

Concha, Jaime. “El otro tiempo perdido”. Leer a contraluz.
Estudios de narrativa chilena: de Blest Gana a Varas y Bolaño.
Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
Publicado con autorización.

© 2011, Jaime Concha
© 2011, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado
<http://filosofiahumanidades.uahurtado.cl/category/ediciones/>

EL OTRO TIEMPO PERDIDO¹

*“A man is master of his liberty.
Time is their master, and when they see time
They ‘ll go or come”.*

*“Time is a very bankrupt...
Nay, he is a thief too. Have you not heard men say
That time comes stealing on by night and day?
If he be in debt and theft...”*

(Shakespeare, *The Comedy of Errors*, ii, 1; iv, 2).

En la amplia y variada obra de Manuel Rojas (1896-1973), cuyo corpus incluye desde manuales literarios y libros de viajes hasta sus más difundidos textos narrativos (cuentos, una leyenda, novelas) —sin olvidar sus dos volúmenes de poesía, nada desdeñables a mi modo de ver— su gran tetralogía ocupa sin duda un puesto central². Las cuatro novelas que publicó a lo largo de veinte años, entre 1951 y 1971, representan cabalmente la base y coronación de una vasta construcción narrativa. Base, porque constituyen el fundamento que alimentó gran parte de su imaginación; coronación, en la medida en

¹ Para las dos primeras novelas, nos basamos en las *Obras Completas* (Zig-Zag, ed. de 1961); para *Sombras contra el muro* usamos la edición de Quimantú (1973); y para *La oscura vida radiante*, la edición cubana (La Habana: Casa de las Américas, 1982). Cuando pudimos hacerlo, cotejamos nuestras citas con las primeras ediciones correspondientes.

² Cuesta creer que Rojas pueda ser el autor de unos *Apuntes sobre la expresión escrita*, elaborados para la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela (Caracas, s.f., ¿1960?, 64 pp.). Con gran cuidado, con mucho amor, el autor enseña a sus alumnos lenguaje y estilo en sus aspectos primarios —‘primarios’ en el doble sentido de elemental y de primordial—. Lo hace con humildad y orgullo, como parte de una práctica artesanal. Todo esto nos recuerda la respuesta de Gide, al que autor ya célebre, le preguntaron por qué había tantos diccionarios en su escritorio. “—Para saber lo que las palabras significan”, fue su llana y admirable contestación.

que ese grupo de novelas da cima a una creación de gran aliento que, sin que haya que pensar en otro factor que el de su extensa arquitectura, se impone al lector como uno de los aportes mayores de la prosa chilena en el siglo recién pasado y un máximo monumento novelesco en el marco latinoamericano. Solo clásicos como García Márquez en Colombia o Guimarães en Brasil cuentan con obras congéneres que pueden fraternizar con ella. Más aún, el ciclo de Aniceto Hevia es también corazón del organismo literario creado por Rojas, irrigando cada uno de los cauces de su muy diferenciada producción. Es su centro hondo y cordial. Federico Schopf captó bien este significado al decirnos que “*Hijo de Ladrón* le da a Rojas su fisonomía de escritor, lo sostiene... en el catálogo de autores; hacia ella parecían converger todos sus esfuerzos y su más íntimo anhelo; a ella le consagra mucho tiempo;... en ella llega a su plenitud su trabajo literario”³. Esto, que aquí se refiere a *Hijo de Ladrón*, puede extenderse y resulta del todo válido para el ciclo en su integridad.

De esta precisión inicial es posible desprender una consecuencia metodológica útil, la de que, para comentar o analizar la tetralogía, es legítimo recurrir a textos no pertenecientes a ella. Esto, naturalmente, dependerá en cada caso del tipo de conexión existente o que se busca establecer. Con un texto narrativo como *Lanchas en la bahía* (1932) hay una ligazón natural, una afinidad suficientemente reconocida por la crítica desde hace tiempo. En otros casos, el vínculo es menos tangible. Decimos esto para precavernos de lo que vamos a señalar más adelante, en el curso de este mismo trabajo, respecto a *Viaje al país de los profetas* (1969), una de las últimas publicaciones de Rojas, y a la que siempre hemos concedido gran relevancia para comprender los valores e impulsos espirituales que habitaron su obra.

Además de ser un texto múltiple, la tetralogía es copiosa y abundante, amén de enormemente ramificada. Apreciarla en toda

su magnitud es cosa más bien ardua. El lector ha de mantener un sostenido esfuerzo de consciencia, una vigilancia continua y continuada que le permita captarla como objeto de una larga e intensa experiencia de forma (entre el millar y un millar y medio de páginas; 1.300 páginas en larga aproximación), única vía para aquilatar las fuerzas de composición que la hicieron posible. Goznes y coyunturas, la articulación entre pieza y pieza, el contraste de sus ritmos narrativos (lentitud y velocidades en que Rojas se revela un maestro), los cambios de foco entre una masa en relieve colectivo y personajes que se hunden fugazmente en el anonimato, todo ello requiere una tensión excepcional, a veces desmedida. Tal vez nunca se llegue, con *Hijo de ladrón* y compañía, a las exigencias casi sádicas a que Proust somete a su ingenuo, paciente y fascinado lector, pero hay algo similar y proporcional en la actitud que debemos adoptar. Estamos ahora ante otro tiempo perdido (en un sentido por precisar), que el lector debe reconquistar y hacer consciente en una prolongada experiencia de lectura. La obra en su totalidad se despliega, entonces, como un tapiz complejo y multidimensional, en que seguir los hilos no salva necesariamente de perderse en los recovecos del laberinto, con los tormentos cronológicos que este implica.

En esta cuestión cronológica hay algunos datos que son firmes y no suscitan discusión. 1951, 1958, 1964, 1971: las distintas partes de la tetralogía se suceden con relativa regularidad, a una distancia de seis o siete años. A veces, cuando el autor mismo nos brinda las fechas exactas de redacción, es aún posible ceñir más este grupo de datos. En un interesante libro de recuerdos de que es autora Julianne Clark, la tercera esposa de Rojas, se nos confirma que el autor habría concluido *Sombras contra el muro* en Oregon, en septiembre de 1963, y le habría dado la última mano en el lado oriental del Estado de Washington, en Kennington, en la casa familiar de los Clark. Todo esto ayuda, por cierto, a verificar los hitos temporales externos por los que discurrió la tetralogía⁴.

³ Manuel Rojas: *Páginas excluidas*, Santiago, Editorial Universitaria, 1997. Cf. “Introducción”, p. 32.

