

Bol. Acad. peru. leng. 78. 2025 (51-80)

CARTOGRAFÍA LIMINAL EN LA NARRATIVA PORTEÑA DE MANUEL ROJAS¹

Liminal cartography in Manuel Rojas's narrative
of Valparaíso

Cartographie liminaire dans la narrative portuaire
de Manuel Rojas

ANA MARÍA CRISTI

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile
ana.cristi@pucv.cl
<https://orcid.org/0000-0003-4396-9068>

ALEXIS CANDIA-CÁCERES

Universidad San Sebastián, Santiago de Chile, Chile
ivan.candia@uss.cl
<https://orcid.org/0000-0001-7674-4768>

RESUMEN:

En el siguiente artículo se analiza la representación de la ciudad de Valparaíso en la obra literaria de Manuel Rojas. Se propone leer a Valparaíso como una cartografía liminal, toda vez que asume la caracterización de una «ciudad de paso», donde la posibilidad de cambio o transmutación tiene lugar. Dicho cambio no solo acontece de manera geográfica o espacial, sino también de manera subjetiva en los personajes del escritor. En este sentido, se evidencia que Valparaíso desdibuja la

1 Este artículo se enmarca en el proyecto ANID+FONDECYT Regular 2022 N.º 1221245: «Valparaíso sublime»: liberalismo, inmigración y catástrofe en los imaginarios urbanos porteños (1822-1918)», cuyo investigador responsable es Iván Alexis Candia Cáceres.

concepción de «borde» de la ciudad, marcada por la oposición binaria centro-margen, para mostrarse desde los desplazamientos y los espacios inter-ser o liminales. Esto constituye un continuo movimiento que permite pensar la relación entre escritura e intersticio.

Palabras clave: Manuel Rojas, Valparaíso, cartografía liminal, borde, siglo xx.

ABSTRACT:

The following paper examines the representation of the city of Valparaíso in the literary work of Manuel Rojas. It proposes reading Valparaíso as a liminal cartography, since it assumes the characterization of a “transient city,” where the possibility of change or transmutation takes place. This change occurs not only geographically or spatially, but also subjectively in the writer’s characters. In this sense, it is evident that Valparaíso blurs the concept of the city “border,” marked by the binary opposition between center and margin, to reveal itself through displacements and interbeing or liminal spaces. This constitutes a continuous movement that allows us to consider the relationship between writing and interstice.

Key words: Manuel Rojas, Valparaíso, liminal cartography, border, 20th century.

RÉSUMÉ :

Nous analysons dans cet article la représentation de la ville de Valparaíso dans l’œuvre littéraire de Manuel Rojas. Nous proposons d’interpréter Valparaíso comme une cartographie liminaire, dans la mesure où elle endosse la caractérisation de « ville de passage », lieu où la possibilité de changement ou de transmutation se réalise. Ce changement n’est pas seulement d’ordre géographique ou spatial, mais s’opère également de manière subjective chez les personnages de l’écrivain. En ce sens, il est

mis en évidence que Valparaíso estompe la conception de « bord » de la ville, traditionnellement marquée par l'opposition binaire centre-marge, pour se manifester à travers les déplacements et les espaces entre-être (ou liminaires), ce qui constitue un mouvement continu permettant de concevoir la relation entre écriture et interstice.

Mots clés : Manuel Rojas, Valparaíso, cartographie liminaire, bord, XXe siècle.

Recibido: 16/10/2024 Aprobado: 03/10/2025 Publicado: 31/12/2025

1. Introducción

Valparaíso constituye un lugar de interés permanente en la narrativa de Manuel Rojas, quien, por más de cinco décadas, empleó la ciudad como espacio en el que transcurren sus novelas, cuentos y crónicas, lo que le permitió caracterizar la dimensión cultural, social y urbana del puerto chileno. Son numerosas las veces en que el escritor menciona y describe a Valparaíso en el desarrollo de su narrativa, formulando un arco temporal que comienza en 1926 con el cuento «El cachorro», de la compilación *Hombres del sur*, y termina con su última novela publicada en vida, *La oscura vida radiante* (1971). En ambas narraciones, Valparaíso aparece como lugar de paso, ya sea como horizonte para comenzar una nueva vida, como sucedió con Vicente Martínez, quien tras vengar el asesinato de su padre decide irse de Argentina para llegar a Valparaíso «con los caminos del mar abiertos ante sus ojos de gato» (Rojas, 2019, p. 64), o como punto de partida de retorno hacia Santiago, como lo muestra el transcurrir de Aniceto Hevia:

Después de advertir que el puerto no se había movido de su lugar, de mirar los barcos anclados, en la bahía y de caminar un poco por las calles del Puerto y del Almendral, subió a un coche de tercera y se volvió a Santiago. (Rojas, 1971/2015d, p. 20)

A lo anterior, se suma el protagonismo que adquiere la ciudad en la primera novela de Rojas, *Lanchas en la bahía* (1932), y su aparición en el conjunto de su tetralogía compuesta por *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y la ya mencionada *La oscura vida radiante* (1971). A estas obras habría que agregar el «Cancionero del puerto», que Manuel Rojas preparó junto a Ángel Parra², y el apartado «Puerto de Valparaíso» de *A pie por Chile* (1967), en el cual el escritor describe parte de su trayectoria en la ciudad-puerto:

