

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

EL OTRO MANUEL ROJAS

Élite y relaciones de clase en *Punta de rieles*, novela de la corriente de la conciencia.

Tesis para postular al grado de Magíster en Literatura

Estudiante:

Ana M. Lea-Plaza

Profesor guía: Grínor Rojo

Fecha de entrega: Julio 2009

Epígrafe . .	4
Introducción . .	5
¿Por qué “el otro” Manuel Rojas? . .	5
Capítulo I: Génesis de <i>Punta de rieles</i> , novela de tres raíces . .	7
Capítulo II: Una liberación aparente: El ambiguo encuentro entre dos mundos . .	14
1. Tiempo-espacio del encuentro . .	14
2. “Chambeco”, “sin ñeque” y “deshonrado”: El mundo del burgués desclasado . .	18
3. El fracaso de un despliegue: El mundo del proletario alienado . .	27
4. ¿Quién es el “roto” y quién “el caballero”? Las trampas de un juicio irónico. . .	33
Capítulo III: <i>Punta de rieles</i> : novela de la corriente de la conciencia. . .	35
5. Recepción crítica: <i>Punta de rieles</i> , sólo un mal remedo. . .	35
6. La novela de la corriente de la conciencia: formas para lo informe. . .	37
7. Aplicación del formato a <i>Punta de rieles</i> . .	41
Capítulo IV . .	55
Conclusiones: Voz y silencio. Las dos corrientes de <i>Punta de rieles</i> . . .	55
Bibliografía . .	57
De Manuel Rojas . .	57
Sobre Manuel Rojas . .	57
De y sobre Faulkner . .	57
Historia, 1930 . .	58
Análisis formal . .	58

Epígrafe

El lumpen carece de conciencia social. Él es él y nadie más. El mundo empieza en él y termina en él. Pero no se crea que estos caracteres se dan únicamente en esta clase social, la de los lumpen. Se dan igualmente, y en ocasiones con mayor ferocidad, en seres que, a diferencia de los lumpen, han recibido todo, han pasado su infancia y su adolescencia en casas bien provistas, se visten bien, usan de la mejor agua colonia y son altamente considerados dentro de su clase. No se parecen en esto al lumpen del que hablamos primero, se parecen en lo otro, en que no tienen conciencia social y en que entienden que el mundo empieza y termina en ellos (...) Porque el lumpen de los conventillos no tiene nada que envidiar a éstos, así como éstos no tienen nada que envidiar a los otros. Son iguales, la misma conducta, el mismo espíritu, yo soy yo y nadie más que yo y el que venga atrás que arree, definición exacta del lumpen. (Rojas, "Variedades del lumpen", Páginas excluidas, 267-268)

Introducción

¿Por qué “el otro” Manuel Rojas?

El título de esta tesis ha sido recogido de una de las terminologías utilizadas por Grínor Rojo para referirse a la segunda etapa de la vida y la obra de Manuel Rojas. Esta etapa comienza, según el crítico chileno, entre 1929 - 1932 y corresponde al período posterior a lo que fue el segmento clave de su vida: los años que trascurren entre 1915 y 1928, período de la juventud del escritor *semantizado* en los principales tomos de la tetralogía de Aniceto Hevia (Rojo, *La contra de Rojas*.¹).

Siguiendo esta terminología de Grínor Rojo, el “otro” Manuel Rojas se refiere a la etapa en la que éste termina su vida itinerante y comienza el período de su integración adulta que, como quiera que sea, lo provee con los medios necesarios para escribir su trabajo más importante: la tetralogía de Aniceto Hevia y *Punta de rieles*, la obra que estudiaremos a continuación y que se escapa, aunque también participa, a su modo, de dicha tetralogía.

En nuestro caso, sin embargo, la alusión al “otro” Manuel Rojas se refiere también a lo que creemos constituye un rasgo distintivo de la novela *Punta de rieles*. Se refiere, efectivamente, como dice Grínor Rojo, a la etapa de la integración adulta a la que ingresan sus personajes, a la etapa de la escritura que está viviendo Rojas en este momento e incluso al carácter secundario que tienen las novelas que lo *semantizan*.

Pero, además, en *Punta de rieles*, la noción del “otro” Manuel Rojas apunta, a nuestro juicio, a la inserción en el espectro total de su obra de una nueva clase social que antes aparecía sólo escasamente aludida: la de la burguesía tradicional en el contexto de evidente transformación que está viviendo durante fines de la década del veinte y principios del treinta.

Tan excepcional resulta la extensa aparición de este mundo en el obra del narrador chileno, que el proyecto inicial de este trabajo era el de realizar un estudio concentrado exclusivamente en su representación. Una vez analizada la novela, sin embargo, nos dimos cuenta de que si nos concentrábamos sólo en éste elemento empobreceríamos la comprensión global de *Punta de rieles*, así como la comprensión misma de la visión de esta nueva clase social en la obra de Rojas. Resultaba ser un estudio más bien *contenidista* de la novela, que pasaba por alto las características propiamente literarias del objeto de análisis, tan rico y único en elementos formales. Pero, sobre todo, pasábamos a llevar, de este modo, uno de los aspectos más interesantes de lo que en un principio aparecía como tan llamativo: la visión del burgués no como un sujeto aislado sino como resultado de una puesta en relación con el segundo actor principal de esta novela: un artesano en vías de proletarización.

En este sentido, el objetivo de este trabajo ha sido el de realizar un estudio orientado a agotar el conocimiento global de la novela sin, por supuesto, minimizar esto que aparece como una de sus particularidades más interesantes, pero otorgándole el lugar que merece dentro de la estructura general de la obra.

¹ Las páginas de referencia a este estudio de Grínor Rojo aún no pueden ser definidas, pues el artículo se encuentra todavía en proceso de publicación.

En función de lo anterior, seguimos sosteniendo la hipótesis de que *Punta de rieles* conforma una obra excepcional dentro de la narrativa de Manuel Rojas en tanto el autor se concentra por primera vez —de manera específica— en la clase alta de nuestro país, puesta en relación, como hemos dicho, con los sectores subalternos. Pero agregamos a esto que el modo en que uno y otro grupos aparecen, es bajo la forma de dos sujetos en crisis: el burgués desclasado y el proletario en estado de alienación. Esto último como un recurso que permite retratar la desestabilización de las posiciones, relaciones e identidades propias de la sociedad tradicional en un punto también crítico de la historia: el Chile de fines de los años veinte y principios de los treinta. Pero también de demostrar la permanencia de estas relaciones al nivel de las subjetividades. Con este fin, Rojas acude al formato de la *novela de la corriente de la conciencia*, el cual le permite objetivar formalmente esta dualidad.

Capítulo I: Génesis de *Punta de rieles*, novela de tres raíces

Punta de rieles (1959) es la cuarta novela de Manuel Rojas (1876-1973) y constituye una verdadera excepción dentro de su narrativa, tanto por la forma como por algunos aspectos esenciales de su contenido. Se trata de la única novela de este autor (dejando de lado y por razones obvias *La ciudad de los césares*, 1936) que se escapa (en sus aspectos principales) del género narrativo de la *Bildungsroman*, el formato con el que Manuel Rojas aunó la tetralogía de Aniceto Hevia, que comienza con *Hijo de Ladrón* (1951) y termina con *La oscura vida radiante* (1971). *Punta de rieles*, como una suerte de interrupción extraña, surge, entonces, entre la segunda parte de la tetralogía (*Mejor que el vino*, de 1958) y la tercera (*Sombras contra el muro*, de 1964), siendo así la novela en la que por primera vez el autor apostaba por una estructuración narrativa diferente.

El elemento fundamental que nos permite comprender la génesis de esta obra es, sin duda, el elemento autobiográfico. En primer lugar, y tal como lo señala Rojas en su *Antología autobiográfica* (Rojas, 233-246), porque las dos historias que conforman la novela *Punta de rieles* fueron historias que llegaron a su vida en distintos momentos de su experiencia personal. En segundo lugar, porque el material a partir del cual llevó a cabo su composición provenía de la familiaridad real que él tenía a esas alturas con los dos sectores sociales en los que ambas se concentran.

La primera de estas historias es la del personaje que en *Punta de rieles* aparece bajo el nombre de Romilio Llanca. El encuentro de Rojas con su figura se remonta al año 1927, durante una gira de teatro que éste realizó por el norte del país, gira que también aparece descrita en su novela *Mejor que el vino*.

Una noche, en Antofagasta, Rojas había ido con sus amigos a visitar a Julio Asmussen —dramaturgo que en esa época era director de El Mercurio—, y éste les contó la anécdota que más tarde sirve de base a una de las líneas de desarrollo de *Punta de rieles* y que es, podríamos decir, la situación narrativa central de la novela. La historia es la siguiente.

Según Julio Asmussen, en la madrugada anterior, cuando había pensado cerrar el diario para marcharse a su casa, un hombre solicitó hablar con él. El director pensó en negarse, pero le dijeron que era un individuo que él conocía porque realizaba labores sindicales y había dirigido con mucho acierto una huelga importante. De manera que lo dejó pasar. Entonces sucedió lo que más tarde contaría Asmussen a Rojas y a sus amigos:

Mientras esperaba que el hombre entrase, despertó a un reportero que dormitaba cerca de él. El hombre entró: vestía un traje oscuro, se veía terriblemente pálido y tiritaba. Sospechó que algo muy grave le ocurría y pidió al reportero que le trajera un vaso de agua. En el momento de recibirlo, el hombre vaciló: con una mano sostenía su sombrero, la otra estaba en el bolsillo de su sobretodo. Se resistió a sacar esa mano y buscó un sitio donde dejar el sombrero, mas todo estaba lejos y no tuvo más remedio que sacarla: se la vio llena de sangre. Ido el reportero, que se asustó mucho al ver aquella mano, el hombre le dijo que acababa de

matar a su mujer y que venía a pedirle consejo; haría lo que dijera que hiciese. Ambos se habían conocido desempeñando sus respectivas actividades y se apreciaban. El subdirector dijo que estaba a sus órdenes. El individuo le contó una larga y oscura historia sexual. Al final, fue a dejarlo a investigaciones, lo ayudaría. (Rojas, 235).

Eso fue todo lo que Asmussen contó. Manuel Rojas hizo unas notas sobre ello. Sin embargo, no encontró, en ese momento, la manera de hacer algo medianamente interesante con la anécdota de su amigo.

La segunda historia que se cuenta en la novela es la del personaje llamado Fernando Larraín Sanfuentes, cuya figura apareció en la vida de Rojas muchos años después de la primera (aproximadamente, entre el cuarenta y el sesenta, es decir, mientras estuvo casado con Valeria López Edwards, mujer que le permitió conocer el mundo de la clase alta chilena). A diferencia del personaje que sirvió de inspiración para Romilio Llanca, Rojas sí conoció a este hombre, en una situación social durante la cual, por un motivo desconocido, éste le narró su vida. El hombre le pareció de aquellos que: “a pesar de los yerros o malos actos que puedan cometer, conservan un juicio o sentimiento moral que les permite examinarse y condenarse” (Rojas, 234). Manuel Rojas se sintió impresionado con el relato y la persona: lo observó, lo examinó y más tarde tomó algunas notas que, al igual que en la ocasión anterior, lo acompañaron por un largo tiempo.

Sólo en 1959, mientras paseaba por Nueva Inglaterra, Estados Unidos, se le ocurrió la manera de hacer algo con ese material: juntaría las historias de estos dos hombres que le habían parecido “diferentes en todo, en condición social, en carácter, en concepto de la vida, en educación, en inclinaciones. Pero los dos estaban en el extremo, los dos se sentían culpables, los dos sufrían” (Rojas, 235). Luego, durante su estadía en Middlebury, como profesor en una escuela de verano, dio con el modelo literario a ocupar: *Wild Palms*, de William Faulkner. De la novela de Faulkner tomó la idea de contar dos historias separadas y narradas en contrapunto; pero lo que en Faulkner se encuentra unido de manera metafórico-alegórica, en Rojas está conectado por la creación de una situación narrativa en común: “Fernando Larraín debe ser, será, el subdirector del diario y conocerá, por algún motivo, al otro hombre” (Rojas, 236).

El material autobiográfico que lo ayudaría a configurar al ambiente y la familia de Romilio Llanca se lo dio fundamentalmente el pueblecito de Cahuil, lugar que Rojas conocía en detalle pues había veraneado allí durante varios años con su esposa María Baeza y sus hijos. Sin señalar a la persona específica en que se inspiró, Rojas extrae a su personaje de este medio que, según señala en su *Antología autobiográfica*, pasó a simbolizar una suerte de “patria chica” para él, dada la gran cantidad de gente proveniente de allí que conoció durante su vida:

Conocí Cahuil de arriba abajo. En el transcurso del tiempo he encontrado, aquí y allá, gente de ese caserío. Un hombre llamado Ronzalito, que era cuidador o jardinero de la casa de Pablo Neruda en Isla Negra, era de Cahuil y de ese mismo lugar era el pescador Juan Jorquera, que en la caleta del Barco, al sur de Quintay, nos alojó en su casa una vez que con Rafael Barahona y su mujer, Carlín, hacíamos un viaje a pie desde la Laguna Verde hasta Mirasol reconociendo la flora y averiguando qué sembraban y comían los campesinos de la región. Cahuil llegó a ser, durante aquel tiempo, como una patria chica dentro de otra, más grande, una patria chica para el veraneo (Rojas, 239).

Reunió a Romilio Llanca con Moisés Pascual, un carpintero anarquista que conoció en su juventud —dentro de la novela, el maestro más importante de su proceso formativo— y lo lanzó a “aquella noche en que, en Antofagasta, mata a su querida” (Rojas, 240).

En cuanto al material que lo ayudaría a dar forma a la historia de Fernando Larraín Sanfuentes este fue, sin duda —como lo hemos anunciado— su matrimonio con Valeria López Edwards, con quien Rojas estuvo casado alrededor de veinte años antes de conocer a Julianne Clarke en Estados Unidos el año 1961. Gracias a ella, Manuel Rojas accedió no sólo al conocimiento directo de ciertos modos, costumbres y valores de la clase alta chilena sino, además, se enteró de la gran mayoría de las historias que conforman el desfile de personajes secundarios de esta mitad de la novela:

Casi innecesario resulta decir que todos los incidentes de la vida de Fernando Larraín Sanfuentes son o verídicos en absoluto o basados en hechos o compuestos con hechos y personajes reales. No valía la pena poner nombres auténticos y citar antecedentes que mucha gente conoce; tampoco valía la pena ofender la sensibilidad de quienes no han hecho otra cosa que sufrir las consecuencias de los hechos cometidos por sus íntimos; el primo Quico, sin embargo, tanto como Fernando Larraín y su madre y su padre y la mayoría de los seres de que él habla en sus recuerdos, son tomados de otros tantos seres que he conocido o de quienes he oído hablar. Habría podido aumentar mucho la lista, pero no era ése mi propósito: al citarlos no quise sino dar al cuadro colores que afirmaran la constitución, colores legítimos (Rojas, 246).

Sin pretender forzar los antecedentes autobiográficos de *Punta de rieles*, me parece válido pensar que la experiencia conyugal de Rojas con Valeria López Edwards fue decisiva para la aparición de *Punta de rieles* en un segundo aspecto. Me refiero a la influencia que ella pudo ejercer sobre el desarrollo del tema amoroso y erótico. En la misma *Antología Autobiográfica* que hemos estado consultando hasta ahora, Rojas señala que el motivo por el que no pudo hacer con la historia de Romilio Llanca una novela importante no fue su falta de talento como escritor sino la poca experiencia y el escaso conocimiento sexual con que contaba en ese momento, pese a tener por entonces alrededor de treinta años. Como el autor expresa, en esos años (1927, cuando conoce la historia de Romilio) “ignoraba muchas cosas y ello a pesar de que me había echado en el cuerpo docenas de libros sobre temas eróticos y sexuales, desde los de Freud hasta los de Malinowski” (Rojas, 235). Esto justifica la posibilidad de que la experiencia con Valeria, mujer con la que estaba cuando escribió *Punta de Rieles*, haya sido determinante para el surgimiento de su novela, por la presentación de la clase alta que esta le permitió pero también por su maduración en lo que respecta al amor convencional y burgués que el matrimonio con ella le permitió desarrollar.

Para entender la génesis de *Punta de rieles* desde el punto de vista de la propia narrativa de Rojas, es preciso acudir al macro esquema que ofrece el estudio de Grínor Rojo, *La contra de Rojas*, quien con el fin de dar una explicación formal al acceso autobiográfico a la narrativa del escritor chileno, distingue dos *estructuras de conjunto referencial*, concepto tomado del teórico español Tomás Alvaladejo, que se refiere al período de la vida del autor seleccionado y *semantizado* a través de los distintos segmentos de su trabajo narrativo.

La primera estructura, que es la que a Grínor Rojo interesa, es la que va desde 1912 a 1921 (en la biografía del autor) y se refiere a la “edad de la inocencia y del vagabundeo programático”, la cual es *semantizada* a través de las obras “Laguna” (en *Hombres del sur*), “El vaso de leche” (en *El delincuente*), *Lanchas en la bahía*, *Hijo de ladrón*, *Sombras*

contra el muro y *La oscura vida radiante*. Todos estos cuentos y novelas, así como este extracto de la vida de Rojas poseen, según el crítico chileno, cierta unidad de acción y de sentido otorgada, fundamentalmente, por la figura del joven en proceso de formación, cuyo estado característico es su nomadismo, su soledad, su desamparo y su hambre física y espiritual, pero en cuyos avatares parecen encontrarse las claves acerca de la identidad del hombre adulto, de su relación con los demás, con la mujer y con la madurez que “pudiera consistir en su integración o no en el sistema de las instituciones burguesas tales como ellas son” (Rojo, *La contra de Rojas*).

La segunda estructura de conjunto referencial que Grínor Rojo detecta, y en la cual no profundiza mayormente, es la que se refiere a la segunda etapa de la vida de Rojas, la etapa de “la integración frustrada” o del ya mencionado “otro Manuel Rojas”, que iría desde fines de los años veinte en adelante y es *semantizada*, dentro de la tetralogía, por la novela *Mejor que el vino*. La unidad de acción y sentido de esta segunda mitad de la obra y vida de Manuel Rojas estaría dada por el intento de integración de su protagonista y del mismo escritor en las instituciones burguesas, intento marcado por el aplastamiento del individuo, el fracaso y la pobreza existencial.

Teniendo esto como esquema general, podemos reconocer las conexiones que establece *Punta de rieles* con el resto de la obra de Rojas, para lo cual vale la pena abordarla como una novela compuesta por tres “subnovelas”, cada una de las cuales se conecta con un punto distinto de su trayectoria narrativa.

La primera subnovela que creo preciso distinguir es la que podríamos llamar la “novela de formación de personaje subalterno” donde se ficcionaliza, bajo el nombre de Romilio Llanca, la historia del obrero-sindicalista que llega donde Julio Asmussen. Por el período en la que está ambientada (fines de los años veinte, principio del treinta), por el tipo de personaje que tiene por protagonista (un sujeto subalterno que comienza siendo artesano-gremialista, pero termina como obrero y dirigente sindical en una salitrera de Antofagasta) y la temática amorosa frustrada que la compone, esta novela se conecta con lo que Grínor Rojo distingue como la segunda etapa de la tetralogía de Aniceto Hevia. Como ya lo hemos dicho, aquella etapa comprende el período de formación de Aniceto y Manuel Rojas que comienza a fines de los años veinte y que corresponde, según el crítico chileno, a lo que sería “el futuro del mal cálculo”, el de la “integración burguesa frustrada” que, dentro de la tetralogía, aparece elaborado en la novela *Mejor que el vino*, novela escrita un año antes, en 1985, que *Punta de rieles*.

Si bien no es el propósito de esta tesis realizar un estudio de *Mejor que el vino*, es preciso destacar que en dicho volumen Manuel Rojas aborda las distintas historias amorosas de Aniceto Hevia y con las cuales el personaje comienza una segunda etapa de formación, la de su intento de integración en el mundo burgués a través de tres mujeres: Virginia, María Luisa y Ximena, intentos todos ellos destinados al fracaso.

En el caso de *Punta de rieles*, el personaje que se corresponde con el de Aniceto Hevia toma el nombre de Romilio Llanca, realizando un intento de integración adulta mediante su asfixiante historia de amor con Rosa, con la que desarrolla una anómala vida sexual, económica y, podría decirse, *familiar* en el marco de las salitreras. Integración defectuosa que estaría complementada por la inserción de Llanca en el modo de producción industrial salitrero, específicamente, que aparece en la novela. Todo esto, luego de un largo proceso formativo —perdido— que podría empalmar con lo que Grínor Rojo distingue como la etapa más importante en la tetralogía de Aniceto Hevia.

La etapa anteriormente mencionada consta de dos momentos, también están presentes en la biografía de Romilio Llanca, que se relata de manera más o menos ágil antes de entrar en la historia —principal en la novela— de la “integración frustrada”. El primero de ellos, denominado por Rojo como “la edad de la inocencia”, correspondiente a la etapa en que Aniceto da sus primeros pasos en el mundo hasta que conoce a Cristián y el filósofo, en *Hijo de Ladrón*. El segundo, denominado por el mismo crítico como “edad del vagabundaje programático”, cuando después de la separación del trío del Membrillo, Aniceto, ahora anarquista, inicia su búsqueda de un destino no-burgués.

En el caso de Romilio Llanca, estas dos etapas previas se presentan al modo de referencias al “pretérito perfecto” del protagonista. La “edad de la inocencia” estaría conformada por el período que va desde que decide salir, espiritual y físicamente, de su medio, Cahuil, impulsado por El milico, hasta que conoce a su verdadero modelo en Santiago, el carpintero anarquista llamado maestro Pascual gracias a quien se inicia, posteriormente, en la fase del “vagabundaje programático”:

Quería descansar un poco de la pelea, aunque me fui a Valparaíso a tantear cómo andaba el gremio. Pero en Valparaíso, sin saber cómo ni por qué, me vi, de un día para otro, a bordo del Vapor “Piragua”, embarcado como carpintero (...) Conocí toda la costa sur de Chile, Talcahuano, Lota, Puerto Montt, Corral, Ancud, Castro, Melinka, Punta Arenas; llegué hasta Buenos Aires. En otros viajes conocí Coquimbo, Taltal y todos los puertos del sur, del norte y del Ecuador (Rojas, Punta de rieles, 954).

La segunda *subnovela* que podemos distinguir en *Punta de rieles* es la “novela de burgués desclasado”, la cual está escrita a base de la ficcionalización de la historia de un individuo de la clase alta que Rojas conoció en algún momento, según hemos visto, y que en la narración toma el nombre de Fernando Larraín Sanfuentes. Temáticamente, esta subnovela guarda una relación parcial con distintos sectores de la obra de Rojas, lo que no impide que también sea, como lo hemos expuesto más arriba, una verdadera novedad dentro de su universo narrativo y el elemento que presta su singularidad a *Punta de rieles* como conjunto.