⁴ Julianne Clark: *Y nunca te he de olvidar. Mi vida junto a Manuel Rojas* (Santiago: Catalonia, 2007), p. 65.

Si bien esto ocurre con las capas exteriores, menos fácil es obtener asentimiento en torno al dinamismo más profundo y secreto de una obra tan dilatada, a saber, la concepción y génesis propiamente tales y, sobre todo, el poder cerciorarnos de que todo respondía a un proyecto previamente elaborado, el que se habría perseguido con mayor o menor fidelidad a través de dos decenios.

Leyendo a los críticos que se han ocupado del asunto, uno saca la impresión de que la mayor parte de ellos considera que *Hijo de ladrón* debió de haberse escrito principalmente en la década de los cuarenta, pero que su origen remoto dataría de comienzos de los treinta, una vez que el universo de sus cuentos ya se ha delineado y cuando Rojas está por publicar su primera novela, la que tendría una relación directa con el material de la tetralogía posterior. Esto suena bastante razonable. En un excelente artículo publicado recientemente y que por suerte tuve oportunidad de conocer cuando empezaba a redactar estas páginas, Grínor Rojo describe con claridad y pormenor el plexo común que unifica la *nouvelle* porteña con los cuatro libros que vendrán⁵. Yo mismo, en otra parte, señalé la importancia que a mi modo de ver revestían las páginas finales y adicionales de la primera edición de *Lanchas en la bahía*, “Imágenes de infancia”, en cuanto representan el puente entre ficción y autobiografía, el trampolín todavía humilde que permitirá al autor el gran salto hacia el fresco panorámico de su vida y de tantas otras vidas⁶. Conjeturalmente, entonces, 1932 o sus aledaños indicarían la semilla cronológica de la obra. Poco tiempo más tarde, habría que retener el gran hiato después de 1938, fecha esta en que Rojas publica su ensayo *De la poesía a la revolución* (Santiago, Ediciones

Ercilla). Serán alrededor de diez años de silencio antes de su entrada a la celebridad por la puerta ancha de *Hijo de ladrón*. Tanteos, entonces, tal vez un planeamiento intermitente antes del 38; luego, ya en plena década de los cuarenta, escritura que imaginamos torrencial, ininterrumpida, para poder dar a luz la densa novela que va a sorprender a todos. Al fin de cuentas, todo esto es hipotético. En un orden de cosas como este, el de la creación de las grandes manifestaciones literarias, lo mejor es acogerse a la sabia respuesta que García Márquez, en anécdota famosa, dio al periodista que le preguntaba cuánto tiempo le había costado el milagro de *Cien años de Soledad*. “—Nada —dijo el colombiano con su humor característico—. Realmente muy poco. El único problema fueron los primeros cuarenta años”. Como todos sabemos, la obra maestra sale a luz justamente a los 40 años de edad del autor.

Entre *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino*, parece existir una continuidad sin fisuras. La cronología es compacta, las fechas de redacción de suceden sin interrupción. Ciertamente, el foco narrativo y los temas cambian significativamente. Aniceto Hevia ya no es un huérfano ni un ‘hijo de ladrón’; es ahora un apuntador teatral. El mundo del teatro desplaza al de la infancia y las andanzas con compañeros de vagabundaje. El huérfano desposeído de su familia, que ha sufrido la pérdida de sus padres y la dispersión de sus hermanos, es ahora un cuerpo que busca afanosamente el reconocimiento de la mujer. Esta acapara decididamente nuestra atención, predomina en el nuevo ámbito novelesco, se hace absorbente y avasallante al desarrollar el dilema de la pareja humana en óptica anarquista (la del amor libre), llegando a la negación simple y pura del matrimonio cuyo contrato se mira como otra forma de prostitución. La sombra del falansterio de Fourier ronda por estas páginas, insinuándose explícitamente al final de la novela. Se lo ve: a la invalidez de la familia durante la infancia sigue esta invalidez de lo familiar en la fase de juventud. La mitad de toda la tetralogía se nos muestra así como una saga feroz contra la institución familiar,

⁵ Grínor Rojo: “La contra *Bildungsroman* de Manuel Rojas”, *Revista Chilena de Literatura*, sección miscelánea, noviembre 2009, pp. 1-29.

⁶ Jaime Concha: “Robar, trabajar, jugar en el primer Rojas”. *Anales de Literatura Chilena*, diciembre 2004, pp. 89-97 (incluido en este libro como sección de “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”). Según Enrique Espinoza, el autor habría escrito esas páginas luego de la muerte de su madre, doña Dorotea Sepúlveda, en 1929. (Ver Enrique Espinoza: *Manuel Rojas, narrador*, Buenos Aires: Babel, 1976, p. 16).

la más feroz existente acaso en toda la literatura chilena. *Agapé* y todos los valores cristianos brillan por su ausencia; aunque tampoco Eros resulta muy brillante, con la larvada ‘virginidad’ que el pobre Aniceto lleva a cuestras como cruz. En realidad, la casuística de las parejas se reduce prácticamente a una sola ecuación, inepticia de él = frigideces de ellas. Decididamente: ‘peor que el vino’. ¿Significación nula e imposible de la familia o de la pareja en las capas populares que se nos describen? Quizás ahí podría hallarse una clave de la demoleadora visión que se nos propone.

Se trataría entonces, en estas dos primeras novelas, de fases sucesivas en el desarrollo biográfico de Aniceto, las que corresponden a la infancia y primera adolescencia, por un lado, y al ingreso en la plena juventud, por otro. El límite entre ambas fases se sitúa explícitamente a los 25 años del protagonista (cf. *Mejor que el vino*, I, cap. ii, p. 605). En cuanto al contexto —al que habrá que volver cuando tengamos que referirnos a la rara forma de historicidad presente en la tetralogía— los dos relatos parecen moverse entre 1912 (por las asociaciones con “Laguna” y que Rojo ha analizado en toda su ambigüedad: a la postre, la referencia de *Hijo de ladrón* es un dato ficticio, el de la anécdota contenida en *Hombres del sur*) hasta aproximadamente 1938, en que hay que suponer concluye la odisea amorosa y teatral del personaje. La evidencia se impone, en consecuencia. A pesar de las innumerables retrospecciones, que son parte del instrumental técnico de las novelas, lo que predomina sin lugar a dudas es la sucesión lineal, el desarrollo humano en dos etapas de edad y de vida. La composición de estas dos piezas se revela entonces como plenamente vectorial⁷.