Te conozco desde mi adolescencia, cuando me ganaba la vida trabajando en tus lanchas y faluchos, cuando cuidaba, de noche, embarcaciones cargadas de mercaderías, o cuando, simplemente, vagabundeaba por tus calles, cerros y quebradas, sin destino alguno, viviendo porque estaba vivo y había que vivir, de cualquier modo, en albergues y conventillos. En tus calles sentí cómo algunas veces tocaba el fondo de la vida dura, ese fondo de desesperación y desamparo en que el adolescente elige a veces entre la delincuencia y la muerte. Pero hay otra alternativa, la de la paciencia, y yo elegí la paciencia, y no olvidaré nunca aquel amanecer en la Estación Bellavista, sentado en una banca, sin saber para dónde estabas, si adelante, hacia atrás, o hacia el lado, oyendo ese rumor que no podía identificar. (Rojas, 1967/2016, p. 157)

Esta experiencia de vida también tuvo su asidero en la ficción, una vez que Rojas relata, al comienzo de *Hijo de ladrón*, la vida de Aniceto Hevia. En este sentido, el pasaje de «Puerto de Valparaíso» cobra especial importancia, pues alude a la concepción *afectiva*³ de la ciudad por parte del escritor, toda vez que esta le rememora su juventud: si bien se

2 Estos documentos permanecen inéditos y se encuentran, en la actualidad, bajo el cuidado de la Fundación Escritor Manuel Rojas.

3 La concepción afectiva se evidencia en la manera singular en que Manuel Rojas configura dicho territorio en su obra literaria. No se trata de una mera representación, sino, más bien, de una intervención, esto es, un estado de relación entre un

presenta caracterizada por la privación y la supervivencia, también se muestra desde el amor, la poesía y la utopía del pensamiento ácrata que el escritor desarrolló a lo largo de toda su vida⁴. En consecuencia, el devenir de su paso por Valparaíso permitió integrar en su escritura una fuerte carga biográfica, la cual se evidencia en el amplio conocimiento que el escritor posee de la ciudad al incluir aspectos históricos y socio-culturales que han configurado la singularidad del territorio. Lo anterior se observa en la precisa descripción que efectúa sobre las metamorfosis de Valparaíso en *A pie por Chile*:

Puerto de Valparaíso: fuiste, primero, una caletita de changos pescadores, de esos que usaban embarcaciones hechas con pieles de lobos marinos, un lugar humilde frente al que hoy se llama Cerro Cordillera; después, llegaste a ser el más importante puerto del Pacífico oriental; te asaltaron los piratas y después franceses, ingleses y hasta alemanes llegaron a ti: abrieron tiendas y comercios; te bombardearon los bárbaros españoles. (Rojas, 1967/2016, pp. 158-159)

Es en este sentido, entonces, que se comprende que los alcances de «Puerto de Valparaíso» pueden proyectarse hacia al resto de la narrativa porteña de Rojas, considerando que la ciudad juega un rol central en los textos que narran la vida de los *alter ego* del escritor, es decir, Eugenio de *Lanchas en la bahía* y Aniceto Hevia en *Hijo de ladrón*, así como también en el resto de los textos de la tetralogía y en las crónicas del autor. Se trata, por consiguiente, de una constante de su narrativa, tal como se muestra en el siguiente fragmento de *Mejor que el vino*: «En la

cuerpo (la ciudad) y otro (la escritura), cuya experimentación propicia un continuo devenir o desborde.

- 4 Si bien el pensamiento ácrata de Rojas fue divulgado por el escritor en su juventud, como se advierte en *Un joven en La Batalla* (2012), resulta clave atender su paulatina evolución hacia el anarquismo socialista y, luego, al socialismo, tal como enuncia Pablo Fuentes Retamal (2019) en un estudio sobre el tránsito literario y vital del escritor.

cárcel o pescando basuras en la caleta de El Membrillo. Quién sabe. Tal vez en Santiago o en el sur. *Regresé también a Valparaíso, varias veces* [énfasis añadido]. Estuve en Punta Arenas, en Valdivia, en Chiloé. No he perdido el tiempo» (Rojas, 1958/2015e, p. 455). Ciertamente, es interesante la expresión puesta en cursivas debido a que muestra cómo la ciudad-puerto seduce de manera permanente al escritor para forzar *retornos* físicos y literarios. Sin embargo, estos últimos cobran matices, pues resulta importante considerar que la relación de Rojas y Valparaíso decrece en sus publicaciones, ya que Valparaíso pierde importancia de manera progresiva en su literatura. Si en *Hijo de ladrón* la ciudad tiene —tal como se ha mencionado con antelación— importancia capital, esta disminuye en el resto de la tetralogía. Así, mientras que en *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante* transcurren distintos episodios en la ciudad-puerto, en *Mejor que el vino* aparece, más bien, solo a través de la evocación de un par de hechos del pasado.

Aunque existen numerosas y breves alusiones a la representación de Valparaíso en la narrativa de Manuel Rojas, no es posible encontrar estudios dedicados íntegramente a este tema. Los análisis que se han realizado en dicha dirección son misceláneos o abordan textos particulares. Por lo general, la ciudad-puerto se ha considerado desde una perspectiva interpretativa de carácter simbolista, la que plantea la relación mimética del sujeto con la ciudad, el mar y la naturaleza, en especial, en *Lanchas en la bahía* e *Hijo de ladrón*. Tempranamente esta lectura fue abordada por críticos como Alone, Ricardo Latcham y Domingo Melfi, quienes celebraron «la observación directa y [...] profundamente real» (Alone, 1932, p. 10) de la escritura de Rojas, mediante la cual se logró configurar «una instantánea impresionista del puerto» (Latcham, 1951), lo ignorado o lo distante (Melfi, 1932, p. 49) de la ciudad marina, ya que muestra a Valparaíso como el refugio y la salida de los numerosos transeúntes que llegan, conocen y se marchan del territorio.

