos edificios se emplazan en diversas ciudades (Santiago, Buenos Aires, Valparaíso, etcétera), sus distribuciones convergen al describir espacializaciones panópticas; por ejemplo, en *Hijo de ladrón*, se describe un conventillo cuya distribución espacial permite a Aniceto Hevia puntualizar la vida íntima de los recién casados que habitan en el cuarto aledaño:

Imposible dormir, y no porque sea vicioso o curioso, nada de eso, lo que ocurrió es que la pasión de esa mujer resultó tan extraordinaria, tan desusada, sobre todo en una mujer como la de aquella noche, virgen y recién desflorada.

(...)

Se quedó dormido pronto (el novio) -quizá cuánto vino había bebido para celebrar su boda- y ella entonces lo despertó con quejas, arrumacos y besos; gruñó, pero despertó; se volvió a dormir y lo despertó de nuevo; volvió a gruñir y creo que la amenazó con darle una bofetada; ella insistió. ¡Para qué te repito lo que decía! Sería ridículo. Toda la noche estuvo despierta; yo también; el maestro Jacinto dormía, roncaba, bufaba, gruñía; ella, despierta, lo arrullaba, lo acariciaba, le decía palabritas que me hicieron sonreír cuando contemplé, después, a quién habían sido dirigidas. (p.569)

La vida íntima de Jacinto y su mujer queda al descubierto a razón de las escuálidas paredes que separan una habitación de otra en el conventillo. Estos delgados tabiques son los responsables de que Aniceto se entere de las intimidades de esta joven pareja. Esta particularidad estructural encuentra sustento teórico en las palabras de Michael Foucault, quien estima en *Vigilar y castigar* que las espacialidades forjadas a razón del modelo panóptico tienen como principio encauzar la conducta, es decir, fabricar cuerpos dóciles por medio de una observación permanente (2002, p.301).

En esta escena de *Hijo de ladrón*, las delgadas paredes que separan una habitación de otra, compelen al protagonista y sus compañeros a ejercer labores de vigilancia sobre sus vecinos. Esta situación se repite en *Mejor que el vino*, específicamente en aquel episodio en que Aniceto y Virginia, su mujer, se enteran de las discusiones maritales de la pareja que habita en el cuarto contiguo:

—Ella debe enojarse porque él no trabaja —dijo un día Aniceto, en voz baja, en tanto estaba tendido en la cama, con Virginia al lado. La pareja peleaba en el cuarto vecino.
—No —aseguró Virginia—; no pelean por eso.
—¿Por qué no? ¿Qué sabes tú?
—Los he oído bien. Lo que pasa es que ella es celosa.
—¿Celosa?
—¿No le has visto la cara que tiene?
—¿Las celosas tienen cara especial?
—No sé; pero ayer le gritó, bien fuerte: “No me importa que no trabajes lo que no quiero es que te pases parado en la puerta, mirando a las mujeres y piropeándolas. Ya te conozco”. (p.826)

Es interesante prestar atención a las últimas líneas citadas, aquellas que el narrador rojiano ha destacado entre comillas. Este fragmento presenta una intertextualidad con el cuento *La cuatro dientes*⁷⁰ (1955) de Luis Cornejo. En este relato Pancho, el protagonista, es reprendido por su mujer a causa de su cesantía y donjuanismo, idénticas acusaciones a las imputadas al personaje rojiano:

—Mira, Pancho, yo sé que no tenís trabajo, que andái como tonto por las calles buscando pega (...) yo lo comprendo y lo aguanto (...) pero lo que no voy a aguantar es que andís tirándote a lacho con cuanta mujer vis [sic.] en la calle. (1965, p.33)

Volviendo a *Mejor que el vino*, señalamos que el narrador rojiano precisa que Aniceto y Virginia, amparados en las indiscretas paredes del conventillo, no sólo se enteren de las dificultades matrimoniales de sus vecinos, sino que además consigan puntualizar sus fogosas reconciliaciones:

⁷⁰ Este cuento fue publicado, junto a los relatos breves *Cuello de loza*, *El Señor González*, *El chichafresca*, *El capote*, y *Liberación*, en el compendio titulado *Barrio Bravo* (1955).

Las discusiones se mantenían en sordina, duraban largo rato y terminaban con golpes sordos y jadeos de lucha. (...)
—¿Qué harán? —Preguntó Aniceto que no tenía prácticas en cuanto a discusiones o peleas prematrimoniales.
Virginia rió.
—Tonto. Seguramente, se están reconciliando. (p.826)

Es posible señalar cierta intertextualidad entre el fragmento citado y la novela *El conventillo* (1923) de González Vera. En este relato, al igual que en la novela de Manuel Rojas, el narrador describe las intimidades de la pareja que habita en el cuarto inmediato, subrayando jadeos, luchas y reconciliaciones:

La pareja se movía de un punto a otro. Tan pronto se estrellaba en la pared como iba a chocar contra el armario, remeciendo tazas y cucharas; se movía, hablaba jadeando, sin perder el buen humor, hasta que caía al catre, en donde continuaba algo muy semejante a una lucha. (1962, p.39)

Pablo Fuentes y Mario Rodríguez se han referido a esta escena de la novela gonzalezveriana, destacando que las delgadas paredes descritas en el relato conminan a los moradores del edificio a practicar una incesante labor de vigilancia (2014, p.100).

Al igual que en *Hijo de ladrón y Mejor que el vino*, en *Sombras contra el muro* se puntualizan paredes que otorgan escasa privacidad a sus inquilinos. En esta ocasión Aniceto y sus compañeros de cuarto son reprendidos por sus vecinos, a causa de sus imprudencias en el manejo de velas y cigarros:

¡No se queden dormidos con la vela encendida!”, se oyó gritar, en ese momento, a una mujer. (...) El propietario, un carretonero, vivía al lado, en una casucha de calaminas, con su mujer y dos niños. (...) les dijo: “Les pido que no fumen cuando estén acostados ni se duerman con la vela encendida. Esto se quemaría en un minuto y los chiquillos y la patrona podrían asarse. (p.646)

En el párrafo inicial de la novela *Los hombres oscuros* (1939) de Nicomedes Guzmán, su protagonista describe el conventillo en que habita, destacando “irónicamente” la privacidad otorgada por las escuálidas paredes que separan una habitación de otra:

Mi subarrendadora se llama Hortensia. Su marido es un carnicero tan gordo como ella, y de bigotes afilados que le dan cierto aspecto de italiano. (...) Su prole es numerosa: cinco retoños ya crecidos, vivaces palomillas; además, una guagua venida a la zaga, después de varios años estériles, ahí, en sus tres cuartos de piezas, viven estas sencillas gentes. El otro cuarto lo ocupó yo, libre de la curiosidad de mis vecinos mediante un ligero tabique de sacos empapelados con hojas de diario. (1995, p.13)

Esta reflexión se ve enriquecida al revisar junto a Gonzalo Zaragoza algunos reglamentos para conventillos bonaerenses. En una ordenanza de 1892 se explicita la prohibición de “admitir a huéspedes sin el consentimiento del dueño, bailar o cantar. La casa cierra sus puertas a las diez de la noche” (1996, p.53). Estas restricciones figuran aliadas del poder panóptico, pues el silencio que impone este decreto compele a los moradores del inmueble a ejercer labores de vigilancia sobre sus vecinos. En este sentido cobran relevancia las palabras de Foucault: “que cada camarada se convierta en un vigilante” (1989, p.15).

A pesar de la inquebrantable vigilancia prevista para el conventillo, en la tetralogía rojiana hallamos “personajes desordenados” capaces de burlar los mecanismos de disciplinamiento previsto por el poder panóptico.

En primer orden, es necesario subrayar que aquellos personajes que consiguen zafar del foco lumínico del narrador son personajes de filiación libertaria. Posiblemente la rebeldía inherente a esta filosofía político-social sea la responsable de incitar a estos “personajes rebeldes” a eludir estos mecanismos disciplinarios. En segundo término, esta resistencia se concretiza mediante el uso del espacio, pues los cuartos que habitan estos personajes son las únicas espacializaciones, en toda la tetralogía rojiana, que asumen disposiciones orbiculares. En relación a este mecanismo de resistencia, el cuarto orbicular que comparten Aniceto, El Filósofo y Cristian carece de pliegues y rincones:

Me acurruqué: era un lecho nada de blando y nada de cómodo, a tres centímetros del suelo, oliente a paja y a tierra (...) pero era una cama, una cama que estaba dentro de una pieza redonda, sin ventana, casi sin techo, sin cielo raso, sólo con unas vigas y unas desnudas paredes de barro. (p.557)

Del mismo modo, la habitación que se describe para Alberto en *Sombras contra el muro*, destaca por su disposición orbicular:

Oyó hablar, a los compañeros y amigos (...) de libertad y de explotación del hombre por el hombre, de amor libre y de una sociedad sin clases y sin gobierno. También le gustó. (...) Alberto se fue del hogar, una pieza redonda, sin cocina y sin excusado, en un conventillo. (p.605)

Es interesante que los personajes de filiación libertaria sean los únicos que habitan cuartos circulares. Para hallar una explicación a esta excepción nos auxiliamos en dos disciplinas: la arquitectura y la fenomenología.

Desde una perspectiva arquitectónica, Vicente Verdú señala en *Enseres domésticos* (2014) que las habitaciones orbiculares se inscriben entre las espacialidades que escapan a las normas promulgadas por la arquitectura barroca, cuyos preceptos estructurales indican que las arquitecturas han de estar abigarradas de pliegues oscuros (p.125).

Las espacializaciones que se rebelan a esta normativa estructural, por ejemplo las habitadas por los personajes ácratas en la tetralogía rojiana, estiman en el rincón una estructura propia de inteligencias improductivas que desaprovechan el espacio y despachan con pobre atención las ganancias de luz; por el contrario, las espacializaciones orbiculares privilegia las estructuras que proclaman el “blanco, la luz radiante (...) la obsesión por la claridad y la higiene⁷¹” (Verdú, p.125).

A su vez, desde una perspectiva fenomenológica, Gastón Bachelard ofrece una excelente oportunidad de reflexión en *La poética del espacio* (1957). En este texto se destaca la nocividad del rincón, pues esta disposición estructural impide el encuentro; de ahí entonces que se la estime una geometría estéril que induce al retiro y la soledad:

⁷¹ Para las implicancias de la higiene, la blancura y la claridad en la tetralogía de Rojas, léase el primer capítulo de esta investigación: “La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa (...) si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda en silencio, un silencio de los pensamientos. (2006, pp.171-2)

Para Bachelard las habitaciones redondas, sin pliegues ni recovecos, se emplazan en el ángulo formado entre dos ramas, a modo de un nido (p.127). Para el filósofo francés la orbicularidad es un espacio alegórico que garantiza un retorno, prometiendo un encuentro y garantizando una permanencia.

De este modo, parafraseando a Bachelard, las habitaciones orbiculares descritas para los personajes anarquistas, trazan una geometría habitada que comulga con la unión y el encuentro (p.182). Por consiguiente, los cuartos puntualizados para estos “personajes rebeldes” constituyen una invitación a la fraternidad y la igualdad. esta reflexión cobra sentido y relevancia al estimar las palabras del narrador de *Sombras contra el muro* acerca de los personajes de filiación libertaria: “son hombres de buena fe (...) no conocen más que dos o tres palabras y en eso lo basan todo: libertad, solidaridad, todos para uno y uno para todos” (p.687).

A modo de conclusión

El panóptico anuncia la posibilidad de disciplinar, mediante procedimientos arquitectónicos precisos, un gran número de sujetos descarriados. Siguiendo a Mario Rodríguez, es posible trasladar este principio teórico hasta la novela, pues el narrador figura el Vigilante de un mundo narrado que se construye a modo de un recinto disciplinario (p.20).

Al considerar este precepto teórico, y desplazarlo hasta tetralogía rojiana, es imprescindible atender los cuartos habitados por personajes de filiación anarquista. Aunque estas habitaciones se ubican en conventillos, destacan por su distribución orbicular, es decir, espacializaciones carentes de rincones, pliegues y zonas oscuras. Para

explicar esta particularidad estructural nos auxiliamos en dos disciplinas complementarias: la arquitectura y la fenomenología.

Desde una perspectiva arquitectónica estimamos junto a Vicente Verdú que el rincón es una geometría oscura e improductiva, característica de arquitecturas barrocas, que induce al aislamiento y soledad. Por su parte, la reflexión fenomenológica de Gastón Bachelard establece que el rincón es una geometría que incita a la soledad y el retiro, por el contrario, las habitaciones orbiculares figuran una metáfora del nido, pues invitan a sus moradores al encuentro y la fraternidad. Justamente estos aspectos de acercamiento y comunión son los que propicia el narrador rojiano entre sus personajes de filiación ácrata.



CONSIDERACIONES FINALES

La investigación que hemos propuesto estudia las *catálisis* en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas. Estos “detalles”, en apariencia inútiles, son aspectos de máxima importancia para el relato, pues otorgan unidades de verosimilitud que denotan directamente lo real (Barthes, p.180 y ss.).

Manuel Rojas es consciente de las implicancias de estas unidades mínimas para la narración, por ello destaca en *De la poesía a la Revolución* (1938) ciertas similitudes en el trabajo del novelista y el médico siquiatra, pues en ambos oficios es indispensable prestar atención a aquellos “*detalles que parecen no tener importancia*” (p.101).

De acuerdo a Michael Foucault, el poder halla en las operaciones menores un método efectivo y económico de control, pues la acumulación de minucias garantiza que una coerción débil es suficiente para asegurar una disciplina. Es posible sugerir un salto cualitativo y desplegar este principio teórico en la ficción novelesca, de modo que la diégesis se constituya en un espacio ficticio donde el poder ejerce su dominio disciplinante.

Sustentándonos en estos principios teóricos, y en las reflexiones de Luz Aurora Pimentel y Phillippe Hamon, ingresamos a la tetralogía rojiana para preguntarnos: qué funciones cumplen los pormenores en la ficción novelesca protagonizada por Aniceto Hevia.

La conjetura de trabajo que ha guiado nuestra reflexión sugiere que las *catálisis* representan aspectos de relevancia para el análisis estructural, simbólico e ideológico del relato, pues mediante estas unidades el narrador consigue resistir los efectos del poder. Al mismo tiempo, estos pormenores descriptivos constituyen indicios de un contexto literario, histórico, político y social que subyace en los acontecimientos narrados.

