

AMISTAD, NATURALEZA Y LITERATURA.
UN CAMINO PARA LA LECTURA DE *ASTROMELIA*

Pía Gutiérrez
Pontificia Universidad Católica de Chile
plgutier@uc.cl

A mis abuelas Nelda, Rebeca y Victoria, y a sus flores

Me dice Jorge Guerra, presidente de la Fundación Manuel Rojas, que Paz Rojas, hija menor del escritor y hoy la única sobreviviente de sus tres hijos, le ha contado varias veces que bajo el vidrio que protegía el escritorio de su padre había la foto de una astromelia como prueba de una obsesión compartida con su amigo, el también escritor José Santos González Vera. Ambos se habían propuesto encontrar en la cordillera esa flor silvestre, que parecía tan común para los lugareños pero que se escondía de esos compinches andariegos. En un libro dedicado a Rojas (1976), Enrique Espinoza, otro escritor y amigo, evoca aquellas caminatas: “Puedo recordar apenas unas cuantas salidas rurales, una en que dormimos en carpa junto al mismo límite de Mendoza y otra, en compañía del humorista González Vera, tan urbano como yo mismo, en busca de la astromelia, flor difícil de hallar cuando se sale a buscarla y que de pronto se la encuentra cuando menos se piensa” (28).

Me parece que esa astromelia, su fotografía, la amistad y los viajes tejen una red semántica que puede ayudarnos a ampliar la lectura de los textos rojianos, más aún si tenemos presente que uno de los documentos del archivo de Rojas es el manuscrito de un proyecto de obra y de lo que podría haber sido su primer capítulo: *Astromelia*. En efecto, en la portada de un cuaderno escolar marca Colón, el autor ha escrito “Una novela” y, un poco más abajo, su hija María Eugenia ha anotado, con lápiz azul, “ASTROMELIA”. Al leer estas páginas, sin fecha ni especificación de lugar, no podemos sino interrogarnos por el lugar clave ocupado por la flora, en particular, y por la naturaleza, en general, en la obra del escritor, y por sus vínculos con los afectos, en particular con la amistad. Bajo este alero, propongo entonces un recorrido por estas temáticas.

El manuscrito se inicia así:

En esta casa hay, casi siempre, alguien que habla, que mueve una silla, suelta el agua del baño o pasa la enceradora; una que otra vez, sobrecogiéndolo, suena

el teléfono o estalla el llanto de un niño. En este instante, sin embargo, y desde hace un largo rato, no se oye nada, y Pedro, que estaba con los antebrazos afirmados en el escritorio, inclinada la cabeza y mirando hacia alguna parte, sin ver nada, está aún así, aprovechando el instante de silencio. Times Square! Change to local! El grito del hombre del subterráneo lo sustrae del ensueño y lo trae a la realidad y ve, bajo el cristal de la cubierta del escritorio, la fotografía de la *Alstroemeria Pulchra* (Rojas, *Astromelia* 2).

Situado en un espacio familiar, cuya tranquilidad se ve constantemente alterada por actos, gestos o situaciones del diario vivir, el protagonista del relato, Pedro Orellana, al que suponemos escritor, en un momento de sosiego, se ha dejado llevar por su imaginación y su recuerdo, el que se ha hecho tan vívido que, en definitiva, lo devuelve a su situación del presente narrativo. De la bulliciosa casa de “un barrio de Santiago” se ha trasladado al metro de Nueva York, y de ahí ha regresado para fijar su atención en la imagen de una flor. Ella adquiere un carácter performativo, pues activa un cuerpo y agiliza una conciencia inquieta, deseosa de saber, de comparar mundos y revivir experiencias, desencadena una serie de movimientos en los cuales interviene lo local y lo global, campo y ciudad, el sedentarismo y los viajes, sueños y realidades, elementos que, junto a otros que se insinuarán con el discurrir del relato, contribuyen a la configuración de la imagen del escritor proyectada en el texto.