Posteriormente, Cedomil Goic (1968) indicó que Valparaíso es, en *Hijo de ladrón*, la ciudad donde acontece el *leitmotiv* de la imposibilidad tras situarse como el lugar donde Aniceto Hevia no logra conseguir sus documentos (p. 153). Por ello, los símbolos de libertad, como el mar, el sol, el cielo y el viento, se presentan en la novela como la contraparte «de la urgencia y la angustia temporal de la ciudad y de sus hombres entregados a la contingencia obsesiva del cuidado diario» (p. 158). Esta lectura ha sido considerada por Macarena Areco (2018) para indicar que Valparaíso era un contra-lugar de la mansión burguesa. Para la investigadora, el puerto en *Lanchas en la bahía* o en la tetralogía se acercaría a lo que ella denomina una novela de intemperie, razón por la cual se concebiría como el extremo opuesto de la representación de la casa o el espacio privado que se privilegia en la narrativa de carácter burgués.

Apuntando hacia una lectura similar, Jaime Concha (2011) sostuvo que las andanzas de Aniceto Hevia no son sino «una estrategia singular para recrear una experiencia del país» (p. 231), pues el territorio descrito en sus textos es «su modo de vivir el país, de ser el país. Geografía andante, geografía hecha carne» (p. 233). Lo mismo diría de Eugenio de *Lanchas en la bahía* al mostrar cómo se gesta la relación entre sujeto y ciudad para describir algunos sectores de Valparaíso, entre los que destacan las «imágenes marinas y marítimas» y la subida Clave (Concha, 2011, pp. 217-218).

Por su parte, Grínor Rojo (2009) estudió la configuración del espacio porteño tanto en *Lanchas en la bahía* como en *Hijo de ladrón*. Respecto a la primera novela indicó que Valparaíso está subdividido en dos, el mar y la tierra; asimismo, sobre esta última distinguió dos espacios: «La prosaica tierra del muelle, que es el lugar del trabajo, y la que está en los cerros del puerto, que es el lugar del descanso o la diversión»

(Rojo, 2009, p. 8). Esta interpretación dual se distancia de lo que escribió acerca del espacio en *Hijo de ladrón*, donde Valparaíso, según el autor, se conforma como uno de los tres importantes cronotopos que, desde una perspectiva bajtiana, compondría la estructura de la novela. En este sentido, Valparaíso se presentaría como «un espacio/tiempo pasado de Aniceto Hevia, que es [...] estático o semiestático y que dura unos pocos días» (p. 13), específicamente, durante el motín porteño y el segundo encarcelamiento de Aniceto Hevia.

Lucía Guerra (2015), por otra parte, propuso leer «una ciudad otra» para referirse al Valparaíso de *Lanchas en la bahía*. Según Guerra, la novela se presenta como una «cartografía de la pobreza» (2015, p. 95), ya que muestra cómo la proliferación de conventillos, bares y prostíbulos conforman desde abajo las *otras* calles de la ciudad. En estos espacios, la memoria de Manuel Rojas se desplaza para retratar la ciudad, pues serán los propios recuerdos adolescentes del escritor aquellos que elaborarán las «reflexiones desde el presente» (2015, p. 94). Marco Chandía (2013) mencionó brevemente algunos de los espacios desestabilizadores del aparente orden diurno de Valparaíso en *Lanchas en la bahía* e *Hijo de ladrón*, donde los bares se presentan como lugares propicios de encuentros y desencuentros; en estos, simulando el desplazamiento propio del puerto, se produce una interesante dinámica, en la que se destaca la bohemia porteña. Esta situación interesó, también, a Piero Castagneto (2013), quien indicó que Manuel Rojas retrata a Valparaíso en sus novelas en un momento clave y logra reflejar el paso de un puerto «pragmático, comercial y esplendoroso» (p. 85) a un puerto «melancólico y progresivamente decadente» (p. 85). Castagneto destacó tanto la vitalidad de la bohemia porteña como la del trabajador diurno⁵.

5 A los trabajos referidos es posible sumar «The Two Versions of *Lanchas en la bahía*: Some Observations on Rojas' Approach to Style» (1968), de Giovanni Pontiero; «El modo cinematográfico en el relato de *Hijo de ladrón* (Manuel Rojas)» (2012), de Silvia

Ciertamente, estos aportes son interesantes para delinear una propuesta de lectura sobre la construcción del imaginario urbano de Valparaíso en la narrativa de Rojas. Sin embargo, no es posible soslayar que, como se ha mencionado, se trata de estudios que abordan de manera parcial este aspecto de su literatura y que se limitan, por lo general, a los textos primigenios de la narrativa rojiana. Por esta razón, en el presente estudio ha interesado considerar un corpus más bien amplio, que abordase no solo *Lanchas en la bahía* e *Hijo de ladrón*, sino también el resto de la tetralogía e inclusive algunos relatos breves incluidos en las colecciones de cuentos de Manuel Rojas.

Se trazó como objetivo analizar la narrativa porteña del escritor a partir de la noción de *cartografía liminal*, es decir, una propuesta de lectura que surge de la desestabilización del binomio centro-margen. Manuel Rojas delinea a Valparaíso en la dimensión urbanística, humana y cultural de una ciudad que, en todo momento, parece estar marcada por la preminencia difusa de los bordes, es decir, la descripción de espacios intermedios urbanos y humanos. Estos espacios intersticiales surgen a partir de la visibilización de los bordes, los que aluden a los extremos centro-margen. Si bien el escritor se interesa por mostrarlos, no acentúa ninguno de ellos, sino que opta por visualizarlos desde su hibridez o liminalidad. En este sentido, la ciudad es descrita a partir del espacio que acontece «entre» lo dual, de tal manera que disemina los bordes para abrirse paso hacia la superposición y lo móvil.