Entre las implicancias de esta investigación es necesario destacar que se atendieron las cuatro novelas que conforman la tetralogía rojiana, vale decir, *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971). Hasta el momento, ningún trabajo anterior se había detenido a abordar toda esta tetralogía narrativa a la vez; contrariamente, siempre se ha examinado cada novela desde las parcialidades que otorga su estudio por separado. De este modo, al sugerir una reflexión que abarque la vida completa de Aniceto Hevia, establecemos un precedente significativo para los estudios rojianos.

Del mismo modo, es necesario subrayar que ningún estudio anterior pensó en la importancia de las *catálisis* para la tetralogía rojiana. Por consiguiente, nuestra reflexión se hace responsable de aquel vacío crítico que los estudios rojianos han dejado sin análisis.

Para organizar esta investigación elaboramos un plan de trabajo que comprende cinco capítulos. En cada apartado se presta atención a distintos pormenores descriptivos, ofreciendo, así, una lectura que estudia la tetralogía de Rojas desde distintas perspectivas: política, jerárquica, histórica, detectivesca y arquitectónica.

A continuación, nos referimos a las implicancias propuestas en cada acápite de esta investigación:

- a) El primer apartado de este trabajo lleva por título: “La mancha indeleble de Aniceto Hevia: determinismo y superación en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

En esta sección se estudiaron los esfuerzos del protagonista por desestabilizar aquellos postulados deterministas, heredados de la novelística decimonónica, que lo vinculan al mundo delictual, a razón de las fechorías cometidas por su padre.

El relato de corte positivista se ampara en la reflexión de Hipólito Taine para justificar el influjo del medio sobre el comportamiento humano. De acuerdo a los postulados de este filósofo, el hombre es el resultado de tres fuerzas primordiales que lo

moldean insoslayablemente: la raza, el medio y las circunstancias históricas (1977, pp.41-7). Por consiguiente, desde una perspectiva positivista, los personajes son la proyección de los antecedentes familiares, el medio social y las condiciones históricas en que se desenvuelven.

Para demostrar la distancia que procura mantener la narrativa rojiana respecto de la novelística positivista, bastaría con remitir aquel pasaje de *Mejor que el vino* en que Aniceto Hevia subraya que él, ni sus hermanos, se interesaron por el oficio delictual de su padre:

Ni mis hermanos ni yo sentíamos inclinación alguna hacia la profesión de nuestro padre, (...) no teníamos, tampoco, por qué ser ladrones y, de seguro, no lo seríamos. Nadie nos obligaría a ello. La idea de que los hijos de ladrones deben ser forzosamente ladrones es tan ilógica como que los hijos de médicos deben ser forzosamente médicos. (p.531)

Al agudizar la vista, a modo de anatomistas, conseguimos demostrar que la ruptura con la herencia positivista es bastante más compleja y profunda de lo que aparenta.

Para resistir las limitaciones heredadas de la novelística decimonónica, el protagonista rojiano decide borrar y blanquear aquellos estigmas que lo acusan e incriminan de ser “hijo de ladrón”. Tres recursos colaboran para exorcizar a Aniceto Hevia de las miradas deterministas: limpieza, trabajo y acracia.

El acercamiento de Aniceto con el mundo delictual se sucede a causa de los delitos perpetrados por su padre, quien fuese conocido en el mundo del hampa por su apodo: “El Gallego”. Una vez que el patriarca Hevia burla la vigilancia policial y emprende un viaje sin coordenadas precisas, su vivienda es allanada y su esposa e hijo menor, Aniceto, son puestos tras las rejas.

Este primer encarcelamiento es un fuerte exabrupto para el niño Aniceto, pues marca dolorosamente el término de la niñez y el comienzo de una difícil adolescencia. Para entonces, con apenas doce años, el protagonista comparte celda junto a delincuentes comunes, procurando mantener su limpieza y buen aspecto: “al entrar en el calabozo común (...) vi que los detenidos me miraban con extraordinaria curiosidad: no

era aquel sitio adecuado para un niño de doce años (...) vestido con cierta limpieza” (p.391).

Tras este primer encierro, en un proceso de mimetismo carcelario, la corporalidad del protagonista adopta la suciedad y desaseo que caracteriza a los sujetos que han hecho del crimen una forma de vida.

La vinculación de la legalidad con la “pulcritud” y “limpieza”, en tanto que el delito con la “suciedad” y el “desaseo”, se explica al considerar junto a Phillippe Hamon el pantónimo narrativo que se ha propuesto para su relato. Esta estructura narrativa anuncia la permanencia de una misma nomenclatura léxico-semántica a lo largo de todo el relato, de modo que su reiteración permanente, asegura la legibilidad del texto.

Este primer encarcelamiento de Aniceto anuncia la pérdida de su limpieza y pulcritud, dando lugar a una corporalidad sucia y descuidada. En este proceso de metamorfosis corporal es fundamental la escena en que un policía somete al protagonista a la identificación dactiloscópica:

Me tomó [el policía] la mano derecha.
—Abra los dedos.
Cogió el pulgar e hizo correr sobre él un rodillo lleno de tinta, dejándome negro.
—Suelte el dedo, por favor; no haga fuerza; así.
Sobre una ficha de varias divisiones apareció, en el sitio destinado al pulgar, una mancha chata, informe, de gran tamaño. (pp. 391-2)

En este proceso, que Foucault ha denominado ejercicio de la tecnología del poder sobre el cuerpo, es significativa la mancha “chata, informe, y de gran tamaño” que estampa el dedo de Aniceto sobre la tablilla. La huella que dibuja el dedo del protagonista constituye su verdadera mancha indeleble; en otras palabras, tal mácula constituye un estigma que Aniceto procura blanquear y borrar a lo largo de toda la tetralogía narrativa.

En este procedimiento de filiación penitenciaria es necesario prestar atención al delantal que viste el funcionario policial que se encarga de registrar las impresiones dactilográficas del protagonista:

Unos gendarmes aparecieron ante la puerta y me llamaron; salí y fui llevado, a través de largos corredores, hasta una amplia oficina, en donde fui dejado ante un señor gordo, rosado, rubio, cubierto con un delantal blanco. Me miró por encima de sus anteojos con montura dorada y procedió a filiarme, preguntándome el nombre, apellidos, domicilio, educación, nombres y apellidos de mis padres. (p.395)

El delantal blanco que viste el funcionario de prisiones constituye una barrera infranqueable que distingue a quien cumple la ley de aquel que osa transgredirla. De acuerdo a esta perspectiva, mientras que para el gendarme se pormenorizan blancura y pulcritud, para Aniceto se puntualizan manchas, suciedad y desaseo.

El adjetivo “blanco” que decora el “delantal” que viste el policía le otorga sentido a las palabras de Luz Pimentel, en cuanto el adjetivo cumple una función particularizante al anunciar los atributos que singularizan el objeto nombrado.

Tras la confección de este registro penitenciario, Aniceto es puesto en libertad; sin embargo, para entonces, su apariencia ha sufrido cambios profundos. El niño de doce años queda en el pasado para ceder lugar a un hombre que peregrina desde la pulcritud al desaseo.

En la ciudad de Valparaíso Aniceto es nuevamente encarcelado. Esta vez se lo acusa de participar en las manifestaciones de protesta por el alza en el boleto del tranvía. En esta oportunidad el protagonista es trasladado hasta los juzgados, cuyas descripciones son significativas para los propósitos de esta investigación:

Entramos en una calle de edificios altos y de color ocre.

(...)

Nuestro destino era la Sección de Detenidos, edificio macizo y de color sucio, donde funcionaban, además, y seguramente para comodidad de los detenidos, los juzgados; de ellos se pasaba a los calabozos: unos pasos y listo. (p.500)

El narrador rojiano pinta de “color sucio” y “ocre” los juzgados porteños. Ambas tonalidades cumplen el propósito de subrayar la afinidad entre este edificio y la criminalidad. Siguiendo las palabras de Phillippe Hamon, estas tonalidades tributan al pantónimo narrativo, pues esta nomenclatura léxico-semántica asegura, dada su reiteración permanente, la legibilidad del texto.

En el interior de los juzgados la descripción del escritorio que ocupa el juez confirma que las catálisis no sólo cooperan en la construcción de efectos de realidad, sino que tras aquellas puntualizaciones se esconde y anida el poder:

—Que pasen los detenidos. Nos hicieron entrar en fila. El juez estaba sentado detrás de un escritorio situado sobre una tarima cubierta por un género felpudo de color rojo oscuro; tenía los codos afirmados sobre el escritorio y la cabeza reposaba sobre las manos, juntas bajo el mentón. (p.503)

Respecto del escritorio que ocupa el juez, es posible establecer, desde una perspectiva cromática, cierta similitud entre el púrpura y el rojo oscuro. De ser correcta esta relación, señalamos que, desde la antigüedad, este matiz ha sido símbolo de autoridad y dominio. Recordemos que en el Imperio Mesopotámico el púrpura se reservaba exclusivamente para la clase más acomodada, pues se la estimaba, junto a la plata, oro y estaño, entre los más refinados tributos (Fernández, 2010, pp.32-3). De este modo, la tonalidad que ha escogido el narrador rojiano para colorear el escritorio del juez no ha sido azarosa, por el contrario, se la ha preferido para reforzar la autoridad y dominio de este funcionario judicial.

En esta escena es necesario atender las corporalidades de los funcionarios jurídicos que secundan al juez. Mientras que estos empleados se asocian a la limpieza, los detenidos que están siendo procesados se vinculan a la suciedad y enfermedad:

El juez llegó por fin: un señor de edad mediana, muy limpio, delgado, un poco calvo y cargado de espaldas, que nos miró de reojo en tanto abrían la puerta; éramos su primer trabajo del día. Nos removimos en los asientos, suspiramos, tosimos, y los gendarmes se pusieron de pie. Tras el juez entraron tres o cuatro personas, empleados, seguramente, limpios. (p.503)

Al establecer estos vínculos, es decir, los representantes de la ley con la limpieza, en tanto que los prisioneros con la suciedad, el narrador rojiano ajusta su relato a la nomenclatura léxico-semántica sugerida por el pantónimo narrativo.

Para nuestros intereses es provechoso el episodio en que se describe un contrabandista de cigarrillos y whiskies. En esta escena de *Hijo de ladrón* se puntualiza a un criminal que, a pesar de su condición delictiva, viste un impecable traje azul:

Era un hombre de treinta a cuarenta años, moreno, esbelto, todo rapado, muy menudo, vestido con un traje de color azul bien tenido; llevaba cuello, corbata y chaleco y su sombrero panamá no mostraba ni una sola mancha (...) Con una pierna sobre la otra, mostraba unos preciosos y transparentes calcetines de seda. (p.512)

El operador tonal azul que decora las vestimentas del contrabandista está repleto de significación y sentido, pues al estimar el alto valor monetario de las mercancías que ofrece este criminal, es posible indicar que sus productos sólo pueden interesar a la clase burguesa.

Al realizar una lectura política del color azul indicamos que esta tonalidad ha sido empleada por las clases acomodadas para distinguir su ideario político; por ejemplo, en el siglo XVII los *Tories* emplearon el azul para diferenciarse en el espectro político británico. Más tarde, en el siglo XX, la División Azul se vale de este matiz para representar su doctrina, al igual que el Partido Demócrata en los Estados Unidos.

El narrador rojiano no da lugar a excepciones, por lo que siendo fiel a la nomenclatura léxico-semántica que ha propuesto el pantónimo narrativo, estima conveniente poner término a la limpieza y pulcritud del contrabandista. En este proceso de metamorfosis, los compañeros de celda se encargan de someter al traficante a una breve, pero intensa, homogeneización carcelaria:

Los muchachos que estaban cerca de la reja avanzaron de frente y los que se habían corrido hacia la derecha y hacia la izquierda se aproximaron a la orilla de la tarima: el lazo se cerraba. De pronto el individuo fue echado violentamente hacia atrás y lanzó una especie de gruñido animal, al tiempo que levantaba las piernas y pataleaba con angustia, ahogándose. Ocho o diez muchachos se le echaron encima, lo inmovilizaron un segundo y después de este segundo se vio que el hombre era levantado y giraba en el aire, como un muñeco (...). Cayó al suelo como un saco, perdida toda su preciosa compostura, despeinado, sin sombrero, el chaleco abierto, jadeante y mareado... (p.513)

Al volver la mirada sobre Aniceto Hevia precisamos que tras abandonar el recinto penitenciario su apariencia sólo habla de suciedad y desaseo: “al ser dado de alta y puesto en libertad, salvado de la muerte y de la justicia, la ropa, arrugada y manchada de pintura, colgaba de mí como de un clavo” (p.522).

En los episodios finales de *Hijo de ladrón* el protagonista procura mantener distancia respecto de la criminalidad. Estas intenciones desestabilizan los postulados deterministas que vinculan a Aniceto con el delito, a razón de las malandanzas cometidas por su padre.

Para exorcizar al protagonista, el narrador rojiano se vale de tres recursos: limpieza, trabajo y acracia.

La limpieza es un factor fundamental en este proceso, pues le asegura a Aniceto cierta distancia respecto del pantónimo narrativo que se anuncia para la criminalidad. Por este motivo, el protagonista rechaza cada uno de los convites de sus amigos a pasar tiempo libre en compañía de prostitutas. Esta decisión justifica los comentarios del narrador, al calificar a su protagonista de “maniaco de la asepsia”, pues el personaje porta y distribuye preservativos entre los clientes del lupanar:

La mujer, quizá para ganar tiempo, le exigió preservativo. El hombre puso cara de asombro. No tenía. ¿Quién va a llevar preservativo a una casa de prostitución? Únicamente los maniacos de la asepsia.

(...)

—Oye —le dijo—: ¿tienes un preservativo que me prestes?

(...)

Aniceto buscó en sus bolsillos y le alargó uno.—Toma. Que te aproveche.
(p.902)

El recelo de Aniceto a las trabajadoras sexuales, además de justificaciones de orden sanitario, encuentra sustento en el pensamiento ácrata. Recordemos que para entonces el protagonista se declara militante anarquista, por lo que no es de extrañar que esta displicencia halle respuestas en la reflexión de Mijaíl Bakunin, específicamente en *Dios y el Estado* (1871). En este texto el teórico del anarquismo denuncia que el libertinaje del cuerpo es un arma empleada por la clase burguesa para adormecer al

proletariado y retardar la revolución social. Para salir de este aletargamiento, existen tres caminos posibles: dos ilusorios y uno real. “Los dos primeros son el burdel y la iglesia (...). El tercero es la revolución social” (Bakunin, 2008, p.109).