Como señalará el narrador, el hecho de mirar aquella fotografía origina en el personaje reacciones de diversa índole; la primera de ellas, su descontento por no haber tenido un conocimiento directo de esa flor, una especie silvestre chilena, de cuya existencia se enteró por el libro de un botánico norteamericano, y que llegó a convertirse en el centro de sus preocupaciones.

¿Y por qué ningún botánico chileno le había hablado de ella? La buscó: había por todas partes, en las quebradas de la Cordillera de la Costa y entre las piedras de la de los Andes, en las arenas de las playas marítimas, entre el trumao de los volcanes y al borde de los glaciares de Tierra del Fuego, cada una con una propia forma y propio color, dorada, violáceas, lilas, purpúreas, achaparradas o erguidas, recoletas o gregarias, y se llamaban Peregrinas, Legariñas, Flores del Águila o Mariposas del Campo.

Un amigo, finalmente, le regaló la fotografía de una *Alstroemeria Pulchra*, y ahí está bajo el cristal, con su tallo glabro y su umbrela de pocas flores (*Astromelia* 3-5).

Dicho obsequio es una clave, una imagen que le permite continuar esperanzado en su intento de encontrar y conocer la flor y, a la vez, en emprender la reflexión que él y el narrador comparten en la escritura. Ese amigo le ha procurado un objeto que

lo acompañará en el escritorio, a su espacio íntimo, y que le otorga la posibilidad del conocimiento. En el inicio de este breve relato se construye, entonces, la persecución del deseo de un saber que parece vetado para el personaje. La acumulación de datos en torno a la flor –nombre con que se la conoce, territorios en que crece y características anatómicas– atiende a ese afán y a la experiencia de encontrarla. Y en ese intento, la amistad surge como motivo destacado, una valoración que deviene, en el texto, eje articulador del conocimiento.

La amistad está unida a la capacidad del sujeto de descubrir y experimentar el mundo, experiencia opuesta a otros vínculos centrales para la sociedad, como lo son, en tanto unidades fijas, la familia y el matrimonio, por ejemplo. En ese sentido, la amistad colabora en la construcción de comunidades alternativas, figura ya descrita por Grínor Rojo a propósito de la literatura de nuestro autor: “Los valores del sistema burgués no son los de esta comunidad [...]. Ni el trabajo, ni el dinero, ni la casa, ni la familia” (19). De ahí que las referencias a la flor que, como vimos al comienzo, Rojas y sus amigos buscan en sus excursiones, y a los pájaros, a los que el narrador dedica un espacio hacia el final de este inédito, amplían dicha comunidad al incluir hombre, naturaleza y literatura. Por ello quizás sea posible construir un eje de lectura en el que sujeto y escritura se conectan gracias a las experiencias del caminar y de explorar la naturaleza propiciadas por el lazo amistoso, el que también procura sentidos al texto.

Continuando con estos lazos entre lo biográfico y lo ficcional, y volviendo a la historia de Paz Rojas, ese amigo que regala la fotografía a Pedro Orellana y que lo abre hacia la cognición, bien podría aludir entonces al ya citado González Vera, y de ahí nace nuestra curiosidad por explorar las relaciones establecidas entre ambos escritores, reveladoras de una filiación electiva a la que aspiran Rojas y sus personajes que parece estar en la base de otros vínculos afectivos e intelectuales.

LA AMISTAD COMO UN VÍNCULO CLAVE

Rojas (1896) y González Vera (1897) forjaron una alianza afectiva e intelectual que articulaba literatura y política, en la que aventurarse a explorar la ciudad y la cordillera eran actividades que realizaban en conjunto. En ese compañerismo se construye un lazo que les permite compartir paseos y forjar el amor serpenteante de las amistades sinceras. Para Rojas, González Vera es parte de su comunidad, uno de sus vínculos más estrechos: “Hablar de él, es para mí casi como hablar de mí. Empezamos juntos nuestra carrera literaria y casi nuestra vida, hemos sido compañeros y amigos desde los diecisiete años, hemos trabajado, vivido, negado, soñado, envejecido juntos” (Rojas, s/p Archivo 06_01_26_01).