⁷ Uno de los mejores intérpretes de *Hijo de ladrón* lo reconoce así. Cedomil Goic habla de “una fábula lineal reconocible en sus diversos motivos” (cf. “Un cambio significativo en la novela chilena”, p. 195. En: *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Selección y prólogo de Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Editorial Universidad de Santiago, 2005. El ensayo de Goic había sido publicado con anterioridad en dos ocasiones por lo menos). En realidad, podría decirse, sin mucha exageración, que las retrospecciones de *Hijo de ladrón* y del ciclo tienen casi siempre una dimensión prospectiva. Miran hacia atrás, van hacia adelante.

Claro, la objeción más fuerte que podría formularse contra esta unificación eventual de las dos primeras novelas sería el dilema autobiográfico. ¿Qué lleva a Rojas, quien fue efectivamente apuntador teatral en su juventud (ver E. Espinoza, cit.), a echarse sobre sí un *pedigree* y esta prehistoria infantil de ‘hijo de ladrón’? ¿A qué categoría pertenece esta autoficción, en un escritor que graciosamente decía que en sus libros había algo así como un 40 ó 50 por ciento de autobiografía? Las motivaciones para ello podrían ser muchas, desde luego, y hasta uno podría pensar en la tendencia psicológica infantil, hondamente ética a mi ver, a tomar partido por el ladrón. Como en la maravillosa canción de Brassens, el cantante anarco por antonomasia, que oímos cantar traducida a Paco Ibáñez, ocurre que: “Si en la calle corre un ladrón / y a la zaga va un ricachón / zancadilla pongo al señor / y aplastado el perseguidor. / Eso sí que sí que será una lata / siempre tengo yo que meter la pata” (*La mala reputación / La mauvaise réputation*). Pero tal vez la razón más ‘literaria’ podría consistir en que el ladrón es, por excelencia, uno de los paradigmas novelescos más extendidos y relevantes, pues pertenece al patrimonio de nuestra memoria oral, artística y moral multimilenaria, alcanzando una plasmación abundante en el cine, el teatro y la narrativa de la primera mitad del siglo xx. Aparte de los remotos arquetipos míticos y arcaicos y de las múltiples formas que reviste el ladrón premoderno (*Las mil y una noches*, etc.) y sin remontarnos a la evidencia del ladrón folletinesco novecentista —todos los cuales tendrán una enorme influencia sobre la imaginación infantil— bastaría pensar simplemente que, al otro lado de la Cordillera y en el mismo momento en que Rojas empieza su obra, Arlt está concibiendo otra cuasi-tetralogía (cuatro novelas, dos directamente ligadas entre sí, donde en tres de ellas por lo menos sobresalen la figura y el tema del ladrón) también con óptica anarquista, aunque, por supuesto, con notorias diferencias de tono, de estilo y de ambientes. En el cine, desde Chaplin en su etapa inicial (*Vida de perro*, 1918; *El circo*, 1928, etc.) hasta los sofisticados films de Hitchcock, Bresson y la *nouvelle vague* (Malle, Godard), pasando desde luego por la magnífica eclosión del *film noir* norteamericano, el ladrón abunda y hace de las suyas. En *Modern Times* (1936) el asunto no es solo el trabajo mecanizado, sino también el robo en almacenes y tiendas elegantes —con una dialéctica similar, sea dicho de paso, a la de *Hijo de ladrón*: la secuencia es de trabajo, protesta, prisión, desempleo, robo; los ladrones son por lo demás desempleados—. En todo esto, habría que conceder un lugar especial al cine neorrealista italiano, más cercano en sensibilidad al espíritu de Rojas.

En su *Diario íntimo* (editado por Leonidas Morales), Luis Oyarzún anotaba ya esa afinidad: “Lo más semejante a su atmósfera (la de *Hijo de ladrón*) me parece el cine italiano de post-guerra”, escribe (Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, 1995, p. 111). Bien, ¿pero de qué neorrealismo se trata? No seguramente el de las primeras obras de Visconti, que ofrecen muy poco en común con el universo de Rojas, ni menos el documentalismo temprano de Antonioni. Tampoco hay nada en Rojas de la épica de Rossellini, la de *Roma, città aperta* o de *Paisà*. Naturalmente, Oyarzún debió de estar pensando en *Ladri di biciclette* (1948), por la obvia repetición del ladrón en ambos títulos. Pero la paradoja visible es que en el film el trabajador es el héroe-víctima y el ladrón figura en el bando de los villanos, debido a que roba a los que trabajan. Curiosamente, con quien mayor similitud ofrece la tetralogía —a pesar de claras diferencias en espíritu y sensibilidad— es con el *Accatone* (1961), de Pasolini, posterior sin duda y basado en su novela *Una vita violenta*, pero que nos muestra al ladrón coexistiendo en las condiciones materiales y emocionales de vida del subproletario y envuelto en el desempleo, subempleo, delincuencia o en la simple derelicción. El subtema, tan notable en Pasolini, del trabajo como enfermedad para un cierto sector del pueblo, también es rozado y explorado por Rojas.

Por su parte, Jean Cocteau cuenta en su *Journal* de los años de guerra (o de colaboración, dirían otros), que un amigo de Genet, ladrón como él lo había sido en otro tiempo, se quejaba de que los ladrones que llegaban a las cárceles francesas por esas fechas (1942-1945), carecían del conocimiento y la competencia más elementales en su oficio. Ya no había artesanos entre ellos: “parmi les voleurs, dit-il, on ne trouve plus d’artisans” (Jean Cocteau: *Journal. 1942-1945*. Texte établi, présenté et annoté par Jean Touzot, Gallimard, 1989, p. 343). Glosando a Neruda, uno diría que se estaba perdiendo, *hélas*, el arte de robar! De hecho, el ladrón es el personaje del suspenso, que