El primer antecedente parcial es el recién mencionado tercer período de la saga de Aniceto Hevia, cuyo punto de encuentro sería el tema de la “integración burguesa frustrada” que se presenta en la historia de Fernando Larraín mediante el relato de su proceso de desclasamiento, consecuencia del fracaso de su comienzo en la vida adulta, familiar y laboral.

El segundo antecedente, también parcial, sería el cuento «La compañera de viajes» que se encuentra recopilado en la colección titulada *El delincuente* (1929). Este relato es el único texto en el universo narrativo de Manuel Rojas previo a *Punta de rieles*, en el que el autor se concentra en el retrato de personajes burgueses. Inspirado, según Grínor Rojo, en la narrativa de salón o de club de la literatura europea del XIX (Kipling, Conrad, Somerset Maugham), este relata el encuentro entre un hombre y una mujer que se conocen a causa de un desperfecto técnico que obliga a la primera a dejar su tren (“El expreso de París”) y a subirse a aquel más sencillo y barato en el que viaja el segundo. Al igual que el resto de los cuentos de esta recopilación, este se presenta como la narración de un autor primerizo. Su fin principal consiste en ilustrar una situación en la que se ponen en juego dos modos de reconocer al otro, en este caso, de reconocer la mujer al hombre: uno conductista y otro humanista que finalmente prevalece, gracias al comportamiento leal y generoso del caballero que pone en ridículo la mirada desconfiada de la mujer.

El último antecedente de esta *subnovela*, lo encontramos de forma más acotada pero a la vez más precisa en el personaje que aparece en *Sombras contra el muro* y que también destaca Grínor Rojo. Se trata de “El Checo”, el cual corresponde al mismo perfil de Fernando Larraín Sanfuentes: “El Checo, que es un mal sujeto, es también un hijo de “familia decente” que se salió del camino recto y “se ha corrompido” corrompiendo en el camino a las muchachitas más pobres de su barrio” (Rojo, *La contra de Rojas*).

Por último, habría que referirse a lo que se puede denominar como la “subnovela de encuentro entre mundos” que, en *Punta de rieles*, está compuesta por la situación enunciativa que pone en interacción el soliloquio de Romilio con el monólogo de Fernando Larraín. Esta situación es la que Rojas recoge casi al pie de la letra de la historia de Julio Asmussen y con cuya ficcionalización reúne los dos tipos de mundos que antes se encontraban separados.

La narrativa del autor chileno presenta para esta subnovela sólo un antecedente y es el cuento «Poco sueldo», recopilado en la colección titulada *Travesía* (1934). Aunque carece de la temática criminal y erótica tan importante en *Punta de rieles*, «Poco sueldo» se estructura a partir del mismo choque entre dos mundos. El de un personaje subalterno llamado Laureano, quien trabaja como electricista en una empresa, con su superior, quien cumple el rol de administrador de la misma. Laureano va donde este administrador a hacer un trabajo de rutina, pero de pronto se le ocurre pedirle un aumento de sueldo, a partir de lo cual, el administrador lo descubre por primera vez:

El administrador levanta la cabeza: — ¿Qué pasa? ¿No terminaste ya? —Sí, señor, es que... — ¿Qué? —Yo quiero aprovechar este momento para hacerle una petición. — ¿Cuál? —Quisiera pedirle, señor, un aumento de sueldo. Gano tan poco aquí, señor, que apenas me alcanza para vivir mal, y tengo mujer y dos hijos. Desde hace dos años, que me aumentaron el sueldo en veinticinco pesos, no se han vuelto a acordar de mí. Y ya ve que soy electricista.... —Sí. ¿Cuánto ganas tú? —Gano cien pesos al mes. Ya ve, señor, ¿qué son cien pesos al mes para un hombre que tiene mujer e hijos? — ¡Cien pesos! El administrador da una mirada al obrero. Es la primera vez que lo mira detenidamente, a fondo. No tiene costumbre de mirar con detención a los trabajadores de la empresa. Los mira bien nada más que al tomarlos, para ver si son sanos, fuertes, si denotan hábitos de trabajo. Una vez colocados no los mira sino a la cara y rápidamente, al mandarlos o a saludarlos. Ignora cómo viven. No tiene tiempo de informarse. Pero esa mañana mira al hombre que tiene delante, como se debe mirar a los hombres, de arriba abajo, para saber de ellos no sólo lo que dicen o piensan, sino también lo que viven y sienten. El examen le produce angustia; aquello no es un hombre, es un estropajo. Nunca he visto tanta pobreza y tanto abandono. —Bueno —dice mirando a otra parte—; en realidad no ganas demasiado. Pero yo me ocuparé de tí. Ahora, vete. El hombre da las gracias y se retira, y cuando la puerta se cierra suavemente tras él, el administrador exclama: — ¡Qué horror! Y sigue estudiando el contrato (Rojas, «Poco sueldo» en *Travesía*, 134-135)

La causa del encuentro es distinta a la de *Punta de rieles*, un aumento de sueldo, y el carácter del personaje también: Laureano es un electricista, que aprendió su oficio por casualidad y que se bebe el escaso capital que gana, pero ambas coinciden en mostrar el encuentro entre mundos sociales opuestos, en el contexto de un espacio ligado a la modernidad. En el caso de Romilio, una imprenta en Antofagasta; en el de

Laureano, “la empresa”. De ahí el contraste entre sus respectivas dramáticas condiciones de vida. Además, y como profundizaremos más adelante, la reacción del hombre rico o del empresario también es parecida, pues en ambos relatos se da una redención a medias del otro, en el caso de «Poco sueldo», esto se refleja en un mínimo aumento de sueldo que funciona como una limosna, que no alcanza a impedir la muerte de Laureano sino, por el contrario, la precipita. Con todo, este antecedente sí es tomado de manera prácticamente literal al comienzo de *Punta de rieles*, cuando el autor se refiere a los trabajadores de la imprenta donde se encuentra Fernando Larraín antes de llegar Llanca, como una manera de entregar a los lectores el contexto de la historia:

—Señor, ¿podría conseguirme un anticipo para mañana? —Bueno, ¿cuánto quiere? —Una semana. —¿No será mucho? ¿Qué le pasa? —Tengo que matricular a la niña y necesita uniforme, abrigo y guardapolvo. A lo mejor ni me alcanza. —Sí, los pesos valen menos cada día. Ya, hablaré con el contador. Mejor le dejo una nota. —Gracias, señor. —Con su amigo. (Este es el que pelea con El Mugriento. Pelean, no; se echan tallas no más. El Mugriento dice que éste es avaro y que por eso la hija no lo quiere. Si le pide un beso, no se lo da; entonces le ofrece plata. Como pasa muerta de hambre, según El Mugriento, piensa que podrá comprarse algo para comer y lo besa) (Rojas, *Punta de rieles*, 940).

Para esta “subnovela de encuentros” debemos subrayar la importancia que en ella tiene el ya mencionado matrimonio de Rojas con Valeria López Edwards, pues de hecho ese fue un encuentro entre dos mundos. Entre un escritor proveniente de una clase social subalterna y que ahora tenía la oportunidad de ingresar en los estratos más exclusivos del país; y del otro lado, la hija de una típica familia burguesa chilena. El mejor aporte de Valeria López Edwards a la génesis de *Punta de rieles* es, a nuestro juicio, su contribución al despliegue de la temática amorosa a través de un encuentro antes restringido sólo al choque entre hombres de clases diferentes.

Capítulo II: Una liberación aparente: El ambiguo encuentro entre dos mundos

1. Tiempo-espacio del encuentro

Al reunir las dos historias mencionadas mediante esta “novela de encuentros”, *Punta de rieles* pasa a conformar un montaje² donde el autor reúne dos personajes de mundos diferentes y generalmente aislados entre sí³ en un lugar y un momento histórico determinado: la ciudad de Antofagasta de fines de los años veinte y principios del '30⁴.

Distinguimos la presencia de este contexto histórico interno a la novela gracias a dos fuentes. En primer lugar, la *Antología autobiográfica*, donde el mismo autor declara: “Habría que imaginarse que no es difícil en una ciudad pequeña, como la Antofagasta de 1930, que un dirigente sindical sea conocido de un periodista, sobre todo si ese dirigente sindical ha intervenido en la solución de una huelga importante” (Rojas, *Antología autobiográfica*, 241).

En segundo lugar, gracias a un elemento presente en el comienzo de la novela, y que podría pasar desapercibido para un lector desatento, pero que una vez visibilizado ayuda a reunir la escena de 1927 que recuerda Manuel Rojas con el momento en el que se desenvuelve la escena central de *Punta de rieles*: “El subdirector tuvo una visita: dos actores con sus mujeres, y se rió mucho. Es gente tan divertida” (Rojas, *Punta de rieles*, 942). Recordemos que fue durante una gira de teatro precisamente cuando Rojas conoció a Asmussen y éste le contó la historia del dirigente sindical, por lo cual los actores a los que se refiere el narrador pueden ser perfectamente Rojas y alguno de sus amigos con sus respectivas mujeres.

Ahora bien, los años en que Rojas sitúa el encuentro entre Llanca y Larraín constituyen un período coyuntural y de crisis en la historia de Chile, en tres sentidos. Está en marcha una crisis financiera y económica *internacional*, que repercute en el plano *nacional*, durante el contexto *político* que corresponde a la dictadura del General Carlos Ibañez del Campo.⁵

En cuanto al ámbito financiero internacional, estamos pensando en la caída de Wall Street en Nueva York, que no describiremos en este trabajo por encontrarse vastamente comentada y estudiada en un sinnúmero de fuentes. Lo que sí es importante detallar es que esta caída es la que agravó la crisis económica nacional que se vivió en Chile durante los

² En cuanto a la explicación del tipo de específico de montaje al que corresponde esta obra, eso lo veremos en el capítulo siguiente.

³ Esto último, pues como señala Grínor Rojo, la novelística de Rojas está constituida predominantemente por: (...) un sector social hegemónico, de ordinario lejano y borroso, al que siguen un sector obrero, algo más visible pero nunca prioritario, y uno subalterno, el dominante en su escritura y cuyo extremo, cuyo último extremo, es esta marginalidad de los semilegales o los ilegales sin más” (*El otro Rojas*, p. 33).

⁴ Si Manuel Rojas dice que el encuentro entre Llanca y Sanfuentes transcurre en los años 30, es natural que sea en los comienzos de este decenio, si se considera que el relato sobre Romilio, que le contó su amigo Asmussen, correspondía al año '27.

⁵ La fuente de la cual me nutro para la descripción de esta crisis es, fundamentalmente, el libro *Historia de América latina*, de la Cambridge University Press, específicamente, el capítulo 7 de este libro, titulado: “Chile la desde la guerra del pacífico hasta la depresión mundial”.

años treinta y que se inició como consecuencia de la interrupción de dos actividades que habían sido cruciales para desarrollo del país durante al menos treinta años. Nos referimos, específicamente, a la industria minera y el crédito internacional. Hablamos, pues, de la exportación de productos primarios, los nitratos y el cobre, y de las importaciones de capital, crédito e inversión exterior, ambas destinadas a alimentar el desarrollo general de Chile.

La crisis de los nitratos, por supuesto, tiene una relevancia de inmensas proporciones. Desde la Guerra del Pacífico (1879), el salitre había sido el motor de la economía y la industrialización del país al constituir, por lo menos hasta los años veinte, la mitad de los ingresos gubernamentales, mediante las tasas de importación que los dueños de las salitreras debían pagar al Estado. Esta concentración industrial, tiene en Chile su comienzo efectivo en el período inmediatamente posterior a la guerra misma; sin embargo, su aceleración se produce durante la República Parlamentaria, cuando la industria de los nitratos comienza a galvanizar las otras piezas de la estructura económica tales como la agricultura en el sur, la viticultura en el valle central, las empresas industriales de baja tecnología, etc.

El proceso de industrialización, movilizado por la industria de los nitratos, tuvo grandes implicancias sociales que se hicieron visibles desde el comienzo de lo que fue la nueva economía de Chile, en relación a la economía fundamentalmente agraria del período anterior a la Guerra del Pacífico. Primero, esto es durante el período posbélico, en la diversificación social y la aparición de nuevas fuerzas políticas. Luego, en lo que fue una de las crisis más graves de la historia de Chile, en la guerra civil de 1891. A esas alturas el régimen presidencialista de Balmaceda estaba perdiendo su influencia ante al Congreso y los trabajadores de la periferia iniciaban sus demandas bajo la forma de saqueos y saboteos destinados a conseguir reformas en su trato laboral.

Pero el impacto social se hizo especialmente visible durante la República Parlamentaria, mediante el crecimiento y modernización de las ciudades, la inversión en infraestructura, vías férreas e industrias, las cuales tuvieron el efecto de aumentar la mano de obra, el consumo, la burocracia santiaguina y, evidentemente, la migración.

En el plano político, podíamos decir que los efectos más notorios que tuvo la economía del salitre, siguieron tres líneas. En primer lugar, la creciente desintegración de la clase política, que comienza con la división de los liberales desde el gobierno de Santa María y culmina en la República Parlamentaria mediante la presencia de un gobierno multipartidista, indeciso y carente de cohesión ideológica, que finalmente obliga, mediante la constitución de 1925 ideada por Alessandri, a volver al régimen presidencial fuerte previo al parlamentarismo, encarnado esta vez en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. En segundo lugar, esta desintegración se tradujo en la formación de un gobierno que, pese a los cambios y conflictos sociales observables en la realidad chilena como consecuencia de la industrialización, descuidó el impulso de una reforma social (estamos hablando fundamentalmente de la época Parlamentaria). En tercer lugar, y como respuesta a lo anterior, la industrialización condujo a la formación de sociedades de ayuda mutua (sociedades de resistencia, mancomunales, sindicatos, etc.), con el fin de compensar la falta de comprensión de las necesidades de la clase trabajadora por parte de los empresarios y políticos del país; y la carencia de un canal constitucional para hacer valer sus derechos (seguimos concentrándonos en el parlamentarismo). Todo lo cual produjo un contexto sin salida en lo político, derivado de un progreso económico carente de criterios de desarrollo social, que llevó al surgimiento de una situación de extrema desigualdad. Mejoras urbanas, sobre la base del estancamiento rural, transformaciones educacionales también desiguales

entre el campo y la ciudad y en la ciudad misma, condiciones de vidas dispares entre ricos y pobres, reflejadas sobre todo en los aspectos habitacionales.

La industria del salitre ya había tenido antes del 1930 un período de crisis, después de la Primera Guerra Mundial, que hirió gravemente a nuestro país en vista de la estrecha vinculación que su economía de exportaciones tenía con el comercio mundial, específicamente, con las dos potencias que estaban en guerra: Gran Bretaña e Inglaterra. Bastaron sólo dos meses desde el estallido de este conflicto bélico, para que las exportaciones disminuyeran a menos de la mitad, provocando el cierre de muchas oficinas y el retorno dramático de los trabajadores al sur. Además, dado que los nitratos eran el motor de la economía chilena, la baja de la producción tuvo un efecto sobre la totalidad de la estructura económica.

Sin embargo, esta primera crisis fue de corta duración. En 1915, los nitratos se empezaban a recuperar rápidamente porque empezaron a ser usados como componente de los explosivos para los británicos y sus aliados y porque el cierre de importantes mercados tradicionales tales como Alemania y Bélgica condujo a los países neutrales, en especial a Estados Unidos, a que compraran salitre en mayores cantidades.

Pero este período de recuperación fue breve. La depresión de la posguerra tuvo un efecto mundial que en el caso de Chile se vio exacerbado por otros factores: la caída en la demanda de nitratos cuando cesaron las hostilidades, la acumulación de grandes reservas en los países consumidores, lo que hizo bajar drásticamente el precio, y el impulso que se dio en Alemania a la producción sintética durante la guerra cuando, a causa del bloqueo anteriormente mencionado, ese país no podía obtener el producto natural. Esto explica que a principios de 1919 un gran número de oficinas cerraran nuevamente sus actividades y que una gran cantidad de trabajadores volviera a emigrar, como en 1915, hacia el sur en busca de trabajo, situación ésta última que provocó una inmensa agitación social, a través de huelgas y manifestaciones masivas que fueron creciendo a lo largo de los años 1918-1929 y que en conjunto con la crisis y la angustia económica conformó el panorama de fondo del gobierno de Arturo Alessandri.

Estas crisis previas a las de los treinta se sumaron a aquello que se juzga como el conflicto inherente a la economía del salitre, derivado de la inestabilidad del mercado internacional de este producto debido a su uso como fertilizante, que lo hace excesivamente dependiente de los avatares climáticos y de la agricultura. Y, en segundo lugar, por la saturación del mercado como consecuencia del exceso de producción, lo que repercutía sobre los productores y distribuidores en la respectiva caída de los precios. Tampoco hay que descuidar el hecho de que la mayoría de los productores y comerciantes eran extranjeros y, por lo tanto, menos sensibles a las necesidades específicas de nuestro país. Finalmente, y respecto del gobierno de Chile, la creciente dependencia de los ingresos que provenían de los nitratos y lo imprevisible del mercado, se traducían en incertidumbre en los ingresos y en la planificación.

Pues bien, la vigencia de todos estos factores en los años treinta hicieron que Chile fuese uno de los países más afectados a nivel mundial por la caída de la bolsa en los Estados Unidos. Tal era el grado de dependencia que nuestro país mantenía respecto de las actividades relacionadas con el comercio exterior —exportación de bienes primarios y de capital—, que su interrupción lo convirtió en la primera víctima de la depresión mundial, siendo en efecto, la economía más dañada del mundo.

Esta hecatombe en el plano económico detonó la crisis también política en la que entró el país durante esos años. La Gran Depresión dañó lo que se consideraba uno de

los pilares del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, es decir, la reactivación económico-administrativa que este había logrado, luego del conflictivo período parlamentario y la polémica presidencia de Alessandri; ambos gobiernos no habían alcanzado ni buscado un verdadero cambio social. Ibáñez, en efecto, dio a nuestro país un período de cuatro años (los cuatro años previos a la crisis) de cierta prosperidad, en que se llevó a cabo un ambicioso programa que permitió mejorar la eficiencia administrativa, así como el crecimiento en los distintos rubros que constituían su economía. Se establecieron instituciones crediticias para el fomento de la agricultura y de la industria, se inauguró un amplio programa de obras públicas, además de iniciarse una serie de reformas en el ámbito de la enseñanza y de codificarse y elaborarse la legislación social de 1924 y 1925.

En lo económico, los índices del volumen de producción por sectores del período 1914-1930 alcanzaron su punto máximo en 1927-1930. Se dice que la construcción creció notablemente, así como la minería, como consecuencia de la recuperación del mercado de los nitratos, luego de la depresión de mediados de los años veinte y del rápido crecimiento de la producción de cobre a gran escala, ejemplificada por Chuquicamata y El Teniente. Así mismo, las exportaciones chilenas, en libras esterlinas, crecieron desde unos 22 millones en 1926 hasta más de 24 millones en 1929, la mayor parte de ese crecimiento durante los años de Ibáñez.

Todas estas señales de progreso hasta entonces habían justificado para la población la limitación de las libertades a las que Ibáñez había sometido al país, tales como la vigilancia de la prensa, el corte de los privilegios del congreso y el control sobre los sindicatos. Sin embargo, cuando la Gran Depresión echó abajo aquello que sostenía la tolerancia hacia el autoritarismo de Ibáñez se produjo un proceso recíproco en el que, por un lado, las políticas del dictador se iban impopularizando mientras que las reacciones autoritarias eran cada vez mayores para acallar la crítica. Esto se tradujo en un control crecientemente estricto de la prensa, en el aumento del encarcelamiento de los líderes de la oposición y la supresión física de las manifestaciones, trayendo como consecuencia que, para los primeros años de 1931, la situación se hubiera vuelto realmente crítica y la estructura central del poder, inestable.

Desde una óptica más conceptual, Gabriel Salazar y Julio Pinto, en su *Historia contemporánea de Chile* (Salazar, Pinto, 11-40, volumen II), afirman que la crisis de principios de los treinta puso fin a lo que había sido la tendencia dominante de la economía chilena desde la Colonia. Esto es, la “vocación exportadora”, que en nuestro país tuvo distintos ciclos, pero que encontró en la economía basada en el salitre los síntomas más evidentes de su fragilidad. El primero de ellos fue el ciclo exportador colonial, basado en el comercio de oro con Lima, Potosí y eventualmente España, y el comercio de bienes agrícolas y ganaderos, también dirigidos al comercio con Potosí, pero además con las emergentes potencias europeas. El segundo ciclo que los historiadores mencionan es el que se activó luego de la Guerra del Pacífico, con la adquisición de las zonas salitreras.

La diferencia fundamental de este segundo ciclo respecto del primero radica en que la producción exportable se redujo a un solo artículo, el salitre, que creaba una base mucho más precaria para el edificio económico que comenzaba a construirse, más precaria aún si se considera el carácter no renovable de este producto.

El cierre de este ciclo exportador (y del sistema exportador en general) ocurrió gradualmente. Comenzó como reacción a la crisis que produjo la Primera Guerra Mundial en Chile, momento en el que se iniciaron las primeras luchas por el nacionalismo y el desarrollismo autónomo en vista de que uno de los factores decisivos de dicha crisis había

sido la excesiva penetración de los capitales extranjeros en todas las etapas del proceso productivo.

Sin embargo, el modelo definitivo que sustituiría el modelo de desarrollo “hacia afuera” se estrenó sólo con la crisis del veintinueve-treinta, cuando se da comienzo sistemáticamente al esquema de desarrollo “hacia adentro” mediante el fomento de la industria nacional. En este sentido, decimos que el período de fines de los años veinte y principios del treinta, además de un período de crisis, es también un período coyuntural en cuanto marca el paso decisivo de un modelo económico a otro. De una economía basada en el salitre y en el comercio exterior a una economía basada en el cobre que por lo menos pretendió sustituir dicho comercio exterior con la implementación de una industria nacional.

2. “Chambeco”, “sin ñeque” y “deshonrado”: El mundo del burgués desclasado

Pero, ¿cuáles son los dos mundos que Rojas hace converger en este momento histórico específico? Se trata de los dos representantes de las clases sociales principales que movilizaron el modo de producción hegemónico desde fines del XIX hasta la década de 1930 y que nosotros hemos descrito en el capítulo anterior. Un miembro de la *élite* tradicional y un miembro del bajo pueblo en vías de proletarización, ambos presentados bajo la forma de sujetos en crisis: el “desclasado”, en el caso del sujeto de *élite* y “el alienado”, en el caso del sujeto en vías de proletarización. Desarrollemos cada uno de estos dos polos con mayor profundidad.