La amistad es un vínculo libre, que Rojas valora constante y positivamente en su literatura, en la medida en que se forja voluntariamente y en una admiración mutua: “Desde el primer momento me di cuenta que nunca podría ser su amigo. No teníamos

nada en común, no le encontré nada que pudiera atraerme” (Rojas, *Mejor* 104), dice Aniceto al preguntarse sobre las desavenencias con el “revolucionario independiente” Benito Rosas durante su estadía en Buenos Aires. La amistad es libre y consolida una forma de relacionarse que rompe la estructura familiar tradicional y propone una adhesión compartida, amorosa e intelectual, que da sentido a la continuidad de la vida. Ese vínculo es el que mutuamente Manuel Rojas y José Santos González Vera describen, así como lo hicieron Antonio Acevedo Hernández o Enrique Espinoza, otros amigos del escritor. La amistad es central para el conocimiento y la transformación de los sujetos. Asimismo, la amistad se consolida en la declarada filiación del oficio y de clase y confiere al sujeto un vínculo de pertenencia:

No sé dónde estará en estos momentos Antonio Acevedo Hernández; pero donde quiera que esté, quisiera que le llegara testimonio de mi amistad y de mi compañerismo [...]. El escritor es como un obrero de obra fina, un zapatero o un mueblista: trabaja, crea [...]. Moriremos, Antonio, como esos obreros, con la herramienta en la mano y lo mismo nos ocurriría o nos iría a ocurrir, si nos hubiéramos hecho leñadores. Los rotos como nosotros no destiñen (Rojas “Los cincuenta” s/p).

Al revisar la amistad entre Rojas y González Vera, podemos identificar figuras en extinción de una generación autodidacta y militante, que tal vez fuera más preciso reconocer como sujetos híbridos que transitan entre los procesos de modernización de principios del siglo XX y que, en esa eventualidad, construyen una trama afectiva que se basa en la colaboración más que en la competencia, modelo este último que sería más propio de nuestros tiempos.

Tomando en cuenta dichas relaciones y su representación en *Astromelia*, me parece adecuado recordar dos pertinentes caracterizaciones de la narrativa y la figura de Rojas. La primera es la que Lorena Amaro ha denominado “escritor pasador” y la segunda es el vínculo entre conocer y caminar, descrito por Antonia Viu. Si bien en *Astromelia* el protagonista está inmóvil en su escritorio, hay un tránsito andariego dado por las palabras y por su divagación narrativa, que al final se vincula a los pájaros, viajeros avezados y gregarios, como algunos seres humanos.

Recogiendo el término de Serge Gruzinski, Amaro lee a Rojas y a González Vera como pasadores en el campo literario de su tiempo, pues los identifica como sujetos fronterizos que traspasan, dice Amaro siguiendo lo postulado por Gabriel Castillo, “los contenidos simbólicos en tránsito durante el periodo de modernización vivido en Chile entre 1891 y 1920” (21). El recorrido físico por la biografía de los autores, dado por su condición de migrantes (campo-ciudad para González Vera y trasandino en Rojas) aparece en sintonía con los desplazamientos históricos de la modernización latinoamericana. En ese sentido, la relación de Rojas con el mundo teatral, por definición un quehacer colectivo, ofrece un espacio propicio para la formación personal, tal

como le sucede a Aniceto Hevia, el protagonista de la tetralogía. El teatro le permite adoptar una vida nómada, adaptada a las condiciones del movimiento, y posibilita que el sujeto experimente una estructura de vida en común, que extienda las prácticas de los obreros y sus oficios como ensayo de una suerte de propuesta acorde con las ideas ácratas del momento. Rojas recuerda así su paso por el teatro: “Para mí eso fue una escuela, aprendí el oficio de apuntador y viví del teatro varios años, vagando por Chile desde Tacna hasta Punta Arenas [...] hombres como aquellos, mujeres como aquellas, obreros y obreras aficionados al teatro hay muchos en Chile, y forman diversos grupos que desde hace año se reúnen en festividades y dan sus obras y se conocen” (“Apuntando...” 19).