Todo lo contrario, justamente, de lo que ocurre en las partes restantes del ciclo. El autor se entrega en ellas a una labor de relleno, sin que esto implique descalificación o demérito. ‘De relleno’: es decir, un trabajo artesanal de ajuste, de argamasa, para cubrir los intersticios que han quedado entre el primer relato y el siguiente. El autor suelda desesperadamente, recubre, tapa los orificios, como si quisiera atrapar el tiempo por la cola, como si quisiera reconquistar tiempos idos y perdidos entre libro y libro. Pero ninguna masilla, aun la más quintaesenciada, es capaz de impedir las filtraciones del tiempo. Claro, cuando empieza a redactar este segundo par de relatos el autor ya ha entrado en aguas de la vejez, lo que siempre tiene sus bemoles: ha pasado los sesenta años, lo terminará ya septuagenario. Toda autobiografía, aun la más ficticia del mundo, tiene siempre un hombre vulnerable tras de sí. En fin, sea lo que fuere, lo cierto es que el proyecto se pliega, da cabida a un movimiento de repliegue en sentido literal. La misma arquitectura y composición de las novelas tiende a dividir el ciclo en dos mitades. Las dos primeras se organizan en Partes, ambas con una clara simetría cuadripartita; las dos últimas discurren simplemente en capítulos sucesivos, sin depender de una distribución mayor. Naturalmente, hay que preguntarse el por qué de esta discrepancia fascinante, de este doble eje de la tetralogía, de este movimiento de ida y vuelta que determina que el proyecto inicial deje de ser trayecto y trayectoria para convertirse en un campo de retroyecciones, suscitando en sus lectores más de una sensación catacrónica. Para esto necesitamos, antes que nada, establecer algunas características salientes del ciclo que nos ocupa.

dramatiza el tiempo en un grado extremo. Lo vemos operar; retenemos el aliento; termina su faena; respiramos tranquilos... Todo ha salido bien, gracias a Dios. Por último, para concluir ya esta nota que ha crecido como excrescencia y que debería ser el núcleo de un trabajo independiente, es evidente que al ciudadano Rojas le interesó siempre el robo, sobre todo en sus aristas éticas. Ver el extraño caso que le ocurre durante su estancia en México y del que da cuenta en su diario de viaje (cf. infra, nota g, cit., pp. 145-6). La actualidad más inmediata se junta así a una resonancia mítica para dar a este enfoque sobre el ladrón un cariz bien peculiar.

GEOGRAFÍAS, ‘SOCIALIDAD’, HISTORIA

Una primera característica tiene que ver con el factor geográfico. A través de las andanzas de Aniceto, de sus compañeros u otros personajes, recorreremos un territorio, un espacio, un hábitat —suelo, climas, fragmentos de flora y de fauna—. Al leer con atención los relatos, nos damos cuenta, sin embargo, de que no se trata solamente de los datos obvios para enmarcar una peripecia narrativa, sino que estamos ante una estrategia singular para recrear una experiencia del país. El país se va armando (en el buen sentido de la palabra), se recrea ante nuestros ojos, de modo tal que las coordenadas de los puntos cardinales dejan de ser un mapa neutro de orientación, haciéndose experiencia de vida y del cuerpo de sus habitantes. Hace ya tiempo, Leonidas Morales advirtió esta relación de simbiosis o fusión entre el personaje y su entorno:

Al revés de Latorre que trajina el paisaje buscando la aguja en el pajar, Rojas postula la unidad del hombre en cada hombre y la del chileno en cada chileno: lo particular histórico contiene lo universal histórico. Para él el paisaje... es una hechura del hombre, el horizonte de su mirada psicológica y espiritual: prefiere en consecuencia instalarse en la perspectiva del personaje y renunciar al descriptivismo⁸.

En principio parecería innecesario recalcar la importancia de este aspecto en Rojas y en su obra. En él fue constante el interés por los libros de viajeros, género que cultivó en más de una ocasión, según recordábamos más arriba⁹. Su gusto y admiración por

⁸ Leonidas Morales: “Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas”, en la selección de Nómez citada en nota anterior, p. 145.

⁹ Además del viaje a Israel ya mencionado, vienen de inmediato a la mente *Pasé por México un día* (Zig-Zag, 1964) y *A pie por Chile* (Editora Santiago, 1967). Hay una especie de ‘geograficidad’ esencial en Rojas, que es la columna básica de su visión y de su universo narrativo, cordillera subterránea que sostiene tanta historia turbulenta e invertida a lo largo de sus páginas.

el saber de geógrafos y científicos de la tierra van a ser persistentes. En un número olvidado de los *Anales de la Universidad de Chile*, leí una vez unas notables páginas dedicadas a Hans Steffen, en que valoraba la contribución de este geólogo al estudio mineral y estratigráfico de la Patagonia¹⁰. Sería fácil, estoy seguro, hallar otros ejemplos para poner aún más de relieve esta inclinación de Rojas.

Específicamente y en un plano más profundo, importa ver la huella que lo geográfico deposita en el mundo imaginario del autor. Siempre hemos creído que esas páginas excluidas de *Hijo de ladrón*, que Schopf rescató para nosotros en la recopilación mencionada, representan algo así como la matriz imaginaria del libro en particular y de la tetralogía en su totalidad¹¹. El capítulo o cuasi-capítulo, que se liga y en parte se superpone al fin de la primera sección de la novela (I, cap. xviii), desenvuelve el motivo de la nieve en sus dimensiones más abarcadoras: luz-oscuridad, vida-muerte, etc. Lo que domina, con todo, es la idea de movimiento, de un nomadismo materializado: “en la nieve no puedes detenerte ni sentarte y debes seguir andando” (p. 202); “¿Cómo estará el camino? ¿Cómo estará la nieve?” (p. 207). Nudo de caminos, lugar de transición por excelencia, la nieve cordillerana avienta al vagabundo hacia un destino desconocido. Centro y periferia a la vez, la nieve resulta ser el centro descentrado de un país centrífugo. En ella el vagabundaje es incesante, porque es toda y superlativamente vagabundaje cristalizado. He aquí el Aconcagua: un mismo nombre hermana

(‘Geograficidad’ es un término acuñado por el geógrafo belga Pierre Michotte en 1922 y que J.-M. Besse vincula a las notables elaboraciones posteriores de Eric Dardel en *L’Homme et la Terre* (1952). Para este, “la geografía es más que una ciencia: una dimensión fundamental, original, de la existencia humana” [...] “Bajo la realidad geográfica, hay pues otra instancia que es la de la relación hombre/tierra, y que es la instancia propia de la geograficidad” (Jean-Marc Besse, “Remarques sur la géograficité...”, en Ch. Delacroix, F. Dosse et P. García, *Historicités*, Paris, Editions de la Découverte, 2009, pp. 288 y 290).

¹⁰ Autor de un impotente tratado: *Patagonia Occidental. Las cordilleras patagónicas y sus regiones circundantes* (Ediciones de la Universidad de Chile, 1944, 2 tomos).