Donoso Hiriart; «Manuel Rojas: vida radiante en un antiguo anarquista» (2012), de Lorena Ubilla Espinoza y José Navarro López, e «*Hijo de ladrón* de Manuel Rojas: experiencia de sujeto subalterno en la ciudad moderna de Valparaíso de principios de siglo xx» (2016), de María José Veloz.

2. Cartografía de una ciudad «de paso»

La narrativa de Manuel Rojas no solo representa objetivamente a Valparaíso como un puerto —es decir, como un espacio que facilita el flujo humano—, sino también de manera simbólica al presentarlo como un lugar liminal. El puerto hace referencia, en efecto, a las entradas y salidas de personajes: una «zona de pasaje» que convoca lo lindante o fronterizo, sin por ello asentarse en alguno de sus extremos. En este sentido, el puerto se concibe como una zona de ambigüedad, una especie de «paso» que se utiliza como entrada y salida, donde no solo acontecen los desplazamientos físicos, sino también los subjetivos y afectivos.

Son numerosos los fragmentos en los que se evidencia el carácter liminal de Valparaíso. Tanto en la tetralogía como en *Lanchas en la bahía* y los cuentos antes referenciados, el puerto acontece como un espacio híbrido, donde es posible conocer y vincularse con diferentes contextos sociales y culturales. La liminalidad hace referencia a lo que Víctor Turner (1974) denominó *espacio intermedio*, es decir, el fenómeno en el que los sujetos se transforman en «pasajeros» y los estados en «situaciones de transición». Lo liminal, en este sentido, no se comprende solo desde una perspectiva espacial, sino también existencial. Se trata de lo que ocurre en el intersticio, por lo tanto, se diferencia del sistema de estatus, el cual acontece «en forma de una serie de oposiciones o discriminaciones binarias» (Turner, 1969/1988, p. 112); de ahí que, en efecto, se relacione con la subjetividad y su proceso de configuración, pues, a diferencia de las identidades, se escapa del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las «situaciones y posiciones en el espacio cultural» (p. 102). En otras palabras, rehúye los modelos de identidad para configurarse desde la continua ruptura, modificación o desplazamiento de los polos, ya sean estos físicos, lingüísticos, sociales, económicos o culturales.

Si bien lo liminal, en una primera instancia, ha sido un concepto introducido por el antropólogo Arnold van Gennep en 1909 para analizar las etapas intermedias en los ritos sociales⁶, cabe señalar que, posteriormente, fue acuñado por Víctor Turner durante las décadas de los setenta y ochenta para analizar los estados procesuales de los ritos y los diferentes fenómenos sociales⁷. Como se mencionó, su enfoque apuntó a mostrar la importancia de los periodos intermedios, poniendo especial atención a su carácter creativo y experiencial. Esta perspectiva ha sido ampliamente recogida en los estudios artísticos, literarios y urbanos considerando la importancia que subyace a la idea de visibilizar los *no-lugares* tanto físicos como experienciales. Ciertamente, esta lectura podría relacionarse con la propuesta de Marc Augé (1992/2000), considerando que, para el autor, estos espacios emergen de manera sustancialmente opuesta a aquellos de carácter identitario, pues «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar» (p. 80). Tal propuesta, advertía Augé, puede relacionarse con los transportes, es decir, aquellos lugares de circulación o campo de tránsito. Dicha vinculación se muestra con especial énfasis en algunas narraciones de Manuel Rojas, en las que se visualiza el tren o el barco como un no-lugar identitario.

Por otro lado, siguiendo con lo planteado por Hazel Andrew y Les Roberts (2012), los no-lugares urbanos comprenderían un proceso espaciotemporal que implica concebir la liminalidad como un acto

6 En *Los ritos de paso* (1909/2013), Arnold Van Gennep enumeró tres fases para describir el simbolismo de las experiencias de transición y límite en los rituales: a) fase de separación; b) fase umbral o fase de transformación, y c) fase de incorporación.

7 De las tres fases propuestas por Van Gennep, Turner prestó especial atención a la segunda, la que denominó *liminal*, considerando su estado de existencia intermedia o de inestabilidad. Para Turner, esta fase tiene un carácter creativo, en el que se gestan espacios culturales y existenciales lúdicos, experimentales y de innovación.

generativo o intencional en el que se imbrica la materialidad de la ciudad con la experiencia de quien la habita o transita. Respecto a los no-lugares experienciales, resulta interesante traer a colación la propuesta teórica de Erika Fischer Lichte (2004), quien analizó la experiencia estética como experiencia umbral, es decir, un modo de experiencia liminal que puede conducir a la transformación del que vive tal experiencia (p. 80).