El primero es el que corresponde a Fernando Larraín Sanfuentes, personaje de la clase alta chilena de los años treinta. Una clase que, desde la óptica de Gabriel Salazar y Julio Pinto⁶, si bien no ha sido totalmente redefinida, sí se encuentra, durante este período, en clara transformación. La oligarquía tradicional, representada por el caballero del siglo XIX⁷, da paso en estas décadas a la figura del “nuevo oligarca”, para el cual:

El modelo parisino ya no es más que un recuerdo del pasado. Sus esposas y sus hijas ya no son damas caritativas, la beneficencia es principalmente un asunto

⁶ En el libro *Historia contemporánea de Chile*, de Julio Pinto y Gabriel Salazar, se dice del caballero del siglo XIX: “El caballero del siglo XIX no era tal si no tenía ricas tierras en el centro- sur, si no poseía mansión en el casco antiguo de Santiago, si no hacía el viaje a Europa y si, además, no estaba relacionado de alguna forma con la política, a menudo desde un tranquilo escaño parlamentario” (p. 42). Este caballero se integra dentro de la caracterización general que hacen estos historiadores de la oligarquía del siglo XIX chileno: “ (...) una oligarquía con rasgos burgueses y mercantiles, por una parte, con un pasado latifundista y terrateniente al que no quería renunciar, por otra, y en suma, con un modo de ser algo paradójal, que oscilaba entre los valores burgueses del trabajo, la sobriedad y los buenos negocios, y una tendencia o debilidad por los modos de ser aristocráticos, ostentadores y europeizantes. Esto se refleja, entre otras cosas, en sus edificaciones de dudoso o confuso gusto, en su apertura a unirse matrimonialmente con los inmigrantes extranjeros exitosos y en su gusto por los viajes: “ir a París, y morir” era señalado a menudo como el sueño máximo de estas elites aristocratizantes. Y al mismo tiempo otra vez, escandalizaba a sus elementos más conservadores, librepensadores y anticlericales, que se enfrentaron duramente con el poder de la Iglesia, o tal vez se valieron de aquella bandera de lucha para debatir otras querellas de poder intestinas”. (p. 38).

⁷ Quien, según Pinto y Salazar no era tal “si no tenía ricas tierras en el centro-sur, si no poseía mansión en el casco antiguo de Santiago, si no hacía el viaje a Europa y si además no estaba relacionado de alguna forma con la política, a menudo desde un tranquilo escaño parlamentario” (Pinto, Salazar, 42)

del Estado. (...) Los “modos de ser” de la elite decimonónica, como lo diría un historiador de las mentalidades, ya no son hegemónicos. (Salazar, Pinto, 42)

Esto último, en importante medida por el surgimiento de personajes venidos de los grupos medios e inmigrantes, quienes comienzan a aparecer junto a las *élites* tradicionales, produciendo una mayor yuxtaposición, pluralidad, alianza e integración entre los miembros de esta clase y otros modelos y sujetos.

El personaje de Fernando Larraín se presenta en este marco como un representante de la sección más tradicional de la clase alta chilena, que si bien ha ido perdiendo su hegemonía durante este período, sigue anclada a los valores de la oligarquía decimonónica⁸. En sintonía con esto, decimos que el propio *desclasamiento* de este personaje se produce, a nuestro juicio, por su incapacidad de adaptarse a los nuevos valores sociales representados en la novela por las clases medias y, fundamentalmente, por el proletariado, encarnados en la figura de Romilio Llanca; valores asociados al mérito, el emprendimiento personal y el desarrollo laboral, así como a cierto sentido vocacional en este último ámbito por sobre aquellos valores aristocratizantes, como el “apellido” y “el honor”, que son los que el personaje, finalmente, suscribe.

El relato subjetivo de Fernando muestra, en efecto, una clase alta en decadencia, representada por la propia familia Larraín Sanfuentes, cuya degradación parece coincidir con los motivos que precipitan la caída del protagonista desde la clase alta que le da el origen, hasta el espacio popular-marginal, lugar desde donde habla ya al comienzo de la narración: “¿Puede pensar alguna vez, cuando era hijito de familia, que iba a vivir con una mujer como esta?” (Rojas, Punta de rieles, 940).

Su narración da cuenta, entonces, de tres procesos conjuntos.

Uno, el proceso según el cual Fernando pasa de ser un hombre soltero a un hombre casado y, por lo tanto, de una vida autónoma a una vida familiar integrada. Aquí, su desarrollo parece coincidir con todo el ritual propio de la oligarquía tradicional, según la retrata la novela: la iniciación sexual con las empleadas del campo, luego con las prostitutas de la ciudad y, finalmente, el matrimonio con el prototipo de la mujer católica, casta y virginal, al que corresponde Clara. Todo esto acompañado por la inserción laboral del protagonista como *junior* en el ámbito financiero.

Viene a continuación el proceso de decadencia que vive Larraín hasta ser desclasado de la élite y acogido por el pueblo. Aquí comienza el cuestionamiento de los valores tradicionales, asociados a una excesiva, e inconsciente, confianza en el capital social por sobre el mérito y la vocación laboral, cuya carencia aparece sustituida por el alcohol, el agente corrosivo que asegura su decadencia.

En tercer lugar sobreviene el proceso de autoconciencia de clase que esta experiencia le permite una vez instalado de lleno en el medio social que lo recibe, lo que se refleja en frases como las siguientes: “Ya había empezado a tomar conciencia de quién era yo, no del todo clara, pero algo” (Rojas, 1011), o “Me sentía más hombre que futre y sólo ahora, ya fuera de la cancha, me doy cuenta de todo” (Rojas, 956), que se encuentran esparcidas en variados momentos de la narración. Este proceso coincide, por lo tanto, con el reconocimiento de la caducidad de los valores de la élite tradicional en la conciencia del personaje, reconocimiento que, sin embargo, no impide su aún vigente presencia en las actitudes y decisiones del protagonista, fundamentalmente, en el juicio que emite sobre Romilio Llanca. Su caída, por consiguiente, tiene una base ideológica que puede ser comprendida como el resultado de un sujeto forjado en un medio que no potencia

⁸ Para una breve definición de lo que fue la oligarquía decimonónica en Chile, revisar el pie de página inmediatamente anterior.

la inserción profunda del protagonista dentro de un contexto social y económico que se encuentra organizado en torno a los ya mencionados valores de las clases medias y el proletariado.

Para entender este planteamiento, pasemos a analizar lo que el protagonista comprende como los valores y mecanismos que operan en la *élite*, para luego observar cómo éste se posiciona a su respecto.

El primero de los elementos que el personaje analiza son los capitales que posee la *élite*, los posibles usos que sus miembros pueden hacer de ellos y los tipos de sujetos que se pueden encontrar en las clases altas de acuerdo al uso que éstos escogen darle a los elementos que lo constituyen.

Los capitales que el narrador distingue son: el capital monetario, representado por el dinero, y el capital social, representado por los apellidos. Privilegia él este último, considerando el dinero como un factor más dentro de los muchos que inciden en las relaciones de la elite con el capital social⁹. Veamos.

Al referirse a los apellidos, es decir, al capital social, Fernando Larraín parte por distinguir los diferentes poderes y posibilidades que estos ofrecen a quienes los poseen: “Algunos apellidos suenan como libras esterlinas. Si se pronuncian fuerte se ponen de pie hasta los gerentes de banco. Otros recuerdan *minas de carbón, damajuanas llenas de vino o presidentes de la república*, de esos con pera y bigotes [las cursivas son mías]” (Rojas, 941). De este modo, el personaje relaciona el capital social, dado por los apellidos, con la posibilidad de acceder a los poderes que se encuentran arraigados en los distintos modos de producción del país: el financiero (“gerentes de banco”), el minero (“minas de carbón”) y el agrícola (“damajuanas llenas de vino”); además del poder relacionado con el Estado (“presidentes de la república”).

En cuanto a las posibilidades, los apellidos permiten: “acostarse con buenas mujeres, conseguir puestos en la diplomacia, ser gerente, senador, pedir plata prestada o manejar la plata de los otros, administrar haciendas” (Rojas, 951). Es decir, lograr placer y felicidad en lo privado, y apoyo y buen posicionamiento en lo público.

Por otro lado, según Larraín, los miembros de la clase alta se subdividen de acuerdo al uso que ellos hagan de este capital social:

Pero no toda la gallada sale igual ni las posibilidades no se las meten a uno en el bolsillo. Hay que hacer algún empeño para conseguirlas. Hay ñatos que sacan a sus apellidos todo el jugo que tienen; unos tienen más que otros. Es cuestión de saber manejar la teta. Otros no les sacan nada y les habría dado lo mismo llamarse Catrileo o Campillai. No les interesa, no tienen ñeque o son tarados. Algunos les dan más brillo del que tienen, otros les dan más plata. Otros los dejan a la altura del unto” (Rojas, 951).

En este sentido, según Larraín los apellidos, vendrían a ser equivalentes a un capital que puede ser administrado con distintos niveles de eficiencia. Con éxito relativo, como les sucede a aquellos que extraen de él todas sus ganancias-beneficios (“los ñatos que le sacan

⁹ Esta orientación se comprende por la posición de desclasado en la que se encuentra el protagonista al momento de narrar, pues dentro de la semántica de la novela el desclasamiento no se produce por una deficiencia en el capital monetario, (ya que un miembro pobre de la elite, puede seguir formando parte de ella, del mismo modo que un miembro pudiente puede ser expulsado). Por el contrario, el desclasamiento, a partir de lo señalado por Fernando, funciona como una sanción social para aquellos que han dañado el capital social de las clases altas, a través de prácticas que definiremos más adelante. En este sentido, al menos a estas alturas del análisis, resulta natural que el narrador no desarrolle los usos que su clase da a este capital asociado al dinero.

todo el jugo que tienen”). Con éxito rotundo, como sucede con aquellos que no sólo se benefician del apellido, sino que además lo mejoran (“le dan más brillo”). Con administración indiscutiblemente ineficiente, como aquellos que lo malgastan (es decir, “los que no les sacan nada”). Y, por último, como aquellos que, no contentos con malgastar ese capital, perjudican además su valor, es decir, lo empeoran (los que lo “dejan a la altura del unto”). Estos distintos modos de administrar el capital dependerán del “interés”, del “ñeque” o de la “inteligencia” de quien lo posea.

El segundo elemento que analiza Larraín, se refiere a los mecanismos de autoprotección que ponen en práctica las *élites* para cuidar su prestigio. No tanto el de aquellos que mal administran su capital social, sino el de los que derechamente lo perjudican (“los que lo dejan a la altura del unto”). En este nivel, es central la práctica del “desclasamiento” como unos de los castigos más propios de la élite, junto con las causas específicas que conducen a esta sanción.

Como habíamos dicho, la falta de capital monetario no conforma, según lo señala Larraín, causa suficiente como para ser expulsado de la clase alta. Sin embargo, un mal uso de este capital sí puede constituir causal de eliminación, pues con dicho mal uso se daña, sobre todo el capital social del grupo, es decir, se dañan los apellidos:

Si bota la plata o si se porta bruto con los suyos y, sobre todo, si deja para el gato los apellidos, sale como escupo, y el que sale no vuelve a entrar. La gente bien puede disculpar muchas cosas, menos que se embrutezca lo mejor o casi lo único que tiene: los apellidos. Se defiende de los que lo hacen y se defiende echándolos. Y los echa por chambecos. Claro es que si tiene plata se reirán de la sociedad y seguirán viviendo como les de la gana, pero vivirán aparte (Rojas, 952).

Respecto a esta cita, el narrador ocupa el término “botar” la plata, no “gastar” la plata. Ello se explica a partir de lo recién planteado: los desclasados no son echados de su círculo por falta de dinero, sino por el mal uso que hacen de éste, por “botar” el dinero. Lo echan defendiéndose porque “al botar” el dinero, más que perder la plata, dañan el apellido y el apellido es el capital de la colectividad. En este sentido, según dice Larraín, son los “chambecos” no los pobres los que desprestigian, lo que se comprueba con lo dicho al final de la cita: un miembro de la clase alta puede tener dinero, pero ser igualmente expulsado, obligado a vivir aparte, si ha desprestigiado el apellido.

Una idea muy interesante que presenta Larraín respecto a la práctica del desclasamiento y la protección de clase, es el contraste entre ésta, la protección de clase, y los mecanismos del mundo popular desde donde el narrador habla al momento en que pronuncia su discurso. Para Larraín, en el pueblo el desclasamiento no puede existir, porque el pueblo por definición es el lugar de lo que no pertenece:

En el pueblo no pasa eso. Pueden echar a uno de la familia, pero no pueden echarlo de su clase; sea como sea, mientras no lo lleven preso ni lo maten, tienen derecho a vivir en su conventillo y cuando ya esté requetecontrajodido y por favor tengacompañiende este pobreguachoy llameala asistencia, puede que no le falte ayuda (Rojas, 952).

Como se observa en esta cita, en el ámbito del pueblo, visto como *lo marginal*, el único requisito para pertenecer es estar vivo y libre, pero libre en el sentido específico de no estar preso, pues se trata de una libertad negativa. Esto se explica porque, desde la definición de Fernando, el pueblo pareciera ser el lugar donde no operan las reglas del capital social,

siendo la exclusión un mecanismo que implica su existencia. En este sentido, el pueblo estaría organizado no por las reglas del capital, sino por la sociabilidad vista como mera convivencia de los que no han muerto ni han sido apresados.

El tercer y último elemento que el narrador desarrolla trata sobre cuáles son los mínimos que hacen que un miembro de la *élite* continúe siendo digno de su clase —continúe siendo un caballero—, para lo cual designa como el valor más importante el valor del “honor”:

El muchacho bien o el hombre bien distinguido puede tener algunos defectos bastante serios, ser borracho, no trabajar, pedir o recibir dinero de mujeres y de hombres, matar a alguien: pero no será mentiroso, no negará lo que ha hecho y siempre responderá de sus actos aunque sus actos no sean muy católicos. No arrancará de los acreedores ni de los pacos (Rojas, 985).

Así, según Fernando, el caballero puede robar, matar, ser un borracho, abandonar a su mujer (es decir, actos que dañan su capital social y el capital de la *élite*, pero además actos definitivamente inmorales como el homicidio), pero si actúa con honor, éste tendrá la oportunidad de continuar siendo miembro de su grupo: “Caballero...en Chile todo el mundo se considera caballero; los que roban, los que matan, los borrachos, los estafadores, los que piden plata prestada y no la devuelven, como yo, los que abandonan a su mujer y a sus hijos, todos son caballeros” (Rojas, 1000).

De este modo podemos llegar a la caracterización del personaje en dos niveles. En primer lugar, atendiendo al mapa conceptual que éste mismo expone a lo largo de su discurso y que corresponde al que nosotros hemos ido desglosando hasta aquí a través de la explicación de tres cuestiones centrales que el personaje analiza respecto de su medio. Ellas son: 1) los tipos de capitales con los que cuenta la *élite*, los usos que sus miembros hacen de dichos capitales y los tipos humanos que dichos usos determinan; 2) los mecanismos de autoprotección que practica la *élite*, siendo el desclasamiento uno de los fundamentales; 3) la exposición de los mínimos con los que debe cumplir un sujeto de *élite* para no sufrir este desclasamiento.

Un segundo nivel de caracterización puede llevarse a cabo, sin embargo, acudiendo a ciertas afirmaciones sueltas dentro del discurso de Larraín que presentan contradicciones respecto de su visión de la *élite*, desbordando el mapa conceptual que éste construye sobre su clase de origen.

En cuanto al primer nivel, Fernando vendría a ser uno de esos sujetos de clase alta que él mismo designa como aquellos que dejaron su capital social (sus apellidos) a “la altura del unto”, no por tontos ni por desinteresados, sino sobre todo por su “falta de ñeque”. En efecto, en este nivel de interpretación del personaje, Fernando es un desclasado no porque haya sido incapaz de producir capital monetario, sino porque dañó su capital social, “botando” la plata, “portándose bruto” con los suyos; pero fundamentalmente, fallando con lo que él comprende como el mínimo para seguir perteneciendo a su medio. Esto es, faltando al honor, no respondiendo por sus actos ante su familia y traicionando la confianza de quienes lo apoyaron y confiaron en él (fundamentalmente, Valdivieso y los Escalante).

Respecto del segundo nivel de caracterización, es central considerar la siguiente y única definición general de la clase alta que presenta el personaje:

No tienen nada que ver con el ejército y, aunque algunos entran a la marina, nunca figuran mayormente —todos los héroes y los grandes jefes, casi todos, vienen del medio pelo santiaguino o provinciano—. Los hombres de apellido no han descubierto nada en Chile, ni los minerales, ni el salitre, ni los ríos, ni la

pólvora; no han fundado ciudades ni levantado grandes industrias, pero llegan apurados una vez que están fundadas, para comprar barato lo que haya que comprar y vender caro lo que haya que vender, para ser gerentes, directores o representantes. Y si durante muchos añitos la clase encopetada se creyó la elegida del señor para gobernar el país, hoy día está como pollo en corral ajeno: el medio pelo y la rotada están entrando a tallar (Rojas, 955).

Como se ve, el narrador les desconoce a las clases altas de nuestro país todo tipo de mérito. La presenta como una clase oportunista, que sólo comercializa, pero ni figura, ni funda, ni desarrolla, ni emprende. Es una clase sin héroes y sin épica, que descansa en el capital social y monetario, pero que no asume un papel relevante dentro de la productividad y el desarrollo nacional. Sin embargo, esto contrasta con otras consideraciones. En primer lugar, con la realidad misma del personaje, quien funciona como representante perfecto de esta visión de la clase alta, pero que sin embargo ha sido expulsado de ella. En segundo lugar, contrasta con las propias definiciones que el personaje había planteado respecto de los modos en que los miembros de la *élite* pueden administrar su capital social y monetario. Hay, entre ellos, aquellos sujetos que no solo “sacan todo el jugo” a su capital social, sus apellidos, sino además los que “les sacan más brillo”, los mejoran; lo cual quiere decir que ejercen cierta capacidad de emprendimiento. En tercer lugar, contrasta con la descripción que él mismo hace de muchos de sus antepasados, a quienes define como “mejores”. Esto último, partiendo por la caracterización de su propio padre, a quien, pese a su tendencia a dañar el capital social de la familia, a través de su debilidad por el alcohol, reconoce la capacidad, que Fernando no posee, de generar capital monetario. La descripción del padre de Quico, demuestra esto mismo:

Su padre trabajó sesenta años en formar hacienda y otro tanto trabajaron la abuela, el bisabuelo y el primer chozno que llegó allí y correteó a los mapuches de tal modo que no volvieron nunca más —el chuncho canta y el indio muere; no será cierto pero sucede—; y el niño se la tomó casi al seco (Rojas, 952).

Por último, está la descripción que el mismo Fernando realiza de otros miembros de la clase alta, que también demuestran la importancia de la capacidad de emprender e incluso en los sectores altos del país:

Llega un momento en que al hombre se le acaba el empeño de los primeros años de casado, algo se le ablanda, algún resorte se le afloja y entonces se relaja y descansa en el vino, en alguna amiga o en las puras chuscas; la cuestión es levantar la cabeza, por lo menos hasta recuperarse, si es que se recupera. Hay, sin embargo, en el medio pelo y en la high, ñatos que no aflojan nunca, ñatos hechos de cemento y fierro, nunca se ablandan, nunca se relajan, no tienen resortes; son hechos de una sola pieza (...) mueren como han vivido y a lo sumo llegan a ser jefes de sección (Rojas, 966).

Larraín introduce aquí un tono despectivo al esfuerzo llevado a cabo por estos “ñatos” de la clase alta, que sí valoran y practican la capacidad de emprendimiento, pero que finalmente no reciben más recompensa que un modesto puesto dentro del mundo laboral. Dicho tono, sin embargo, nos sirve para reconocer el verdadero carácter y el verdadero “error trágico” de Larraín Sanfuentes que consiste, más que en la falta de honor o en el daño a su apellido, en la concepción de clase que este posee y que funciona como el modelo que sigue y lo caracteriza.

En este sentido, por sobre el hecho de haber dañado el capital social de su grupo, lo que precipita a Fernando a convertirse en un desclasado no parece ser consecuencia de una sanción de su medio, sino sobre todo el resultado de su modo de comprender su propia posición social y la de sus pares, la que se caracteriza por la desvaloración de los méritos individuales y la sobrevaloración de las expectativas que este tiene en los capitales básicos de su clase. En efecto, es interesante revisar la manera en que Larraín describe su propia experiencia, mostrándose a sí mismo como la antítesis de estos “ñatos de cemento” y desconociendo la posibilidad de emprender como ellos:

Por ese tiempo empecé a aburrirme, no de mi mujer ni de mis hijos, sino de todo. El pije, el niño bien, el futre, puede, si es pobre, llegar a ser empleado y hasta un buen empleado, pero la mayoría se cansa pronto. Los criados lo han educado para dueño de fundo, para gerentes, para grandes señores, en los mejores colegios, con profesores en la casa, nurses, y si resulta, como resulta con casi todos, que no se es bueno para estudiar y se patina cuando ya está por llegar al bachillerato y hay que agarrarse de lo que está más cerca, pasará la vida amargado y aburrido, buscándole aquí, buscándole allá (Rojas, 994).

En sintonía con lo anterior, la historia de formación que corresponde a Fernando consiste en el desarrollo de una vida donde la iniciativa individual tiene un valor prácticamente nulo, al lado de las prácticas casi rituales que éste describe como propias de su medio. Como hemos dicho, estas son: perder la virginidad con las “chuscas” del campo, casarse con el modelo de mujer casta, sumisa y virginal, al que responde Clara y, por último, trabajar de *junior* en un banco, como una estrategia para simplemente esperar el soñado puesto de gerente y subgerente que la clase le promete, sin emprender, sino simplemente “estando ahí”: “Hay que comenzar de alguna manera: la primera hembra, una china; la segunda, una puta; primer empleo, *junior*” (Rojas, 964). En suma: una concepción casi burocrática de la existencia según la cual el sujeto no da forma a su propia vida, sino que recibe la que le entrega su medio esperando a que se cumplan los designios de su clase:

Empecé a trabajar para tener dinero con que acostarme con las chuscas; seguí trabajando porque estaba casado e iba a tener hijos. Alguna vez llegaría a ser gerente o subgerente, jefe de algo por lo menos, aunque muchos esperaban lo mismo (...) Lo que me faltaba era poder quedarme tranquilo en algo y en alguna parte. Me gusta el cambio, sobre todo el cambio repentón y fuerte. Tal vez por eso me gustó el trago... [Las cursivas me pertenecen] (Rojas, 978)

“Lo que me faltaba era poder quedarme tranquilo”: esta es la frase que sintetiza la filosofía vital de Larraín, y que a nosotros nos permite entender los distintos momentos e instancias que conforman su desarrollo, así como las causas profundas de su caída. En oposición a su modo de pensar, estas están relacionadas con las exigencias efectivas que le impone el espacio social, más que las oportunidades reales que el mismo le entrega. Situación general que se repite en distintas instancias particulares, como en su propio trabajo de *junior*, que más que un palco para esperar su turno para participar de los altos cargos del banco, toma la forma de un trabajo que, como todos, se rige por la ley del mérito y la integridad, ley que él reconoce pero desconoce. Insatisfecho por las pocas oportunidades que su ámbito laboral le dio, las cuales, en realidad, no fueron pocas, el personaje dice:

El junior va y viene y aprende, y con el tiempo pasará a las máquinas y con otros tiempos llegará a las cajas; después, si hace méritos, pasará a otros cargos. Mientras, tiene que aguantar y aguantar bien. Al primer resbalón, al primer descuido, para afuera (Rojas, 964).