Precisamente es en el teatro y en los centros obreros, esos espacios sociales y artísticos en que las prácticas de la vida y la militancia se rozaban en las primeras décadas del siglo XX en Chile, donde ambos se conocen: “Cayó el telón y el consueta, que era un tal Manuel Rojas, tan alto como serio, fue saliendo de la concha y le enderezó a Valdebenito una mirada ácida. Hasta llegaron a temer que hablara” (González Vera, *Cuando* 123). El afecto se declara públicamente entre ambos escritores. González Vera, en una carta a Gabriela Mistral fechada el 17 de enero de 1950, muestra la fuerza del vínculo que existía entre ambos autores por medio de la cotidianidad con que habla de su familia: “La sociedad de escritores tiene un concurso de 50 mil pesos para novela. Manuel Rojas se presentará con una que he leído y me ha gustado mucho. Pacita Rojas (igual a la Hojita) acaba de recibirse de bachillerato; la mayor, María Eugenia, acaba de tener un hijo. ¡Cómo pasa el tiempo! Los míos entrarán al sexto año de humanidades” (7 de enero 1950). De este modo, González Vera y Manuel Rojas componen una dupla de compañeros en la vida diaria, ante los asuntos literarios y los hogareños, y ante el desarrollo de sus preocupaciones ideológicas como relata Sánchez Latorre en un artículo sobre la amistad de estos dos escritores:

Los dos se hallan inscritos, en cierta medida, en aquel círculo de luchadores del pensamiento que atrae los desvelos del ensayista y novelista británico Herbert Read: el círculo de los ácratas [...].

Existe, a pesar de la disparidad de manejos, un nexo que torna cordialmente comunitaria la obra de ambos narradores. Este nexo lo aporta el ambiente en que los dos se expiden. Los personajes descuadrilados que vagan en los libros de González Vera y de Rojas pueden construir también, perfectamente, otro motivo de identidad creadora (Sánchez Latorre s/p).

A todo lo anterior, podemos sumar el hecho de que Rojas recuerde, rescate y ficcionalice a su amigo, quien aparece en las novelas como José Santos Gutiérrez, y que incluso, como observa Macarena Areco (2020), deje ver y reflexione, a través del

discurso o de la conciencia de Aniceto Hevia, la diferencia entre sus experiencias, su percepción de lo real y, consecuentemente, entre sus trabajos literarios, como puede observarse en un pasaje de *La oscura vida radiante* citado por Areco (78):

Es curioso, pensó Aniceto: este hombre parece haber estado días enteros, inmóvil, en el conventillo, observando y oyendo a sus vecinos; los conoce al dedillo, los nombres y el de sus familiares, mujeres e hijos [...] y yo apenas recuerdo una que otra cara y nombre [...] ¿A qué se debe el que este hombre haya conocido y recuerde a todos sus vecinos y yo solamente a dos? Tal vez se debe a que he vivido en los conventillos nada más que pasajera y no he permanecido (*La oscura...* 326).

Todo lo anterior nos permite reiterar, entonces, que la amistad se consolida como un asunto central del quehacer individual y social, que en la vida y en los textos de Rojas promueve el conocimiento y la escritura. Lógicamente, también en *Astromelia*.

LA FOTOGRAFÍA Y LA POSIBILIDAD DEL MOVIMIENTO

Frente a la fotografía de la astromelia, el narrador abre sus sentidos y su experiencia excede lo presencial y concreto. Por lo mismo, esta opera como imagen performativa que da pie a la acción y a la experiencia del sujeto. Andrea Soto Calderón (2020) destaca la riqueza de la imagen fotográfica y su condición reproductiva y productiva:

Un nuevo medio crea una nueva forma de sensibilidad, abre una nueva forma de experiencia. La fotografía no solo es la invención de un medio de reproducción, sino la textura de un mundo: una constelación entre percepción, experiencia y técnica, una inervación. La fotografía también inaugurará nuevos desafíos para la mirada y para la creación, como diría John Berger en *Otra manera de contar*, “la ambigüedad de la fotografía surge de esa discontinuidad que da lugar al segundo de los mensajes gemelos de la fotografía. El abismo entre el momento registrado y el momento de mirar” (63).