¹¹ Cf. Rojas/Schopf, cit., pp. 201-8. Es interesante que, en su muy bien armada antología *Esencias del país chileno. Poesías* (México: UNAM, 1963), Rojas escoja como única pieza el hermoso y desconocido poema de David Rosenmann Taub, “A la nieve” (p. 321).

la cumbre en las alturas y el río en la planicie, los hace gemelos, diseñando de este modo el primer eje transversal de la novela —la franja reconocible y visible entre los Andes y el Puerto—. El río, lentamente recorrido por Aniceto y su amigo, resulta hondamente contemplado y meditado. En esta descripción magistral hay ya una verdad del paisaje y de la tierra que empieza a florecer en la narración (la descripción del río Valdivia en *La oscura vida radiante* hará *pendant* con ella). Luego, en los próximos relatos, se impondrán los ritmos longitudinales. Aniceto vuelve del sur y de su temporada teatral al comienzo de *Mejor que el vino*; los trabajadores vuelven desde el norte, de las salitreras, desempleados y hambrientos, al iniciarse la pieza final del conjunto¹². Y hacia el fin del ciclo, en el último capítulo de la última novela, vemos caer la nieve en el cerro de Santiago, en el San Cristóbal —una nieve vicaria que es pálida imitación de las nevazones cordilleranas—. Pronto el protagonista viajará al sur, para embarcarse en Chacao rumbo a la lejana Punta Arenas. Centro y extremo, por lo tanto, en los confines mismos de la tetralogía. Como en los terribles desenlaces de las primeras películas de Chaplin, vemos al vagabundo esfumarse y perderse en el horizonte, con su extraño modo de andar, guardando apenas el equilibrio sobre el planeta que se fuga bajo sus pies. De igual modo, Aniceto se nos aleja y se pierde en la distancia. El mismo es distancia, es cuerpo que lleva su distancia a cuestras, como el vagabundo lleva su mochila. Es su modo de vivir el país, de ser el país. Geografía andante, geografía hecha carne. A veces, en un gesto abarcador, esta fusión geográfica de las vidas humanas queda magníficamente sintetizada, como ocurre en estas líneas:

Qué tal... Se dice qué tal y parece que se ha dicho todo, es decir, nueve años vividos de punta a punta desde las orillas del

¹² *Mejor que el vino*: “De Puerto Montt a Corral, norte derecho, viento aproado” (I, I, p. 603); *La oscura vida radiante*: “Llegaron en barcos caleteros... hacia el sur, a morir de hambre” (I, pp. 13 y 14).

Aconcagua hasta Nueva York, por el norte, y hasta el Estrecho de Magallanes, por el sur, más de once mil kilómetros, casi el diámetro de la Tierra. Qué tal... ¿Cuántos días, cuántas noches, cuánta soledad, cuánto trabajo? (*Mejor que el vino*, I, ix, p. 650).

Una segunda característica es la que, con un término harto feo, podríamos denominar 'socialidad'. La expresión huele a anglicismo, pero sirve para subrayar el énfasis de estas novelas en lo social y distinguirlo de lo político, incluso de lo histórico propiamente tal. El distingo no es algo externo y sociologizante, sino que irrumpe hacia el fin de la tetralogía, como si allí se tomara consciencia de su foco y perspectiva dominantes. En efecto, se nos habla de "cambios sociales y políticos" (*La oscura vida radiante*, 9, p. 524) que quizás estén por producirse; y de la Alianza Liberal se nos dice que se da "a su candidatura apariencia social, más que política, aunque de social no tenga nada" (ibíd., p. 522). La óptica es plena y coherentemente anarquista, por su desconfianza y rechazo viscerales de la política clasista en régimen democrático y por la caricatura que de ella se hace, según la cual resulta siendo mera, simple y continua repartición de la Torta —Rojas *dixit*—. Lo social, obviamente, es en primer lugar lo opuesto a lo individual y a lo individualista, lo que da el sello principal a esta autobiografía semificticia, como bien lo expusieron en su oportunidad Berta López y Grínor Rojo¹³. No hay en ella "*le Progrès, ce long chemin ardu qui mène jusqu'à moi*", como dirá Sartre en *Les mots*¹⁴. El ángulo social se marca constantemente por medio de un recurso que atraviesa las cuatro novelas y que podríamos llamar el catálogo de los oficios, en que diversos trabajos y actividades laborales se enumeran como parte de un plexo colectivo al que pertenece el personaje (solo en *La oscura vida radiante*, ver

¹³ Ver Berta López: Morales: *Hijo de ladrón, novela de aprendizaje antiburguesa* (Editorial La Noria, 1987); y G. Rojo, citado.

¹⁴ Jean Paul Sartre: *Les mots* (Paris, Gallimard, 1964): p. 24.

pp. 40, 141, 246, 436 *passim*). Este nunca es visto aislado, sino codo con codo y hombro con hombro junto a sus compañeros, como parte del mismo conglomerado de los pobres y de las clases desposeídas. Es la noción de masa la que se impone en estas novelas, cambiando de extremo a extremo la perspectiva del *Bildungsroman*. "Contra *Bildungsroman*", ha dicho Rojo con toda razón. En la prisión, es el hacinamiento de los cuerpos lo que provoca en Aniceto el descubrimiento y la experiencia de la fraternidad. La degradación ajena induce la vergüenza propia, pues lo propio y lo ajeno brotan de una raíz común. Como ya dijimos en otra ocasión, no hay nunca en Rojas un "yo central, jerárquico o excluyente"; hoy agregaríamos que tampoco es autoritario ni egocéntrico. Se desborda hacia los demás y se aglutina con ellos. Ahora bien, este proceso que empieza incluso antes de la tetralogía, en los primeros cuentos concebidos por Rojas, puede ser descrito esquemáticamente como tránsito de la hombría al plano de la humanidad.

Partiendo de un humanismo excluyentemente masculino y aún masculinista, el sujeto se abrirá a la experiencia de la mujer, a la experiencia de los otros, que se suman y adicionan hasta alcanzar la experiencia del Hombre como tal. Es la multiplicidad de los hombres, su masa física colectiva, la que configura en Rojas el paradigma de lo humano. Para comprender este proceso, hay que pasar sin duda por la fascinación del autor por una obra como *Canguro*, de David H. Lawrence (1923), cuyo intenso y enigmático desenlace intermasculino ciertamente meditó a fondo¹⁵, hasta culminar en sus reflexiones sobre los libros de Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, en