El tercer camino propuesto por Bakunin es el que escoge Aniceto, por ello extiende su preocupación por la limpieza hasta el ámbito laboral, ofreciendo sus servicios de pintor en cada vivienda que muestre indicios de suciedad o desaseo. Para entonces, el protagonista no sólo ansía borrar sus propias manchas incriminatorias, sino que además anhela que todo el proletariado salga de su condición:

—¿No necesita un pintor?

La impresión era de asombro.

—¿Pintor? ¿Para qué?

De seguro creía que todo estaba flamante en la casa. El hombre decía, con tono pesimista, como quien habla de las miserias de este mundo: —Estas murallas están muy sucias. Mire esta puerta: toda descascarada. Ya no tiene color. (p.783)

En *Mejor que el vino* Aniceto ingresa a la adultez. En esta etapa de su vida el personaje evidencia cierto deseo por vivir la experiencia amorosa. Esta necesidad lo lleva a entablar relación con Virginia, mujer con la que comparte vivienda. En concordancia con el pantónimo narrativo propuesto, los componentes tonales de la cama que ocupa Aniceto y Virginia son bastante significativos:

El cabello, tan negro como los ojos, desparramaba sobre la almohada, blanquísima, sus largas ondulaciones. Tenía los brazos debajo de la ropa y bajo el doblar de las sábanas, blanquísimas también, resaltaban los hombros, morenos, redondos y perfectos. (p.810)

Como se ha visto, las sábanas blancas de esta cama están repletas de significación y sentido, pues certifican los esfuerzos de Aniceto por romper con la herencia criminal que arrastra desde la niñez. De este modo, las prendas blancas garantizan los esfuerzos del protagonista por desestabilizar los fundamentos deterministas.

En este sentido, las vestimentas que repletan el armario del protagonista constituyen un respaldo que certifica sus esfuerzos por cuestionar aquellas perspectivas que argumentan en favor de la herencia, el medio y las circunstancias históricas: “compró a Aniceto cortes de seda para camisas y le obligó a hacerse ropa o comprarla. Aniceto obedeció, y así en breve tiempo Virginia llenó de ropa blanca e interior los pocos cajones que tenían” (p.826).

En *La oscura vida radiante* Aniceto desarrolla labores de aseo en el sanatorio psiquiátrico. En este centro de salud mental el protagonista conoce la peor clase de delincuentes, no por la gravedad de sus delitos, sino que por el abandono en que se encuentran los reclusos.

En sus esfuerzos por resistir la suciedad, el protagonista se vale de un singular recurso: un “delantal blanco”. Esta prenda nos remite al episodio de *Hijo de ladrón* en que aquel funcionario policial registró las huellas dactilares de Aniceto. Esta prenda le permite al protagonista salvaguardar sus pretensiones de redención, pues le garantizan cierta distancia respecto del pantónimo narrativo que se ha anunciado para la criminalidad: “con ese delantal y ese escobillón y lo demás, puedes entrar hasta a La Moneda; di que vienes a recoger o a sacar basura (...). Y se fue, con su brillante delantal” (pp.170-1).

Este “brillante delantal” es significativo para el estudio de las catálisis de la narración, pues constituye una estrategia que permite al protagonista resistir los embates y efectos del poder. En otras palabras, esta prenda constituye una barrera infranqueable que distingue a quienes han trasgredido la ley, respecto de aquel que se esmera por desestabilizar los juicios deterministas.

Considerando lo que se señaló en este primer capítulo, es interesante reconocer que mediante las catálisis no sólo se cuestionan los postulados deterministas, sino que además se establecen articulaciones profundas entre las novelas estudiadas que se sitúan más allá de lo meramente temático, dando lugar a vinculaciones a nivel simbólico e ideológico.

De acuerdo a lo que indicamos en este apartado, hemos comprobado que nuestra hipótesis de trabajo se encuentra en lo cierto al proponer que los pormenores de la narración están repletos de significación y sentido. De igual manera hemos conseguido demostrar que las catálisis son recursos efectivos al momento de resistir los efectos y embates del poder, pues mediante estos pormenores el narrador rojiano desestabiliza y supera las limitaciones heredadas de la novelística decimonónica.

- b) El segundo capítulo de esta investigación lleva por título: “Ladrones, rateros y borrachos: una jerarquía del delito en la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

En este apartado se estudió el hampa descrito en las novelas de la tetralogía rojiana, a partir de pormenores descriptivos. Al prestar atención a la puntualización que se sugiere para el segmento criminal, es posible trazar una jerarquía del crimen que va desde el ladrón, pasando por el ratero, hasta el borracho.

Esta ordenación “invertida” del delito precisa conductas, hábitos y normas para cada circuito delictual, estableciendo distinciones acordes a la especialización de cada fracción criminal.

Luz A. Pimentel señala que describir es construir bloques de sentido particularizantes que al apilarse unos sobre otros crean efectos de verosimilitud en sentido acumulativo (2004, p.63). De este modo, la reiteración adquiere sentido para la descripción al estimar que un mismo arreglo sémico instituye una configuración reconocible en el relato (p.73).

Para los ladrones descritos en la tetralogía narrativa, sus “bigotes y zapatos” constituyen bloques de sentido particularizantes, cuya reiteración permanente, establece un patrón semántico perceptible para el relato. En lo que respecta a rateros, sus “barbas y alpargatas” constituyen unidades descriptivas encargadas de proyectarlos sobre la diégesis. Finalmente, para los borrachos puntualizados en el relato, “hedor y vergüenza” son los patrones descriptivos responsables precisarlos en el relato.

Respecto del ladronaje, se indicó que solamente aquellos delincuentes aventajados en el ejercicio del crimen están autorizados para dejarse crecer el bigote. En otras palabras, quienes llevan mostachos son personajes capaces de burlar la vigilancia y dispositivos de control previstos por el poder. De este modo, la reiteración del bigote, en contigüidad con el mérito delictual, constituye un arreglo sémico cuya recurrencia sugiere un patrón descriptivo que instaura una configuración reconocible para el relato.

El narrador rojiano extiende la exclusividad del bigote a todos aquellos personajes que, al igual que los ladrones descritos en el relato, suscitan respeto y admiración en sus respectivos círculos y oficios. Esta es la situación para algunos personajes de filiación libertaria, por ejemplo El Filósofo, quien incorpora en la narración consignas de justicia e igualdad social; Filín, militante libertario que suscita respeto entre sus pares de acracia, a causa de su predilección por el estudio y la lectura.

Este patrón descriptivo, que vincula bigotes y méritos, se puede extender a otras novelas de la narrativa chilena. Tal es la situación de los *Cuentos Militares* de Olegario Lazo Baeza, donde los Oficiales de mayor gradación lucen espesos bigotes, mientras que los mostachos se adelgazan progresivamente, en tanto se desciende en la gradación castrense.

Volviendo a la tetralogía de Rojas, en la descripción de ladrones sus “zapatos” constituyen un segundo bloque de sentido que, en palabras de Barthes, se adhiere y traslapa a bigotes. Los zapatos, al igual que los mostachos, garantizan los méritos delictivos de quienes los calzan. Siguiendo la reflexión de Luz Pimentel, la reiteración de “bigotes” y “zapatos” constituye un principio de yuxtaposición textual que posibilita la construcción de un patrón semántico estable para otorgar solidez y sentido a la narración.

Los primeros trazos en esta jerarquía del crimen se dibujan una vez que Fortunato, en *Sombras contra el muro*, subraya ser ladrón, no bandido: “Alberto,

además, no llevó su revólver: Fortunato le pidió, casi le exigió, que no lo llevara; no quería exponerse a un tiroteo; era un ladrón, no un bandido” (p.662).

Los rateros habitan un escalafón menor en la jerarquía del crimen. Para caracterizar a este segmento delictual el narrador rojiano utiliza dos bloques de sentido particularizantes: “barbas y alpargatas”. De este modo, mientras que los ladrones ostentan “bigotes y zapatos”, los rateros hacen lo propio con “barbas y alpargatas”.

La barba es un detalle que permite la representación de aquellos criminales que sólo cometen delitos y robos menores. Por consiguiente, quienes se dejan crecer la barbilla son personajes inexpertos en el ejercicio del crimen, razón por la cual son puestos tras las rejas por largos períodos. De esta manera, es posible sostener junto a Luz Pimentel, que barbas y penas afflictivas extensas son elementos descriptivos cuya contigüidad sugiere un sistema narrativo coherente al momento de puntualizar al ratero en el relato.

Las penurias e infortunios que conlleva la barba justifican los recelos de Aniceto Hevia a este atuendo. A causa de las fatalidades que implica la barba, el protagonista evidencia esfuerzos por mantener sus mejillas correctamente afeitadas: “tenía necesidades (...) pocas, pero urgentes (...) que la gente no me mire porque (...) mi pelo está largo, mis pantalones destrozados, mi barba crecida” (p.556).

No sólo Aniceto Hevia muestra aprensiones por la barba, también los peluqueros ácratas Garrido y Brown muestran recelo a este pormenor descriptivo. Este rechazo motiva a ambos barberos, amparados en deseos de redención social, a ofrecer sus labores –sin costo alguno- a todos aquellos rateros que pretenden dejar en el olvido sus malandanzas:

Garrido y su compañero Brown les cortan el pelo o los afeitan, y (Aniceto) siente desprecio hacia ellos (los rateros), aunque en el fondo sabe que no son culpables de su condición (...) ¿Por qué no ponen algo de su parte?, dicen algunos estúpidos, pero ¿qué van a poner si no tienen nada que poner?, todo lo que podrían poner es peor que lo que tienen, gente sin raíces, hojas, tronco ni frutos. (pp.53-4)

En la descripción de rateros sus “alpargatas” constituyen un segundo bloque de sentido que se adhiere y traslapa a “barbas”. La puntualización de un prisionero en *Hijo de ladrón* evidencia este arreglo sémico:

Los presos que se paseaban se detuvieron y los que hablaban, callaron (...) miré a mi alrededor; un hombre estaba frente a mí, un hombre que no sentí acercarse -usaba alpargatas- y que, a dos pasos de distancia, esperaba que terminara de llorar para hablarme. (p.396)

En tanto el ladronaje anuncian sus pasos con los tacos de sus zapatos, los rateros esconden su caminar entre las suelas de cáñamo de sus alpargatas. Esta marcha imperceptible, a espaldas del poder, torna a los bandidos imposibles de observación y vigilancia, permitiéndoles cometer las más graves atrocidades sin que el poder se entere.

Los escasos méritos delictivos de aquellos criminales que calzan alpargatas se evidencian al atender la descripción que el narrador propone para El Chambeco. Este hampón, descrito “ratero, variedad escapero” (p.639), deambula por las calles porteñas en búsqueda de alguna ocasión propicia para delinquir:

El Chambeco (...) jamás llegaría a ser un ladrón de cualquier categoría. Vagaba días y noches por los barrios de la clase media, vigilando las puertas y las ventanas y dando en ellas tentones para ver si alguna había quedado abierta o se podía abrir; no era fácil hallarlas en esas condiciones y El Chambeco llegaba a veces a su cuarto más cansado que (...) un cartero que hubiese trabajado toda una jornada. (p.640)

De acuerdo a lo que se indicó, en la descripción de rateros, sus “barbas” y “alpargatas” son pormenores descriptivos que cooperan en la construcción de una base clasemática jerarquizada para otorgar uniformidad a la narración.

En la jerarquía del crimen se halla un último peldaño habitado por borrachos. Aunque estos personajes no hacen del delito una forma de vida, sus conductas se desplazan dentro de los márgenes que se han establecido para la criminalidad. A esta situación le otorgamos una explicación política, pues para el anarquismo —perspectiva desde la que Manuel Rojas pensó su tetralogía narrativa— el alcohol es una celada burguesa que pretende adormecer el proletariado para retardar la revolución social. Por

esta razón, no es de extrañar que en una misma celda se albergue a ladrones, rateros y borrachos.

“Hedor” y “vergüenza” son los bloques de sentido que proyectan a borrachos en la diégesis. Estos pormenores descriptivos entran en escena durante los enfrentamientos ocurridos en el motín de Valparaíso, una vez que la policía ha detenido y encarcelado a los manifestantes más exaltados:

Sintió, por lo visto, deseos de defecar, pero borracho como estaba no logró advertir que en un rincón del calabozo, que era bastante amplio, había una taza apropiada, y no viéndola y urgido por su deseo optó por desahogarse en el suelo y así lo hizo, abundantemente, quedándose luego dormido sobre sus laureles, encima de los cuales, finalmente, se sentó; sentado, buscó mayor comodidad y se tendió de lado para dormir. Su trasero y sus muslos se veían cubiertos de excremento. El hedor era terrible. (p.475)

De acuerdo a la reflexión de Luz A. Pimentel, para proyectar al borracho en el relato, el narrador rojiano propone un microuniverso semántico cuyos bloques de sentido particularizantes, es decir “hedor” y “vergüenza”, se interrelacionan para constituir un sistema de contigüidades obligadas.

Considerando lo que se expuso en este segundo capítulo, hemos demostrado que las catálisis, efectivamente, son unidades mínimas que se encuentran completas de significación y sentido; pues, mediante estos pormenores descriptivos, el narrador rojiano traza una jerarquía del crimen que transita desde el ladrón, pasando por el ratero, hasta el borracho. Esta ordenación “invertida” del delito resiste los efectos del poder, ya que mediante este procedimiento narrativo se parodian las jerárquicas que exige el poder disciplinario.

- c) El tercer apartado de este trabajo investigativo se tituló: “Tetralogía narrativa de Manuel Rojas: tras el rescate y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX”.

En este acápite se propuso un estudio de las catálisis de la narración, a partir de las potencialidades del nombre propio en el rescate y vindicación del acervo cultura ácrata.

Recordemos que de todos los elementos lingüísticos que se conjugan en la descripción, el nombre propio es el vehículo privilegiado para crear una ilusión de realidad, pues otorgar a una entidad diegética el mismo nombre que ostenta otra en el mundo real se remite al lector a un espacio previamente designando (Pimentel, p.34). En esta línea teórica Phillipe Hamon señala que el nombre propio de carácter histórico o geográfico remite a entidades semánticas estables, es decir, funciona al modo de citas que “aseguran puntos de anclaje que proyectan sobre el texto un efecto de lo real que trasciende toda decodificación” (p.32).