Acogiendo la tesis psicoanalítica según la cual tras todo rechazo hay una afirmación, la repugnancia que Fernando siente hacia Federico, el marido de su hermana, se explica en el hecho de que éste —aunque aparentemente opuesto a él— encarna precisamente aquello que lo define: la falta de voluntarismo existencial y la confianza excesiva en los capitales de su clase de origen. Hay, entonces, entre ellos, una relación de opuestos que se igualan. Federico es el típico afrancesado chileno de rasgos aristocratizantes y en este sentido uno de los representantes más elocuentes de la clase social a la que pertenece Larraín: distinguido, artista, elegante y ocioso, “hombre de mundo”, como dice irónicamente Fernando, y especie de *dandy*, sin capacidad ni oficio artístico. Por el contrario, Fernando declara no ser distinguido y se caracteriza a sí mismo como un “gracioso, pluma, bueno para la talla y el garabato” (Rojas, 956). Incluso, en variadas ocasiones este menciona que su hermana solía llamarlo un “roto”, identificándolo con ciertas características asociadas a lo popular: “Yo era medio arrotado, decía ella, y todavía lo dice” (Rojas, 985). Sin embargo, a medida que la narración avanza nos damos cuenta de que aquello que aparece como distinto, en realidad es lo mismo; que estos personajes opuestos finalmente son iguales. Los dos se transforman en borrachos, los dos dejan de cumplir con sus obligaciones de marido y los dos abandonan su espacio de origen: Federico con el pretexto de un elegante viaje a París, donde muere de una muy poco elegante tuberculosis. Fernando, emparejándose con Otilia, la celestial mujer de pueblo que lo salva de la muerte y lo integra en su medio.

La situación particular de Fernando, por lo tanto, se transforma en una tendencia colectiva que parece ser propia de los personajes jóvenes de la novela, que pueden ser comprendidos como la tercera generación de la *élite* forjada durante la segunda mitad del siglo XIX, conocida por nosotros como la oligarquía tradicional. Fernanda, el primo Quico, el ya mencionado Federico: todos ellos parecen guiarse por las mismas fuerzas que Fernando. Fernanda, a quien Fernando reconoce como una mujer de “carácter”, en realidad, sólo se “caracteriza” por saber manejar su capital social y arrimarse a él sin emprender. El caso de Federico ya lo hemos descrito, y la comprensión del primo Quico resulta más que elocuente en la siguiente descripción:

Mi primo Quico se tomó vaso a vaso una hacienda que ocupaba casi la mitad de una provincia. Le costó años y tuvo que pedir ayuda a los amigos, pero se la tomó. Las casas, los potreros, los toros finos, los tractores no eran para él más que botellas, cajones de botellas de gin, de vino, de champaña, de whisky, y como la María Isabel no quería que bebiera tanto, la echó del fundo con chiquillos y todo, y si no vendió los huasos y se los tomó fue porque apretaron cuando vieron que iba a vender las últimas cuadras. Su padre trabajó sesenta años en formar hacienda y otro tanto trabajaron la abuela, el bisabuelo y el primer chozno que llegó ahí y correteó a los mapuches de tal modo que no volvieron nunca más —el chuncho canta y el indio muere; no será cierto pero sucede—; y el niño se la tomó casi al seco. Por ahí anda, con facha de guinda en aguardiente y sin tener quién le pase ni veinte pesos. Porque la cosa no es tan chancaca (Rojas, 952)

La historia de la decadencia general de la Familia Larraín Sanfuentes y sus parientes, puede comprenderse como consecuencia de eso que el mismo personaje por momentos reconoce: el ascenso de las clases medias y la irrupción del proletariado, en contraposición con una *élite* homogéneamente abúlica y de rasgos aristocratizantes. También, y es evidente que esto influye, es causa la misma crisis económica que se vive en los años en que la novela se encuentra ambientada. Sin embargo, el autor parece apostar por motivos más bien personales y humanos que histórico-sociales, los cuales están relacionadas con una capacidad de emprendimiento que va menguando con el paso de las generaciones de

esta familia empobrecida, que parece no identificarse con su medio, pero que, sin embargo, sigue confiando en los capitales que éste le adeuda. No hay, por lo tanto, un rechazo *a priori* hacia la *élite* por parte del autor, sino un rechazo al uso que sectores de ella hacen de su capital básico, lo cual depende, en última instancia, de ciertas características humanas, de cierta excelencia a nivel individual. En este sentido, la descripción tan notoriamente aprobatoria que el personaje hace de los Escalante, representantes de las clases medias en ascenso, o en “escalada”, como el mismo nombre lo señala irónicamente, no choca para nada con lo que efectivamente podría llegar a hacer un miembro de la elite, según los mismos conceptos de Fernando, pues se relaciona sobre todo con la intensa capacidad de emprendimiento que muestran los miembros de esta familia que consiste no tanto en un rasgo de clase, sino sobre todo en cualidades que les son propias en cuanto individuos:

Compraban y vendían de todo: cosechas enteras, frutas y verduras, animales, papas, carbón, leña; tenían camiones y automóviles, chacras y bodegas, casas y caballos de carrera. Habrían comprado Chile entero si hubiesen tenido a quien venderse. Eran de la pinta de esos mayorazgos de agricultores que salen con gusto al campo y al trabajo. Se levantaban a las cuatro o cinco de la mañana y hacían viajes larguísimos para ver un sandial o unos animales. Con sólo mirar cuántos canastos de uva iba a dar a la viña o cuántos cajones de duraznos aquel duraznar. Eran de la clase media, un poco o bastante arrotados, de esos que meten la cabeza dentro del plato para comer y tocan sinfonías cuando cucharean la sopa. Pero eran simpáticos; sacaban de los bolsillos, para pagar una botella de vino, rollos inverosímiles de billetes, treinta o cuarenta mil pesos, todos revueltos; generosos, nunca dejaban que otros pagaran, así fuera un puro martini o una comida para doce personas; y buenas personas, sin hablar mal de nadie, pagando bien a sus trabajadores y capaces de cualquier cosa por un amigo o un pariente que querían. En algunos aspectos, en los mejores, se parecían a mi primo Lucho. Eran como acampados. Los conocí en una casa de cena y les caí en gracia. El roto y el medio pelo quieren mucho al futre cuando se acerca a ellos. Ven en él algo de lo que quisieran ser o de lo que no son: una persona educada y bien vestida, con distinción para hacer esto y lo otro. Pocas veces se acerca el futre a ellos, salvo para parárseles en los pies, pero cuando lo hace y se dan cuenta de que es hombre derecho, realmente decente, porque hay futres más indecentes que los monos del zoológico, entonces lo reciben las palmas de las manos. Yo dejé el crédito de los futres a la altura de las tachuelas (Rojas, 1010).

Con todo, y para no caer en ingenuidades, es preciso reconocer que la misma valorización y práctica de la capacidad de emprendimiento no aparece con independencia de las condicionantes del medio y la historia personal del individuo, idea que manifiesta la mentalidad fuertemente realista de Rojas. En este sentido, es probable que ciertas clases sociales y ciertas circunstancias individuales potencien el valor del emprendimiento y la práctica emprendedora misma, más que otras. En el caso de Fernando y su familia, es claro que su falta de emprendimiento está determinada también por el alcoholismo y la ausencia del padre, además de la conciencia de haber nacido en una clase que partió de la posesión de cierto capital, social y monetario. Esto sucede de manera diferente, en el caso de las clases medias y bajas, las cuales, al no contar con la confianza de un capital, otorgan una mayor valoración a la necesidad de emprender y desarrollarse del individuo.

3. El fracaso de un despliegue: El mundo del proletario alienado

El segundo mundo que aparece representado en *Punta de rieles* es el de Romilio Llanca, dirigente sindical de una salitrera en Antofagasta quien va en busca de Fernando Larraín Sanfuentes para pedirle ayuda y orientación respecto de lo que debe hacer luego de haber matado a su mujer. Con el fin de que Fernando juzgue su caso con justicia, Romilio le cuenta la historia de su vida, historia que podemos dividir en dos partes.

Una primera parte es aquella en que el personaje expone y dice haber seguido casi al pie de la letra, sus propios ideales respecto de la existencia en general, y del amor y el trabajo en particular, logrando oponer resistencia a los modos de vida que impone al bajo pueblo el desarrollo de la modernidad. En una segunda parte, dichos ideales se ven atrapados y truncados. En el caso del amor, como consecuencia de su historia con Rosa. Y en el caso del trabajo, como consecuencia de lo que fue un fenómeno colectivo en la historia del bajo pueblo chileno: la proletarización del artesanado. En este sentido, puede precisarse aún más la procedencia social del personaje de Llanca. Para darle continuidad dentro de la narrativa de Rojas, digamos que éste pertenece, *en un principio*, a aquel mundo que constituye el universo fundamental de Rojas, y que Grínor Rojo ha descrito muy bien. Se trata de:

el “bajo pueblo”, como siguiendo una nomenclatura de principios del XIX lo denomina Gabriel Salazar (...) compuesto no tanto por obreros como por trabajadores independientes, que pueden ser peluqueros, sastres, zapateros, pequeños comerciantes, trabajadores a los que se contrata para la realización de tareas puntuales, como los estibadores, los obreros de la construcción (pintores, albañiles, carpinteros, etc.) o los artistas pobres, cuando no son desempleados sin más (Rojo, La contra de Rojas).

Sin embargo, esto es sólo en un principio, pues la historia de Llanca, corresponde precisamente a la fase que los personajes anteriores de Rojas no alcanzan a concretar: la de la integración amorosa y laboral, lo cual en su caso es llevado a cabo dejando de lado su trabajo independiente como artesano, y transformándose en obrero, es decir, en un sujeto sometido a las actividades que dicta la hegemonía económica del capitalismo y la industrialización.

En términos amplios, la primera parte de la historia de Llanca corresponde a la formación y realización de lo que podríamos llamar una concepción general de la vida como *despliegue*, que se manifiesta en el tipo de vínculo que éste mantiene con su medio de origen, en la visión que desarrolla y materializa respecto del trabajo y el amor, y en el modo en que concibe y lleva a la práctica el ejercicio político.

En relación a lo primero, Romilio se representa como un sujeto esencialmente emprendedor, que intentó superar las condicionantes de su propio medio, por la marginación de este último de los progresos de la modernidad, donde a sus ojos dominaba una vida primaria regida por las necesidades básicas y, podríamos decir, *animales* del ser humano: “Por allí nadie tiene interés en nada que no sea trabajar, comer, dormir, tomar vino y acostarse con las mujeres, si puede, porque tampoco es fácil. Ni la plata parece tener valor” (Rojas, 945). Los caminos que este medio parece prefigurarle son sólo tres: el alcoholismo, el anquilosamiento intelectual y la muerte, ante lo cual él sigue una trayectoria excepcional, con la que busca realizar su propio concepto de la vida como despliegue en lo

intelectual, lo laboral y lo amoroso. El narrador marca entonces tres acciones que son las que lo alejaron de los determinismos económicos de su espacio de origen y lo acercaron a la realización de su propio concepto de la existencia. En orden cronológico, estas son: “Yo sabía leer”, “Yo quería aprender a trabajar”, “Yo salí”.

Romilio encuentra en este rumbo dos modelos: El Milico y el Maestro Pascual. El primero de ellos, es el que le enseña a trabajar por primera vez y enciende en él el deseo de irse del pueblo pero sin traspasarle lo que para él constituía el verdadero trabajo y la verdadera trayectoria existencial a seguir. Le enseña “a aserruchar todo al ojo y a la sin rumbo, marcando los cortes de un clavo” (Rojas, 947-8) y a salir del pueblo acudiendo al recurso de la carrera militar. El Maestro Pascual, en cambio, es el modelo a quien Llanca definitivamente buscará imitar, y cuyo pensamiento coincide con su noción expansiva de la vida. Le enseña lo que él comprende como el verdadero trabajo. Además, lo pone en contacto con las ideas anarquistas y lo empuja hacia una vida de lucha y vagabundeo. En otras palabras, podríamos decir que lo lleva a querer realizar su propio proyecto de modernidad, un proyecto autónomo respecto del predominante y venido desde sí mismo:

Mientras trabajaba y mientras yo miraba cómo lo hacía, me contó toda su vida, cómo aprendió su oficio, los compañeros que tuvo, cómo se hizo anarquista en Barcelona, las huelgas, su viaje a América. También me habló de sus ideas. Me gusta oír a la gente contar sus historias (Rojas, 948).

Gracias a la influencia del Maestro Pascual, el concepto de trabajo que Llanca va adquiriendo y poniendo en práctica es el del trabajo como *oficio*, lo que implica conocimiento, método, creatividad y, junto con ello, permite un *desplegarse* del individuo en el ámbito de lo público. Es decir, aquello que el mismo Rojas describe en su ensayo “La creación en el trabajo”:

La creación en el trabajo del obrero tiene mucha semejanza con la creación del artista. En primer lugar es un producto del espíritu; en segundo lugar, es también artística, ha contribuido en mucho a la formación de la cultura de los pueblos de todas las épocas. Los primeros artistas fueron más que nada obreros, y si los arqueólogos pueden determinar las diversas culturas indoamericanas, ello se debe, únicamente, a los objetos que, como los tejidos, la alfarería, la escultura en madera, o en barro, las piezas de metal; son productos netos del obrero indígena. Pero la imaginación creadora del obrero es esencialmente plástica: reproduce en formas, en líneas, las preocupaciones de su espíritu artístico. Estas formas y estas líneas tienen voz y sugerencias que un hombre culto puede transformar en ideas y ubicar en la vida espiritual de los pueblos. Pero al decir obrero, no me refiero al obrero industrial, al obrero de fábrica, al proletario, en fin, sino al obrero manual que puede, solo o con ayudantes, hacer un objeto comercializable o de lujo (Rojas, “La creación en el trabajo” en *De la poesía a la revolución*, 159)

Por el contrario, para Romilio, las actividades de peón, mozo o repartidor que realiza la gente de su pueblo, aunque son trabajos, no traen consigo ese desplegarse: “Quería aprender a trabajar, no ser peón, ni mozo, ni repartidor” (Rojas, 948). Y es en defensa de esta concepción de lo laboral que el personaje define el tipo de lucha política que le interesa, la que está íntimamente ligada a la producción artesanal:

Me interesa la pelea en los gremios, sin el ánimo de cambiar la sociedad, como quieren los anarcos, ni de reemplazar a los patrones en el manejo de la cosa, como quieren los socialistas y comunistas (...) Me juré que nunca sería más que

obrero. Nada de ser contratista o patrón. Dejaría de ser lo que me gusta (Rojas, 953).

Romilio defiende la lucha gremial porque esta se presenta como una lucha no por el poder, sino como una organización de trabajadores cuya finalidad primera es la cautela del oficio. A nivel discursivo, para Romilio lo más importante es realizarse como obrero. Buscar el poder, como él observa que sucede con algunos sindicalistas, o con aquellos que aspiran a ser “patrones” o “contratistas”, sería dejar de hacer lo que para él es lo más importante: trabajar, practicar un oficio que materializa ese concepto general de la vida como despliegue. Romilio quiere realizarse y esta realización se opone al ser controlado o al controlar. Controlar es ejercer la voluntad, pero no es despliegue de sí porque el sujeto no es pura voluntad, ni pura vocación de control. Ser controlado tampoco es desplegarse porque uno se entrega a la voluntad de otro:

La verdad es que nunca me he podido explicar porqué o cómo un hombre puede tener tantas ganas o tanta aspiración de mandar, de tener el palo en la mano, de ser el jefe. Tampoco me he podido explicar porqué los más ambiciosos de poder son los que menos valen, en tanto que los que más valen no se interesan por mandar (Rojas, 953).

En cuanto al amor, sus experiencias lo llevan a iniciarse principalmente con prostitutas, pero de manera opuesta a como lo hace Fernando Larraín. Para Romilio el amor, el sexo, la intimidad y la ternura están unidos y esto se aplica a todas las mujeres, incluidas las prostitutas:

No tenía ni tengo ahora, me parece, una idea clara de cómo son las cosas, pero nunca pensé, como lo hacen casi todos los hombres, que hay una mujer nada más que para acostarse con ellas y otra para enamorarse y casarse. Todas me gustaban, hasta las putas, y me parecían iguales, mujeres todas y todas merecedoras de todo (Rojas, 982).

De este modo, si para Fernando el sexo con las putas era un deporte de explotación, para Llanca no difiere del que tiene con cualquier mujer y es fundamentalmente una explosión de su naturaleza: “Sólo cuando la naturaleza me exigía demasiado me atreví a las casas en que las chuscas están en las puertas o en las ventanas” (Rojas, 959). Llanca no tiene, en consecuencia, una actitud depredadora-explotadora. Por el contrario, su deseo consiste en realizarse también en la intimidad.

Atendiendo a estos conceptos básicos, que descubre y experimenta Romilio durante la primera mitad de su historia, la segunda corresponde al proceso según el cual ellos se van desarticulando. Proceso que puede ser descrito como el tránsito de un estado de organicidad —cuando el personaje despliega sus capacidades en lo laboral, en lo amoroso y en lo político y logra verse reflejado en estos tres niveles—, a un segundo estado que podemos denominar como de embrutecimiento, alienación, humillación y artificialidad que consiste, precisamente, en la frustración de los ideales implicados en cada uno de estos niveles.

En lo *laboral*, pues como ya hemos anunciado, durante la segunda etapa de la historia de Romilio, este es arrastrado al trabajo de las salitreras. Este tránsito implica para él abandonar el modo de producción artesanal con el que había logrado salir de la sociedad de subsistencia donde le tocó nacer, para ingresar a un modo de producción industrial. En este último, como todos sabemos, el trabajador ya no crea su propio producto para venderlo, sino que debe salir a vender su fuerza laboral, quedando sin orientación la fuerza creativa que antes empleaba en la práctica de su oficio. El sentido liberador que tenía el trabajo

para Romilio en un comienzo y que se encontraba arraigado en el quehacer artesanal, que implicaba creatividad, inteligencia, sensibilidad y contacto con una tradición y un medio, se transforma radicalmente al insertarse él en el modo de producción industrial. Allí, el obrero debe realizar una faena maquina, repetitiva, que no implica un saber intelectual y creativo, sino solo fuerza y resistencia física, y que obliga al trabajador a desarraigarse de su tierra, entrar en un medio extraño y desvincularse de las tradiciones.

Si recordamos que para Llanca sólo constituía trabajo aquello que era realizado mediante el conocimiento de un oficio, es decir, casi exclusivamente mediante la práctica artesanal, su ingreso al mundo de las salitreras le significa abocarse a la realización de lo que para él es un no-trabajo. Un no-trabajo, del que había huido a través de su oficio. Este proceso también ha sido descrito por Rojas, en su ensayo “De la creación en el trabajo”:

El obrero industrial no es un obrero en el sentido clásico de la palabra, al contrario, es su negación. La economía capitalista terminó con el obrero, con el artesano que no pudo conservar su independencia y fue absorbido por la industria (...) Esta absorción determinó el fraccionamiento del trabajo del obrero y al fraccionarlo mató automáticamente la parte de creación que el trabajador ponía en su labor. En adelante esta labor de creación fue ejercida por un solo individuo, el técnico, que dibuja los modelos y que determina la forma en que las máquinas, fraccionadamente, lo realizarán. En esta realización, el obrero no es más que otra pieza, humana, de la máquina (...) Se puede decir que la creación en el trabajo, no ha desaparecido, es cierto; pero no se puede decir que la creación no haya desaparecido en el trabajo del obrero (Rojas, “La creación en el trabajo” en *De la poesía a la revolución*, 160-161).

En cuanto a la frustración de los ideales en el ámbito de lo político, esto se refleja principalmente en el movimiento huelguístico que envuelve la situación enunciativa de la narración, es decir, el encuentro entre Fernando y Romilio, y la misma huelga frustrada a la que se hace referencia en el capítulo XVIII.

Como un salto de lo individual a lo colectivo, se da cuenta así de que el trabajador en general, ya no sólo Romilio, no está siendo facultado para ejercer su voluntad al interior de las salitreras. Situación colectiva que afecta especialmente la realidad particular de Romilio, si consideramos que el ámbito de lo público y lo político constituye la dimensión más fuerte de su personalidad y la única donde realmente despliega su carácter, en cuanto le permite materializar su vocación de *ser-para-el otro*, altruismo que se basa no en los intereses personales, sino en los colectivos:

El pliego de peticiones tuvo mala suerte. La empresa regateó demasiado lo que pedíamos, echaron de la planta al secretario del sindicato y tuvimos que ir a huelga. Entonces me desquité. Era el segundo directorio y le hice frente a la pelea. A los quince días nos amenazaron con echarnos a todos lo de la oficina. Pedimos audiencia en la administración y la peleamos de la punta hasta la cola (...) Para eso tenía carácter (Rojas, 992).

La pérdida de un campo para el altruismo y del *ser-para-el otro*, que se hace visible en la situación individual de Llanca, pero generalizable a todo el conjunto de los trabajadores o, al menos, a aquellos que participan en el sindicato, produce la muerte del sentido épico de este grupo social y, por lo tanto, la aceptación pasiva de las nuevas condiciones laborales que el destino o la historia o las clases dominantes les ofrecen: “La huelga se fue al hoyo. Aparecieron los que hablan según Engels y según Marx; pelearon los que hablan como se

puede, flaquearon unos, se aburrieron los otros y la gente volvió al trabajo casi antes de que el sindicato aceptara lo que la empresa ofreció” (Rojas, 1003). En conclusión, la frustración de los ideales en el plano político produce tanto en lo personal, como en lo colectivo, la vuelta no quiero decir a un individualismo sino a un ensimismamiento, asociable al estado más primario de las sociedades marginales.

Por último, los ideales en el plano amoroso se frustran en la historia de Romilio con Rosa, la que, como se ha dicho, acaba en el homicidio. Esta historia se encuentra regida por una lógica opuesta a la que Llanca había ido forjando a lo largo de su vida en este aspecto, consistente, básicamente, en la idea de un amor fuera de las lógicas de la explotación, basado en la conjunción entre la intimidad, el sexo y la ternura, sin impulsos depredadores como los que movían a Fernando Larraín al estar con las prostitutas. Dicha idea del amor era aplicable, además, a todas las mujeres con las que estuviera Llanca, incluso a las “chuscas”. Por el contrario, la historia con Rosa lo obliga a entrar en esta dinámica que implica una separación de las funciones afectivas y sexuales (“No tenía idea de lo que era cariño ni de lo que era ternura” (Rojas, 1117)), y que lo conduce —acudiendo a una metáfora que asimila el trabajo industrial que está ejerciendo, con su vida privada— a representarse a sí mismo como una máquina embrutecida: “Tenía la manía de hacer el amor una y otra vez y no había nada que la detuviera. El ser humano es una máquina, como dicen algunos, pero no es una máquina que pueda hacer la misma cosa; tiene que hacer varias sino se embrutece” (Rojas, 943).