¹⁵ Cf. *De la poesía a la revolución*, cit., pp. 104-7. Rojas leyó muy probablemente la novela de Lawrence (*Kangaroo*, 1923) en la traducción del cubano Lino Novás Calvo (Buenos Aires: Sur, con prólogo —¿cómo no!— de Victoria Ocampo). Esta lectura de Rojas es interesante porque, al fuerte contenido político (fascismo, valor de la democracia, etc.), une ella la dimensión colonial australiana. Creo haber visto en la biblioteca de Rojas, cuya hija, Paz, me autorizó a revisar, un ejemplar subrayado y anotado por el autor. Sería interesante explorar esto algo más. Y véase, de María Panarello, su informativo artículo "L'epistolario lawrenciano come prova d'autore", *Atti del III Convegno Internazionale Interdisciplinare*, a cura di Domenico Cusato, D. Iaria y R. M. Palermo. Messina, Andrea Lippolis Editore, 2004, pp. 455-68.

primer lugar, e igualmente *Caminos de utopía*, que se conectarán con los intereses utópicos exhibidos en el *Viaje al país de los profetas*. A pesar del título, su preocupación principal no es tanto lo profético o lo hebreo en sí mismo, sino la utopía de los *kibbutz*, o *kibbutzim*, en un Israel todavía en fermento de creación, antes de su política colonial belicista y de su giro ulterior hacia el fundamentalismo. En la amplia cita de Buber que Rojas consigna en el umbral de su libro, un detalle y una idea llaman la atención. El detalle: “me interesó el libro (escribe Rojas) por la posibilidad de que dijese algo más sobre el hombre, el Hombre, el HOMBRE”¹⁶. La misma palabra está escrita primero del modo usual, luego con mayúscula inicial y, finalmente, toda con mayúsculas. Rojas, linotipista de cepa, sabe bien de los recursos y artificios para transmitir un mensaje. Hombre, por lo tanto, más allá de la hombría y no como entidad esencialista, sino sujeto de un humanismo popular, colectivo y de masas. Y la idea: al fin del pasaje de Buber, Rojas subraya que el hombre “se realiza y se reconoce cada vez en el encuentro del ‘uno con el otro’” (cit., p. 8). Sin aplicar necesariamente a Rojas y a su tetralogía las recientes teorías sobre el reconocimiento humano, sería posible interpretar el itinerario interhumano que se estructura en esta obra a la luz de las ideas de Axel Honneth en los niveles sucesivos del reconocimiento amoroso (maternal y familiar), jurídico y social¹⁷. Después de la pérdida y el vacío, pero también ternura, perceptibles en el primer nivel y de su franca exclusión del segundo (es un ‘hijo de ladrón’), Aniceto conquista en parte la estimación social y su

¹⁶ *Viaje...*, Buenos Aires, Ediciones Zlotoporo, 1969, p. 7.

¹⁷ Honneth es de la raza de los paquidermos de la Escuela de Frankfurt, bien representada por su maestro Habermas. En su obra incluye todo: filosofía, psicología, sociología, etc. La línea central de su planteamiento consiste en una especie de ética dialéctica que aspira a superar el monologismo hegeliano, recurriendo a aportes de la psicología contemporánea y a la reflexión sobre la intersubjetividad de un Sartre, por ejemplo (Ver *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1992). El libro adolece, a mi parecer, de un hegelianismo bastante fósil, con tríadas que se prodigan a tontas y a locas: la ya descrita *Liebe, Recht, Wertschätzung*; Marx, Sorel y Sartre, entre varias otras.

propia estima, gracias a su inserción en el trabajo humano, unión de lo físico y lo intelectual, por su actividad de linotipista. La odisea de Aniceto, que empezó con el oficio en las alturas cordilleranas¹⁸, culmina en las hermosas páginas, posiblemente las más hermosas de toda la tetralogía, en que el protagonista describe con infinito amor —morosa y amorosamente— cada una de las partes, cada elemento de la máquina recién llegada, y sus funciones respectivas (*La oscura vida radiante*, pp. 481 ss.). En este aprendizaje Aniceto se hace hombre en sentido propio. La destrucción de ella y de la imprenta “Numen”, en el extremo del ciclo novelesco, solo junta los cabos de creatividad y vandalismo que es la némesis verificable de la historia humana. Más de cerca, es posible percibir el pasaje del individuo al todo en las páginas iniciales de *Mejor que el vino*. Allí, Aniceto emerge del sueño que lo aísla en su cuerpo, entra en el día social que comparte con los demás y da paso a la noción del Hombre (este sí, con mayúscula) a través de las menciones históricas y revolucionarias consiguientes. Entre el sujeto individual y el hombre que está por hacerse, media el recuerdo de la llegada a Chile con sus tres compañeros, cruzando la cordillera. Los tres seres que viajan con él en el camarote reemplazan y desplazan las imágenes de los tres acompañantes de *Hijo de ladrón* (ver *Mejor que el vino*, I, caps. i y ii). Es el paso de la hombría al hombre aún en crecimiento. Al mismo tiempo, en círculos sucesivamente más amplios, el sujeto se va incorporando al grupo, a los pobres del mundo porteño y de la capital, hasta dar en *La oscura vida radiante* con la nación chilena. No sale bien parada esta ni salimos bien parados nosotros, los hombres de la ‘chilenidad’, como cualquier lector del libro puede confirmarlo a saciedad. El pueblo mismo no resulta indemne de esta visión. Visto con simpatía, comprensión y a veces con ternura, se señalan sus fallas, congénitas o adquiridas, que son más que evidentes.

¹⁸ “Ya tenía un oficio”, cap. xiii, final, de la Primera Parte de *Hijo de ladrón* en su edición modificada (Zig-Zag, 6ª ed., p. 82).

Finalmente, el coeficiente geográfico unido a esta base social crea una fórmula que otorga a la obra una rara historicidad. El lector de la tetralogía advierte que las grandes referencias históricas son mínimas, casi inexistentes en las dos primeras partes; que en la tercera más bien predominan *faits divers* y pequeños hechos criminales (la figura de Dubois en Valparaíso, atracos menores y fallidos en Santiago, una que otra mención a los atentados anarquistas de la época); y en la cuarta, donde empieza a perfilarse el tema de la ‘chilenidad’, nuestra magna historia resulta borrada de un plumazo. Portales es apenas un resto de estatua, “el dios de los comerciantes chilenos sumamente honrados” (*La oscura vida radiante*, p. 383); a Balmaceda se lo menciona elusivamente, sin nombre ni apellido, y sólo don Arturo aparece con su candidatura vociferante dejándonos a las puertas del nuevo siglo XX que nos tocará vivir. En otras palabras: no solo la vulgata oficial de la historia chilena está ausente de hecho, sino que importantes acontecimientos o períodos de nuestra historia resultan obliterados. Ni la dictadura de Ibáñez ni la sublevación de la Armada ni los albores del Frente Popular se mencionan, siendo hechos estos que cabían dentro del marco cronológico del relato. En lo internacional, la Guerra Civil Española no es nunca aludida ni es tema de conversación, y solo la Gran Guerra y la revolución rusa surgen débil y ocasionalmente. Cuando se hace referencia a la primera, se lo hace desde el hedor que existe en la prisión en que se halla Aniceto. El hedor local y el de la masacre en Europa son parte de una misma degradación y destrucción de los cuerpos. De nuevo, entonces, la óptica proviene de un pacifismo anarquista consecuente. Así como antes se borraba el nivel político, así se borra también la historia ‘evenemencial’ al modo usual, con sus gestas de manual y el estilo de elevación heroica. En esto tal vez resida la significación de la tetralogía como concepción cultural. Su contenido histórico no remeda ni repite una visión de elite de las clases ilustradas, va a contracorriente de ella, y prefiere partir del anonimato, de una historia hecha al nivel