Una descripción que esclarece estos puntos se encuentra en *Sombras contra el muro*, en la cual Valparaíso, además de figurar como un lugar propicio para el encuentro pasajero, se presenta como un lugar idóneo para realizar todo «proyecto» de vida. A los ojos de Hevia, Valparaíso se caracteriza por poseer una manera de ser habitado que se diferencia del resto de las ciudades, toda vez que no se limita a «lo dado», sino que se abre a lo «por hacer»; es decir, acontece una concepción y práctica acerca de «lo posible», que empuja a sus habitantes —no siempre con éxito— a buscar diversas maneras de materializar sus deseos o proyecciones:

La ciudad, por lo demás, estaba llena de gente que quería *llegar a ser algo* [énfasis añadido], tener algo. Algunos tenían condiciones para esto o para lo otro y no lo sabían y *no podían llegar a ser nada* [énfasis añadido]; otros *querían ser lo que no podían ser* [énfasis añadido] y nadie los dirigía y casi todos terminaban sentados ante las bancas de zapateros, arriba de los andamios de las construcciones, en los calabozos o en cualquier parte. (Rojas, 1964/2015c, p. 305)

Resulta interesante concebir la relación que se gesta entre la ciudad y la dinámica procesual-subjetiva de sus habitantes. Valparaíso, desde esta perspectiva, se caracteriza por facilitar la apertura hacia trayectos de límites difusos, donde mujeres y hombres se desplazan hasta terminar, en el peor de los casos, estancados en los márgenes de un puerto «venido a menos». La liminalidad, en este sentido, no se concibe como un estado, sino más bien como una experiencia. Siguiendo con

Turner (1974), es posible indicar que dichas experiencias —que el antropólogo denomina *liminoides*— son opcionales y no implican, necesariamente, la resolución de un evento o una individuación que fije la personalidad de un sujeto. Es decir, no dan lugar a un cambio de estatus; por el contrario, constituyen un momento de transición, cuyos resultados, en algunos casos, pueden ser permanentes. Debido a ello, tal como lo expresa Hevia, muchos terminan, de manera insospechada, «estancados» en los lugares pobres o derechamente marginales del puerto. En este sentido, la experiencia liminoide se transforma en una experiencia *liminar*. El Filósofo, Cristián y el propio Hevia constituyen, en esta dirección, personajes fronterizos en relación con el lugar donde viven, esto es, en el límite de Valparaíso:

El conventillo estaba situado en el límite entre la ciudad y la soledad, ya que soledad era aquella, que allí empezaba y allí terminaba, extendiéndose por los cerros o viniendo de ellos, hundiéndose en las quebradas y humedeciéndose en los esteros. (Rojas, 1951/2015b, p. 245)

También, es importante considerar que dichos personajes asumen una condición liminoide que los sitúa al margen de la vida moderna en cuanto se automarginan del sistema capitalista, puesto que, junto con limitarse a efectuar las actividades estrictamente necesarias para sobrevivir, desafían la exigencia temporal de una rutina asalariada. Así, estos sujetos deciden situarse «al margen de la ciudad» (Rojas, 1951/2015b, p. 257) y asumen que, aun cuando casi no disponen de bienes materiales, tienen la sensación de poseerlo todo, dado que cuentan con un privilegio limitado de la vida moderna, esto es, la libre disposición de *su* tiempo:

En ocasiones, sin tener nada, le parece a uno tenerlo todo: el espacio, el aire, el cielo, el agua, la luz, y es que se tiene tiempo: el tiempo que se tiene es el que da la sensación de tenerlo todo; el que no tiene tiempo no tiene nada y

de nada puede gozar el apurado, el que va de prisa, el urgido; no tiene más que su apuro, su prisa y su urgencia. (Rojas, 1951/2015b, p. 257)

Otro aspecto para considerar la liminalidad de Valparaíso es su ya mencionada configuración espacial. En cuanto puerto, la ciudad hace referencia al flujo constante, ya que permite la hibridación cultural que no solo se manifiesta en la heterogeneidad de su gente, sino también en la heterogeneidad de su arquitectura, junto con la superposición de su distribución espacial, «que admite diferencia sin una jerarquía asumida o impuesta» (Thomassen, 2009, p. 18). Tanto en la tetralogía como en *Lanchas en la bahía*, la ciudad porteña es descrita a partir de una serie de ensamblajes urbanos, en los que se evidencia la multiplicidad de espacios concatenados y se establece una continuidad amorfa o de «amalgama». En *Hijo de ladrón*, Hevia traza, por ejemplo, un mapa de Valparaíso figurando la siguiente imagen:

Entramos a una calle de edificios altos y de color ocre. La calle era breve, de tres o cuatro cuadras, a lo sumo, y terminaba al pie de un cerro, donde se convertía, como todas, en algo diferente, pues perdía su anchura y su dirección, trepando con trabajo el faldeo del cerro, ayudada por escalinatas de piedra o empinadas escaleras de madera. (Rojas, 1951/2015b, p. 169)

La relación entre el plan de Valparaíso y el comienzo de sus cerros poblados se muestra en la pluma de Rojas como una continua ambivalencia de lo urbano. Los edificios y las calles principales situadas en el centro se transfiguran en pequeñas calles y escaleras, diferentes según tamaño y forma, las cuales trazan el comienzo o el fin de los cerros y sus quebradas. De esta forma, la aparente uniformidad del plan se distorsiona para asumir una figura rizomática que, de acuerdo con lo planteado por Deleuze y Guattari (1980), permite visualizar el *intermezzo* o «entre las cosas, inter-ser» (p. 29). No cabe duda de que la liminalidad antes mencionada se torna más explícita, puesto que pone de relieve

una configuración estructural que permite visualizar espacios que conjugan aspectos aparentemente contradictorios, a saber, la estructura y la desorganización, la movilidad y la inmovilidad, la transición y la estasis, la homogeneidad y la disimilitud, etc.