Mediante este procedimiento narrativo, el narrador rojiano deviene, en palabras de Eduardo Galeano, un “cazador de voces perdidas”; es decir, un recolector de discursos y prácticas silenciadas por el poder.

El nombre propio muestra sus potencialidades en *Hijo de ladrón*, una vez que el narrador incorpora en su relato algunas ciudades cuyo referente es de carácter extratextual. Este recurso narrativo tiende un puente entre la diégesis y el mundo real, estableciendo vínculos intertextuales que aluden espacios que han sido previamente semantizados. Este procedimiento narrativo se distingue en la primera parte de la novela, puntualmente en aquellos episodios en que el narrador refiere la ciudad de Ushuaia:

Una semana después, convertido en sirviente, hambriento, mal tratado, sucio y rabioso, comprendí que existía algo peor que perder la madre y tener al padre en Sierra Chica o en Ushuaia y que ese algo peor era el estar expuesto a que cualquiera (...) lo tratara a uno con la punta del pie. (p.432)

A primera vista se podría pensar, erradamente, que la mención a Ushuaia es un detalle irrelevante para el argumento de *Hijo de ladrón*; por el contrario, siguiendo a Ronald Barthes, indicamos que todo en el relato es significativo, aún las catálisis, pues constituyen unidades de significación y sentido que denotan directamente lo real. (1987, p.183).

La importancia de Ushuaia para la tetralogía de Rojas se evidencia al considerar que esta ciudad constituye un espacio de convergencia cultural e ideológica para la historiografía ácrata del cono sur. La relevancia de este núcleo urbano se renueva al considerar la perspectiva política desde la que Manuel Rojas concibe su escritura: “tengo una formación ideológica socialista, más bien dicho, una formación anarquista” (1969, p.17).

Jorge Sauriano señala en *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires* (2004) que a comienzos del siglo XX el gobierno argentino emprendió una dura escalada represiva contra el movimiento anarquista. En las décadas del treinta y cuarenta fue decisivo el golpe militar liderado por el general José Félix de Urriburu, cuyos procedimientos represivos se enfocaron en torturar y hacer desaparecer a cientos de militantes libertarios. Entre los centros de reclusión destinados para estos siniestros procedimientos figura el penal de Ushuaia, conocida entre los prisioneros como: la “Siberia argentina”.

En *Mejor que el vino* se realizan algunas menciones a este recinto penal, así lo señala el propio Aniceto Hevia en las primeras páginas de la novela: “—Usted recuerda: yo era muy joven, mi madre había muerto y mi padre estaba en alguna parte, tal vez en Ushuaia, condenado a muchos años de presidio” (p.751).

La incorporación de aquel penal austral a la diégesis rojiana posibilita la convergencia de significaciones culturales e ideológicas que han sido pensadas desde la historiografía ácrata. Por este motivo, adquiere sentido que, además de El Gallego, otros personajes secundarios que desestabilizan y trasgreden las prohibiciones impuestas por

el poder, se hallen prisioneros en este recinto destinado al resguardo de “criminales de máxima peligrosidad, anarquistas y presos políticos” (Roca & Álvarez, p.256).

Lo que pretende el narrador al indicar que El Gallego y otros criminales vivieron sus últimos días reclusos en Ushuaia, es emplear el nombre propio a modo de un imantador de semas; esto es, en palabras de Luz Pimentel, un “crisol donde se forjan los valores ideológicos del relato” (p.47).

Fuera de la ficción novelesca, en la realidad, fueron bastantes los reclusos que colmaron los calabozos del mítico penal de Ushuaia. Entre estos presos políticos nombramos al diputado radical Néstor Aparicio, el escritor y periodista Ricardo Rojas, el gobernador Enrique Mosca, Honorio Pueyrredón, Miguel Arcángel Roscigna y, entre los anarquistas más célebres, a Simón Radowitzky.

Este último prisionero, a quien el historiador Osvaldo Bayer califica de “santo anarquista” (2009, p.344), es incorporado a la diégesis en *Sombras contra el muro*, a razón de su acto de protesta. En esta novela se menciona a Simón Radowitzky, una vez que Voltaire invita a Aniceto a participar en la detonación de algunas bombas:

—Me la dieron (la gelatina) a mí.

—¿Qué piensan hacer con ella?

—Voltaire sonrió.

—¿No crees que sería bueno hacer estallar unas bombitas?

(...)

—¿Y sabes hacer bombas?

—No. Pero me van a enseñar. Ya tengo algo. Mira.

Voltaire le mostró unos papeles arrugados y sucios, escritos a máquina, en donde se explicaba, con algunos dibujos, cómo preparar bombas que estallan al chocar con algo duro, bombas de tiempo, que se combinan con un reloj, y bombas de mecha.

—¿De dónde sacaste esto?

—Lo mandaron desde la Argentina. ¿Qué te parece? La de choque es la que usó Radowiski. (p.710)

Para comprender los matices que despliega el apellido Rodowitzky en la novela rojiana es necesario remitir, junto a Osvaldo Bayer, un episodio fundamental en la historiografía ácrata argentina. Tras la matanza obrera ordenada por el Coronel Ramón

Falcón, el descontento popular se cierne sobre la figura del militar. Simón Radowitzky decide concretizar este disgusto, detonando con éxito una bomba en el auto que trasladaba al Coronel. A causa de este acto de protesta, el joven ácrata es sentenciado a reclusión perpetua en Ushuaia, donde cumplirá diecinueve años de condena.

Desde una mirada literaria, la incorporación del apellido Radowitzky a la diégesis de *Sombras contra el muro* permite visibiliza parte de la contingencia ácrata de comienzos del siglo XX. De esta manera, el nombre propio se constituye en un recurso narrativo capaz de socorrer y vindicar aquellas voces del acervo cultural ácrata que la historiografía oficial ha preferido soterrar y mantener en el olvido.

Las potencialidades del nombre propio también sirven al narrador rojiano para vindicar la contingencia ácrata den nuestro país. Entre los nombres que se incorporan a la diégesis hallamos a Emile Dubois, el célebre asesino del puerto de Valparaíso:

No se encontraron huellas de ninguna especie y los agentes, sin pista alguna, sólo tenían un muerto (...) la autopsia determinó la hora de la muerte del hombre (...) Se hablaba de Emile Dubois, pero Dubois había sido fusilado diez o doce años antes; quizá algún discípulo o imitador. (p.738)

Las razones por las que el narrador incorpora a Dubois en su relato, se hallan en el ensalzamiento que la cultura popular y ácrata ha brindado a este asesino porteño. Siguiendo la recomendación de Luz Pimentel, para dar cuenta de las implicancias de este nombre propio, es necesario remitir todos los significados que le han sido atribuidos fuera del texto.

Emile Dubois fue un inmigrante francés asentado en el puerto de Valparaíso, recordado por asesinar a cinco comerciantes extranjeros. El fervor que despierta Dubois se explica al considerar que el francés figura, para las clases populares, un “Robin Hood del proletariado” (Fuchslocher, 2004, p.14). De acuerdo a Patricio Manns, la figura de Dubois se diviniza al estimar que sus crímenes fueron actos de justicia, pues el gallo señaló que quienes asesinó eran estafadores que se aprovechaban de los trabajadores chilenos, a quienes mantenían en pésimas condiciones” (Citado por Fuchslocher, p.14).

Tal como se hizo a razón de los nombres propios “Ushuaia”, “Simón Radowitzky” y “Emile Dubois”, el narrador rojiano estima prudente incorporar otros nombres propios a la diégesis. De este modo, se incluyen en la narración de *Sombras contra el muro* al joven ácrata “Efraín Plaza Olmedo”, debido a su protesta por la matanza obrera ocurrida en la Escuela Santa María de Iquique:

—¿Conoció a Plaza Olmedo?

—Estuve una vez con él.

—¿Qué le pareció? Es el primer hombre que en Chile protesta en esa forma contra una matanza de obrero.

—Lástima que lo hiciera así. Me pareció un ser sombrío y habló, como todos, de los burgueses, de los verdugos del pueblo, las palabras de siempre.

—Bueno, no hay otras. Dicen que es hijo natural de un hombre de buena posición.

—Tal vez, no sé. (p.716)

Para comprender la significación y sentido de esta entidad nominativa es necesario recordar que las potencialidades del nombre propio se despliegan en el pasado, pues este recurso narrativo cobra sentido en la reminiscencia (Pimentel, p.49).

En el invierno de 1912 nevó copiosamente en Santiago, dejando al descubierto las diferencias sociales en la capital. Mientras que la burguesía paseaba gozosa por las calles vestidas con abrigos y estolas, la clase proletaria temblaba de frío y enfermedad. Tal panorama desconcertó al joven Plaza Olmedo, por lo que disparó su revólver en forma de protesta contra una multitud que se agolpaba en calle Huérfanos (Santiago).

Este acto de protesta, y haber renegado de su condición aristócrata, permiten que Plaza Olmedo sea considerado, por los anarquistas de la época, un mártir y precursor.

De acuerdo a lo que señalamos en este capítulo, hemos podido certificar que el nombre propio es un recurso efectivo al momento de vindicar y rescatar el acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX. Las potencialidades de este recurso narrativo tienden un puente efectivo entre la diégesis y el universo extratextual.

El narrador rojiano estima que las potencialidades que le ofrece el nombre propio no son suficientes para saciar sus ansias por socorrer y vindicar el acervo cultural ácrata

de comienzos del siglo pasado. A causa de esta necesidad vindicatoria, se añade una segunda práctica narrativa que consiste en la incorporación de elementos líricos y paremiológicos de carácter libertario.

En relación a este procedimiento narrativo, en *Hijo de ladrón*, se describe a don Pepe, militante anarquista de origen español que luego de comer y tomar unas copas: “se puso dramático y quería destrozarse cuanto encontraba: “destruir es crear”, decía” (p.547).

Un lector común podría suponer, erradamente, que el refrán aludido por este personaje, destacado entre comillas por el narrador, no es más que un relleno irrelevante para la narración; sin embargo, al agudizar la vista, se aprecia que este adagio ha sido escogido desde las reflexiones de Mijaíl Bakunin, en palabras de Demetrio Velasco, “el anarquista más influyente en la historia del pensamiento social y político occidental” (1993).

El refrán citado, “destruir es crear”, ha sido escogido del *Manifiesto filosófico del utopismo revolucionario*, escrito por Bakunin durante la juventud. El pensador ácrata sostiene en dicho texto: “*die Lust der Zerstörung ist auch eine schaffende Lust*” (la alegría de la destrucción es también una alegría creadora) (citado por Franck, 2007, p.295). Lo que sugiere Bakunin con esta máxima es que: “para crear o construir un nuevo mundo, es preciso destruir primero el viejo (...) por ello, la tarea de destrucción es parte integral de la labor creadora” (Franck, p.295).

Al fijar la atención en los elementos líricos y paremiológicos que el narrador rojiano ha incorporado en su relato, hallamos en *Sombras contra el muro* los siguientes versos del activista ácrata Inocencio Lombardozi:

Hay momentos líricos. Cantan o recitan poesías, incluso Alberto, que sabe una frase poética cuyo origen desconoce y con la cual, al parecer, alguien quiso simbolizar las ideas anarquistas o el anarquismo: “Soy la musa petrolera que se venga” o dice unos versos leídos en alguna parte. (p.633)

Los versos destacados mediante comillas por el narrador rojiano pertenecen al texto *¿Qué es anarquía?* (1910), publicado por Lombardozi en el periódico catalán *Tierra y Libertad*. Estos versos incorporados a *Sombras contra el muro*, tienden un

punto que facilita el tránsito desde la prosa rojiana hasta la palabra poética libertaria.

La incorporación de elementos paremiológicos de corte libertario no es algo nuevo en la narrativa rojiana. En la primera novela de Rojas, *Lanchas en la bahía* (1932), se incluyen menciones a la reflexión del ruso Piotr Kropotkine, puntualmente al tercer capítulo de su trabajo *La conquista del pan* (1892):

Sobre el velador había uno (libro), con el retrato de un hombre barbudo en un extremo de la tapa. Me acerqué y leí: “P. Kropotkine: La Conquista del Pan”. Lo abrí al azar: “El pueblo sufre y pregunta: “¿Qué hacer para salir del atolladero?”” (p.326)

En *La oscura vida radiante* el narrador rojiano incorpora en su relato algunos elementos paremiológicos que van más allá del quehacer ácrata. En esta novela se otorga la palabra a Pancho para que defina lo que entiende por Socialismo: ““El sistema racional de sociedad fundado sobre la naturaleza”; nadie entendió nada, y muchos, gracias a esa definición tan vaga, se sintieron vagamente socialistas” (p.35).

La propuesta teórica anterior, destacada por el narrador rojiano mediante comillas, corresponde a la reflexión del filósofo inglés Robert Owen. Este pensador indica que la Bondad es inherente al Hombre pero un entorno social adverso no permite que ésta se manifieste a plenitud.

En definitiva, lo que indicamos en el tercer apartado de esta investigación literaria comprueba que las catálisis son unidades repletas de significación y sentido. Del mismo modo, certifican que los pormenores de la narración son recursos efectivos al momento de que resistir los efectos del poder, pues, amparados en las potencialidades del nombre propio, el narrador rojiano consigue rescatar y vindicar aquellas voces y prácticas silenciadas por los discursos de poder.

- d) El cuarto apartado de esta investigación se denomina: “En búsqueda de huellas, indicios y señales. Una mirada meticulosa a los personajes anarquistas de la tetralogía narrativa de Manuel Rojas”.

En este apartado se consideró la reflexión de Ricardo Piglia, quien señala en *Crítica y ficción* que todo relato posee un punto ciego cuyo secreto sólo un lector único será capaz de descubrir. Para revelar el secreto que esconde toda narración, el crítico argentino sugiere una lectura a modo de detectives, esto es, pesquisar huellas, indicios y señales capaces de develar los enigmas que el narrador ha camuflado entre las páginas de la narración.

En este capítulo desarrollamos una lectura minuciosa con el propósito de develar las identidades de aquellos sujetos que se ocultan tras la ficción de los personajes rojianos. Mediante esta metodología fue posible precisar que tras el peluquero Gutiérrez se esconde el escritor González Vera; que la personalidad del poeta Daniel concuerda con la identidad de José Domingo Gómez Rojas; que los proyectos teatrales de Antonio y Juan coinciden con los propósitos del dramaturgo Acevedo Hernández y el actor Tenorio Quezada, respectivamente. Finalmente, que las aspiraciones de don Juan concuerdan con los intereses del médico Juan Gandulfo.