Este embrutecimiento se produce en Romilio no sólo por la demanda sexual de su mujer, sino por la experiencia de estar él mismo hundido y escindido en una intimidad que no le permite un despliegue psicológico, ya que no puede hacer participar a su mujer en su vida pública. Para Llanca, la intimidad, lo privado, es más comprensivo que lo público, pues ese es el lugar donde el sujeto se expone por entero, incluyendo sus ideas e intereses laborales. En lo público no se comparte lo privado, pero en lo privado sí debe compartirse lo público. Por el contrario, Rosa no le permite este despliegue de lo público en lo privado, de manera que sus expectativas de realización se ven castradas:

Cuando le hablé de mis ideas me miró como si estuviera curado y cuando intenté explicarle por qué pasaban algunos hechos, las huelgas, las revoluciones, por ejemplo, se quedó dormida. “No me hable de esas patillas. No entiendo nada. Dígame mejor qué va a hacer si nos echan de aquí” (Rojas, 1002).

Ante esta relación empobrecida que ejerce Rosa sobre Romilio —analogable a la explotación que intuimos está padeciendo el personaje en las salitreras—, la experiencia amorosa conduce al hombre en una dirección totalmente opuesta a la realización de sí mismo. Lo lleva, como él dice, al embrutecimiento, y como dirá después, al “apocamiento” y, finalmente, a la humillación, que probablemente representa el crimen final: “Yo no dominaba a la ola como los buzos de resuello o los buenos nadadores, sino que la ola me dominaba a mí. Y aunque gozara a ratos, a ratos me sentí, aquella primera noche, no humillado —la humillación vino después— sino, cómo le diré, tal vez, apocado” (Rojas, 990).

En este marco, Llanca aspira a dominar a Rosa, pero no en el sentido de explotar al otro, sino de dominarlo para desplegar los atributos que son propios de la masculinidad, es decir, para poder cumplir con su propia naturaleza y, por lo tanto, con su libertad originaria:

Soñaba, había soñado a veces, con noches así, interminables. En esas noches, sin embargo, el jinete era yo. En la noche pasada no había sido más que el jineteado. Bueno, bien pudiera ocurrir que fuese yo el que después pasara a mandar el buque, el que lograra por fin ser el dominante (Rojas, 991).

El resultado, sin embargo, es el mismo que en las otras dimensiones de su desarrollo: Llanca, acaba involucionando, acaba embruteciéndose (“y yo quedé condenado a ser siempre igual” (Rojas, 991)) y, de alguna manera retrotrayéndose al estado de su pueblo originario, estado que queda ilustrado en la comparación que hace de su mujer: “Era como los hombres de mi pueblo” (Rojas, 1102). Nuevamente, desde el caso particular de Llanca la novela se desplaza a lo general y lo colectivo, enmarcando su situación amorosa dentro del contexto específico de las salitreras, el que aparece como un espacio diseñado exclusivamente para la productividad:

Un campamento salitrero es un mundo chico y resulta casi imposible esconderse ni diré para acostarse con una mujer, sino hasta para rascarse (Rojas, 966). Con la costumbre que hay ahora de hacer vivir a los soleros y a los casados en edificios diferentes, el asunto se ha vuelto más peliagudo (Rojas, 967). Me imagino lo que sería una salitrera en donde estuviese permitido que los hombres se emborracharan o que cualquiera pusiera una casa de remolienda. No creo que lo impidan por principios morales; lo hacen para cuidar sus intereses. (...) A veces hay mujeres, la compañía les permite quedarse” (Rojas, 967). Otras veces aparecen chuscas disfrazadas (Rojas, 959).

El resultado de esta triple frustración parece ser la vuelta del protagonista a su punto de partida. Es decir, a una situación en la que Romilio parece regresar a todo aquello de lo que había intentado desmarcarse: el ensimismamiento, el embrutecimiento, y la falta de espíritu emprendedor, propios de la sociedad de subsistencia de la que surgió y en la que parecía no haber posibilidades de desarrollo para la persona, sino solo de sobrevivir en los aspectos más primarios de la existencia.

Esto se refleja en la frustración en el ámbito laboral, donde el personaje, perdiendo la posibilidad de ejercer su oficio, acaba realizando el *no-trabajo* que antes atribuía a sus pares de Cáhuil y, por lo tanto, entrando en un estado de alienación. En lo político, pues la frustración de sus impulsos altruistas conducen a la colectividad a un estado de ensimismamiento y subordinación ante las circunstancias que la oprimen. En lo amoroso, pues la dinámica en la que lo hace participar Rosa, le cierra la posibilidad de una realización plena de sí mismo, y lo lleva a un estado en el que no parece haber posibilidad de autodesarrollo, lo que para Romilio significa entrar en un estado de embrutecimiento:

Además de inexperto, no tenía carácter. Podía hacer conmigo lo que quisiera. Seguramente no pensó eso, pero lo sintió y yo quedé condenado a ser siempre igual, sin tener más medio de defensa que la violencia, no por el momento sino alguna vez, alguna noche [La cursiva es mía] (Rojas, 991).

Este estado de subsistencia, sin embargo, es un estado peor que el anterior, porque Cáhuil al menos se presentaba ante el protagonista como un punto de partida que prometía un futuro abierto donde cabía la posibilidad de la realización personal, fundamento de la existencia y la felicidad de Romilio. Por el contrario, el ámbito de las salitreras lo conduce a un estado de subsistencia, pero en un punto límite, es decir, en circunstancias en las que no parece haber posibilidad de despliegue en ninguno de los ámbitos aludidos, lo cual significa para el protagonista la clausura de toda posibilidad de realizarse en lo que le es lo más propio¹⁰.

¹⁰ Esto, acudiendo a los principios propios del personaje protagonista, y sin hacer mención a las causas sociológicas, antropológicas, filosóficas, etc. que permitirían una larga explicación de los consensos por los cuales todos estaríamos de acuerdo en pensar que estas segundas circunstancias son peores para Romilio.

Esta imposibilidad de ser sí mismo en lo laboral, en lo político y en lo amoroso puede ser comprendida casi de lleno como el ingreso del protagonista, en un estado de alienación, definido según el diccionario de la RAE como el: “Proceso mediante el cual el individuo o una colectividad transforman su conciencia hasta hacerla contradictoria con lo que debería esperarse de su condición”. Dicho estado de alienación resulta la primera causa del crimen cometido por el protagonista, el que no es, desde este punto de vista, sino una canalización, una descarga de toda su frustración, la de la segunda mitad de su vida.

El crimen pasional, por lo tanto, que en un principio podríamos relacionar solo con la frustración en el plano sexual del protagonista, se produce también como el resultado de la frustración sufrida en los otros dos planos de su desarrollo, el laboral y el político, siendo el asesinato de Rosa sólo “la gota que rebalsa el vaso”. Es decir, la salida, a través de la violencia, de todo aquello a lo que no pudo acceder a través de la lucha y la resistencia.

4. ¿Quién es el “roto” y quién “el caballero”? Las trampas de un juicio irónico.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan estas dos historias: la historia del “roto” con la del “caballero”? Es decir, ¿cómo se relacionan estos dos tipos humanos que corresponden a la sociedad tradicional y que, de alguna manera, representan su jerarquización de acuerdo al esquema económico dominante?

Para decirlo de modo directo, yo observo que esta relación está marcada por la ironía. Una ironía que se produce como consecuencia de la representación de dos personajes que no responden al paradigma dentro del cual son presentados —el paradigma del roto y el paradigma del caballero—, sino precisamente lo contrario.

A diferencia de la visión aristocratizante que sostiene el uso de estas jerarquías, basadas en criterios asociados al origen social y familiar de los personajes, en la novela las categorías mismas de “roto” y “caballero” están relacionadas, según el autor, con el uso que los sujetos realizan del capital con el que cuentan. Es decir, con criterios, podríamos decir, mucho más *democráticos*.

En tal sentido, el “caballero” al que Romilio se acerca para que lo enjuicie va lentamente transformándose ante los ojos del lector en lo que a partir de sus propios planteamientos corresponde a un no-caballero, es decir, a un “roto”. Un roto, no por determinación social, ni por carencia de dinero, tampoco, aunque sí en parte, por faltar a la ley caballeresca del “honor”, la cual consiste, según Fernando, en tener la valentía de (pese a haber dañado el capital social con acciones que van desde actos no tan reprobables moralmente, como ser un borracho, y abandonar a la mujer, a actos definitivamente inmorales, como asesinar) ser capaz de dar la cara ante los suyos y responsabilizarse por lo hecho, sino, porque, confiado en su capital social, lo acaba dañando y perjudicando, a causa de su falta de emprendimiento.

Por el contrario, lo que va sucediendo con el “roto”, con Llanca, es precisamente lo contrario. En primer lugar, por el uso que este hace de los pocos capitales con los que cuenta: un capital cultural mínimo, “yo sabía leer” (Rojas, 947), que va acrecentando con el aprendizaje de un oficio, y a los cuales —siguiendo la terminología de Fernando Larraín— saca un provecho milagroso, transformándose en el personaje que verdaderamente emprende dentro de la novela. En segundo lugar, por aquello que detona la situación

enunciativa de la novela. Esto es: el tener el “honor” de presentarse ante Fernando Larraín para confesarle su crimen y recibir de él la recomendación más justa. Es decir, el cumplir, incluso con uno de los valores asociados exclusivamente a la oligarquía tradicional.

En este sentido es que la relación que se establece entre Fernando y Romilio es una relación irónica. Romilio, siendo (desde los códigos mismos de la novela) el verdadero caballero de la historia, se acerca a Fernando porque ve en él a una autoridad, que lo podrá juzgar desde su privilegiada y respetable posición. Por el contrario, este “caballero” es un roto, quien lo juzga desde una posición que realmente no posee, pero apelando a los códigos de dicha autoridad: los códigos del honor y del capital social.

En efecto, ¿qué es lo que le recomienda y promete Fernando a Romilio? Primero le recomienda entregarse a la policía, es decir, lo conduce a seguir haciendo aquello que él mismo no fue capaz de hacer: actuar con “honor”. En segundo lugar, le promete “ayudarlo”, lo que significa echar mano a su capital social. Dos sentencias que funcionan también de manera irónica: un deshonrado y desclasado que apela al honor y apela a su clase para aconsejar y sancionar a otro que, de acuerdo a su propios códigos, no ha perdido dicho honor, y que habría sido merecedor indiscutible de estar en su círculo social.

En este sentido, planteamos que la decisión de Fernando es una decisión en la que, pese a contar con la posibilidad de apelar a una ley subjetiva basada en la empatía, él apela a una ley que considera objetiva, pues la ha vivido en carne propia. Esta es la ley del honor, es decir, la ley que rige, según él, en las clases dominantes. Durante todo el relato, Fernando Larraín establece puntos de unión entre él y Romilio: se compara con él, se evalúa a partir de él; en cierto sentido, empatiza con él. Sin embargo, como la historia de Romilio detona la suya propia, finalmente toma su decisión abandonando esa empatía y dándole el final que habría sido más correcto para sí mismo: invitando a Romilio a conservar “el honor” antes que la libertad y el despliegue. Es decir, a regirse según sus principios y no según los principios que atañen al otro.

Esta decisión toma una especial y, podríamos decir, cruel significación, si consideramos que lo que está haciendo Fernando con Romilio al mandarlo, cariñosamente, a la cárcel es excluirlo de su marginalidad, es decir, excluirlo del lugar que por definición era el lugar de lo que no podía excluir. Recordemos que el único requisito para formar parte del pueblo era el de estar vivo y estar libre, no preso. De manera que al enviarlo a la cárcel, le extirpa el mínimo con el cual el personaje tendría la posibilidad de seguir perteneciendo a su precario medio social. Lo margina de la marginalidad, podríamos decir, lo *desclasa*, es decir, le aplica la sanción que la clase alta le aplicó a él. En lugar de resguardar el mérito de Romilio, resguarda su honor, es decir, lo protege de cometer lo que falsamente reconoce como su propio error: fallar el honor antes que en el mérito. Esta decisión encuentra su contrario en la actitud liberadora que el pueblo —representado por Otilia— sí tiene hacia él. De los dos únicos requisitos necesarios para ser acogido por este pueblo comprendido como marginalidad, la libertad y la vida, Otilia preserva de Fernando, no el primero, pero sí el segundo: la vida que pone en riesgo tras sus noches de farra. Salvándolo de la muerte, cumple con todo lo necesario para ser incluido.

Capítulo III: *Punta de rieles*: novela de la corriente de la conciencia.

5. Recepción crítica: *Punta de rieles*, sólo un mal remedo.

El único estudio que existe de *Punta de rieles* es el artículo titulado “Presencia de *Wild Palms*, de William Faulkner, en *Punta de rieles*”, escrito por Mercedes Robles y publicado en la recopilación *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Tal como su título lo indica, el objetivo fundamental de este texto es el de analizar en qué medida la novela del autor chileno cumple con el modelo narrativo que él mismo dice haber tomado de la obra del autor norteamericano, siendo la siguiente la impresión general de Robles:

Contrariamente a lo que expone Rojas, la técnica de su novela no sería igual a la de Faulkner¹¹. Se trata más bien de la adaptación de procedimientos narrativos y preocupaciones temáticas que a la larga transparentan que el chileno, a la par que mucha de la crítica, no asimiló totalmente el alcance de los propósitos del norteamericano (...) En la realización de su obra, Rojas sólo habrá de aprovechar los aspectos más extrínsecos de Wild Palms (Robles, 247).

Para comprobar esto, Mercedes Robles realiza un análisis en dos niveles, considerando dos de los elementos técnicos que se encuentran en la obra de Faulkner y dos de los elementos temáticos que hay en la misma, registrando luego la manera en que Rojas los aplica en *Punta de rieles*.

Los elementos técnicos que Robles analiza son la *estructura circular* y el *contrapunto*. Respecto a la primera, en el caso de la obra de Faulkner, ésta sería puesta en práctica por el autor en las dos partes que conforman su novela. En *Wild Palms*, porque la historia comienza en el presente, salta al pasado y luego vuelve al presente; teniendo a “the elder doctor” como puente entre las dos secuencias. Y en “Old man”, porque comienza y concluye en el mismo punto, además de presentar sucesivos saltos al futuro, como “flashbacks al revés” (Robles, 246), que producen el efecto general de borrar el sentido del tiempo. Lo fundamental de esta circularidad formal, según señala Robles, es que estaría íntimamente ligada a un aspecto fundamental del contenido de la novela. Está pensando en el tema del “ritmo natural de la vida, la concepción cíclica del universo” (Robles, 247), el cual se refleja,

¹¹ *Respecto de esta paráfrasis a las palabras del autor, es necesario precisar que él nunca señaló haber utilizado exactamente la estructura de Wild Palms. En efecto, en la misma Antología autobiográfica, él se muestra preocupado de no caer en la imitación y de adaptar dicho modelo a sus propias intenciones. Con ese fin, en efecto, diseña la instancia narrativa en la que se encuentran los dos personajes: “Después de ese día surgió otra percepción: puedo contar en un libro, paralelamente, ambas historias, dedicándole un capítulo a cada una. Era en Middlebury, Vermont, y trabajaba en una escuela de verano. ¿Cómo? Inmediatamente recordé Palmeras Salvajes, de William Faulkner: la técnica sería igual y era la única conocida, por lo menos yo no conocía ni de oídas otra. No. No podía exponerme a ser un simple imitador (...) Había que buscar una variante. ¿Cómo? (...) En otro momento surgió la solución: Fernando Larrain debe ser, será, el subdirector del diario y conocerá, de alguna manera, al otro hombre (...)” (Rojas, Antología autobiográfica, 236).*

como hemos visto, en cada una de las partes de *Wild palms*, pero también en cada uno de sus capítulos y en la obra en su conjunto.

Respecto del *contrapunto*, la autora profundiza poco, señalando que en Faulkner esta técnica es utilizada para comunicar ideas implícitas y dar conexión a dos historias que parecieran no tener vinculación ninguna. Esto último, mediante una puesta en relación metafórica, que cristaliza gracias a la imprescindible participación del lector por medio de analogías y contrastes.

Según Mercedes Robles, tanto la *estructura circular* como el *contrapunto*, estarían presentes en *Punta de rieles*, pero de manera superflua. En cuanto a la primera, gracias al tipo de montaje que pone en práctica la novela, con el que el relato parte en el presente, salta al pasado y luego vuelve al presente; sin significar esto, sin embargo, una formalización de su contenido profundo. En cuanto al *contrapunto* —elemento que Mercedes Robles no expone, a mi juicio, con suficiente claridad— funcionaría como una técnica llevada a la práctica en *Punta de rieles* para unir las dos narrativas que conforman la novela, las cuales, sin embargo, no parecen tener contener “sugerencias metafóricas” (Robles, 248) entre sí, fuera del “principio de solidaridad¹² que une a los dos personajes” (Robles, 248). Esto último reduciría el uso de dicha técnica, a un mero recurso para pasar de “una historia a la otra por medio de asociaciones temáticas” (Robles, 248).

En cuanto a los elementos *temáticos* que Rojas emplea y que toma de Faulkner, Mercedes Robles destaca fundamentalmente dos, ambos asociados al tratamiento de los personajes. Ellos son: la similitud entre Harry y Llanca respecto a su relación con las mujeres; y entre Charlotte y Rosa, en cuanto a la representación de dos personajes femeninos, pero con marcados atributos masculinos.

La similitud entre los hombres de ambas novelas, lo explica la crítica chilena mediante dos términos tomados de Scholes y Kellog. Harry y Llanca serían varones inexpertos en materia amorosa, “hasta que cumplen más o menos 30 años” (Robles, 249); sin embargo, en el caso de Llanca, esto se entiende, dice ella, gracias a su carácter “representativo”, es decir, su condición social, su posición en la vida real. Mientras en el caso de Harry, por su carácter “ilustrativo”¹³, refiriéndose con esto último a aquellos personajes que funcionan como:

(...) conceptos en forma de antropoides o fragmentos de la psiquis humana enmascarados como seres humanos completos (para los que) no estamos llamados a entender sus motivaciones como si fueran seres humanos completos,

¹² Como ya se ha visto en el capítulo anterior, durante la presentación de los dos mundos que reúne la novela, y del modo en que ambos interactúan entre sí bajo la forma del juicio, yo no estoy de acuerdo con esta visión optimista del final de *Punta de rieles*. Más bien, me parece que Fernando condena a Llanca, le impone el peso de la ley, pudiéndolo haberlo liberado, gracias a la efectiva simetría (que Robles desconoce) entre estos personajes, pero que Larraín parece desentender. El único componente optimista que presenta el autor propone también una inestabilidad en dicho aparente optimismo: “Uno estuvo caído y el otro fue levantado; podía volver a caer. El otro caía ahora y el que estaba de pie lo *afirmaba*” [La cursiva es mía] (Rojas, *Punta de rieles*, 10).

¹³ No me detendré en la discusión de todo lo planteado por Mercedes Robles, pues mi objetivo al citarla radica fundamentalmente en lograr posicionar formalmente a la novela. Sin embargo, quisiera declarar mi discrepancia respecto de la opinión que esta crítica sostiene sobre el personaje de Llanca. Como hemos visto, a mí me parece un personaje sumamente complejo, cuya reserva y timidez en materia amorosa, deviene como la contraparte de su carácter idealista, emprendedor y, por lo tanto, anti “representativo”. Si Llanca fuese un personaje representativo, sería como uno más de su pueblo de origen: su desarrollo no habría sido posible y su caída no constituiría tragedia ninguna. Por lo demás, una comparación a nivel de personaje debería incluir una apreciación sobre el co-protagonista de la novela, Fernando Larraín Sanfuentes, el cual es totalmente descuidado en su análisis.

sino a entender los principios que ellos ilustran a través de sus acciones en un marco narrativo (Robles, 250).

La similitud entre Charlotte y Rosa, en cambio, estaría dada, como hemos dicho, por el carácter masculino que ambas presentan, el cual se desprende de dos modos distintos de practicar y ver la sexualidad. En el caso de Charlotte, ello se deriva, según Robles, de una visión de lo sexual en cuanto “desesperado esfuerzo por allegarse al amor ideal que le permitirá resolver sus más íntimas ansiedades espirituales, reconciliarse consigo misma y vivir en completa libertad” (Robles, 251). Mientras para Rosa “el coito no pasa de ser una necesidad natural, instintiva, como comer, dormir, trabajar; tanto, que ni siquiera representa para ella un medio de relacionarse con el hombre” (Robles, 252).

Con todo esto Mercedes Robles acaba concluyendo que la diferencia fundamental de Rojas con Faulkner radica en que el trabajo del primero se orienta hacia el testimonio de lo real, mientras que el del segundo, “por lo menos, hacia la abstracción” (Robles, 253). Esta diferencia reduce la obra de Manuel Rojas a una mera imitación, sin forma, tanto de la realidad como de la obra de Faulkner.

6. La novela de la corriente de la conciencia: formas para lo informe.

Sin desmerecer el trabajo de Mercedes Robles, creemos que un análisis más productivo de la obra del narrador chileno puede hacerse comprendiéndola dentro de un tipo de formato más amplio, para luego ver cómo funciona el modelo faulkneriano en el marco de dicho formato. En este sentido, creo que es pertinente insertar la novela de Rojas dentro de la larga tradición de “novelas de la corriente de la conciencia”, cuyos exponentes más importantes —Joyce, Faulkner y Virginia Woolf— fueron, sin duda, los maestros técnicos del narrador chileno, al menos los dos primeros.

En efecto, y como veremos más adelante, uno de los recursos típicos de este tipo de novelas es el uso de modelos literarios con el fin de dar forma a esa dimensión informe y caótica que constituye el espacio psíquico de los personajes. De este modo, así como James Joyce en el *Ulises* acude a la *Odisea* de Homero y va organizando el desbordado material que genera la representación psicológica de sus dos protagonistas (Leopold Bloom y Stephen Dedalus), alrededor de los temas y capítulos de su antecedente griego, Manuel Rojas tomará la estructura de Faulkner no como un fin en sí mismo, sino como un recurso para llevar a cabo la representación de las conciencias de los personajes que constituyen su novela: Fernando Larraín y Romilio Llanca.

Ahora bien, antes de entrar en este terreno es necesario precisar qué entendemos por “novela de la corriente de la conciencia”, para lo cual acudiremos a los planteamientos de Robert Humphrey en su libro *La corriente de la conciencia en la novela moderna (un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner)*. Utilizamos este texto, pues en él se plantea una comprensión del concepto de “la corriente de la conciencia” en tanto formato y no en tanto técnica literaria. En este sentido, nos abre la posibilidad de aunar las características técnicas de la novela de Rojas en función de los objetivos más bien generales que este libro propone.