En el texto comentado, la fotografía de la astromelia es una llave para abrirse a otro saber y encarnar ese conocimiento del que se habla. En la experiencia relatada, la mirada del personaje se desvía y pasa desde la imagen de la flor a una sombra percibida por su visión periférica. Al dejar vagar el ojo se amplía también su pensamiento y su cuerpo: vuelve a la casa, al parrón y a la uva del vecino que supone ya madura. La divagación del lenguaje acompaña al pensamiento y al movimiento de un cuerpo que observa esa imagen estática, distante de la flor real: “Estira el cuello para contarla y en ese momento una sombra se mueve en el límite más bajo y lejano de su campo visual” (7). El cuerpo se estira en disposición de búsqueda. Una maniobra que

podemos vincular con la repetida experiencia de los personajes en Rojas, principalmente masculinos, para quienes el movimiento es signo de esa libertad tan ansiada. El texto avanza construyendo un continuo que nos lleva hasta el dueño de la sombra, un zorzal, que hace a Pedro recordar un pájaro en Puerto Rico y luego al otoño, estación en que nos dice llegó a Nueva York y, por último, hasta Jane, específicamente hasta las piernas de Jane, mujer que encarna el deseo del narrador: “no sabe aún si cuando Jane lo miraba y le hablaba si era porque resultaba natural que lo hiciera, arrastrada por la pasión del momento, o porque quería provocar en él una fijación. ‘Pedro, Pedro...’ Era un susurro y pareció quedar pegado, durante muchos días, en el oído, tal como la mirada quedó en los ojos” (11).

El cuerpo se representa fragmentado, dislocado en la experiencia sorpresiva del que narra, no como un todo cerrado y clausurado, sino como un lugar de constante construcción en relación con lo que experimenta. Así como la anatomía de la flor es analizada en detalle al principio del relato, el cuerpo del personaje se fragmenta en el recuerdo de Jane para focalizarse en sus piernas y en su voz, otra vez un cuerpo disociado al que no se puede tener acceso por completo. En todo ese divagar, es la foto de esa flor desconocida la que acciona el reconocimiento de los sentidos y su distribución. La performance de Pedro aparece como una experiencia liminal, un lugar entre dos estadios, que se aprecia en el movimiento constante, que transforma a los sujetos, y que, como postula Ileana Diéguez, propicia “tránsitos efímeros, pero a la vez trascendentes” (44). El poder transformador se genera a partir de la experiencia del cuerpo.

Si bien no existe una andanza real en *Astromelia*, el narrador evoca la búsqueda de la flor, que se entrelaza con el recuerdo de los ruidos de la ciudad estadounidense y con el de Jane. El movimiento está dado por la alternancia de espacios y pensamientos que recorren la escritura. El personaje desconoce la flor como parece desconocerse a sí mismo, nunca supo de esta especie que tan bien conoce la gente del campo en sus recorridos a pie por el territorio. La sorpresa de la voz narrativa deriva hacia un nuevo descubrimiento, esta vez amoroso, que describe en fragmentos en medio del devenir que lo lleva a recordar su encuentro con Jane en Estados Unidos. La perspectiva de la evocación alterna ritmos, el del jardín de la casa versus el del metro de Nueva York, hasta detenerse en el zorzal, a sus hábitos y cantos, a la comparación con otras aves similares y, de ahí, a los pájaros en general: “¿De dónde diablos salen? Los habíamos visto años atrás, en la Plaza del Capitolio, en la Habana, y en las orillas del Canal de Panamá. Eran como proletarios: salían temprano, quizá si al amanecer, hacia los campos, y regresaban solo en las tardes, todos juntos o en grupo, como obreros de una misma fábrica o peones de una misma hacienda” (*Astromelia* 13).