Posiblemente, el narrador rojiano estimó prudente camuflar a estos militantes anarquistas entre las páginas de sus novelas, dada las prohibiciones impuestas por la Ley Jaramillo. Recordemos que la tetralogía rojiana se ubica temporalmente en las primeras décadas del siglo pasado, época en la que el presidente José Luis Sanfuentes promulga esta disposición jurídica con el propósito de perseguir y acallar a toda voz contraria a sus políticas gubernamentales. Por consiguiente, apuntar las identidades de estos militantes ácratas en el relato, sin ningún tipo resguardo, supondría una denuncia en los aparatos de seguridad y orden del Estado.

Al atender minuciosamente las descripciones que el narrador rojiano sugiere para el personaje Gutiérrez, se identifican algunos indicios que remiten directamente al

escritor González Vera; por ejemplo, una primera señal que nos conduce hasta el Premio Nacional de Literatura es de índole biográfica, pues el personaje rojiano, apesadumbrado por la cesantía, ingresa a una peluquería en búsqueda de sustento económico:

—Necesito aprender a trabajar, compañero -dice [Gutiérrez] a Teodoro. ¿No podría usted enseñarme a cortar el pelo y a afeitar?

(...)

—Yo no puedo enseñarle nada -contesta el peluquero-, tengo que trabajar, pero usted puede estar aquí, ver cómo lo hago y procurar hacer lo mismo. Hágale empeño. Víctor anda en unas diligencias.

El joven agradece y contempla cómo Teodoro corta el pelo y afeita. (p.631)

El escritor González Vera señala en *Cuando era muchacho*, su autobiografía, que afligido por la falta de trabajo ingresó a “una barbería situada en Calle San Pablo cerca de Brasil” (p.171).

Las confluencias entre el personaje rojiano y el escritor nacional no se limitan al ámbito laboral, pues identificamos convergencias que se suscitan en relación a sus preferencias literarias. En *Sombras contra el muro* se puntualiza lo siguiente para Gutiérrez:

Su pasión es la lectura (...) parece interesarse por los sentimientos que fluyen de todo ello, lo opuesto de uno y de otro, lo lógico y lo ilógico, las diferencias entre el sentimiento manifestado y el oculto. Lee más que nada, novelas, le gusta Baroja. (p.636)

González Vera, al igual que el personaje rojiano, manifestó predilección por la prosa de Pio Baroja. El autor evidencia esta inclinación en *Alhué: estampas de una aldea* (1929), donde subraya las similitudes de su ciudad descrita con las condiciones postuladas por Baroja para la República de Bidasoa: “[Alhué] era un pueblo con individualidad. Pocas moscas, un solo fraile y ningún carabinero. Casi reunía las condiciones deseadas por Baroja para su república de Bidasoa” (1969, p.111).

Al igual que para Pio Baroja, Gutiérrez, el personaje rojiano, evidencia su inclinación por algunos autores franceses. El narrador rojiano evidencia el favoritismo de su personaje por la prosa de Zola, en tanto desarrolla labores de lustraduría: “el amigo

Gutiérrez (...) a veces lustra los zapatos de un cliente y le dan su propina. Mientras, piensa en Zola” (p.704).

Por su parte, en su autobiografía, González Vera también destaca su preferencia por la escritura de Zola. Es llamativo que el autor evidencie esta afinidad, en tanto se describe desarrollando labores de lustrador: “diéronme empleo de lustrador. (...) llegué a ser un lustrador bastante pasable. (...) uno quiere realizar bien su tarea, me encariñé con la lustraduría (...) entre un empleo y otro íbame a la Biblioteca Nacional y leía cuanta obra hubiera de Zola” (p.77).

Son interesantes las sincronías que se establecen entre Gutiérrez, el personaje rojiano, y el escritor González Vera. Hasta el momento las similitudes entre el escritor y el sujeto novelesco se suscitan en el ámbito laboral, pues ambos sujetos desarrollaron oficios de peluqueros y lustradores, y, en relación a sus gustos e intereses, ya que el uno como el otro evidencian afición por el mundo de las letras, siendo más específicos, predilección por los autores Pío Baroja y Émile Zola.

Para lograr develar la identidad de aquel sujeto que se esconde tras Gutiérrez, es necesario fijar la atención en aquellos pasaje de *Sombras contra el muro* que puntualizan algunos datos biográficos para la familia de este sujeto novelesco: “Vivo con mi madre y dos hermanos menores (...) Mi padre fue comisario de policía” (p.637).

Al revisar la información biográfica para el padre de González Vera comprobamos, sorpresivamente, que éste desempeñó labores policiales en la localidad de Tiltit. En las primeras páginas de *Cuando era muchacho* el autor indica que, apremiado por el sustento familiar, su padre “tuvo que enseñar las primeras letras a los guardianes de una comisaría” (p.23). Luis Alberto Mancilla completa esta información, asegurando que el padre de González Vera “durante un tiempo fue alfabetizador de carabineros y campesinos, llegando a ser jefe de la policía” (1996, p.7). Por consiguiente, la información que aporta la ficción rojiana coincide con los antecedentes biográficos que se indican para el padre de González Vera.

En *La oscura vida radiante* se señalan algunos pormenores amorosos en la vida de Gutiérrez. El aprendiz de peluquero siente atracción por Silvia, muchacha que no corresponde sus pretensiones amorosas. Para nuestros intereses es llamativo este pasaje de la novela, pues la muchacha increpa a Gutiérrez, acusándolo de espiarla:

—¡Aprende imbécil! ¿Hasta cuándo quieres que te soporte? ¿Con qué derecho te ocupas de lo que haga? ¿Debo quererte a la fuerza? Es necesario que lo sepas. ¡Te aborrezco! Sí, te odio, te odio porque eres un egoísta, porque te falta no sé qué para ser hombre. No quiero oírte ni verte nunca más. ¡Qué cosas me ha dicho, Dios mío! (p.110).

Resulta interesante que el dialogo entablado por Gutiérrez sea idéntico al pormenorizado por el narrador gonzalezveriano, cinco décadas antes, en la nouvelle *Una mujer* (1921). Respecto de lo que se puntualiza en el relato de González Vera, indicamos:

“¡Aprende, imbécil! ¿Hasta cuándo quieres que te soporte? ¿Con qué derecho te preocupas de lo que haga? ¿Debo quererte a la fuerza...? Es necesario que lo sepas... ¡Te aborrezco! Sí. Te odio... te odio porque eres un egoísta, porque te falta no sé qué para ser un hombre. ¡No quiero oírte ni verte más, nunca más! ¡Qué cosas me ha dicho, Dios mío!”. (p.18)

Las convergencias entre el personaje rojiano y el escritor González Vera son evidentes. De este modo, a las sincronías biográficas, laborales, y de intereses literarios que se evidenciaron, se añaden confluencias que se explicitan a nivel de producción textual.

En *La oscura vida radiante* Aniceto Hevia mantiene el siguiente dialogo con su amigo Gutiérrez:

—¿Te gustaría vivir conmigo?
—¿Contigo? ¿Cómo?
—En una pieza que podemos arrendar por ahí.
—¿Y la cama?
—Yo llevaría una.
(...)
Si vivo contigo, ¿no impediré tu desarrollo?
José Santos Gutiérrez rió un instante con su risa silenciosa e inglesa. (pp.316-7)

La información que entrega el narrador rojiano es relevante, pues al señalar que Gutiérrez lleva por nombre “José Santos”, al igual que el escritor González Vera, se incorporan sincronías onomásticas a las convergencias que se han estudiado.

En *La oscura vida radiante* se realizan menciones a la producción literaria de Gutiérrez, quien desarrolla actividades afines en una revista titulada *Númen*. El narrador rojiano aprovecha esta ocasión para exponer a sus lectores el siguiente trabajo de Gutiérrez:

“La palabra sirve para orientar, unir y especular; pero no es posible efectuar nada sin recurrir a la acción. La palabra explica y juzga la realidad. La acción la crea y la expresa. En nuestro siglo hay un superávit de ideas; la realización de una pequeñísima parte de ellas, bastaría para crear una realidad nueva; una realidad que mejoraría absolutamente la vida de todos...” (p.302)

El texto anterior, que a simple vista pareciese no tener mayor relevancia para el argumento de la novela rojiana, ha sido escogido del trabajo *Ideas y figuras*, publicado por González Vera el sábado 20 de septiembre de 1919 en revista *Numen*. Este procedimiento de citación no sólo ayuda a comprobar que tras la ficción del personaje rojiano se esconde el escritor González Vera, sino que además evidencia que la producción gonzalezveriana constituye un antecedente fundamental para la narrativa de Manuel Rojas.

En definitiva, los indicios que se estudiaron para el personaje José Santos Gutiérrez son suficientes para acreditar que, efectivamente, el narrador rojiano oculta al escritor González Veras tras la ficción novelesca. A favor de esta conjetura testifican antecedentes biográficos, afinidades literarias, sincronías onomásticas, precedentes familiares, concordancias geográficas, recursos de intertextualidad, citación, y producción textual.

Si prestamos atención a las descripciones que se sugieren en *Mejor que el vino* para el poeta Daniel, es posible identificar ciertos indicios que remiten directamente al poeta José Domingo Gómez Rojas. En esta novela Aniceto Hevia estrecha amistad con un joven de escuálida figura. El narrador pormenoriza a este personaje, señalando que,

“llamado como el hermano de Aniceto, era estudiante de leyes” (p.856). Para comprender este indicio es necesario recordar que el protagonista tiene tres hermanos: Exequiel, Joao y Daniel. Este último personaje es el que refiere el narrador rojiano.

Esta información es relevante, pues establece vínculos onomásticos con el poeta José Domingo Gómez Rojas, quien firmó muchas de sus composiciones líricas, especialmente las publicadas en *Selva lírica* (1912) y la *Pequeña antología del grupo los Diez* (1917), bajo el pseudónimo de “Daniel Vásquez”.

A esta sincronía onomástica es necesario añadir algunas convergencias académicas entre el personaje rojiano y el poeta Gómez Rojas. Recordemos que el escritor nacional, luego de terminar sus Humanidades en el Liceo Manuel Barros Borgoño, “ingresa a la Escuela de Derecho y al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, estudiando Derecho y Castellano” (Alburquerque, 1999, p.153). De esta manera, la formación universitaria de Gómez Rojas coincide con los estudios que se especifican, en la ficción rojiana, para el poeta Daniel. En *Sombras contra el muro* se evidencia el currículum académico de este personaje, una vez que insta a sus compañeros de acracia a asistir al velorio de Serrano:

En el momento en que se levantan para irse, entra Daniel (...) durante el trayecto encontró a los otros dos compañeros, los llevó con él. Viene a repetirse la trashedada.

—No se vayan -suplica.

—Tenemos que levantarnos muy temprano -le dicen.

—Yo también; ustedes saben que estudio leyes. (p.684)

Aniceto Hevia se encarga de recordarnos los estudios de abogacía de Daniel. En *Mejor que el vino* el protagonista idea un proyecto junto a este personaje, quien sugiere coludirse con delincuentes para robar el dinero de los clientes. Esta propuesta suscita el rechazo inmediato de Aniceto, pues estima que es un comentario inapropiado para un estudiante de leyes:

El poeta, irritado con la idea de que alguien que no bebiera y a quien no le gustaran las mujeres se marchara con todo el dinero, tardó en reaccionar.

(...)

—Por lo visto, no nos quedaría más remedio que contratar cogoteros. Cuando los tipos salieran a la calle, a la vuelta de la esquina... ¿Eh?
Esta vez el gesto fue de acogotar a alguien, gesto que Aniceto estimó poco apropiado para un estudiante de leyes. (p.857)

En sus inicios el poeta Gómez Rojas firmó sus composiciones líricas con el seudónimo: “Poeta Cohete”. El pintor Ricardo Gilbert bautizó al vate con este apodo, debido a su desenvoltura y énfasis en la declamación. En *Sombras contra el muro*, una vez que el poeta Daniel recita una de sus composiciones líricas, se menciona este mote:

Se paró detrás de la mesa, miró hacia el auditorio que lo observaba con curiosidad, (...) y leyó, con una voz que pareció increíble en un individuo de sus características, una larga y detonante tirada de versos. Las palabras, las rimas, las metáforas, resonaron, contra las paredes de adobe revestidas de apenas una capa de cal, como truenos.
—Este es el Poeta Cohete -murmuró un pintor. (pp.637-8)

No es azaroso que un pintor sea quien refiera el apodo de Daniel, pues este detalle remite directamente al artista Ricardo Gilbert. En *La oscura vida radiante* se repite este indicio, una vez que el narrador menciona el apellido del pintor responsable de este seudónimo: “el poeta que el pintor Gilbert llamara “El Poeta Cohete” debido a la explosividad de sus versos” (p.45).

Este procedimiento narrativo evidencia que las catálisis pueden adquirir funciones informativas, pues son capaces de dar cuenta de episodios biográficos de Gómez Rojas; a fin de cuentas, acontecimientos que los textos de Historia de la Literatura olvidaron registrar en sus manuales y compendios.

Andrés Sabella y Mario Rodríguez se han preocupado de estudiar la poesía gomezrojiana. Ambos investigadores concuerdan al señalar que en la producción lírica del poeta se identifican dos períodos claramente discernibles: una primera etapa en que se privilegia una rebeldía estética, preferentemente, social; y una etapa madura en que se abandona el terreno del cuerpo para entrar en uno radicalmente distinto, el terreno del alma...” (Rodríguez, 2000, p.10).

Esta mudanza en el temple anímico de Gómez Rojas encuentra resonancia en la ficción rojiana, específicamente en aquella escena de *Sombras contra el muro* en que Aniceto Hevia estudia la producción lírica de Daniel: “le contó que estaba cambiado (Daniel), por lo menos más cambiado que ellos: además de convertirse en un poeta místico, difuso, cambio profundo en un poeta lírico y tremendamente revolucionario, como había sido en un comienzo” (p.291).

De acuerdo a lo que señala el narrador rojiano, las mudanzas en el temple anímico de Daniel se comprenden al estimar un complejo episodio en la vida familiar del poeta. Estas dificultades explicarían el tránsito desde una lírica de corte anarquista a composiciones de orden místico: “el cambio de tono en su poesía, según confesaba él mismo, se debía a un drama familiar: un hermano suyo, llamado Mañungo, menor que él, había muerto un poco inesperadamente, y eso lo hirió de modo profundo” (p.291).