En este sentido, es posible indicar que Rojas traza un mapa dinámico de Valparaíso, el que se distancia de las imágenes identitarias del puerto donde se tiende a distinguir la segmentación dicotómica de la ciudad. Este tipo de imagen resalta las diferencias de un plano cartográfico tradicional y, además, las categoriza y las ordena de manera jerárquica, desvinculadas entre sí, mediante demarcaciones que tienden a establecer lecturas reduccionistas de un territorio. La cartografía fue considerada, en su origen, como táctica de guerra y colonización. Según Jean-Baptiste Vidalou (2017),

la cartografía, desde su origen imperial, se concibió como una herramienta de colonización, un mecanismo de escritura del relato de una conquista en el que el civilizado se apropia de territorios de los que se dice están «vacíos», pero de los que se trata siempre, en realidad, de «vaciar», pues están habitados. El otro individuo y el otro lugar no existen más que para ser denigrados, domesticados, borrados. (p. 40)

Sin embargo, la cartografía también ha sido concebida desde otra perspectiva, la cual, para Gilles Deleuze y Félix Guattari (2015), no apunta al descubrimiento ni a la limitación de su geografía, sino al reconocimiento e invención de nuevos posibles. Patricio Landaeta lo explica del siguiente modo:

Los mapas de esta *otra* geografía no pretenden agotar un territorio o fijarlo de una vez por todas para explotarlo y extraer sus riquezas, cualesquiera que sean. Al contrario, lo que buscan estos mapas es recorrer un territorio y en cada territorio ajustar la perspectiva que la carta dibuja. Porque un mapa rizomático no se ajusta a los principios del extractivismo moderno, tampoco a la mera espontaneidad

celebrada por el posmodernismo. Es ante todo una forma de conocimiento que apela a un trabajo jovial, pero riguroso; *inútil*, pero repleto de sentido. Y aunque sirva como instrumento de exploración colectiva, este mapa será siempre portador de un germen que disuelve el *pretencioso* conocimiento de lo objetivo en las aguas de la imaginación y el sueño. (2022, pp. 11-12)

Manuel Rojas se aventura en la actividad cartográfica mediante descripciones dinámicas, en las que superpone espacios y subjetividades para, justamente, poner de manifiesto la composición de una ciudad que no se limita a una estructura «dada». La escasa uniformidad del territorio, mapeada por Rojas, surge al alero de la experiencia que trae consigo el acto de caminar, cuya actividad se torna necesaria para aprehender la complejidad de toda geografía, tal como lo expresa en *A pie por Chile*: «Conocer las cosas, los seres y los hechos pequeños, y porque representan un hábito mío y quizá de otros: el de pensar y sentir mientras hago algo, en este caso, caminar» (1967/2016, pp. 5-6). En este sentido, resulta interesante considerar la relación que surge de la reflexión de Rojas con los planteamientos de Henry David Thoreau (2019) en orden a que el arte de caminar consiste en un deambular que arranca de la libertad absoluta, la que implica romper con cualquier tipo de condicionamiento:

Si estás listo para dejar a tu padre y tu madre, a tu hermano y tu hermana, a tu esposa, tu hijo y tus amigos y no verlos nunca más, si has pagado tus deudas, hecho tu testamento, arreglado tus asuntos y eres un humano libre, entonces estás listo para caminar. (p. 10)

A partir de esta concepción se desplazan Eugenio y Aniceto Hevia. Así, se entiende que este último, por ejemplo, abandone a su familia, su comunidad, su país; cruce ilegalmente como polizonte en un tren de carga hasta Valparaíso, y trace, en sus recorridos por las calles porteñas

de la ciudad, líneas caóticas y azarosas que, así como lo hace Eugenio, permiten reconfigurar un imaginario «incivilizadamente libre y salvaje» (Thoreau, 2019, p. 35) de Valparaíso.

Otras veces el mapa surge de una intensa observación realizada usualmente desde un punto en altura. Desde allí, Valparaíso se confunde con una pintura de acuarela, la cual, a diferencia de una fotografía, solo puede ser observada con nitidez a una distancia adecuada: si se ve de cerca, cada uno de sus trazos se confunde en una gran mezcla de colores y texturas. En *Lanchas en la bahía*, Eugenio describe dicha pintura así:

Las anchas avenidas que van hacia Las Delicias, las calles del centro, estrechas, amontonadas, que se dividen de pronto en dos, partidas por las proas de sus edificios; la gran mancha oscura de las callejuelas que nacen en la Plaza Echaurren; el laberinto de los callejones en los centros moteados de luces que amarilleaban como dedales de oro invertidos en la tierra negra de la noche. Luego, el mar, las luces de los barcos, el relumbrón del faro de Punta Ángeles... (Rojas, 1932/2015a, p. 55)

Precisamente, en este sentido la noción del escritor como *hacedor de mapas* cobra especial importancia. Según Robert Tally (2014), «el acto de escribir sobre sí mismo podría considerarse una forma de mapear o una actividad cartográfica. Como el cartógrafo, el escritor debe examinar el territorio, estableciendo características de un determinado paisaje para incluir, enfatizar o disminuir» (p. 45). En el caso de Rojas, la vinculación que se observa entre la ciudad y el océano resulta fundamental porque, en cuanto ritmo y flujo, la consistencia del oleaje marino pareciera figurar de igual modo en la ciudad, especialmente en su configuración urbana, la cual, al igual que un *collage*, se construye y reconstruye en un continuo movimiento y acople. Muestra de ello es su particular disposición asimétrica, contraria al plano lineal que, desde su