Lo primero que nos permite identificar una *novela de la corriente de la conciencia*, según Humphrey, es su *argumento*. Se trata de obras cuyo objetivo fundamental es relatar la conciencia de uno o más personajes, entendiendo por ésta el:

(...) desarrollo completo de la reflexión mental, desde los niveles anteriores a la conciencia misma hasta los más superiores de la razón, pasando por los diferentes estratos mentales e incluyendo el más alto de ellos, el del conocimiento racional comunicable. De este último es del que generalmente se ocupa la novela psicológica. Y de ésta difiere la de la corriente de la conciencia precisamente en que trata de aquellos niveles anteriores a la verbalización racional: los niveles al margen de la reflexión (Humphrey, 12).

En este sentido, son dos las características básicas con las que debe cumplir una novela para ser considerada una *novela de la corriente de la conciencia*. En primer lugar, presentar los niveles de conciencia anteriores a la palabra¹⁴ y, en segundo lugar, que esto se lleve a cabo “con la intención fundamental de revelar el ser psíquico del personaje” (Humphrey, 14), es decir, con el fin de mostrar al hombre interno —su “existencia síquica y funcional” (Humphrey, 17)—, que se encuentra bajo la superficie de la dimensión comunicativa, por sobre la motivación y la acción del hombre externo, caracterizado por sus acciones y motivaciones, las que están relacionadas, más bien, con el pensamiento behaviorista y positivista, y con la novela experimental de escritores como Zolá y Drieser. Con este fin, la novela de la corriente de la conciencia, se preocupa de la región vital del personaje que corresponde a:

(...) la experiencia mental y espiritual, el qué y el cómo de la misma. El qué incluye categorías de las experiencias mentales: sensaciones, recuerdos, imaginaciones, concepciones e intuiciones. El cómo incluye las simbolizaciones, los sentimientos y los procesos asociativos (Humphrey, 17).

En función de lo anterior, lo que opera como un fin, digamos, superior de la *novela de la corriente de la conciencia*, los autores que la abordan acuden a distintas técnicas, recursos y formas; todos con el fin de dar organización y estructura a esta dimensión desbordada y caótica que es la psiquis humana. Esto no significa que todas las novelas de la corriente de la conciencia deban necesariamente ser discontinuas, fragmentadas y herméticas, como sucede en escritores como Virginia Woolf y Faulkner. Una vez que estas permiten comprender que su objetivo central es la representación de la psiquis, pueden presentar distintos grados de organización y claridad, dependiendo esto del método, específico en cada novela, con el que autor quiso representar dicho terreno de lo interno.

Respecto de los métodos, a los que suelen acudir las *novelas de la corriente de la conciencia* Robert Humphrey distingue cuatro: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio, de los cuales nosotros explicaremos solo los dos que atañen a la novela de Rojas: el monólogo interior directo, correspondiente al discurso de Fernando Larraín, y el soliloquio, que pronuncia Romilio Llanca. Respecto del primero, dice Humphrey:

El monólogo interior es (...) la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los

¹⁴ Este primer requisito lo discutiremos brevemente al ver el modo en que materializa la novela de corriente de la conciencia en la novela de Rojas.

varios niveles de control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra (Humphrey, 136).

Siguiendo a Humphrey (37), si examinamos los métodos que son propios del monólogo, debemos considerar también que este presenta directamente la conciencia del personaje al lector, con una muy reducida intervención del narrador, el que desaparece completa o casi completamente “lo mismo que indicaciones tales como “dijo”, “pensó” y otro tipo de comentarios explicativos” (Humphrey, 37). Además, con el uso del monólogo interior, se desconoce la existencia de un oyente, de manera que el personaje no habla a nadie dentro del contexto narrativo, ni tampoco habla a un lector, por lo cual procede en contra de lo que éste último espera.

El soliloquio, por su parte:

(...) difiere básicamente del monólogo interior en que aunque se trata de un solo hablado que supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato. Esto, a su vez, confiere al soliloquio características especiales que lo distinguen aún más claramente del monólogo interior. La más importante de ellas es su mayor coherencia, puesto que su propósito no es otro que el de comunicar emociones e ideas relacionadas con un argumento y una acción, mientras que el del monólogo interior consiste principalmente en presentar una identidad síquica (Humphrey, 46).

En este sentido, según plantea Humphrey (47), el soliloquio representa el contenido y los procesos síquicos desde la mente del personaje al lector de manera directa, sin la presencia del narrador, pero con un público tácitamente supuesto. A causa de esto último, aparece como un discurso más inhibido y menos profundo que el del monólogo interior, gracias a lo cual logra constituir “una feliz combinación de corriente interior de la conciencia y de acción exterior” (Humphrey,49).

Además de los métodos asociados a la focalización y los modos narrativos, las novelas de la corriente de la conciencia emplean artificios técnicos a través de los cuales se puede representar convincentemente la siquis de sus personajes, siendo *la libre asociación psicológica* la fórmula más ampliamente utilizada, pues permite representar la continuidad de los procesos síquicos. Tres factores, dice Humphrey (54), controlan la asociación. Estos son: la memoria, que constituye su base; los sentidos, que son los que guían la memoria, y la imaginación, que es la que determina su elasticidad.

Otro artificio utilizado para controlar y a la vez representar el fluir de la conciencia, es el *montaje*. Humphrey, citando a Daiches, distingue dos tipos de montaje: de tiempo y de espacio:

Daiches señala que existen dos métodos para representar este montaje en la novela. El primero es aquel en el cual el personaje permanece fijo en el espacio mientras su conciencia se mueve en el tiempo; el resultado es el montaje del tiempo o la superposición de imágenes e ideas de un momento sobre las de otro. La segunda posibilidad surge, naturalmente, cuando el tiempo permanece fijo y es el elemento espacial el que cambia, es decir, que se trata de un montaje de espacio (Humphrey, 61).

Por último, Humphrey dedica un breve apartado a los recursos *tipográficos*, los que junto con los recursos técnicos anteriores contribuyen a la realización del propósito más importante en este tipo de novelas: representar las dos vertientes de la vida humana: la vida interior y exterior simultáneamente. La función principal de estos recursos tipográficos

sería la de brindar indicaciones “de importantes cambios de dirección, andadura, tiempo o, incluso, de personaje” (Humphrey, 67), las cuales constituyen muchas veces las únicas orientaciones con las que cuenta el relato. Ejemplos de estas indicaciones tipográficas son: la puntuación y la bastardilla, para controlar el movimiento de la conciencia, como sucede en *El sonido y la furia* de Faulkner; los paréntesis que indican cambios en los niveles de conciencia, tal como se presentan en Virginia Woolf; los puntos suspensivos, los guiones y los versos; o, incluso, los titulares de diario que utiliza Joyce en el *Ulises*.

Ahora bien, además de la representación del fluir de la conciencia, otro elemento es clave dentro de estas novelas: la ficcionalización de la intimidad. Con esto pasamos al segundo de los niveles, cuyo estudio nos ayudaría a conformar un buen análisis de las *novelas de la corriente de la conciencia*. El primero fue el de las *técnicas*; este que viene es —en términos de Humphrey— el de los *recursos*. Estos últimos están orientados, precisamente, a la estetización verosímil de dicha intimidad. Es decir, a la transmisión de los valores, asociaciones y relaciones personales, propios de la conciencia representada, con el fin de mostrar su textura real y extraer de ella algún significado para el lector (Humphrey, 74). Según Humphrey:

Los recursos más importantes son: primero: interrumpir el contenido mental de acuerdo con las leyes de la asociación psicológica; segundo, representar la discontinuidad y concentración por medio de figuras retóricas tradicionales; tercero, sugerir niveles extremos y múltiples de significado por medio de imágenes y símbolos (Humphrey, 76).

En este sentido, el análisis de una novela de la corriente de la conciencia debiera incluir el registro de las *incoherencias* propias del discurso egocéntrico del personaje; la presencia de *recursos retóricos clásicos*, tales como, la personificación, el hipérbaton, la repetición, la sucesión rápida, la metáfora, la ironía, etc. Pero sobre todo aquellos que indican discontinuidad, tales como, epanodos, elipsis, anáforas, anacolutos, paréntesis dislocados, braquiología. Esto último, con el fin, antes que retórico, de “captar la realidad del proceso psíquico (...) para mostrar la textura de la discontinuidad, esencia de la conciencia” (Humphrey, 85). Finalmente, en este mismo nivel del análisis, deberíamos registrar los tipos de *imágenes* que se articulan en los discursos de los personajes, las cuales pueden ser usadas, según Humphrey, de dos modos: impresionista uno, simbolista el otro: “Por utilización impresionista de imágenes, me refiero a la descripción de una percepción inmediata, que tiende a hacer de la expresión de una actitud emocional algo mucho más complejo” (Humphrey, 89). Mientras por simbolismo entiende, de un modo un tanto redundante, el uso abundante de símbolos que funcionan como metáforas truncadas, metáforas a las que les “falta el primer término” (Humphrey, 90) y que operan como un sistema destinado a “intensificar la expresividad de una comparación y que es, al propio tiempo, como toda metáfora, un artificio para alcanzar mayores implicancias de significado” (Humphrey, 90):

Ambos, imagen y símbolo, tienden a expresar algo de la esencia de la intimidad de la conciencia; la imagen, sugiriendo los valores íntimos y emocionales de aquello que se percibe (directamente, por medio de la memoria o de la imaginación); el símbolo, por su parte, sugiriendo la forma truncada de toda percepción y llevando su significado más allá de los límites ordinarios del mismo. (Humphrey, 90).

Es lo que sucede en *Ulises* de Joyce, por ejemplo, con la imagen de la madre, que simboliza los remordimientos que Stephen siente por haberse negado a cumplir su voluntad.

En cualquier caso, tanto el símbolo como la imagen funcionan como un intento de objetividad, con el que los autores buscan mostrar, de la manera más directa posible, la realidad de la conciencia de sus personajes, mediante estos dos recursos que permiten mostrar elementos de su mente antes de que se produzcan los procesos de asociación y racionalización.

Los niveles de análisis que debería incluir el estudio de una novela de la corriente de la conciencia son, entonces, tres: el de las técnicas, el de los recursos y, por último, el nivel de lo que Humphrey distingue como el nivel de “las formas”. Este último plano se refiere al uso que estos narradores —dentro del despliegue técnico que implica la representación de la conciencia— hacen de las estructuras narrativas tradicionales. Estas pueden dividirse en tres categorías.

La primera de ellas se halla compuesta por las *unidades de tiempo y lugar*, cuyo uso aparece ejemplificado nuevamente con *Ulises* de Joyce, novela que empieza en dos lugares diferentes, pero cuyo desarrollo transcurre casi totalmente en Dublín. Como dice Humphrey, el tema principal de *Ulises* tiene lugar en la mente de los personajes, pero por lo mismo el autor debe imponerle una forma y ser extremadamente fiel a estas unidades de su narración superficial. Recordemos nosotros que, además, ésta transcurre en sólo veinticuatro horas, siendo una novela de casi setecientas páginas. La segunda de estas categorías, se refiere a los *Leitmotiven*:

(...) término tomado de la música, más concretamente del drama wagneriano, y, según un diccionario americano, significa: “frase o breve pasaje marcadamente melódicos, que expresan cierta idea, persona o situación, o que están relacionados con ellas, y que les acompañan cada vez que aparecen”. Literariamente puede definirse como una imagen, símbolo, palabra o frase que se repite y que implica una asociación estática con cierta idea o tema (Humphrey, 103).

Como ejemplos concretos de esta categoría, Humphrey presenta nuevamente el recuerdo de la madre moribunda de Stephen, además del recurrente símbolo del Faro que aparece en *To the Light house*, de Virginia Woolf; así como también el talismán de pan al que alude innumerables veces Leopold Bloom en *Ulises*.

La tercera categoría corresponde al *uso de modelos literarios*, tal como sucede en la novela recién mencionada, donde el tema y la situación de cada uno de los capítulos están determinados, según Humphrey, por sus paralelos homéricos y sirven como marco dentro del cual colocar la función principal de la novela: la descripción psicológica de los personajes.

Luego, tenemos *la disposición formal en escenas*, como sucede en *Las olas*, de Virginia Woolf, libro que se articula en base a la presentación de siete grupos de soliloquios estilizados que representan siete etapas de la vida de los personajes. Finalmente, Humphrey anota otras tres categorías, que no explica, sino solo menciona. Estas son: *las estructuras simbólicas, los esquemas cíclicos naturales y los esquemas cíclicos teóricos* (estructuras musicales, ciclos históricos).

7. Aplicación del formato a *Punta de rieles*

¿Pero cómo se da el formato de la “novela de la corriente de la conciencia” en el caso particular de *Punta de rieles*?

En cuanto a las *técnicas*, resulta evidente que la novela está compuesta por dos de los métodos descritos por Humphrey: el soliloquio y el monólogo interior. El primero corresponde al relato de Romilio Llanca; el segundo al de Fernando Larraín Sanfuentes, y a través de ellos Rojas presenta las dos historias aludidas en boca de los mismos personajes, divididas en veintitrés capítulos contrapuestos, en los que el autor interviene sólo tres veces¹⁵: “En el capítulo II para introducir al carpintero, en el IX para dirigir el monólogo de uno de los personajes y en el último, para terminar¹⁶ (Rojas, *Antología autobiográfica*, 240).

Al estar el discurso de Llanca presentado de manera oral y articulada, podría argüirse que la mitad que corresponde a su historia se escapa del formato de la novela de la corriente de la conciencia, una de cuyas características era mostrar los niveles previos a los de la palabra comunicativa. Sin embargo, creemos que, siempre y cuando continúe ocupando un lugar prioritario el objetivo de representar el espacio interno de los personajes, el uso de la palabra oral no constituye un factor determinante como para privar a la novela de participar de dicho formato. Esto sucede en *Punta de rieles*, particularmente, porque los discursos parten de una situación comunicativa concreta, la situación de la confesión y el juicio, pero luego estos mismos discursos se independizan de ella, mediante los ya mencionados métodos del soliloquio y el monólogo interior. En este sentido, la palabra de Llanca, aunque oral, regresa a un estado previo a la comunicatividad.

El soliloquio de Llanca es una narración cronológica de la historia de su origen y su desarrollo, entrecruzada con las motivaciones generales que marcaron las características de dicho desarrollo. Mientras el monólogo de Larraín, revisa los mismos temas que aborda Llanca, en el mismo orden, pero aplicándolos a sí mismo.

Respecto de éste último, el aspecto que nos parece más interesante es el registro oral que Rojas eligió para representar un discurso con evidentes marcas de discurso interno. En efecto, Fernando Larraín, prácticamente no emite ninguna palabra en el transcurso de la novela, salvo al comienzo y al final de ella, cuando recibe y luego cuando juzga a Llanca. Sin embargo, Rojas materializa su discurso de manera casi tan oral como lo hace con el discurso de Romilio Llanca, cuestión que fue, como se ve en la *Antología autobiográfica*, una verdadera preocupación compositiva para el autor.

En el caso de Romilio Llanca, el autor confiesa que captar su lenguaje oral no implicó para él ninguna dificultad. Sin embargo, no fue así en el caso de Fernando Larraín Sanfuentes, personaje que por primera vez aparecía en su narrativa en términos tan especializados y para el cual tuvo que pedir la asesoría de varios de sus amigos de origen “bien”. Entre ellos Pablo Llona Barros y María Luz Huidobro, quienes además lo ayudaron a definir el apellido de su personaje.

El problema mayor fue el lenguaje. ¿Cómo hablaba la gente bien? (...) recordaba con nitidez el del personaje, un hablar plagado de modismos, directo, corto sin eufemismos. Yo había tenido y tengo algunos amigos bien —más bien que otros que hablan casi como esas novelas—, y aunque sabía que una parte de esa sociedad es lo que en Chile se llama fruncida, no ignoraba que otro no lo es tanto y que otra, además, no lo es nada (Rojas, 237).

¹⁵ “El libro está constituido por veintitrés capítulos y no ha sufrido, hasta este momento, cambio alguno en su estructura; se escribió y está tal como fue concebido” (Rojas, *Antología autobiográfica*, 240).

¹⁶ Manuel Rojas, *Antología autobiográfica*, p. 240.

Este registro oral con el que Rojas capta el discurso interno de Larraín, puede ser comprendido desde distintos ángulos. En primer lugar, como resultado de la aún inextinta maleza del criollismo, que lo conduce a encerrar el discurso de este personaje en el marco de un modo narrativo contemporáneo —el monólogo interior surge sólo en el siglo XX—, pero a objetivar dicho discurso mediante recursos más bien tradicionales. En este caso, discursos asociados a cierta idea de *mimesis* lingüística que se salva del criollismo, pero que de todas maneras coquetea con sus métodos.

En segundo lugar, esta particularidad puede ser entendida como una arista más del intento ya mencionado por dar continuidad a estas dos identidades, convencionalmente polares, como son las del “roto” y del “caballero”, lo cual da como resultado que el paso de un discurso a otro no sea un paso drástico, sino más bien, continuo. Esta interpretación encuentra refuerzo dentro de uno de los tópicos desarrollados por la novela: “Un buen caballero es tan mal hablado como un buen roto. Mi tío Isidoro Sanfuentes hablaba igual que el mayordomo de su fundo y hasta eran parecidos. Algunas malas lenguas decían que eran hermanos” (Rojas, 945).

Por último, podemos interpretar este hecho dentro del objetivo que ya hemos expuesto, según el cual Rojas no se preocupa tanto de mostrar las acciones externas de los personajes, el crimen y el juicio, sino más bien las causas y el contexto biográfico y existencial de dichas acciones. En el caso de Romilio Llanca, para que Larraín juzgue con justicia el crimen del primero; y en el de Larraín, para que el propio lector también juzgue su juicio con justicia. En este sentido, el uso de un lenguaje oral, con el mayor grado de articulación, claridad y racionalización que éste implica, ayudaría a ese juicio del juez al que invita un tanto abismalmente la novela.

Ahora bien, el soliloquio y el monólogo interior entran en la novela mediante el uso del ya mencionado *montaje de espacio*, el que se refiere, como hemos visto, a una situación que mantiene fijos a los personajes en un lugar, mientras sus conciencias se mueven en el tiempo. En el caso de *Punta de rieles*, esto se hace visible atendiendo a lo que Humphrey designa como las unidades convencionales del relato a las que acuden las novelas de la corriente de la conciencia para dar orden a la representación de la psiquis: las unidades de tiempo y de lugar.

Como se señala en el capítulo I, la novela se abre a las 2:30 de la mañana, hora que corresponde al momento en el que Fernando Larraín se encuentra en compañía de dos de sus trabajadores: Juanito y el personaje apodado El mugriento. A las 3:15, según se establece en el capítulo II, aparece Romilio Llanca en la imprenta. En el capítulo VI, se indica que son las 4:00 a.m. y que está comenzando a amanecer, siendo el amanecer definitivo la última coordenada temporal que nos entrega al autor. Esto significa que el encuentro que da el contexto a la historia tiene una duración de aproximadamente tres horas y media, si consideramos que pudo haber amanecido alrededor de las seis de la mañana. Estas son tres horas y media que transcurren en un difuso, pero único ámbito espacial, pues si bien los personajes se encuentran en la oficina del diario salitrero, en el capítulo II se dice que salen de ella, hacia un espacio no mencionado, como emulando un gesto dostoievskiano en el que los personajes parecen encontrarse fuera de las coordenadas de tiempo y lugar.

En este plano de la historia, entonces, la novela transcurre dentro de un número limitado de horas deliberadamente marcadas por el autor; sin embargo, cuando entramos en el discurso subjetivo de los personajes, entramos también en otra temporalidad y especialidad, mucho más amplia que la anterior.

En el caso de Romilio Llanca, creo que podemos hablar de seis ejes espaciales, que son los que puntean la historia de su formación. El primero de ellos es su pueblo origen, Cahuil, donde trabaja como correo y desde donde surge gracias a la influencia de El Milico. El segundo de ellos es Santiago, la capital, donde conoce al maestro español y supera las limitaciones que le impone el medio: la ignorancia y el hambre, fundamentalmente. En Santiago, Llanca vive en casa de dos compañeros de servicio militar. Primero, manteniéndose al alero del maestro Pascual; luego de manera independiente, durante algunos años a lo largo de los cuales se junta con otros obreros y se dedica a organizar un gremio. El tercero de los espacios es Valparaíso, donde se dirige con el fin de “tantear” el estado de la actividad gremial de esa ciudad. El cuarto es el barco “Pisagua”, en el que trabaja de carpintero y a bordo del cual realiza tres viajes: por la costa de Chile hasta Buenos Aires, por los puertos del norte, Perú y Ecuador. En el tercer viaje desembarca, con cual comienza a habitar el quinto eje espacial de su formación, el que se caracteriza por el paso desde el ámbito del mar hacia lo terrestre. Llega al puerto, luego a la Ligua, más tarde a Taltal. Aquí se inicia, primero en el trabajo de fábrica, luego en el de la construcción, y más tarde, en el de la minería. Finalmente, al espacio de las salitreras, el último al que accede Romilio y donde se dice que comienza la historia que culmina en la noche del asesinato.

Llanca permanece en tres salitreras nortinas: en Santa Anita, lugar que descubre como un espacio ideal para el trabajo y para compartir con hombres solteros; y donde, por lo tanto, puede renunciar a la tan difícil vida amorosa. En Mantos Blancos, salitrera joven, donde conoce a Rosa, primero como pareja de Campón y luego como su propia mujer; momento en el que Llanca comienza a ser lo que será hasta que la mata. Además, en esta salitrera se frustra la primera huelga, motivo por el cual parte a Antofagasta donde, consigue trabajar en la salitrera Buena Ventura, más pequeña que las anteriores, pero también mejor organizada y más antigua. Aquí empieza la caída de Llanca, hasta que en el retorno a Antofagasta mata a Rosa y esa misma noche se presenta donde Fernando.

En términos temporales, esta historia transcurre en aproximadamente cinco años, desde que se inicia sexualmente, a los veinticinco, hasta que mata a Rosa, momento en el que no se sabe su edad.

En el caso de la historia de Fernando Larraín, esta es, por el contrario, menos clara en lo espacial, pero más definida en lo temporal. Los espacios en los que podríamos dividir la historia de este desclasado son tres. El primero de ellos corresponde al conjunto de lugares que él menciona estando aún asociado a la casa paterna: el fundo del tío Eugenio, donde se inicia sexualmente; el prostíbulo de segunda al que acude sistemáticamente y donde conoce a Lya, puta con la que comienza su primera relación más o menos estable, durante un año hasta que contrae la sífilis; y el Banco, donde se inicia en el mundo del trabajo con el cargo de junior.

El segundo eje espacial puede denominarse como el eje del hogar propio. Éste se inaugura con el matrimonio de Fernando con Clara y se rompe mediante un proceso de trizamiento lento, que comienza cuando llega por primera vez borracho a la casa; luego, pierde su trabajo por el alcohol, su mujer y sus hijos lo abandonan, pierde también el trabajo que los Escalante le habían ofrecido, quebrándose de este modo, toda relación con el hogar, todo vínculo con el espacio de la casa, y dándose comienzo así al período de la “indecencia callejera”. Fernando se reúne entonces con la escoria de todas las clases sociales: viciosos, cocainómanos, morfinómanos, etc., y duerme por primera vez en conventillos y en cités. El período en torno a este espacio, tiene breves momentos de repunte, por ejemplo, cuando Alfonso le da la oportunidad de trabajar en su fundo. Pero en Valparaíso Fernando recae en el alcohol. Se inaugura entonces el tercer espacio, correspondiente al conventillo en el

que lo recibe Otilia y que funciona como una recuperación marginal del hogar. Por el lugar en el que se encuentra, se sabe que el último espacio de la historia de este personaje es Antofagasta.