Al interiorizarnos en la vida de Gómez Rojas comprobamos que, efectivamente, el fallecimiento de su hermano suscitó profundos cambios en su escritura. Andrés Sabella señala que tras este deceso el poeta compuso “Elegía por mi hermano”, cuyos versos más significativos proponen lo siguiente:

La carne de mi hermano tembló como aterida.
Mi madre, quebrantada, sollozó estremecida.
Fue un momento indecible de súplica a la vida.
¡Juventud de mi hermano para siempre dormida! (p.35)

Esta información biográfica es relevante para nuestros intereses, pues las sincronías entre el personaje rojiano y el poeta Gómez Rojas se extienden más allá del ámbito biográfico, onomástico, curricular y descriptivo, para suscitarse a nivel de producción textual.

Entre los momentos de vida de Gómez Rojas se halla un triste episodio: su encarcelamiento, locura y muerte. Estos dramáticos acápites se suscitan a razón de su militancia libertaria, específicamente, por sus labores en la I.W.W. (*Industrial Workers of the World*), el brazo armado del anarquismo en Chile.

El narrador de *La oscura vida radiante* subraya que Daniel comulga con el anarquismo. Esta militancia subversiva constituye un antecedente suficiente para que la Ley Jaramillo decida hacer presa en el poeta:

Daniel (...) estaba preso también, aquél no le creyó:
— ¿Por qué va a estar preso? Es radical y los radicales acaban de ganar una elección presidencial.
— ¿Quién te ha dicho que Daniel Vásquez es radical?
— Así lo creo desde hace tiempo.
— Estás equivocado: Daniel es de la I.W.W.
(...)
— ¿Daniel era, es, de los Trabajadores Industriales del Mundo? ¿Anarcosindicalista?
— Por supuesto, uno de los secretarios de la directiva, junto con Juan.
— ¿Y por qué está preso?
(...)
La Policía de Investigaciones hizo lo que ha hecho muchas veces: urdió un complot terrorista, con cartuchos de dinamita y todo, y lo colocó en la I.W.W. Están presos todos, Daniel entre ellos. (p.373)

El fragmento citado evidencia un cruce biográfico entre el personaje rojiano y Gómez Rojas, pues tanto el uno como el otro, son arrestados, encarcelados y muertos a causa de su militancia libertaria.

Considerando lo que se expuso, comprobamos que tras la ficción de Daniel, el personaje rojiano, se oculta la identidad del poeta Gómez Rojas. A favor de esta presunción testimonian antecedentes de índole onomástico, curricular, familiar, descriptivo, de producción textual, y afinidades políticas.

La metodología de trabajo que se empleó para el estudio de las implicancias de González Vera y Gómez Rojas, también nos permitió abordar otros dos personajes rojianos: el dramaturgo Antonio y el actor Juan.

Nuestra propuesta de trabajo sugiere que tras Antonio se camufla el dramaturgo Acevedo Hernández, mientras que el actor Juan cobija la identidad del interprete Tenorio Quezada.

Además de las convergencias onomásticas atestiguan, a favor de nuestra presunción, indicios de orden teatral. Recordemos que en *Sombras contra el muro* se indica que Juan ha sido el responsable de montar las primeras obras escritas por Antonio:

Juan tiene más inclinación que gracia, pero suple el déficit con su fervor, lo que, por lo visto, no ha sido bastante. Ha estrenado las primeras obras de Antonio (superiores en mucho a las que por ahora se escriben y estrenan), pero fueron estrenadas en teatros de barrio. (p.223)

Al contrastar esta información con lo señalado por los manuales de Historia Teatral, comprobamos que, efectivamente, Juan Tenorio Quezada fue el responsable de poner en escena las primeras creaciones teatrales de Acevedo Hernández. En *Histórica relación del teatro chileno* (1985) Benjamín Morgado corrobora esta información:

Un día le pregunté [a Acevedo Hernández]: “¿Quién te estrenó la primera comedia?” y su respuesta fue: “En 1914, se hizo cargo de la compañía dramática chilena el actor Juan Tenorio Quezada y fue él quien me estreno *Allá en el rancho*, naturalmente de extirpe campesina.

(...)

El 9 de marzo de 1915, el mismo Juan Tenorio me estrenó mi drama del suburbio *Almas perdidas*. (pp.287-8)

De acuerdo a lo que indican los Manuales de Historial teatral chilena, apuntamos que Acevedo Hernández procuró, en cada una de sus obras, que el pueblo chileno subiese al escenario para ser representado. Esta pretensión estética encuentra respuesta en la ficción rojiana, pues en *Sombras contra el muro* se indica que Antonio: “[pretendió] poner en escena a la gente del pueblo, los campesinos, que conoce, y también al roto, que no deja de conocer” (p.614).

Finalmente, un indicio de orden biográfico que vincula a Antonio con el dramaturgo Acevedo Hernández, se revela al considerar una curiosa anécdota pormenorizada para el sujeto novelesco en *Sombras contra el muro*:

Antonio casi sintió deseos de irse también a trabajar a las montañas y hasta se lo dijo a dos amigos, un poeta y un prosista -allá podemos escribir, ¿por qué no?, levantamos una ruca, volteamos los árboles, los trozamos, los metemos al horno, le prendemos fuego y nos sentarnos a

escribir, es cuestión de llevar harina, grasa, charqui y alguna mantita-, y el poeta y el prosista respondieron bueno, qué tanto será; pero hacían falta hachas, tres hachas, ¿qué hace un leñador o un carbonero sin su hacha?. (p.615)

El propio Manuel Rojas nos ayuda vincular este pasaje de *Sombras contra el muro* con un episodio biográfico de Acevedo Hernández. En una entrevista concedida a Antonio Avaria, el autor de *Hijo de ladrón* indica lo siguiente:

¿Qué escritores curiosos ha encontrado en su vida?

(...)

Un personaje extraordinario era Antonio Acevedo Hernández (...) quería llevarme a la montaña con González Vera, y que nos hiciéramos leñadores. Nos había convencido, pero la empresa fracasó, porque no teníamos para comprar un hacha. (Citado por Fuenzalida, p.182)

Esta información es relevante, pues certifica que quien se esconde tras la ficción del personaje rojiano es, realmente, el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández. Este antecedente se suma a las pistas onomástica, teatrales, escriturales, biográficas, y anecdóticas que ya apuntamos.

Por consiguiente, estamos en condiciones de sostener que tras los personajes Antonio y Juan se esconden, respectivamente, el dramaturgo Acevedo Hernández y el actor Tenorio Quezada.

A su vez, al prestar atención a las descripciones que se sugieren en *Mejor que el vino* para don Juan es posible establecer una serie de convergencias entre este personaje y el cirujano Juan Gandulfo Guerra.

La primera sincronía entre el sujeto novelesco y Gandulfo es de índole curricular, pues don Juan, al igual que el cirujano, desarrolla labores médicas:

Juan, que ha visto durante sus años de estudiante y de médico, en la consulta, en las salas de los hospitales, en las postas de la Asistencia Pública (...) a innumerables seres, y que lleva en su mente algo así como un registro de actitudes, movimientos, tonos, quejidos. (p. 617)

Al interiorizarnos en la trayectoria laboral de Juan Gandulfo apuntamos que, además de la asistencia pública, el médico se desempeñó en la Casa de Orates. Este

antecedente curricular es fundamental, pues evidencia sincronías concretas con el personaje rojiano:

—Bueno, usted sabe que don Juan es médico del manicomio y amigo de los médicos que trabajan ahí, y como el juez pidió un informe médico-legal y un dictamen sobre si Miguel estaba loco o no y don Juan era también amigo y compañero de estudios del médico que tenía que examinar a mi hermano, el cabro resultó con sus facultades mentales perturbadas. (p.149)

Al contrastar la información que pormenoriza el narrador rojiano para don Juan, su personaje, con la vida y obra de Juan Gandulfo evidenciamos concurrencias interesantes. Efectivamente el médico Gandulfo desarrolló labores médicas en el manicomio, al respecto indica uno de sus colegas: “un concurso de internado nos reúne nuevamente en la Casa de Orates. En él ocupa (Gandulfo) los primeros lugares, entrando de lleno al desempeño de sus funciones médicas” (Carrasco, 1957, p.12). En *Juan Gandulfo Guerra: homenaje de sus amigos* (1957) se reitera el trabajo que desarrolló el galeno en este establecimiento dedicado al cuidado de la salud mental: “fue un buen estudiante, desempeñó ayudantía en Biología y en higiene y fue interno de la Casa de Orates” (Carrasco, p.32). La penitenciaría de Santiago también supo de las labores de este galeno. Luego de ser detenido por protestar en contra de las políticas gubernamentales lideradas por el Presidente Sanfuentes, el médico se desempeñó en este recinto carcelario. Al contrastar esta información con lo relatado en *La oscura vida radiante* se aprecian convergencias importantes:

Había asistido a innumerable gente en la cárcel, donde fue médico, en el hospital y en el manicomio y de cada uno aprendió los recursos que tenía contra la pobreza, contra la policía, contra el hambre; nadie podía mentirle, nadie podía engañarle, así como él no mentía ni engañaba a nadie. (p.166)

La preocupación del médico Gandulfo por los sectores más carenciados de la sociedad se concretizan en la realización de un policlínico popular. De acuerdo a Fabián Pavez, a fines de 1922, este centro de atención primaria gozaba de éxito halagador, reuniéndose más de mil pesos para su instalación, además de instrumental quirúrgico y hospitalario. Fue tal el renombre de esta iniciativa liderada por Gandulfo, que luego de su fallecimiento el proyecto se refundó bajo el nombre de “Policlínico Obrero Juan

Gandulfo Guerra”, en honor y reconocimiento a la labor de su patrocinador (Pavez, p.430).

Al contrastar esta información con la ficción rojiana hallamos confluencias significativas. Don Juan, al igual que el doctor Gandulfo, también lidera un proyecto hospitalario popular. El narrador de *Sombras contra el muro* señala al respecto:

—Estamos organizando el policlínico, compañero Pinto, creo que dentro de unos meses empezará a funcionar.

—Eso me gusta, don Juan. Hay que hacer obra práctica. Inaugurar policlínicos, poner bombas, échele para adelante.

Unos miran y saben para dónde empujan, a otros no les importa para dónde sea, con tal de empujar, mientras uno empuje, está vivo. (p.711)

Esta información cobra relevancia, pues añade sincronías entre el personaje rojiano y el médico Gandulfo. De este modo, a las convergencias onomásticas, curriculares, laborales y políticas estudiadas, se suman simultaneidades en la concreción de proyectos sanitarios.

En *La oscura vida radiante* Aniceto Hevia visita la consulta médica de don Juan. Esta escena es fundamental para nuestros intereses, pues el narrador describe que el galeno viste un delantal cuyo bolsillo superior muestra las iniciales “J.G.” bordadas en el bolsillo superior:

Antes, visitó (Aniceto), durante la semana y al final de su consulta, a don Juan. “¿Cómo te ha ido? Cuéntame”. Se sacó el delantal, un delantal muy blanco que tenía a la izquierda un bolsillo sobre cuya boca se veían sus iniciales, “J. G.”, hechas con una lanilla azul. (p.185)

Las iniciales bordadas en lanilla azul en el delantal del personaje, nos remiten directamente al nombre “Juan Gandulfo”. Esta pista le otorga solidez a nuestra conjetura de trabajo, pues permite sostener, con fundamentos sólidos, que el médico Gandulfo se encuentra camuflado entre las páginas de la tetralogía rojiana.

Un indicio que vincula al personaje rojiano con el médico Gandulfo se presenta al atender las coordenadas que conducen hasta su vivienda. En *La oscura vida radiante* se indica que don Juan habita en Santiago, específicamente en calle San Isidro: “una paz

muy grande empieza a extenderse por la ciudad y por la calle San Isidro, donde vive Juan: se oye el taconeo de las personas que han salido ya de sus trabajos” (p.194).

En *El Mercurio* de Santiago se menciona que Juan Gandulfo habitó en calle Londres, avenida que se distancia en tres cuadras de la dirección apuntada por el narrador rojiano: “La mañana del domingo 27 de diciembre de 1931, el Dr. Juan Gandulfo fue recogido de su casa de la calle Londres por sus amigos, el profesor de inglés y filosofía don Eduardo Barrenechea y el Dr. Juan Garafulic, para dirigirse a Viña del Mar” (Citado por Zalaquett, p.376)

Aunque en la novela de Rojas se indica que don Juan habita en calle San Isidro, mientras que en el matutino se señala que la vivienda del médico Gandulfo se ubica en calle Londres, al rastrear tales coordenadas en el mapa de Santiago apreciamos que ambas avenidas son paralelas y forman parte de un mismo espacio urbanístico: el “Barrio San Isidro”.

Considerando lo que hemos propuesto, estimamos que los indicios de orden onomástico, curricular, laboral, político, de gestión hospitalaria, descriptivos, y urbanísticos que hemos apuntado, son suficientes para acreditar que, efectivamente, Juan Gandulfo Guerra se camufla en la ficción rojiana.

De este modo, considerando lo que hemos señalado en este capítulo, comprobamos que las catálisis están repletas de significación y sentido. De igual manera, confirmamos que los pormenores de la narración constituyen “señales e indicios” de un contexto literario, histórico, político y social que subyace en los acontecimientos narrados.

- e) El quinto capítulo de esta investigación se titula: “ Habitaciones orbiculares: espacios que resisten el poder panóptico en la tetralogía de Manuel Rojas”.

En el último capítulo de este trabajo se estudian las pormenorizaciones propuestas por el narrador para los espacios habitados por personajes de filiación anarquista. Estas puntualizaciones son escasas a lo largo de las novelas que componen la tetralogía rojiana, por lo que fue todo un desafío establecer un relato, y posterior análisis, para estos espacios descriptivos.

En sus pretensiones por retratar a los sectores más carenciados de la sociedad, el narrador rojiano puntualiza diversos espacios populares: barriadas, suburbios, poblaciones obreras, chinganas, conventillos, etcétera. De estos emplazamientos habitacionales, el conventillo parece ser el inmueble popular por excelencia, pues cobija, en un mismo sitio, un heterogéneo segmento popular. Esta apreciación encuentra respuesta en las palabras del narrador de *Hijo de ladrón*: “en los conventillos se acostumbra uno a vivir al lado de la gente más extraordinaria: ladrones, policías, trabajadores, mendigos, asaltantes, comerciantes, de todo” (p.568).