origen, se dispuso para la construcción de la ciudad⁸. De hecho, los callejones que observa Eugenio en *Lanchas en la bahía* también aparecen, bajo la mirada de Aniceto Hevia, en la tetralogía. La idea de superposición se observa en las constantes alusiones que Rojas hace de los cerros y su geografía signada en bordes, quebradas y laberintos, tal como sucede en *Hijo de ladrón*: «Las calles de los cerros no obedecen a ninguna ley ni cálculo urbanístico; han sido trazadas, hechas, mejor dicho, procurando gastar el menor esfuerzo en subirlas, pues se trata de subirlas, no de andarlas, como las calles del plano» (1951/2015b, p. 256). Ciertamente, Rojas realiza un mapa de la ciudad que, en cuanto figuración liminal, se distancia de la mirada fija o identitaria para narrarla desde su multiplicidad, la cual no puede ser concebida sino en términos de desplazamiento, apertura y conexiones —no siempre armónicas ni funcionales—. En efecto, surge un *mapa subjetivo* que, a diferencia de la imagen cerrada o identitaria, muestra el dinamismo, el flujo y los trayectos. En palabras de Jean-Luc Nancy (2011),

la ciudad no tiene rostro, pero sin embargo cuenta con rasgos. No tiene mirada, pero sí un aspecto, o varios. No se capta bajo una identidad; se deja tocar por trayectos, huellas, bosquejos. Entre la tarjeta postal chillona y la descripción geosociométrica —ambas olvidan la ciudad—, hay lugar para este acercamiento que tiene por nombre literatura: una escritura de la ciudad, su crónica, su novela, su poema, una identidad reluciente y escurridiza, huidiza como agenciamientos de frases. (p. 45)

La triangulación que se gesta entre espacio, subjetividad y relato permite comprender la importancia de las estructuras afectivas que subyacen al mapa de la ciudad trazado por el escritor. Por esta razón, en efecto, el puerto que describe Manuel Rojas es un puerto más bien marginal, puesto que se concibe en el contexto experiencial de sus

8 Valparaíso se fue conformando en un plano lineal e irregular, considerando la singularidad de su territorio, las tomas y poblaciones en quebradas.

propios narradores. A su vez, se trata de un espacio transitorio o liminal que, en la mayoría de los casos, alberga a las personas de manera esporádica, a pesar de que dicho tránsito muchas veces se prolonga y se transforma, incluso, en un lugar de destino: «El puerto era, sin duda, un buen lugar, un precioso lugar, en el que uno podía pasarse una hora, un año, un siglo, sin darse cuenta de que pasaba» (Rojas, 1951/2015b, p. 106). En este sentido, dicha lectura puede relacionarse con la propuesta geocrítica de Robert Tally, quien indicó que «las narraciones son de alguna manera dispositivos o métodos utilizados para mapear lo real y lo imaginario, espacios de la experiencia humana» (2014, p. 3). En la narrativa de Rojas, la composición de una ciudad liminal o «de paso» permite, justamente, escenificar las experiencias que se enmarcan en los tránsitos y bordes de la ciudad, mostrando, desde dicha perspectiva, no solo aspectos significativos en torno a la conformación urbana de Valparaíso, sino también en torno a la conformación vital de la ciudad, signada en la itinerancia y la marginalidad.

Bajo esta perspectiva, resulta interesante concebir que existen dos elementos que dejan en clara evidencia la conformación de Valparaíso como una ciudad liminal: los barcos y los trenes. Estos espacios transitorios —lugares de transporte— permiten el flujo humano a través de numerosas entradas y salidas que, en su conjunto, configuran el carácter móvil y fluctuante de la ciudad: mientras que Aniceto Hevia arriba a la ciudad como un inmigrante ilegal que se cuela en el tren trasandino, *Lanchas en la bahía* cierra con el inminente viaje de Eugenio, Alejandro y el «Rucio del Norte» hacia Guayaquil. Usualmente, en la narrativa de Rojas estos lugares se presentan como umbrales de una experiencia transformadora, toda vez que son el punto de partida o de llegada de una nueva «experiencia vital». Esta experiencia puede estar marcada por la frustración, como señaló Cedomil Goic al rememorar el pasaje en que Aniceto no logra conseguir los papeles que le permitan su tan anhelado deseo de salir de Valparaíso, o bien puede estar marcada por la

esperanza de un nuevo comienzo, una vez que el viaje tiene por destino el puerto. Esto último se aprecia en el cuento «El cachorro», en el cual el viaje empieza en Las Cuevas, Argentina («cuando la locomotora lanzó un breve pitazo, algunos pañuelos colorados, grandes y a cuadros, ondearon en las ventanillas, hubo gritos de adiós y el tren arrancó, rechinando»; Rojas, 2019, p. 55), y culmina en el puerto.

Otras veces, los trenes y los barcos pueden servir como intersticios que permiten esbozar espacios donde acontece aquello fuera de norma, toda vez que esta se aplica, regularmente, en los lugares de entrada y salida del transporte. En «El trampolín» se escenifica la historia de un estudiante de medicina que ayuda a escapar a un delincuente en el tren que recorre el trayecto desde Valparaíso hasta Santiago:

Subimos al tren en la estación del Puerto. Viajábamos en tercera clase. Mi familia era pobre y la de mi amigo también. Al llegar a la estación Bellavista, vimos que subía al tren un hombre esposado, pobremente vestido, acompañado de un gendarme armado con carabina y de un señor con facha de agente de policía. Como [los] dos únicos asientos desocupados del vagón eran los que estaban frente a nosotros, allí se instalaron el preso y el agente. El gendarme, luego de despedirse, bajó del tren. (Rojas, 2019, p. 155)