En cuanto a lo temporal, su relato abarca alrededor de ocho años, punteados por el comienzo de su trabajo en el banco a los dieciocho; luego por el momento en el que “conoce” al padre, a los diecinueve; más tarde, por el año de relación que mantiene con Lya, la prostituta; y, por último, los cinco años que dura su matrimonio con Clara. Respecto de este período, sólo tres de esos años —marcados, a su vez, por el nacimiento de dos de sus hijos, hasta que nace el tercero— corresponden a cierto idilio burgués y dos, al período de la decadencia y la “integración frustrada”. Se puede hablar de un último período cuya duración no se precisa, pero es el que corresponde a su relación con Otilia, mujer de pueblo a quien Fernando embaraza. Una vez más, el autor utiliza el recurso de marcar los años a través del nacimiento de sus hijos, en este caso, su hijo como padre desclasado.

El relato de cada uno de los personajes está graficado por distintos *recursos tipográficos*, así como otros de los elementos formales tradicionales mencionados por Humphrey. En cuanto a los recursos tipográficos, es evidente el uso del paréntesis que marca el monólogo interior de Fernando Larraín, al principio y al final de cada uno de sus parlamentos, y del guión que anuncia el comienzo del soliloquio de Romilio Llanca. Además, dentro de estos recursos se puede insertar el uso de largos párrafos sin puntos aparte en los discursos de ambos personajes, los que expresan sintácticamente el fluir de la conciencia tanto de Romilio como de Fernando. Los recursos formales tradicionales, en cambio, se manifiestan fundamentalmente en la división por capítulos que presenta la novela, donde cada uno corresponde al discurso de uno de los actores y, por lo tanto, marca el paso de la palabra de Romilio a la de Fernando, alternativamente.

Respecto a la presencia de lo que Humphrey denomina como los *recursos* utilizados por las novelas de la corriente de la conciencia —elementos retóricos, imágenes y símbolos —, *Punta de rieles* despliega el complejo sistema que es el que intentaré exponer a continuación.

En cuanto a los recursos retóricos, tal como ya lo anuncié, la *ironía* es, sin duda, la herramienta dominante. Su objetivo fundamental, como hemos dicho, consiste en desestabilizar hasta el punto de invertir las identidades que hay tras los prototipos del “roto” y del “caballero”. Esto último, pues la ironía es puesta en práctica por el autor dividiendo el relato en cuatro ejes temáticos alrededor de los cuales cada uno de los personajes expone contrapuntualmente sus ideas y experiencias. En su conjunto, estos van dando cuenta de cómo cada uno va desestabilizando su respectivo estereotipo hasta producirse la inversión de los roles. La consolidación de esta ironía se hace visible en frases como las siguientes: “¿Qué podré hacer por este hombre yo, que nunca hice nada por mí?” (Rojas, 945). O: “Viene a pedir consejos a un curado, creyendo que es un gran señor. Puchas... las cosas que se ven, es difícil creerlo, pero es así” (Rojas, 985).

De este modo, los capítulos 3 y 4, giran en torno al tema del “crimen”: el crimen penal evidente que corresponde al de Romilio Llanca, pero también el crimen civil secreto de Larraín, siendo este último el primer elemento de desestabilización de la figura del caballero:

¿Podría haber matado yo a la Clara? Ni curado. Si con que la mirara mal se ponía a llorar. Y tan carajo que me porté con ella. No la maté, pero lo que hice fue peor. De qué puedo admirarme. Este gallo ha matado a su mujer y es más que posible que se coma sus años de cárcel; aguantará como un hombrecito. Yo, hijito de familia, hice algo peor y estoy libre (Rojas, 945).

Los capítulos 5, 6, 7, 8, giran en torno al tema del “origen” y las relaciones que cada uno tiene respecto del suyo propio. La inversión se produce cuando Llanca, al superar las condicionantes de su medio, responde al hombre de mérito que en última instancia ha de sostener la imagen del caballero, según Larraín, mientras este último, responde más bien a la imagen del borracho, flojo y desleal. Esto último no se expone en estos capítulos, pero sí se entregan las herramientas para analizar las conductas posteriores de Larraín y clasificarlas de acuerdo a los órdenes que éstas proponen.

La encadenación de los capítulos 9 al 16 se da en torno al tema del amor. Mientras Llanca sostiene una visión, podríamos decir, sacralizada del amor, Larraín pone en práctica una visión que se basa en la dominación que primero toma la forma de la explotación prostibular y luego la del patrón, cuya frialdad y distancia lo acerca al embrutecimiento.

Finalmente, los capítulos que van entre el 17 y el 22 se refieren a la caída. Llanca cae (particularmente) por su debilidad en materias amorosas. Larraín por su debilidad por el alcohol y la cocaína, y por su falta de empuje laboral. La inversión puede observarse en que el primero cae por un motivo “alto” y el otro por un motivo “bajo”.

Ahora bien, una vez que el mecanismo irónico desestabiliza las identidades de estos dos personajes centrales, entonces el lector puede comenzar a observar el segundo recurso retórico que domina la novela: la *homología*. Este segundo recurso surge dominado por dos tendencias. En primer lugar por las relaciones de semejanza que pueden establecerse entre distintos personajes, una vez que la ironía destruye la unión entre el esteotipo y el significado o contenido que hay tras él. En otras palabras, una vez que lo irónico sugiere que el contenido que hay detrás de una forma incluso puede desviarse hacia a la forma opuesta, tal como sucede con la oposición roto/caballero que encarnan Fernando Larraín y Romilio Llanca. Dentro de esta línea podemos comprender la analogía que muchas veces Larraín establece entre él y Llanca, así como la analogía que la novela parece sugerir entre Germán, el antiguo marido de Otilia, y el mismo Larraín, quien al comenzar su relación con ella, parece sustituir casi cabalmente a este otro hombre, parece ocupar su lugar: el lugar del “roto”. Este tipo de homologías, aparece consolidado también en frases como las siguientes: “Un buen caballero es tan mal hablado como un buen roto. Mi tío Isidoro Sanfuentes hablaba igual que el mayordomo de su fundo y hasta eran parecidos. Algunas malas lenguas decían que eran hermanos.” (Rojas, 945) O:

Es cierto que en todas las clases sociales hay hombres y mujeres de toda laya. Entre un roto y un caballero, un verdadero roto y un verdadero caballero, hay mucho parecido y un día que hablaba de eso con mi prima Marta, me dijo: “¿Pero no ves que la mayoría de nosotros hemos sido criados por las mamás, las mismas que crían a los rotos?” (Rojas,945).

La otra tendencia que parece seguir el uso de la *homología* es la que ocupa el lugar dominante en la novela, y responde al movimiento contrario. Si la primera está basada en una liberación de los determinismos, esta segunda se sustenta más bien en una reafirmación de ellos. En este sentido, la novela está plagada de dobles que replican las características de los personajes protagonistas y los destinos que estos recorren. En el caso de Llanca, este aparece duplicado por tres personajes: por su hermano, cuya única referencia aparece para decir que ha heredado el trabajo de Romilio al partir de Cahuil, como si estuviera iniciando el recorrido que Llanca ya ha culminado, su sobrino (“Les escribo y me contesta un sobrino que se llama como yo” (Rojas, 949)) y, por último, por Roberto Campón, la primera pareja de Rosa en la salitrera Santa Anita. En el caso de esta última *homología*, Llanca aparece reproduciendo casi literalmente la relación que Campón tenía antes con Rosa. Al igual que este último, en él domina una actitud no capitalista, que

contrasta con el interés por el dinero que tiene Rosa. Llanca tiene su corazón puesto en la política y la defensa de su trabajo, Campón se preocupa de trabajar para generar más trabajo a sus compañeros y para tener un mínimo de poder con el cual brindarles alguna ayuda. En oposición a ambos, Rosa solo se preocupa de capitalizar. La única diferencia es que Campón se salva al abandonar a Rosa y Llanca sucumbe, en vista de sus debilidades en el plano del amor: “Déjeme cargante”. Eran las palabras de Campón. Las palabras y la historia se repetían, pero yo no era Don Roberto” (Rojas, 1020).

En el caso de Fernando, es evidente la *homología* que el relato establece entre él, su padre y su hijo; y entre él, su hermana (del mismo nombre, pero en su versión femenina), y el marido de su hermana, Federico, fundamentalmente por el hecho de que todos conciben su vida parasitariamente. Pareciera ser que Fernanda se escapa de esta norma, al presentarse, a diferencia de Fernando, como una mujer de carácter. Si embargo, dicho carácter radica no en su capacidad de emprendimiento, sino en su talento para dar un uso efectivo a su capital social, a diferencia de Fernando y Federico. Con respecto a la analogía entre el burgués protagonista, su padre y su hijo, Fernando dice lo siguiente:

Nunca pude saber lo que le había pasado a don Joaco, por qué, de un momento a otro, se convirtió en un curado, no en un curado de repente, sino en un curado de todas o de casi todas las noches. Lo mismo se iría a preguntar mi hijo dentro de algún tiempo o se lo habría preguntado ya. Dos o tres años después de casarse, ya con hijos, como si no esperase nada de nadie ni de ninguna parte, se dedicó a la vida del club, de póquer y de tomatera, una tomatera de caballero, pero tomatera al fin (Rojas, 970).

En cuanto a lo simbólico, pareciera ser que este plano estuviera determinado por lo que, también simbólicamente, conforma el contexto ficticio de la obra: la economía del salitre y todo el proceso de modernización e industrialización que esta significó para el país, y el cual se encuentra alcanzando su fin con la llegada de la crisis del treinta. La obra parece mostrar el modo en que dicho sistema determina y traza los recorridos de dos sujetos de mundos distintos y la manera en que estos se incorporan en la modernidad hasta el momento en el que se encuentran en la noche de la confesión de Llanca, siempre desde el punto de vista de sus subjetividades, las cuales no reconocen con claridad el proceso global del cual están participando. La presencia de esta determinante se encuentra definida desde un principio, cuando reconocemos el espacio en el que se produce la interacción de Llanca con Larraín: un diario salitrero, cuya presencia hace que este modo de producción se transforme en prácticamente un tercer actor de la novela.

En el caso de Llanca, esto se presenta de manera especialmente evidente, y también lo podemos graficar en términos simbólico-metafóricos. Su trayectoria como personaje subalterno, aparece como el desarrollo de un individuo, muy en consonancia con el sujeto moderno de la *Bildungsroman* clásica, que se cree capaz, y en un principio lo es, tanto de dar forma a su propia vida, como de intervenir en la institucionalidad del mundo: primero, mediante el gremio, después, a través de la huelga y el trabajo sindical. Sin embargo, todo su recorrido responde a aquel que en realidad le traza la misma modernidad y, específicamente, el modo de producción salitrero, a través de su propia necesidad de trabajo. Se inicia en Cáhuil, lugar que simboliza no sólo la sociedad de subsistencia que Llanca mira despectivamente, sino además el típico espacio rural marginado de la modernidad. Se dice que tenía sólo una calle, y que allí ni siquiera había llegado un cine; además, sus habitantes son casi todos analfabetos. Como todo espacio rural con estas características, simboliza también la seguridad: el lugar donde la precariedad del hombre provinciano pobre no corre riesgos y su fragilidad parece no sentirse. Luego atraviesa por

la conocida migración del campo a la capital, a Santiago, ciudad que, para el resto de los pueblerinos simboliza el miedo, la inseguridad y la fatalidad derivados de la sobreexposición de su vulnerabilidad en el ámbito de la urbe, donde se espera que el pobre sea un ser anónimo y frágil, con sólo cuatro destinos posibles: perderse, ser engañado, ser llevado preso o ser asesinado:

Creo que ni ahora hay un cine en el pueblo. Aprenden a leer cuando niños y se les olvida cuando grandes; no tienen qué leer y si tuvieran no leerían, porque no tienen costumbre y no saben hacer otra cosa que los corrales de las salinas, palear la sal y arar o sembrar. Fuera de eso, sacar algunos mariscos de la laguna o del mar. ¿Cómo salir del pueblo? Da miedo, y aunque los muchachos siempre están pensando en irse, lo que es natural, rara vez se van, y los que vienen a Santiago o a otra ciudad a hacer el servicio militar, vuelven, y vuelven de miedo. El pueblo es más seguro. Hay siempre de comer, aunque siempre malo y poco, pero uno está en su casa, en su rancho, conoce a todos y todos lo conocen, no hay miedo de perderse, de que lo hagan lesa, de que lo lleven preso y de que algún desconocido lo mate (...) En Cahuil, en mis tiempos, no había más que una calle, y creo que todavía no hay más que una (...) (Rojas, 949).

Después de esta migración a la ciudad, Llanca pasa por un breve lapso que podría interpretarse como una conjunción armónica entre modernidad y premodernidad, simbolizada por su estadía en el Barco Pisagua, lugar que representa para el protagonista un verdadero paraíso, precisamente porque lo moderno, el barco, no imposibilita ni aplasta lo premoderno, su trabajo como carpintero. Por el contrario, este parece dotarlo de un espacio exclusivo para él, y le ofrece un lugar establecido al despliegue de su oficio. En esto radican las connotaciones edénicas que el personaje le atribuye:

Había sido un sueño de muchos años, desde que, siendo niño, veía pasar, una que otra vez, muy lejos, un barco. Nunca había visto uno de cerca y me imaginaba los disparates más grandes (...) Cuando pisé la cubierta y me llevaron a mi camarote y me dijeron que allí dormiría y trabajaría, creí que había muerto y estaba en el cielo, y que Rafael Guerrero, el contra maestre, hombre que no podía decir tres palabras seguidas, según oí después, sin que una de ellas fuese un insulto para alguien o una palabrota que le afirmaba la conversación, era, por lo menos, el arcángel Rafael, ya que así se llamaba. El arcángel, sin embargo, era mi compañero Miguel Treviño, que no quiso volver a embarcarse y me consiguió el puesto (...) Me sentía como si el barco y el mar hubiese sido hechos para llevarme a mí. Era el único carpintero y eso me daba una seguridad y un orgullo muy grandes. Al tercer viaje, sin embargo, desembarqué. Me quedé en el puerto y poco a poco, primero aquí, en La Ligua, después allá, en Illapel, más tarde en Taltal, primero en una fábrica, después de una construcción, en seguida en una mina, llegué a las salitreras. Ahí empieza la historia que terminó esta noche (Rojas, 954)

Sin embargo, luego de estar en el Pisagua, Llanca desciende a la tierra. En términos simbólicos, dicha tierra en *Punta de rieles* representa el espacio del trabajo, pero del trabajo basado en una estructuración, podríamos decir trágica, entre la voluntad del sujeto subalterno y la productividad industrial. Al bajarse del barco, Llanca abandona la armonía previa de manera progresiva, siendo prácticamente tragado por lo terrestre, pasando de una industria a otra, hasta llegar a las salitreras, lugar que es la antítesis del Pisagua, es

decir, el infierno mismo, precisamente porque en él la armonía entre lo premoderno y lo moderno no es posible.

Como ya lo hemos anunciado, este sistema industrial salitrero está a su vez simbolizado por la presencia de Rosa, mujer que es presentada como el opuesto de Llanca y de Roberto Campón, su anterior pareja. Ambos son personajes que intentan ejercer relaciones humanas basadas en el compañerismo y el encuentro más allá del dinero y la dominación, precisamente las dos motivaciones de Rosa, cuyos dos objetivos vitales centrales son, como sabemos, el dinero que le genera la cocinería y la dominación sexual que ella ejerce en espacio privado.

De este modo, Rosa, en tanto personificación del sistema industrial salitrero, aparece como el punto en que se reúne lo erótico con lo político-económico. Como ya habíamos dicho, el aplastamiento que el modo de producción salitrero produce sobre Llanca toma la forma de un retrotraer al personaje a su estado inicial, a la sociedad de subsistencia de la que arduamente había salido: un estado de subsistencia, sin futuro. El motivo de la ola con el que Llanca identifica a Rosa, se entiende desde este ángulo. La ola significa este retroceder al estado de embrutecimiento que representaba Cahuil para el protagonista, como resultado de la frustración en los ideales de todos los planos de su vida. Es un símbolo de la alienación como vuelta al origen, al punto inicial, pero un origen sin proyección sin salida, cuestión que se hace patente en la continuidad, conferida por el símbolo del agua, que hay entre este motivo que representa a Rosa, y el recuerdo-sueño que Llanca hace al final de su relato de una anécdota de Cahuil:

Aquella vez estaba en Cahuil, con varios chiquillos mariscando en la laguna. Hay cholgas, unas cholgas chicas. Es el único marisco que hay allí, fuera de las tacas, pero las tacas están en la orilla, en las aguas bajas, debajito de la arena. La cholga, no. No es bueno y está a cinco o seis brazas, pegada a las piedras del fondo. Hay que mariscar al mediodía, cuando el sol está de pique; de otra manera y como las cholgas están de filo al buceador, no se ven. Hay que saltar desde el agua hacia arriba y al caer aprovechar la fuerza de la caída y darse vuelta hacia abajo y hundirse. Hay que bracear rápido y fuerte. Es un agua salada y se resiste a uno quiere devolverlo. Se llega a la roca, se ve la cholga y se la arranca de un tirón. Si no sale hay que meterle por debajo un pedazo de zuncho afilado y cortar la champita. Con la cholga en la mano o con el loco o el erizo si se está en la mar, el buzo de resuello se endereza y da un talonazo y sale como bala. Había un bote y en el bote unos chiquillos que ya habían buceado. Uno de ellos estaba mirando para abajo y vio que venía y no se le ocurrió nada más simpático que no dejarme salir y que me preparaba para pegar la gran respirada porque había botado ya todo el aire, me atoré y abrí la boca y tragué agua y volví a querer salir y el cargante volvió a hacerme una china. Me la hizo tres veces, sentí que la cabeza y el pecho se me iban a reventar, más que por la falta de respiración, por la rabia. Por fin salí y lo miré a través del agua que me corría desde la cabeza. Se reía, tal vez por mi cara de angustia y de furia. Estiré el brazo y el filo de la cholga le partió la boca. Desperté asfixiándome no supe lo que pasaba. No supe si la Rosa estaba sentada encima de mi cara o si era su boca la que no me deja respirar. Hice un esfuerzo y la rechacé (Rojas, 1022).

Ahora bien, ¿cómo funciona el eje simbólico de la salitrera en el desarrollo de la historia de Fernando Larraín? Fundamentalmente, mediante la desestabilización de los valores

burgueses tradicionales, que descansan en la seguridad del capital social y que son los que el personaje inconscientemente suscribe. Esto último, en un contexto donde dichos valores se encuentran caducos, a cambio de la vigencia de aquellos asociados generalmente a las clases medias, pero en el caso de esta novela, también a las clases subalternas en vías de proletarización, cuyos fundamentos son el mérito, la capacidad de emprendimiento en lo laboral y una disposición notoriamente más solidaria para con los demás. Desde este ángulo pueden comprenderse muchos de los símbolos con los que Larraín objetiva la historia de su caída y la de toda la familia Larraín Sanfuentes. En primer lugar, el símbolo de la casa, es decir, el núcleo del mundo burgués tradicional, que en la novela aparece como un espacio ahuecado, frío, ruinoso, sin efervescencia, marcado por la decadencia, en el que la riqueza parece formar parte del pasado, y donde sus figuras de centro (el patriarca y la matriarca) no constituyen ningún eje de sociabilización:

No sabía si mi padre ganaba mucho dinero o si ganaba apenas. No teníamos más propiedad que aquella, una casa grande, fría, deshabitada, en donde mi padre y mi madre seguían viviendo como ánimas en pena, cada uno en su pieza, sin verse más que en la noche y en la mañana, cuando llegaba borracho o cuando amanecía con el cuerpo malo. (Rojas, 979)

Sin embargo, en el caso de Larraín, más que símbolos espaciales, lo fundamental es la simbolización de la decadencia, mediante el retrato de lo que se reconoce como los actores centrales del proyecto burgués: la familia tradicional, asentada social y económicamente, comúnmente representada a través de un padre proveedor de lo material, una madre proveedora de lo afectivo y una descendencia compuesta por hijos y nietos que son los que prometen darle continuidad a dicha familia tradicional.

La familia Larraín Sanfuentes, sin embargo, parece tomar la forma no de una antítesis, pues tiene una estructura bastante semejante, pero sí de una familia, que aún siendo tradicional, no cuenta con el posicionamiento ni económico ni social como para lograr el sostenimiento de sus miembros en base a su esquema familiar y su orden de valores. Esto se simboliza en la novela, mediante el relato de la caída de Larraín, narrado en sintonía y como encadenado a la caída del padre de Fernanda y de Federico, el marido de esta última:

La cosa reventó en mal momento. No sé si hubiese podido haber un momento mejor. Vino de varias partes. Iba por el tercer año de matrimonio cuando a mi padre le dio la pataleta. Desde el club lo llevaron a la asistencia pública y de ahí a su casa (...) Por el otro el asunto de María Fernanda se agravó. Federico se puso curado y los amigos lo imitaban. María Fernanda, que no decía nada, se estaba desesperando (...) En el primer piso vi, en un rincón, un grupo que conversaba. Eran hombres mayores que nosotros, un poco gordos ya, de esos casados o separados, con situación, amantes de la buena mesa y del trago. Uno se rió fuerte. “¿Y qué dijo la María Fernanda?”, preguntó uno de los otros. Me paré y mis amigos hicieron lo mismo. No oí la respuesta porque el hombre bajó la voz. Miré y vi que me estaban mirando. ¿Me habían reconocido como el hermano de María Fernanda? (...) Llegué a la casa como tetera, y me encontré con que la Clara estaba despierta. Era la primera vez, desde que nos habíamos casado, que no había ido a comer, la primera vez que me curaba. No me hizo ningún reproche. Me recibió más suave y tierna que nunca. Me desvistió, me acostó, me dio no sé qué cosa, aspirinas o bicarbonato, y me largué a llorar. Empezaba a parecerme a

mi padre me pareció haber perdido algo. Y ese fue el tercero y quizás el peor de los lados (Rojas, 984-985).

Es interesante, dentro de la caída colectiva que expone la cita, observar el lugar permanente y preponderante que ocupa el alcohol, que funciona como la causa principal de la caída de los tres machos de la familia: el padre, Fernando y Federico. La caída de Fernanda no queda totalmente clara en la novela. Por momentos se sugiere que ella practica cierto grado de prostitución durante las misteriosas tertulias que realiza en su casa. Sin embargo, ella, y tal vez por su misma condición de mujer, pareciera, en cierta medida, salvarse del desastre, por su capacidad de continuar dándole vigencia a los valores tradicionales y aristocratizantes del capital social, al conseguir un buen marido, de buen apellido y posición económica. Con todo, no tenemos la garantía de que ese mismo hombre rico y bien apellidado no decaiga el día de mañana por las mismas causas que los machos principales de nuestra novela.