Desde una mirada historiográfica, Armando de Ramón, Luis Alberto Romero y Patricio Bernedo se han preocupado de describir la distribución espacial del conventillo. De acuerdo a lo señalado por estos investigadores, estos edificios se organizaron de modo similar a una colmena, es decir, siguiendo el célebre modelo panóptico descrito por Jeremías Bentham.

El panóptico, en palabras de Foucault, más que una ingeniosidad arquitectónica es un acontecimiento capaz de dibujar todo un tipo de sociedad (1989, p.10). De acuerdo a Jeremías Bentham, la ventaja de esta innovación arquitectónica es otorgar a un pequeño número de individuos, incluso sólo a uno, la visión instantánea de un gran número de “sujetos descarriados”. Esta vigilancia incesante pretende que el sujeto indisciplinado pierda el deseo de hacer mal, incluso el pensamiento de querer hacerlo (Foucault, p.37).

Hemos considerado la reflexión de Foucault, a modo de caja de herramientas, pues sugerimos un salto cualitativo, desde un espacio disciplinario real, a espacios imaginarios que se despliegan en la ficción novelesca. De este modo, los conventillos descritos en la tetralogía rojiana constituyen espacios ficticios donde el poder ejercer su dominio disciplinante.

A lo largo de la tetralogía de Rojas se describen bastantes conventillos, muchos de ellos emplazados en diversas ciudades: Santiago, Buenos Aires, Valparaíso, etcétera. A pesar de esta variedad urbanística, cada uno de estos edificios se ajustan al modelo panóptico descrito por Bentham; por ejemplo, en *Hijo de ladrón* se indica que Aniceto y sus compañeros de habitación, amparados en las escuálidas paredes de un conventillo santiaguino, son capaces de detallar la vida íntima de una pareja que habita en el cuarto aledaño:

Imposible dormir, y no porque sea vicioso o curioso, nada de eso, lo que ocurrió es que la pasión de esa mujer resultó tan extraordinaria, tan desusada, sobre todo en una mujer como la de aquella noche, virgen y recién desflorada.

(...)

Se quedó dormido pronto (el novio) -quizá cuánto vino había bebido para celebrar su boda- y ella entonces lo despertó con quejas, arrumacos y besos; gruñó, pero despertó; se volvió a dormir y lo despertó de nuevo; volvió a gruñir y creo que la amenazó con darle una bofetada; ella insistió. ¡Para qué te repito lo que decía! Sería ridículo. Toda la noche estuvo despierta; (p.569)

Esta particularidad estructural no es azarosa, pues siguiendo la reflexión de Michael Foucault en *Vigilar y castigar*, señalamos que las espacialidades forjadas a razón del modelo panóptico tienen como principio encauzar la conducta, es decir, fabricar cuerpos dóciles por medio de una observación permanente (2002, p.301).

Esta misma situación se repite en *Mejor que el vino*. En esta ocasión Aniceto y Virginia, su mujer, se enteran de las discusiones maritales de quienes habitan en el cuarto contiguo, a causa de las delgadas paredes que separan una habitación de otra en este conventillo:

—Ella debe enojarse porque él no trabaja —dijo un día Aniceto, en voz baja, en tanto estaba tendido en la cama, con Virginia al lado. La pareja peleaba en el cuarto vecino.
—No —aseguró Virginia—; no pelean por eso.
—¿Por qué no? ¿Qué sabes tú?
—Los he oído bien. Lo que pasa es que ella es celosa.
—¿Celosa?
—¿No le has visto la cara que tiene?
—¿Las celosas tienen cara especial?
—No sé; pero ayer le gritó, bien fuerte: “No me importa que no trabajes lo que no quiero es que te pases parado en la puerta, mirando a las mujeres y piropeándolas. Ya te conozco”. (p.826)

A causa de esta distribución panóptica, Aniceto y Virginia no sólo se enteran de las discusiones maritales de sus vecinos, sino que además, pueden puntualizar reconciliaciones e intimidades amorosas:

Las discusiones se mantenían en sordina, duraban largo rato y terminaban con golpes sordos y jadeos de lucha. (...)
—¿Qué harán? —Preguntó Aniceto que no tenía prácticas en cuanto a discusiones o peleas prematrimoniales.
Virginia rió.
—Tonto. Seguramente, se están reconciliando. (p.826)

Nuestra reflexión fue enriquecida al revisar algunos reglamentos internos de conventillos bonaerenses. En una ordenanza de 1892 se explicita la prohibición de “admitir a huéspedes sin el consentimiento del dueño, bailar o cantar. La casa cierra sus puertas a las diez de la noche” (1996, p.53). Estas restricciones son aliadas del poder panóptico, pues el silencio que impone este decreto compele a los moradores de este edificio a ejercer labores de vigilancia sobre sus vecinos. En este sentido, cobran relevancia las palabras de Foucault: “que cada camarada se convierta en un vigilante” (1989, p.15).

No obstante la inquebrantable vigilancia prevista para el conventillo, en la tetralogía de Rojas hallamos “personajes desordenados” capaces de burlar los mecanismos disciplinarios previstos por el poder.

Es llamativo que únicamente los personajes de filiación ácrata sean capaces de burlar la vigilancia prevista por el poder panóptico. Esta resistencia se concretiza

mediante el uso del espacio, pues los cuartos que habitan estos sujetos novelescos son las únicas espacializaciones, en toda la tetralogía rojiana, que asumen disposiciones orbiculares. En relación a este mecanismo de resistencia, el cuarto que habitan Aniceto, El Filósofo y Cristian carece de pliegues y rincones:

Me acurruqué: era un lecho nada de blando y nada de cómodo, a tres centímetros del suelo, oliente a paja y a tierra (...) pero era una cama, una cama que estaba dentro de una pieza redonda, sin ventana, casi sin techo, sin cielo raso, sólo con unas vigas y unas desnudas paredes de barro. (p.557)

De la misma manera, la habitación que se describe para Alberto, en *Sombras contra el muro*, destaca por su disposición orbicular:

Oyó hablar, a los compañeros y amigos (...) de libertad y de explotación del hombre por el hombre, de amor libre y de una sociedad sin clases y sin gobierno. También le gustó. (...) Alberto se fue del hogar, una pieza redonda, sin cocina y sin excusado, en un conventillo. (p.605)

Para encontrar una explicación a estas espacializaciones circulares nos auxiliamos en dos disciplinas: la arquitectura y la fenomenología.

En primer orden, desde una perspectiva arquitectónica, Vicente Verdú señala en *Enseres domésticos* (2014) que las habitaciones orbiculares se inscriben entre las espacialidades que escapan a las normas promulgadas por la arquitectura barroca, cuyos preceptos estructurales indican que las estructuras deben estar abigarradas de pliegues oscuros (p.125). Las espacializaciones que se rebelan a esta normativa estructural estiman en el rincón una estructura propia de inteligencias improductivas que desaprovechan el espacio y despachan con pobre atención las ganancias de luz; por el contrario, las espacializaciones orbiculares, como las habitadas por personajes libertarios, privilegian distribuciones que proclaman el “blanco, la luz radiante (...) la obsesión por la claridad y la higiene” (Verdú, p.125).

En segundo lugar, desde una dimensión fenomenológica, Gastón Bachelard destaca la nocividad del rincón en *La poética del espacio* (1957). En este texto se indica que esta estructura impide el encuentro, de ahí entonces que se la estime una geometría

estéril que induce al retiro y la soledad: “Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, (...) si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda en silencio” (2006, pp.171-2).

Contrariamente, las habitaciones redondas, sin pliegues ni recovecos, se emplazan en el ángulo formado entre dos ramas, a modo de un nido (Bachelard, p.127). Para el filósofo francés la orbicularidad constituye un símbolo del refugio, dado que garantiza un retorno, prometiendo un encuentro, y garantizando una permanencia. Por consiguiente, parafraseando a Bachelard, las habitaciones orbiculares descritas para los personajes anarquistas de la tetralogía rojiana, trazan una geometría habitada que comulga con la unión y el encuentro (p.182). Por consiguiente, los cuartos puntualizados para estos “personajes rebeldes” constituyen una metáfora de la cercanía, la fraternidad, y la igualdad.

De acuerdo a lo que se expuso en este quinto capítulo, estimamos que las pormenorizaciones del espacio son interesantes, pues demuestran que las catálisis están repletas de significación y sentido. Del mismo modo comprobamos que las puntualizaciones espaciales son mecanismos suficientes para que los personajes anarquistas representados en la tetralogía de Rojas consigan burlar la mirada panóptica.

En definitiva, considerando todo lo que se expuesto en esta investigación literaria, comprobamos las catálisis representan aspectos de máxima importancia para el relato rojiano, pues mediante estas unidades mínimas el narrador consigue resistir los efectos del poder. Del mismo modo, estos pormenores descriptivos constituyen señales e indicios de un contexto literario, histórico, político y social que subyace en los acontecimientos narrados.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, A. (1935). A manera de Prólogo. En *Elegías* (5-30) Nascimento: Santiago.
- . (1951, 3, octubre). Hijo de ladrón por Manuel Rojas, *Las Últimas Noticias*, 8.
- Albuquerque, G. (1999). Gómez Rojas, el Cristo de los poetas. *Derecho y humanidades* 7. 153-168.
- Alegría, F. (1960). *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Zig-zag.
- Alone. (1951, 9, septiembre). Hijo de ladrón, novela por Manuel Rojas, *El Mercurio*, 14.
- Alonso, A. (1932). *Notas biográficas sobre Juan Gandulfo*. Santiago: Sociedad médica de Chile.
- Álvarez, I. (2012). *Novela y nación en el siglo XX chileno: Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Bachelard, G. (2006). *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.
- Bakunin, M. (2008). *Dios y el Estado*. España: El viejo topo.
- Barthes, R. (1987). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (179-187) Madrid: Paidós.
- Bhabha, H. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bayer, O. (2009). *La Patagonia rebelde*. Coyhaique: F.U.R.I.A.
- . (2012). *Los anarquistas expropiadores, Simón Radowitzky y otros ensayos*. Concepción: Wewain.

- Bentham, J. (1989). *El panóptico*. Madrid: La Piqueta.
- Bernedo, P. (1999). El siglo XIX. En *Nueva Historia de Chile (195-350)* Santiago: Zig-zag.
- Blanco, G. (1993). La espera. En *Cuero de diablo (97-112)* Santiago: Zig-zag.
- Camerano, A. (2010). *Cárceles fueguinas de la "Siberia argentina" a la improvisación continua*. Provincia de Tierra del Fuego: Asociación por los Derechos Civiles.
- Carrasco, M. (1957). *Juan Gandulfo Guerra: homenaje de sus amigos*. Santiago: Editorial no identificada.
- Castro, Ó. (1973). El último disparo del Negro Chaves. En *La sombra de las cumbres (27-38)* Santiago: Zig-zag.
- Clark, J. (2007). *Y nunca te he de olvidar... memorias de mi vida junto a Manuel Rojas*. Santiago: Catalonia.
- Concha, J. (2004). Robar, trabajar y jugar en el primer Manuel Rojas. *Anales de la literatura chilena* 5(5), 89-97.
- Cornejo, L. (1965). La cuatro dientes. En *Barrio bravo (23-40)* Santiago: Arancibia hnos.
- Cortés, D. (1986). *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Pliegos.
- Cortés, N. (1964). Hijo de ladrón, una novela existencial. *Revista del pacífico* 1(1), 33-50.
- . (2005). Tres formas de inconexión en el relato. En N. Nómez & E. Tornés (Eds.), *Manuel Rojas. Estudios críticos (167-187)*. Santiago: Universidad de Santiago.
- Déllano, P. (2010, 29, agosto). Manuel Rojas, precursor del boom latinoamericano, *El Mercurio*, 25-27.

- de Ramón, A. Gross, P. (1985). *Santiago de Chile: características histórico ambientales, 1891-1924*. Londres: Nueva Historia.
- del Solar, H. (1963, 11, agosto). Manuel Rojas: Premio Nacional de literatura, *La Nación*, 2.
- . (1996). José Santos González Vera [prólogo]. En *Cuando era muchacho* (9-13). Santiago: Universitaria.
- del Solar, F. & Pérez, A. (2008). *Anarquistas. Presencia libertaria en Chile*. Santiago: Ril editores.
- de la Tierra, Manuel. (2009, Octubre). La pedagogía libertaria. Su urgencia, sus ideas elementales y algunos apuntes para la historia de sus experiencias en la región chilena. *El Surco*, 8.
- . (2005). *A la sombra del dinero*. Santiago: Lom.
- Diz, V. & López, F. (2007). *Resistencia libertaria*. Buenos Aires: Madreselva.
- Donoso, S. (2012). El modo cinematográfico en el relato de Hijo de ladrón. *Revista Comunicación* 10(1), 720-734.
- Droguett, C. (2008). *Eloy*. Santiago: Tajamar.
- Ejército de Chile. (2002). *Reglamento de Vestuario y Equipo del Ejército*. Santiago: Ministerio de Defensa.
- Espines, J. (2003, 07 de octubre). Los bigotes, ¿patente militar? *El Periódico Mediterráneo*. Recuperado de http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/opinion/bigotes-patente-militar_71872.html
- Espinoza, E. (1954). Notas sobre Manuel Rojas. *Atenea*, 31(346-347), 108-121.
- . (1982). *José Santos González Vera. Clásicos del humor*. Santiago: Andrés Bello.

- Eyzaguirre, J. (2005). Neohumanismo, o el humanismo antropocéntrico. En N. Nómez & E. Tornés (Eds.), *Manuel Rojas. Estudios críticos* (219-230). Santiago: Universidad de Santiago.
- Eyzaguirre, L. (1973). *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Fernández, J. & Rondina, J. (2006). *Historia Argentina*. Tomo I (1810-1930). UNL: Santa Fe.
- Fernández, M. (2004). *Arriba quemando el sol estudios de historia social chilena experiencias populares de trabajo, revuelta y autonomía (1830-1940)*. Santiago: Lom.
- . (2008). Las puntas de un mismo lazo: Discurso y representación social del bebedor imoderado en Chile, 1870-1930. *Alcohol y Trabajo. El alcohol y la formación de las identidades laborales en Chile siglo XIX y XX*(91-120). Osorno: Universidad de Los Lagos.
- Fernández, P. (2010). *Púrpura. Del mercado al poder*. Madrid: Uned.
- Foucault, M. (1989). El ojo del poder. En *El panóptico* (9-27). Madrid: La Piqueta.
- . (1990). *La vida de los hombres infames*. Madrid: La Piqueta.
- . (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- . (2000). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- . (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Franck, S. (2007). La herejía del utopismo. *Realidad: revista de ideas*, 5(15), 281-301.
- Fuchslocher, A. (2004, 25, abril). Historia oculta de Emile Dubois: Revolucionario, asesino y santo, *La Cuarta*, 4.