Los pájaros se multiplican, gozan de la libertad de poder estar en todas partes y en constante movimiento; a diferencia de la astromelia que se le ha mostrado esquiva y lejana, el narrador los puede reconocer, admirando en ellos además un espíritu grupal similar al de los obreros caminando juntos al final de la jornada. La astromelia, como

especie silvestre, se aferra a un terreno que debería ser explorado por el personaje, mientras que los pájaros parecen perseguir a Pedro. El deseo por aquello que le ha sido vetado en la presencia solo se concreta en la visión de la fotografía de su escritorio. Él como un escritor pasante habita la casa, pero rememora los viajes y a la mujer que ha encontrado en ellos.

De modo que esa fotografía desplaza la experiencia corporal, la desagrega, convirtiendo al sujeto en partes desorganizadas. Antonia Viu propone que “la caminata en Rojas expresa la necesidad de orientarse sobre un territorio compartido con otros” (117). Si bien no hay caminata en lo narrado en *Astromelia*, me parece interesante evocar esta acción como posible salida, opuesta al encierro desde donde el narrador nos muestra a Pedro Orellana, en la individualidad de su escritorio en un núcleo familiar que parece caótico y asfixiante. Los pájaros son libres, dice al final del texto, su movimiento y constante migración otorgan esa libertad anhelada. Los hombres, y mujeres me gustaría decir, caminan haciendo del viaje algo más importante que el destino, atravesando con su cuerpo íntegro y gracias a la fuerza del mismo, paisajes y tiempos, dando consistencia a la subjetividad como afirma Rebecca Solnit: “El caminar comparte con el hacer y el trabajar aquel elemento crucial del compromiso del cuerpo y la mente con el mundo, el conocimiento del mundo a través del cuerpo y del cuerpo a través del mundo” (55). La inquietud expresada en *Astromelia* está vinculada a la inmovilidad y su resolución apunta hacia dos direcciones, una interior, en el mundo rural, en la cordillera o a la orilla de los volcanes, donde nace esta especie, y una exterior, hacia un afuera moderno y cosmopolita representado por el Nueva York donde vive Jane.

Desde la narración del encierro de Pedro y sus gestos y actitudes, emerge un inherente apetito de libertad. Y puede resultar sugerente, a propósito de esa libertad anhelada, recordar lo que Rojas escribía sobre Henry David Thoreau en *Dos centenarios*:

Su desprecio por el Estado y sus instituciones y su amor por la libertad son una nota que se repite constantemente en sus escritos y en su vida. No se conforma con tener una opinión: la defiende y quiere imponerla. “¿Cómo puede un hombre estar satisfecho de mantener una opinión simplemente para disfrutar de ella? ¿Hay una satisfacción en saber que se es oprimido?” (s/p).

En *Walden* (1857) Thoreau expresa ese amor por la libertad, al dejar la ciudad y la vida moderna para adentrarse en el bosque y vivir de su trabajo corporal. Esa nueva posibilidad de conocer implica caminar, reconocer la flora y la fauna, atender al silencio para estar acompañado: “Tengo mucha compañía en mi casa; especialmente por la mañana, cuando no viene nadie” (130). La admiración de Rojas por Thoreau es visible en su artículo de *Babel*, donde sitúa el vínculo con la naturaleza como algo que va más allá del naturalismo, convirtiéndose en una opción política y espiritual

que da integridad al sujeto en la medida en que establece un contacto directo, sin más mediación que su propio cuerpo, con ella.

La movilidad que implica el caminar surge como una opción para elucidar la situación inicial de *Astromelia* y acercar Pedro Orellana a la libertad que parece desear: “Pedro Prado, poeta y prosista, gran escritor, habló una vez del ‘andarieguismo’ y habló del ‘andarieguismo’ o del andar como una doctrina del conocimiento o descubrimiento de la belleza, no solo de la belleza física, sino también de la belleza en sí, de la belleza creadora, pues andar, en el sentido que le daba Prado, incluye el pensar y el sentir” (“Rincones” 105). Pensar y sentir se clarifican en el movimiento corporal, superando así la evocadora performatividad en potencia de la fotografía.