de la dura subsistencia, con un espíritu educado no en colegios ni universidades ni en los reinos del parlamento, sino hecho a uña y carne *malgré* los costalazos y chancacazos de la vida. En esto, Rojas es gorkiano en toda la letra y en lo hondo de su alma¹⁹. Y al lado de este gran catacronismo, que hace que un texto que se escribe a fines de los años 60 se remonte hasta 1920, cancelando allí la historia del país, solo se alzan como *Erzatz* alternativo la gesta anarquista y del socialismo utópico, y los hechos menores, a veces descabellados (el autor los juzga así) de los ladrones anarquistas descritos en *Sombras contra el muro* y en partes de *La oscura vida radiante*. Es toda una microhistoria intestina la que ahí se impone, es decir, pululación de historias. La historia de Rojas no es nunca la de vidas rectas o paralelas, sino la de un Plutarco de ‘vidas mínimas’, muchas de ellas extraviadas. De ahí su incuestionable grandeza.

Y EL TIEMPO FLUYE IRREMEDIABLEMENTE

En nota al calce del trabajo varias veces citado, Grínor Rojo escribe lo siguiente: “Es interesante y poco explorada esta relación de Rojas con Proust. Al principio, el escritor francés le resulta un hueso duro de roer, pero a la larga se transformó en una predilección fuerte, según cuenta en *De la poesía a la revolución*”; y transcribe luego un pasaje substancial de Rojas (art. cit., p. 12, n. 20). Siguiendo esta pista, y sin querer de ningún modo intentar una imposible comparación entre dos productos tan complejos y pertenecientes a culturas bien disímiles, uno piensa de inmediato en el título que Rojas había previsto para su novela, el de *Tiempo irremediable*. Supongo que más de un crítico habrá hecho esta conexión, aunque no he podido verificarlo. Uno puede pasar casi naturalmente, sin forzar

¹⁹ Ver su homenaje póstumo al escritor ruso en *De la poesía a la revolución*, cit., pp. 131-141; en *La oscura vida radiante* lo menciona a menudo, como maestro de vida y en el arte teatral (p. 316).

demasiado las cosas, a leer “tiempo irremediamente perdido”, porque lo irremediable de modo absoluto es el paso del tiempo —derivada universal, vector de todos los vectores—. De hecho, este título preliminar o provisional —acaso subtítulo de *Hijo de ladrón* o forjado con vistas a la entera tetralogía, no lo sabemos— habría que verlo como un *working title* de los que se usan en el cine durante el rodaje y el proceso de producción. ¿Estuvo a punto Rojas de dar con un título único representativo de todo el ciclo? Cuando hacia el fin de su vida y con vistas a una eventual edición de los cuatro libros reunidos tuvo que pensar en ‘un nombre especial’ para toda la serie, no parece haber vuelto a él ni haber dado con uno nuevo; y, por desgracia, ¡se le acabó el tiempo!²⁰. Por otra parte, el paso del adjetivo al adverbio se hace aún más comprensible si se tiene en cuenta que es fácil asociarlo con el famoso hemistiquio virgiliano de las *Geórgicas*, el maravilloso “*fugit inreparabile tempus*”, que lo dijo todo de una vez y de modo inmejorable. No es cosa de erudición esta, sino que el verso encapsula un saber aceptado y general, de orden casi paremiológico. Por su resonancia, la palabra pudo asociarse con el término elegido por Rojas, añadiendo el matiz adverbial que sugerimos²¹. Sea de ello lo que fuere, ‘irremediable’ e ‘*inreparabile*’ pueden superponerse sin dificultad, conjugando tono, espíritu y una actitud común ante la experiencia del tiempo. Veamos esto brevemente, para concluir ya un trabajo que se extiende en demasía.

Tanto *A la recherche du temps perdu* como la tetralogía comparten un componente artístico —central y dominante en la novela francesa, menor y hasta marginal en Rojas—. Si el mundo de los salones de la *Belle Époque* nos entrega toda la intensa y exquisita

²⁰ “Se me ocurrió proponerle publicar toda la tetralogía con un nombre especial”, escribe en carta del 1 de diciembre de 1970, refiriéndose a un representante de Alianza Editorial (cf. J. Clark, cit., p. 176).

²¹ El verso completo es: “Sed fugit intereat, fugit inreparabile tempus” (*Geórgicas*, III, v. 284; ed. Les Belles Lettres, a cargo de E. de Saint-Denis, 1966, p. 48).

experiencia estética, incluso esteticista, de las letras, la pintura y la música (el efecto wagneriano que ya sintió Baudelaire aún dura en la Francia y la Europa de Proust), *La oscura vida radiante* deja margen, en sus páginas postreras, para la incorporación de Aniceto Hevia a un pequeño grupo de escritores: José Santos Gutiérrez = González Vera (cuyo equivalente sería allá Anatole France = Bergotte), Gómez Rojas, Gandulfo en menor medida, más algún otro. Con cierta coqueta ironía, a veces Rojas mira a San Diego con Avenida Matta como su particular Barrio Latino (*La oscura vida radiante*, pp. 428-9)²². Lo mismo que, cuatro años antes, *Cien años de soledad* había incluido a los hermanos latinoamericanos del autor (Fuentes, Cortázar, etc.) y a sus cuatro amigos costños como marca generacional, Rojas deja un espacio final y prospectivo para su aprendizaje aún balbuceante de escritor. En él, bloqueada toda posibilidad de esteticismo, se alía el trabajo en la imprenta con su voluntad de escribir. Es una experiencia radicalmente opuesta del arte, en que este se liga y no se separa de la actividad manual del tipógrafo. Rojas, que imaginó un ingenioso y maligno experimento de hacer nacer a Gide, Unamuno o Dostoievsky en tierras chilenas, podría haber extendido este beneficio de ciudadanía al autor de Swann y de las muchachas en flor. ¡A ver qué pasaba! (cf. *De la poesía...*, cit., pp. 79-83).