- Fuentes Retamal, P. (2012). Sombras contra el muro: una novela ácrata que se construye desde la epistemología histórica del bajo pueblo. *Estudios Latinoamericanos*, 8(1), 9-24.
- . (2012). Sombras contra el muro de Manuel Rojas: tras la preservación y vindicación del acervo cultural ácrata de comienzos del siglo XX. *Literatura: teoría, historia, crítica* 14(2), 177-191.
- . (2013). Emile Dubois: el primer asesino serial chileno y su ficcionalización en las novelas de Abraham Hirmas, Carlos Droguett y Patricio Manns. *Izquierdas* 17(1), 134-145.
- Fuentes, P. & Rodríguez, M. (2014). Trazos de poder y resistencia en El Conventillo de González Vera. *Letras* 121(85), 95-109.
- Fuenzalida, D. (2012). *Conversaciones con Manuel Rojas. Entrevistas 1928-1972*. Santiago: Zig-zag.
- Galeano, E. (1994). *Ser como ellos y otros artículos*. México: Silgo XXI.
- Gandulfo, J. (1931). *Tratamiento quirúrgico del mal de Pott*. Santiago: Universo.
- García, Fl. (1852). De los sistemas socialistas modernos. En *Febrero ó Librería de jueces abogados y escribanos* (266-280). Madrid: Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix.
- Gazmuri, C. (2012). *Historia de Chile: 1891-1994. Política, economía, sociedad, vida privada, episodios*. Santiago: RIL editores.
- Gertel, Z. (1969). Función estructural del leit-motiv en Hijo de ladrón. *Revista hispánica Moderna*, 35(4), 363-369.
- Godoy, E. (2008). El discurso moral de los anarquistas chilenos en torno al alcohol a comienzos del siglo xx.E En *Alcohol y Trabajo. El alcohol y la formación de las*

identidades laborales en Chile siglo XIX y XX (121-144). Osorno: Universidad de Los Lagos.

---. (2011, Abril). Teodoro Brown y Víctor Garrido: la historia de dos peluqueros anarquista a comienzos del siglo XX, *El Surco*, 6.

Goic, C. (1960). Hijo de ladrón. Libertad y lágrimas. *Atenea*, 37(389), 103-113.

---. (1991). *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria.

Gómez Rojas, J. (1935). *Elegías*. Nascimento: Santiago.

---. (1940). *Rebeldías líricas*. Ercilla: Santiago.

González Vera, J. (1951). *Cuando era muchacho*. Santiago: Nascimento.

---. (1960). *Aprendiz de hombre*. Santiago: Zig-zag.

---. (1962). El conventillo. En *Vidas mínimas* (20-80). Santiago: Ercilla. 20-80.

---. (1970). El conventillo. En *Vidas mininas*. (19-70). Santiago: Nascimento.

---. (1969). *Alhué: estampas de una aldea*. Santiago: Nascimento.

---. (1970). Una mujer. *Vidas mininas* (71-110). Santiago: Nascimento.

---. (2005). *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*. Santiago: Planeta.

Grez Toso, S. (2006). Una mirada al movimiento popular desde dos asonadas callejeras. *Estudios Históricos*, 3(1). Recuperado de <http://www.estudioshistoricos.uchile.cl>

---. (2007): *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de "la Idea" en Chile: 1893-1915*. Santiago: Lom.

Guerra, J. (2012). Lecciones de un carpintero solitario y de un orador errante. En *Un joven en la batalla* (75-119). Santiago: Lom.

- Guzmán, N. (1995). *Los hombres oscuros*. Santiago: Lom.
- Hamon, Ph. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- Hurtado, J. (2009, 31, mayo). Anarquistas recalán en el puerto, *El Mercurio de Valparaíso*, s/p.
- Jara Hinojosa, I. (2012). Maximiliano Salinas Campos. La risa de Gabriela Mistral. Una historia cultural del humor en Chile e Iberoamérica. *Revista Chilena de Literatura* (81). Recuperado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/18733/29820>
- Jerez, F. (1996). Manuel Rojas, al pasar. *Millatún* 3, 31-2.
- Jobet, J. (1951). *Ensayo crítico de desarrollo económico-social de Chile*. Santiago: Universitaria.
- Kropotkine, P. (1900). *La conquista del pan*. Valencia: Sempére.
- Labarca, A. (1951). Hijo de ladrón. Novela de Manuel Rojas. *Atenea* 28(315-316), 404-412.
- Lara, E. (2014). *Literatura y anarquismo*. Valparaíso: Perro de Puerto.
- Latcham, R. (1951, 21, octubre). Hijo de ladrón por Manuel Rojas, *La Nación*, 3.
- Lázaro, M. & Cortés, M. (2013). *Lucha antialcohólica en la Guerra civil española*. Madrid: Peligrosidad Social.
- Lazo Baeza, O. (1957). Complot. En *Cuentos escogidos* (115-130). Santiago: Nacimiento.
- Lichtblau, Myron. (2005). El tono irónico en Sombras contra el muro. En N. Nómez & E. Tornés (Eds.), *Manuel Rojas. Estudios críticos Estudios* (255-265). Santiago: Universidad de Santiago.

- Ljubetic, I. (2007). La masacre de la escuela Santa María de Iquique. Recuperado del sitio http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/stama2/1/stamadocestop000014.pdf
- López, B. (1987). *Hijo de ladrón. Novela de aprendizaje antiburguesa*. Santiago: La Noria.
- Loyola, H. (1964, 28, junio). Sombras contra el muro, *El Siglo*, 2.
- Mancilla, L. (1996). González Vera el anarquista apacible (prólogo). En *Vidas mínimas* (5-16). Santiago: Lom.
- Marks, C. (1996, 7, enero). Releyendo una obra maestra, *La Época*, 5.
- . (2010). *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Santiago: Debate.
- Mármol, J. (1991). *Amalia*. México: Porrúa.
- Martínez, C. (2009). *José Domingo Gómez Rojas*. Recuperado de <http://www.espartako.cl/poetas/gomez/biogomez.html>
- Mengod, V. (1964, 19, junio). Picardías y realismos, *Zig-zag*, 54.
- Montes, H. (1976). En los pasos de Hijo de ladrón, *Revista de Educación*, 65.
- Morales, E. (1996, marzo-abril). Hijo de ladrón: paradigma de nueva narrativa, *Mensaje*, 48.
- Moreno, F. (2005). La existencia herida. En N. Nómez & E. Tornés (Eds.), *Manuel Rojas. Estudios críticos* (231-242) Santiago: Universidad de Santiago.
- Morgado, B. (1985). *Histórica relación del teatro chileno*. Coquimbo: Sociedad de autores teatrales.
- Naik, T. (1912, 1, noviembre). Efraín Plaza Olmedo, *La Batalla*, 1-2
- Neruda, P. (1999). *Confieso que he vivido*. Madrid: Millenium.

- Nómez, N. (2006, 21, abril). Hijo de ladrón tapó la obra de Manuel Rojas, *La Nación*, 30.
- Nómez, N. & Tornés, E. (2005). *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Universidad de Santiago.
- Palma, D. (2011). *Ladrones: Historia social y cultura del robo en Chile, 1870-1920*. Santiago: Lom.
- Parra, Cl. (2011). La herida abierta de Aniceto Hevia: anarquismo en Hijo de ladrón. *La palabra*, 100(1), 7-16.
- Passig, P. (2001, 24, junio). Los 50 años de Hijo de ladrón. Crónica de una novela rebelde, *El Mercurio de Valparaíso*, 3.
- Pavez, F. (2009). Experiencias autogestionarias en salud: El legado de Gandulfo en La Hoja Sanitaria y el Policlínico de la Organización Sindical Industrial Workers of the World (1923-1942). *Revista médica de Chile*, 137(3), 426-432.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Pimentel, L. (2001). *El espacio en la ficción*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias: siglos XVI-XX*. Santiago: Lom.
- Promis, J. (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria.
- Rafide, M. (1974, 9, octubre). Mejor que el vino, novela de Manuel Rojas, *El Heraldo*, 3.
- Rivas, R. (1995, 15, octubre). Manuel Rojas, *La Época*, 1-2.
- Rodríguez, M. (2002). La poesía de José Domingo Rojas [prólogo]. En *Elegías*. Concepción: Universidad de Concepción.

- . (2006). Panoptexto. En *Utopía y mentira de la novela panóptica* (9-13). Concepción: Universidad de Concepción.
- . (2006). Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión. En *Utopía y mentira de la novela panóptica* (25-49). Concepción: Editorial de la Universidad de Concepción.
- Roca, J. & Álvarez, I. (2008). *Diccionario anarquista de emergencia*. Norma: Bogotá.
- Rojas, M. (1938). *De la poesía a la Revolución*. Santiago: Ercilla.
- . (1944). El cuento y la narración. *Babel*, (19), 15-21.
- . (1949). Un ladrón y su mujer. En *El delincuente* (153-177). Santiago: Zig-zag.
- . (1949). Un ladrón y su mujer. En *Pedro el pequenero* (129-153). Santiago: Zig-zag.
- . (1960). *El árbol siempre verde*. Santiago: Zig-zag.
- . (1969). *Viaje al país de los profetas*. Buenos Aires: Zoplotorio.
- . (1974). Hijo de ladrón. En *Obras escogidas*. Tomo I (379-601). Santiago: Zig-zag.
- . (1974). Sombras contra el muro. En *Obras escogidas*. Tomo II (601-747). Santiago: Zig-zag.
- . (1974). Mejor que el vino. En *Obras escogidas*. Tomo II (747-939). Santiago: Zig-zag.
- . (1974). Trampolín. En *El delincuente* (67-81). Santiago: Zig-zag.
- . (1974). El bonete maulino. En *Obras escogidas*. Tomo I (226-247). Santiago: Zig-zag.
- . (1974). El delincuente. En *Obras escogidas*. Tomo I (169-181). Santiago: Zig-zag.
- . (1974). Lanchas en la bahía. En *Obras escogidas*. Tomo I (281-327). Santiago: Zig-zag.

- . (1975). *Historia breve de la literatura chilena*. Santiago: Zig-zag.
- . (1985). *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Zig-zag.
- . (1997). Preguntas inoportunas. En *Páginas excluidas* (215-216). Santiago: Editorial Universitaria.
- . (1997). Chilenidad. En *Páginas excluidas* (217-218). Santiago: Editorial Universitaria.
- . (2008). *La oscura vida radiante*. Santiago: Lom.
- . (2008). *Antología autobiográfica*. Santiago: Lom.
- Rojo, Gr. (2009). *La contraßildungsroman de Manuel Rojas*. *Revista chilena de literatura*, 75, 1-29.
- Romero, A. (1972). *La viuda del conventillo*. Santiago: Quimantú.
- Romero, L. (1997). *¿Qué hacer con los pobres? Elite y sectores populares en Santiago de Chile*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sabella, A. (1937). *Gómez Rojas: realidad y símbolo*. Santiago: Cóndor.
- . (1987, 13, marzo). *Linterna de papel: Manuel Rojas, La Estrella de Iquique*, 2.
- Salazar, C. (2012, 6 de marzo). *Teatro Politeama: la historia olvidada de un gran coliseo*. Recuperado de <http://urbatorium.blogspot.com/2012/03/teatro-politeama-la-historia-olvidada.html>
- Sepúlveda Leyton, C. (1995). *Hijuna*. Santiago: Lom.
- Silva Castro, R. (1960). Manuel Rojas, novelista. *Cuadernos Hispanoamericanos*, XLIV(130), 5-19.
- . (1985). Mejor que el vino, novela, por Manuel Rojas. *Atenea*, 35(382), 205-210.

- Soto, R. (2005). Hijo de ladrón: subversión del mundo y aprendizaje transgresivo. En N. Nómez & E. Tornés (Eds.), *Manuel Rojas. Estudios críticos* (267-285). Santiago: Universidad de Santiago.
- Souriau, E. (2010). *Diccionario de estética*. Madrid: Akal.
- Suriano, J. (2004). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial.
- Taine, H. (1977). *Introducción a la historia de la literatura inglesa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Tirado, F. & Mora, M. (2002). El espacio y el poder: Michael Foucault y la crítica de la historia. *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, 25(IX), 11-36.
- Touchar, J. (2010). *Historia de las ideas políticas*. Madrid: Tecnos.
- Troy, A. (1988, 10, mayo). Sombras contra el muro, *La Discusión*, 2.
- Valente, I. (2008, 25, mayo). Una novela casi desconocida de Manuel Rojas, *El Mercurio*, 20.
- Varas, J. (2008). Manuel Rojas (prólogo). En *Antología autobiográfica* (5-19). Santiago: Lom.
- Velasco, D. (1993). *Ética y poder político en Mijaíl Bakunin*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Verdú, V. (2014). *Enseres domésticos. Amores, pavores y sujetos encerrados en casa*. Barcelona: Anagrama.
- Vial, J. (2010, 18, septiembre). Un bestiario chileno, *La Tercera*, 43.
- Vicuña, C. (1946). *En las prisiones políticas de Chile*. Santiago: Cruz del Sur.
- . (2002). *La tiranía en Chile. Libro escrito en el destierro en 1928*. Santiago: Lom.

- Vittar, D. (2006). *Viaje a la cárcel de Ushuaia, historias macabras en un museo del fin del mundo*. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/2006/05/22/conexiones/t-01199796.htm>
- Ubilla, L. (2010). Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: de disciplinamientos a focos de tensión en el proceso modernizador. *Revista chilena de literatura* 77(1). 1-15.
- Uriarte, F. (1951, 23, septiembre). Hijo de ladrón, novela de Manuel Rojas, *El Ilustrado*, 6.
- Utternut, S. (1962). *Revolución en Chile*. Valparaíso: Pacífico.
- Zalaquett, R. (2005). ¡Siembra, juventud! la tierra es propicia, el momento es único: No es Neruda sino Gandulfo, el cirujano. *Revista médica de Chile*, 133(3), 376-382.
- Zaragoza, G. (1996). *Anarquismo argentino*. Madrid: de la Torre.