Sin duda, estos aspectos podrían tratarse más largamente, pues caminatas, amistad y naturaleza son constantes en la escritura de Rojas y en su configuración como escritor. María José Barros (2020), a propósito del disco *A pie por Chile*, colaboración entre Rojas y Ángel Parra, ha señalado que “en ‘Atacameño’ se valora el nomadismo indígena como un signo de libertad y el caminar como una práctica que permite establecer una relación de proximidad con los otros y el territorio” (210). Y recordando que para el Aniceto Hevia de *La oscura vida radiante* “caminar es conocer” (100), afirma que “Las canciones de Rojas y Parra nos invitan a deambular por otros parajes y conocer sistemas de vidas alternativos que problematizan el imperativo del disciplinamiento de las sociedades modernas” (210).

De modo que estos temas, que surgen a partir de la revisión de un texto inacabado, nos abren a nuevas lecturas y nos proponen cuestionar el oficio escritural, los vínculos sensibles y nuestra relación corporal con el entorno en tanto pistas que configuran la subjetividad y dan sentido a la literatura. Asimismo, y en esa línea, las lectoras amigas y caminantes, podemos, además, volver a pensar, a propósito de los motivos de nuestro trabajo, las razones de la escritura, la elección de temas y de alianzas intelectuales y afectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro Castro, Lorena. “Pasadores de fronteras: Manuel Rojas y José Santos González Vera”. *Chasqui* 44. 2 (2015): 20-32.
- Areco, Macarena. “La novela de lo abierto de Manuel Rojas”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Barros, María José. “Chile de arriba a abajo de Manuel Rojas y Ángel Parra: musicalización de una cartografía nacional popular y mestiza”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020.
- Espinoza, Enrique. *Manuel Rojas. Narrador*. Buenos Aires: Babel, 1976.
- González Vera, José Santos. “Manuel Rojas, un estilo”. *El Mercurio*. 3 marzo 1996: E12.
- . *Cuando era muchacho*. Santiago: Nascimento, 1969.

- ____. “Carta a Gabriela Mistral”. 7 de enero de 1950, Santiago. Biblioteca Nacional de Chile. Colección Atkinson.
- Rojas, Manuel. *Astromelia*. Archivo Manuel Rojas, manuscrito, s/f. Cod. 06_01_24_01.
- ____. “González Vera”. Archivo Manuel Rojas, manuscrito, 1959. Cod. 06_01_26_01.
- ____. *La oscura vida radiante*. Santiago: LOM, 2007
- ____. *Mejor que el vino*. Santiago: Zig-Zag, 1981.
- ____. “Apuntando a los obreros”. *La Quinta Rueda*, 1, octubre (1972):19.
- ____. “Los cincuenta y nueve años de Acevedo Hernández”. *Las Últimas Noticias*. Santiago: 10 de marzo de 1944.
- ____. “Dos centenarios”. *Babel* 44 (marzo-abril 1948). Santiago: Nascimento. Disponible en Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-69675.html>
- ____. “Rincones de Chile”. *A pie por Chile*. Santiago: Catalonia, 2016.
- Rojo, Grínor. «La contraBildungsroman de Manuel Rojas». *Revista Chilena de Literatura*, sección Miscelánea (2009). Consultado de <http://www.manuelrojas.cl/wp-content/uploads/Grinor-Rojo-Manuel-Rojas-La-Contra-Bildungsroman-De.pdf>
- Sánchez Latorre, Luis. “González Vera y Manuel Rojas”. *Las Últimas Noticias*. Santiago: 7 de septiembre de 1963. (suplemento «Revistas de los Sábados»).
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust. Una historia del caminar*. Salamanca: Capitan Swing, 2015.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2020.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Buenos Aires: Losada, 2016.
- ____. Amistad, amor y matrimonio. Trad. José Manuel Silva. Santiago: Montacerdos, 2019.
- Viu, Antonia. “El orden de los cuerpos: la caminata en *Imágenes de infancia y adolescencia* y *A pie por Chile*”. María José Barros y Pía Gutiérrez (eds.). *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida*. Santiago: Ediciones UC, 2020.