Otro rasgo común a la caída de estos tres caballeros dice relación con el hecho de que ninguno de ellos valoriza el trabajo, como sí lo hace el mismo Llanca, quien organiza toda su vida en torno al deseo de desplegar su oficio de carpintero. Don Joaquín es un abogado, pero su interés principal es la sociabilidad masculina: el club, el trago, el póquer. Federico, como hemos dicho, se nos presenta como el típico *dandy* chileno, cuyo único propósito es la elegancia y los refinamientos a costa del dinero de los otros, pero jamás a través de sus propios medios. Fernando, por último, tiene un trabajo de junior, que tomó no por el trabajo en sí, sino como un medio para ir de putas y luego para sostener —a contrapelo— a su familia, además de esperar, desde ahí, su soñado puesto de gerente. En el caso de éste último, esto se hace especialmente visible mediante los recuerdos intercalados que el autor integra, en consonancia con los recursos del formato, dentro del discurso de Fernando. En estos recuerdos se muestra a la madre de Larraín, sacándolo como un niño de la cama para ir a trabajar, obligándolo a levantarse luego de sus noches de juerga:

“Qué hubo, Fernando, te volviste a quedar dormido.” “Puchas, otra vez llegó usted. Ni dormir lo dejan a uno.” “Pero, hijito, sólo te quedan veinte minutos para llegar al banco.” “Qué va a decir el tío Chalo, ¿verdad, mamá? Bueno, ya está. Me voy a levantar. Arriba. ¿Ve que estoy levantado?” “Sí, Fernando, pero ándate al baño. De otro modo te vas a volver a acostar.” “Ya, señora, Sara. Ya me metí al baño. ¿Está contenta? (Rojas, 955).

En este marco podemos entender también el símbolo del alcohol, tan importante dentro de la novela. Al suscribir todos estos personajes —conciente o inconcientemente— los valores tradicionales basados en la herencia de capital social y monetario, estos desvalorizan el poder del trabajo, cuya ausencia y vacío parece ser reemplazado por el trago. En este sentido, este funciona como el corrosivo que conduce al derrumbe de casi todos los personajes masculinos de la novela, al ser el elemento que sustituye y extingue la energía laboral, eje de los valores de los nuevos tiempos. De este modo, el alcohol, simboliza la contracara del trabajo: si este último construye, el alcohol destruye.

El símbolo de la caída de la mujer tradicional también se entiende dentro de este marco, siendo éste uno de los detalles interesantes que presenta la novela. Las pocas caracterizaciones que se hacen de los personajes femeninos fuera de Fernanda están, en efecto, asociadas al manejo que ellas tienen respecto de la relación de sus hombres con el alcohol. Tanto la madre de Fernando como Clara, su mujer, se presentan cada una por su lado, como mujeres totalmente condescendientes con el alcoholismo de sus maridos. Dice Fernando de Clara: “No me hizo ningún reproche. Me recibió más suave y más tierna

que nunca” (Rojas, 987), reacción semejante a la que se describe de su madre en distintos sectores de la novela, quien también funciona como esa mujer incondicional que recibe una y otra vez a su marido. Esta actitud contrasta con la que mantienen las mujeres subalternas con las que se empareja Fernando, con quienes este se ve obligado a dejar al alcohol. Se trata de mujeres que saben ponerle freno a la adicción de sus hombres, probablemente porque, desde su posición de vulnerabilidad social, no pueden permitir que sus parejas caigan en esta adicción que debilita la voluntad sobretodo en el plano laboral, voluntad que es el único soporte y proyección que tienen los miembros de su clase. Dice Fernando de Lya:

Lya no era más que un pasatiempo y una manera de aprender algunas cositas. Durante ese año no tomé. No le gustaba que lo hiciera. No quería que alguien después viniese después a echarle en cara el que por su culpa me hubiese echado a perder. Y hasta me acostaba temprano, a las doce o dos de la mañana, buena hora para un empleado de banco (Rojas, 966).

Lo mismo sucede con Otilia, al final del relato de Larraín, quien aparece expresamente protegiéndolo del alcohol:

La Otilia me consiguió no sé dónde un pollo más o menos flacón y ellos se prepararon un buen pescado. Don Víctor llegó con una buena botella de vino. Me la quedé mirando y cuando la destaparon y el maestro hizo ademán de llenar las copas, yo alcancé la mía. “No, usted no”, dijo inesperadamente Otilia, apartando mi copa de la botella. “¿Por qué no”, pregunté asombrado. Era la primera vez que alguien me decía que no bebiera una copa de vino (Rojas, 1016).

De modo que la caída de la mujer tradicional se define por su incapacidad de cooperar en la inserción laboral de sus maridos, es decir, de hacerlos transitar desde un esquema vital corrosivo hacia otro constructivo.

El siguiente simbolismo importante de analizar es el que aparece bajo la forma de un recuerdo-remordimiento en la mente de Fernando cuando escucha a Llanca al mismo tiempo en que relata su propio proceso de vida. El mismo día del encuentro con Llanca, Larraín se entera de que va a tener un hijo con Otilia. Es un recuerdo-simbolismo, que tiene relación con la condición presente del protagonista y aparece emparejado con otro recuerdo-simbolismo que se refiere a su estado actual. Se trata de las evocaciones rápidas que aparecen en el relato de Larraín y en las que se trae al presente escenas donde la voluntad del protagonista se presenta debilitada debido a su relación alcohol. Esto último, mediante distintos momentos en los que Larraín parece discutir con Otilia porque quiere volver a beber.

En la historia pasada de Fernando, este comenzaba a beber de manera creciente en la medida en que iban naciendo sus hijos, como si las exigencias y limitaciones que este factor de la vida familiar, algo así como la contraparte, el reverso de la vida burguesa, que irrumpe y destroza el hedonismo y la vida social —para Larraín, la quintaesencia de la misma—, se canalizaran a través del alcohol. En este sentido, la presencia de estos dos recuerdos emparejados sugiere la aparición de cierta noción o riesgo de circularidad en la vida y el relato de Larraín, que tiene relación con la posibilidad de volver a caer, pese a haber iniciado una nueva vida constructiva, en el ámbito de la marginalidad. Esto último a causa del alcohol, que parece querer volver a imponer sus corrosivas reglas, del nacimiento de su futuro hijo, que podría poner en jaque su mayor debilidad (el voluntarismo), agravado ello por la posibilidad de heredar a dicho hijo su propio alcoholismo, como hizo su padre con él y como probablemente sucedió con los hijos de buen apellido que tuvo con Clara.

Páginas atrás decíamos que la presencia de este hijo por nacer parecía sugerir el paso de Larraín a un estado permanente de deshonor, es decir, a un estado definitivo como desclasado. Reuniendo esta interpretación con la recién mencionada, se abre el texto abismalmente. Si Larraín se encuentra consolidando su estado de desclasamiento, bajo la certeza del apoyo que le brinda el pueblo, esta misma certeza se vuelve frágil, pues con el alcohol el protagonista abre la posibilidad de volver a ser erradicado incluso de su nuevo círculo social. Y si para ser recibido por el pueblo sólo basta estar vivo y libre, no preso, entonces la exclusión tiene solo dos modos posibles de manifestarse: la muerte o la cárcel.

La imagen del padre al que el protagonista simbólicamente no mata, se entiende, a estas alturas, en tres niveles. Un primer nivel referido a su proceso de desclasamiento, el cual se produce por esta perpetuación inconsciente de los valores de la élite tradicional, por sobre los del trabajo y el emprendimiento. En este nivel, la imagen del padre se entiende como la no superación de los valores de la *élite* tradicional. El segundo nivel de significado que propone esta imagen se encuentra íntimamente ligada al significado de la primera: ante la no superación anterior, la existencia del protagonista parece ser conducida por el camino corrosivo que le traza el alcohol, el mismo que conduce y condujo la vida de su padre. Por último, entendemos este símbolo a partir del juicio que emite Fernando Larraín sobre Romilio Llanca, en el presente de la narración, donde, pese a tener la oportunidad de evaluarlo a partir de una ley basada en la empatía y la solidaridad, este acude a los criterios propios de su clase, principalmente el criterio del honor, que va más allá de los méritos laborales y existenciales propios de Llanca.

A partir de lo anterior, y aquí debemos retomar brevemente el nivel retórico, se comprende el predominio de lo que podríamos llamar el “falso juicio” en el texto, en el que se adelanta la futura condena de Llanca, pese al siguiente intercambio de subjetividades que desplegará la novela. Este falso juicio se manifiesta mediante una serie de *prolepsis*, a través de las cuales se hace una suerte de profecía del final de la historia, es decir del juicio que Larraín emitirá sobre Llanca, en vista de lo cual, dicho juicio acaba siendo guiado por un “prejuicio” determinado *a priori* por las relaciones de clase en las que Larraín sigue anclado pese a las posibilidades que se le presentan de actuar según criterios basados en la subjetividad y en la igualdad que hay entre él y Llanca. El ejemplo más directo de *prolepsis* es el de la cita a continuación:

***Este hombre irá a la cárcel y saldrá, como es, don Romilio Llanca, carpintero, socialista o sindicalista, no sé qué, un hombre que vive preocupado de sus compañeros, de sus horas de trabajo, de sus jornales; se lo lleva en eso. No será rebajado: siempre será lo que es, un hombre dentro de su clase, igual entre los suyos. Yo, hijo de familia bien, amargué la vida de mi madre, destruí la de mi mujer, dejé sin padre a mis chiquillos y si estoy vivo y logro enderezarme será gracias a la vieja (...)* (Rojas, 945).**

Por último, tenemos el simbolismo que da el título a la novela, *Punta de rieles*, para cuya interpretación vale la pena preguntarnos por su significado literal. Una “punta de rieles” se refiere al lugar de empalme entre dos de los módulos que conforman la totalidad de la línea de un tren, es decir, el punto de encuentro entre dos estructuras que al ser modulares, son además idénticas, y que se unen en una disposición de encuentro pero también de oposición. La manera en la que estos dos módulos se juntan, por lo tanto, no es ni por el principio ni por el fin de cada uno de ellos, pues cualquiera de sus extremos puede conformar tanto su principio como su fin. De modo que la imagen se refiere a la parte de una totalidad que se puede proyectar hacia el infinito, o al menos hasta el fin de esa totalidad.

En el caso de la novela de Rojas, esta “punta de rieles” se refiere a *aquello que une* a los dos protagonistas que la conforman: el roto y el caballero, habitualmente comprendidos como entidades separadas y opuestas. Al estar comprometida la imagen del tren en este simbolismo, elemento característico de la modernidad, se puede interpretar que eso que los une, se refiere a los efectos que un determinado sistema económico tiene sobre los sujetos que participan en él y el modo en que este sistema actúa sobre ellos. En nuestro caso, es claro que este sistema económico corresponde a aquel que brinda el contexto de la obra: el proceso de industrialización impulsado por la economía de los nitratos. El modo en que este sistema económico influiría sobre los individuos sería, según *Punta de rieles*, atacando sus debilidades, los puntos flacos que están fuera del ámbito del aprendizaje, lo que explica de paso otro de los simbolismos más importantes dentro de la novela: el de los “hombres débiles”. En el caso de Llanca, su debilidad radica en el plano amoroso y es este mismo plano el que, en última instancia, lo hace caer. En el caso de Larraín, su lado flaco es el ámbito laboral y su debilidad con respecto al alcohol: ante las exigencias de la vida económica, ambos factores juntos determinan su caída. La punta de rieles entre estos dos personajes, el punto de encuentro entre ellos, sería entonces la caída de dos sujetos sobre los cuales el sistema actúa atacando sus respectivas debilidades.

Con todos estos elementos analizados, podemos revisar en *Punta de rieles*, el último nivel de análisis que propone Humphrey: el nivel de las *formas*, comprendidas por él mismo como el uso de las estructuras tradicionales que llevan a cabo los autores de la corriente de la conciencia. Entre estas estructuras, Humphrey menciona el uso de modelos literarios, lo que nos conduce inmediatamente a revisar la presencia de *Wild Palms* de Faulkner en *Punta de rieles*. Como ya lo hemos mencionado, pensamos que esta marca intertextual, más que un intento de diálogo con la obra del autor norteamericano, se presenta como un recurso utilizado por Manuel Rojas para llevar a cabo una novela de la corriente de la conciencia y, con ella, la representación de los dos hombres internos que conforman *Punta de rieles*. Teniendo por base lo anterior, podemos decir que la presencia de Faulkner se reduce en lo fundamental al uso del contrapunto, que es central en la novela del autor norteamericano, pues el resto de los elementos que se podrían tener en consideración: la estructura circular —reflejada en el montaje de espacio tiempo—, el uso de analogías, de imágenes sintéticas que dan el título a los libros e incluso algunos aspectos temáticos, no son particulares de esa obra.

Entendemos por *contrapunto*, la “estructura narrativa cuya especificidad estriba en la dominancia de la combinación alternante de voces, y, por ende, de puntos de vista, y visiones del mundo de los interlocutores de una novela (...)” (Beristáin, 113). En el caso de Rojas, esta estructura tiene dos particularidades. En primer lugar, está relacionada directamente con la ejecución de la ironía que atraviesa el relato y, sirve, como hemos visto, para ir presentando tema por tema —el crimen, los orígenes, el amor, la caída— las posturas y experiencias de cada personaje, hasta quedar invertidos los estereotipos del “roto” y del “caballero”, desde el punto de vista de las subjetividades. En segundo lugar, se encuentra complementado con un elemento auxiliar que es la situación narrativa en común, el encuentro entre Llanca y Larraín, donde la ironía llevada a cabo a nivel de las subjetividades de los personajes, se aplica en la práctica y en la acción concreta de Larraín sobre Llanca, como dejando ver las consecuencias que sobre la realidad tienen los espacios de conciencia. En este sentido, las dos historias puestas en relación contrapuntística, están también conectadas por una instancia pragmática, que es la que conforma la confesión y el juicio de Larraín sobre Llanca. De este modo quedan unidos lo interno con lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, lo personal con lo histórico-colectivo.

Capítulo IV

Conclusiones: Voz y silencio. Las dos corrientes de *Punta de rieles*.

Para terminar este trabajo, vale la pena realizar un breve análisis con el cual conectar la coyuntura histórica de la que pretende hacerse cargo la novela, los críticos años de 1930, con las opciones técnicas y literarias recientemente expuestas: el formato de la novela de la corriente de la conciencia, y que son, a nuestro juicio, las que priman en *Punta de rieles*.

Al respecto, planteamos que, formalmente, la novela dialoga con un hecho específico de este período histórico: la reformulación de las relaciones sociales en las distintas clases del país y que hemos descrito brevemente en el capítulo dos de este trabajo, donde aludimos a la transformación de la oligarquía tradicional, debido a la inserción de grupos de las clases medias o de los sectores inmigrantes, entre los círculos de la *élite*. Sin embargo, y al mismo tiempo, esta también da cuenta de la permanencia de estas relaciones de clase tradicionales, fundamentalmente, en las relaciones entre la *élite* y el proletariado, pero también en las motivaciones que mueven a los miembros de esta burguesía. Ambos hechos y tendencias —podríamos decir, “revolucionario” uno, “conservador” el otro—, se reflejan en el uso de la “novela de la corriente de la conciencia”, que hace Rojas.

La primera de ellas se hace visible en el desplazamiento que sufre en *Punta de rieles* la figura del oligarca propio del XIX y que en la narrativa decimonónica toma la forma del narrador omnisciente. Este narrador burgués, personalizado, que es el que le da el sentido a la historia y a la narración, se despersonaliza en la novela de Rojas y toma el lugar de un personaje más, pero que es acallado mediante el monólogo interior que pone su discurso entre paréntesis. Mientras tanto, se le cede la palabra oral —mediante el soliloquio— a otro miembro del espectro social, que es el que no había tenido una verdadera voz en el canon literario, al menos, antes de la obra de Rojas. Hay, por lo tanto, una cierta tendencia democratizadora en la forma del texto que se refleja en la apropiación y modo de objetivación de los discursos de los distintos actores de la novela, los cuales dan cuenta de la desestabilización del orden social tradicional. Esto último, complementado por la ironía que pone en práctica el autor, con la cual las identidades que devienen de dicho orden tradicional —las identidades del “roto” y del “caballero”— también son desestabilizadas hasta el punto de su inversión.

Sin embargo, esta misma estructuración narrativa que toma la *novela de la corriente de la conciencia* en la obra de Rojas, puede ser comprendida desde un punto de vista totalmente opuesto. El soliloquio, oral por naturaleza, además de “poder” implica vulnerabilidad, ante el discurso silente que hay tras el monólogo interior de Fernando Larraín, quien al reservar los contenidos de su mente lo que hace es preservar las estructuras sociales tradicionales y la autoridad que tiene ante el proletario. En otras palabras, Llanca se expone ante Larraín pero no así Larraín ante Llanca y, al no conocer el primero la verdadera condición de desclasado de este a quien él reconoce como una autoridad, quedan perpetuadas las relaciones jerárquicas de la estructura social tradicional. Recordemos, además, que la ironía de las identidades propias de esta estructura tradicional

—la del “roto” y del “caballero”—, finalmente, queda sólo en conocimiento del oligarca. En este sentido, la figura del burgués que ha ido perdiendo su lugar en la jerarquía social, pareciera reclamar un reposicionamiento, una vuelta al lugar que le permita retomar el rol, análogo al del narrador omnisciente que esta desplaza, de continuar dándole sentido a la historia, lo cual se ve ferozmente ilustrado en la decisión de sugerir a Llanca que se entregue ante la ley, apelando, inconscientemente, a la ley del honor y del capital social.

Tal como lo hemos visto en el capítulo dos, el contexto histórico que ficcionaliza la novela corresponde a un contexto de crisis que, en importante medida, pone fin al sistema de producción que había predominado desde fines del XIX hasta la Gran Depresión: el sistema de exportaciones basado en la economía del salitre que, además impulsó la industrialización nacional. En este sentido, *Punta de rieles* puede ser comprendida como un cuestionamiento sobre las relaciones entre la *élite* y la clase proletaria, durante todo este ciclo del sistema económico de Chile; cuestionamiento que propone una respuesta escéptica en la que al autor parece sugerir que, pese a la desintegración de ambos sectores sociales, desintegración representada de manera radical en la figura del desclasado y el alienado, el “encuentro” y las relaciones entre ambos seguirán respondiendo al mismo y originario sistema tradicional inicial, sostenido, además, por las *élites*. Un sistema de relaciones meramente asistencialista, que solo provisoriamente apoya a los sectores vulnerables del país, pero no contribuye a su integración real dentro de la ciudadanía. El símbolo sintético que da el título a la novela y que hemos brevemente explicado, se refiere a este hecho, a la ilustración de este modo de encuentro entre dos módulos que se transforma en un sistema de relaciones que viene desde la apertura económica del país, y que no cae con la crisis, sino que se proyecta hasta el infinito. La única forma de encuentro que Rojas vería como posibilidad ante esta realidad, sería el de un encuentro en la disfuncionalidad, en la calle o la cárcel, espacios que acechan a uno y otro personaje al final del relato, y que aparece ilustrado en la cita con la que clausuramos este trabajo:

Me juntaba con puros viciosos, cocainómanos y morfinómanos ya desatados, borrachos, maricones, y dormí en conventillos y cités. Había gente de todas las pintas, hombres y muchachos de todas las clases, algunos muy inteligentes, otros unos bandidos, la mayoría unos desgraciados, como yo. ¿Cómo y de qué vivíamos? (Rojas, Punta de rieles, 1011)

Bibliografía

De Manuel Rojas

- Rojas, Manuel, *Hombres del sur*, Santiago de Chile: Nascimento, 1926.
- Rojas, Manuel. *Travesía*, Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1973, pp. 133-134.
- Rojas, Manuel. *El delincuente*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966.
- Rojas, Manuel, *La ciudad de los césares*. Santiago de Chile: Zig-Zig, 1982.
- Rojas, Manuel, *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ercilla, 1938.
- Rojas, Manuel, *Hijo de Ladrón*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2007.
- Rojas, Manuel, Sombras contra el muro, en *Obras escogidas de Manuel Rojas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
- Rojas, Manuel, *Mejor que el vino*. Santiago de Chile: LOM, 2008.
- Rojas, Manuel, *Punta de rieles*, en *Obras escogidas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1974, v. II.
- Rojas, Manuel, *La oscura vida radiante*. Santiago de Chile: LOM, 2007.
- Rojas, Manuel, *Antología autobiográfica*. Santiago de Chile: LOM, 1962.
- Rojas, Manuel, *Páginas excluidas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Rojas, Manuel y González Vera, José Santos. *Letras anarquistas*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2005.

Sobre Manuel Rojas

- Nó mez, Naín. Tornés Emmanuel. *Manuel Rojas, estudios críticos*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 2005.
- Robles, Mercedes. «Presencia de *Wild palms* de William Faulkner, en *Punta de rieles*», en: *Manuel Rojas: estudios críticos*, Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Rojo, Grínor. *La contra de Rojas*. En prensa, Revista Chilena de Literatura.
- Clarke, Julianne. *Y nunca te he de olvidar. Mi vida junta a Manuel Rojas*, Santiago de Chile: Catalonia, 2007.

De y sobre Faulkner

Collins, Carvel; Cuasimodo, Salvatore. *Faulkner: naturalismo y tragedia*. Buenos Aires: Colección Estar al día, Carlos Perez Editor, 1968.

Faulkner, William. *Wild Palms*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.

Frisch, Mark. William Faulkner, su influencia en la literatura latinoamericana. Mallea, Rojas, García Márquez. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1993.

Jewkes, W.T. «Counterpoint in Faulkner's "The Wild Palms"», *Wisconsin studies in Contemporary Literature*, Vol. 2, No. 1 (Winter, 1961), pp. 3953.

Thomas L. Mc.Haney. «Anderson, Hemingway, and Faulkner's the Wild Palm». *PMLA*, Vol 87, No.3 (May 1972), pp. 465-474.

Historia, 1930

Bethell, Leslie, ed. *Historia de América Latina*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

Salazar, Gabriel, y Pinto, Julio. "La economía: Mercados, empresarios, trabajadores" (v. III), "Las elites", "Los grupos medios", "El sujeto popular" (v.1), en *Historia contemporánea de Chile*. Santiago de Chile: LOM, 2002.

Correa, Sofía; Figueroa, Consuelo; Jocelyn-Holt, Alfredo; Rolle, Claudio; Vicuña, Manuel. *Historia del siglo XX chileno*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

Análisis formal

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México D. F.: Editorial Porrúa, 2004, p. 113.

Humphrey, Robert. La corriente de la conciencia en la novela moderna (un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy, Richardson, William Faulkner y otros), Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969 (traducción de Julio Rodríguez Puértolas y Carmen Criado de Rodríguez Puértolas).