El tema mismo del Tiempo (y a esta altura hay que transcribirlo con mayúscula) empieza a desenvolverse ya avanzada la primera novela bajo la misma rúbrica del título desechado:

“¿Qué podemos hacer? No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán, para siempre, un tiempo y una vida irremediable y lo son y lo serán para todos. ¿Qué verá el carpintero, en su vejez, cuando mire hacia su pasado, hacia aquel pasado hecho de un tiempo irremediable? ¿Qué verá el almacenero, qué el contratista..., etc.” (*Hijo de ladrón*, p. 573).

²² En un artículo de 1929, recogido en *A pie por Chile*, lo dice más en serio: “Mientras tanto (San Diego), es la calle del Barrio Latino, como la llaman sus habitantes orgullosamente” (cit., p. 20).

Y el pasaje sigue, casi elegía medieval, enumerando un inventario de trabajadores en este mapa del trabajo roído por el tiempo, ligando —se habrá notado— el tiempo con las vidas, todo ello con más de un sabor de tango. Porque se recordará que sobre todo en la última pieza del conjunto, el personaje y el narrador se muestran muy sensibles al advenimiento del lunfardo y del mundo del tango, que vendrán a enriquecer ostensiblemente nuestra encogida habla y emotividad nacionales.

Curiosamente es en *Sombras contra el muro* donde se magnifica —se orquesta, se sinfoniza— el tema del Tiempo. Esto sería un indicio más de la bifurcación que se establece entre las dos alas de la tetralogía. Hacia el final del cap. 3, asistimos a la fuerte irrupción del Tiempo: “El tiempo fluye, viene de todas partes y pasa hacia todas partes; la ventolera es grande” (*Sombras contra el muro* 3, 107). Luego, en el próximo capítulo, el tema se amplía:

Hombres, mujeres, muchachos, muchachas, salían de los conventillos, siguen saliendo, algunos salían de casas de anarquistas, anarquistas temperantes, sobrios, que querían dar un buen ejemplo a sus hijos y sus hijos salían puteros, borrachos, farreros, se pescaban purgaciones y hasta sífilis o se hacían ladrones. Échele para adelante, mire que el tiempo no se para; sale y corre por todas partes, desde el norte y el sur, desde la cordillera y desde el mar, corre por el valle. Allá va (4, 153).

Y es fácil observar, a partir de estos dos pasajes, no solo la espacialización del tiempo, sino su congruencia con una determinada geografía. Este Tiempo, esta ventolera, son los nuestros. Rojas no tiene que decir ni extenderse más. Ese viento, ese valle, son nuestra historia —una historia de la cual él se calla con silencio absoluto a lo largo de su gran obra.

Por último, la magna eclosión del Tiempo ocurre hacia el fin de la tetralogía propiamente tal, justo en el instante en que Aniceto está arrobado ante su máquina, la linotipia. En dos páginas

soberbias (*La oscura vida radiante*, pp. 492-4) se conjura el “viejo tiempo de mierda” en el filo de “el fin del año 1919 y el comienzo de 1920”. Contra el fondo del tiempo galáctico, despreciando un tiempo civil en que los presidentes de la República suben y bajan dejando todo igual o peor, Aniceto llega a una final valoración del tiempo humano, que implica desarrollo, crecimiento, apertura mental y espiritual. “Oye, la jota, la j, está aquí, no se te olvide”. La letra, las letras, la imprenta, es fácil hoy día reírse de todo esto; pero es lo que ellas significan para Aniceto, quien se integra de este modo como sujeto consciente y creador a una humanidad que le estuvo vedada por nacimiento. El latido infinitesimal de un año a otro, el fondo de un gran tiempo remoto y sideral, dan paso a este fulminante retroceso de medio siglo, en que desde 1970 nos vemos sumergidos en 1920. “Oye, la jota, la j está aquí, no se te olvide” (p. 494). La minúscula letrita quizás sea el átomo que deja atrás toda una prehistoria humana: prehistoria en sentido propio (antes de la escritura), prehistoria personal de Aniceto y también prehistoria en sentido colectivo, profética sin duda de una historia que no fue. El catacronismo entonces es perfecto: tijeretazo a fondo en la piel de nuestro cuerpo social. Así, el mensaje central de Rojas parecería ser que toda la prehistoria que nos narra en sus cuatro novelas no tuvo fecundidad histórica en el país. O, dicho de un modo más neto y en aras de la claridad, el contraste sería este: el *temps perdu* de Proust es por supuesto el pasado, al que se busca recuperar gracias a una memoria creadora de aire bergsonian²³; para Rojas, en cambio, ese tiempo es más bien un futuro irreparable, irremediamente perdido. 1970, fecha terminal de la tetralogía, mira hacia atrás, catacrónicamente, por sobre el vacío de un tiempo robado, pues 1920 representa para Aniceto el año en que se extingue la llamarada

²³ “Pour Bergson, en effet, c’est en la persistance du passé dans le présent que consiste essentiellement le temps réel”, señala bien Jeanne Hersch, la discípula de Jaspers (*L’illusion philosophique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1936, p. 89).

anarquista de su juventud. Tensión patente, por lo tanto, pues en Rojas la humanización social del personaje coexiste con la pérdida de los valores sociales y humanos en su patria. El hombre crece y se hace en medio de una comunidad deshecha. Esta contradicción latente y activa que cruza todo el ciclo, ¿estará quizás en relación con el dinamismo contrapuesto de que hablábamos al comienzo, ese doble eje constitutivo de la serie? Habría que profundizar esto en lo sucesivo, una vez que los estudios sobre Rojas, hoy en ciernes todavía, se amplíen y alcancen otro punto de cristalización²⁴.

²⁴ Este artículo habría ganado sin duda si hubiera conocido a tiempo las páginas que Ignacio Álvarez dedica a *La oscura vida radiante* en su reciente libro, *Novela y nación en el siglo xx chileno* (Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009), esp. pp. 97-139; e, igualmente, de haber podido aprovechar las observaciones sobre títulos como “Sombras...” y “La oscura... radiante”, hechas por Hugo Bello en el mismo Congreso en que leí esta ponencia. Sus palabras me parecieron del todo sugestivas y esclarecedoras.