Según Stravos Stravides, en su libro *Hacia la ciudad de umbrales*, un aspecto importante que considerar respecto a los espacios liminales es su apertura a la subversión y el reconocimiento de lo Otro. Para Stravides, los espacios intermedios posibilitan el encuentro entre identidades, desdibujando muchas veces la alteridad, pues esta se observa como «pasaje y no como estado» (2010/2016, p. 10). Tal situación podría observarse en «El trampolín», considerando que es el reconocimiento del delincuente, junto con el relato de su historia, aquello que empuja a los estudiantes a ayudarlo a escapar una vez que el tren parase en algún lugar cercano: «Daba pena acordarse de aquel que iba en el

interior del coche y que durante tantos años no podría echar a andar por un camino que le agradara, libremente, sin pedirle permiso a nadie» (Rojas, 2019, p. 158). Se entiende, entonces, que es aquella circunstancia —la pérdida de libertad— lo que motiva a los estudiantes a involucrarse con el delincuente. Pareciera que para ellos el hombre, a pesar de su delito, era moralmente inocente, lo que bastaba para ayudarlo a no cumplir su condena; entonces, deciden sacarlo del vagón, romper sus grilletes y dejarlo correr hacia los árboles hasta que su silueta se pierde entre la vegetación.

Cabe destacar que los trenes y los barcos posibilitan concebir a Valparaíso como la ciudad del permanente retorno, considerando que el escritor menciona múltiples veces las posibilidades de regreso de sus personajes una vez que deciden salir del puerto. Tal situación acontece en su narrativa como el oleaje del océano Pacífico, cuyo perenne movimiento oscilatorio hace que las aguas estén yendo y viniendo, acariciando, tocando o azotando el borde costero de Valparaíso, para luego replegarse; en *Sombras contra el muro*, es caracterizado como una fuerza eminentemente magnética: «Podía uno estar todo el día mirándolo y durante todo el día el océano presentaba algo de interés, barcos, pájaros, botes, rizaduras, nubes, neblina, viento, resplandor, oleajes, corrientes, calma: después comenzaba de nuevo» (Rojas, 1964/2015c, p. 353). Valparaíso parece ejercer una fuerza similar en sus habitantes y visitantes, forzándolos, inexorablemente, a que se mantengan en los límites de la ciudad o a que regresen, una y otra vez, al plan, las quebradas y los cerros. Los motivos de este regreso suelen ser la añoranza de la experiencia vital que allí han vivenciado, la búsqueda de oportunidades o tan solo el goce de la vida del puerto, como queda de manifiesto en *La oscura vida radiante*, una vez que Hevia, sentado al interior del tren, reflexiona sobre su paso por Valparaíso y la posibilidad de retornar:

Desde el vagón mira el trozo de paisaje que hay entre Puerto y Barón: un poco de mar, embarcaciones, y un muro que no termina nunca; detrás está la maestranza de ferrocarriles con galpones en que yacen viejos coches y se oyen locomotoras que van y vienen; entre todo ello se mueven los trabajadores, los tiznados los llaman sucios y cubiertos con mamelucos rotos, mecánicos, engrasadores, aseadores, carpinteros; viven debajo o adentro de los vagones y revisan y arreglan y limpian todo; cantaban a veces en voz baja; viene la estación Barón y pasa: no quiere decir adiós a Valparaíso, volverá, no podrá olvidarlo. (Rojas, 1971/2015d, p. 126)

Al considerar el análisis anterior, es posible colegir que el continuo tránsito de los personajes en la narrativa de Rojas contribuye al «hacer propio» del dinamismo de la ciudad mediante la descripción de recorridos afectivos que vivencian y habitan los espacios marginales del puerto, así como sus grandes avenidas y puntos centrales. En Valparaíso, estos espacios se caracterizan por presentarse, al decir de Lucía Guerra (2014), bajo la premisa del *carácter poroso* «que difumina todo límite para producir una fusión de lo viejo y lo nuevo, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano en una anarquía espacial donde las relaciones sociales son efímeras» (p. 19). Desde esta lectura, la porosidad se comprende como la presencia de «una pluralidad de elementos heterogéneos y dispares, [que] impide cualquier interpretación o análisis sistemático de la ciudad» (2014, p. 19). Así pues, la escritura de/sobre Valparaíso deviene en una acción cartográfica que, en ningún caso, pretende formular una imagen cerrada de la ciudad —un calco—, sino un mapa abierto y móvil del territorio. Si bien la relación entre un calco y un mapa no es necesariamente excluyente⁹, para los filósofos resulta fundamental esclarecer sus disimilitudes, puesto que mediante ellas es

9 La diferencia entre un calco y un mapa es explicada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el libro *Mil mesetas* (1980).

posible comprender uno de los principios fundamentales del rizoma: la cartografía. El mapa, a diferencia del calco, no es una imagen cerrada sobre sí que fija puntos y coordenadas, sino un trazo de apertura que posibilita la intervención o creación de nuevos territorios. Al considerar lo anterior, se comprende que Rojas privilegie la perspectiva de lo múltiple y lo fragmentado en cuanto a descripciones urbanas, así como lo móvil y dinámico en cuanto a sus personajes. Lo mismo ocurre con los espacios de tránsito, como los trenes y los barcos, que son tan importantes en la configuración del puerto de Valparaíso.

Entonces, la construcción del mapa liminal no puede sino erigirse en torno a una estética de la superposición, que privilegia lo transitorio, híbrido y fugaz. Se trata de una proyección escritural que intenta tachar los íconos de la ciudad, los espacios materiales y simbólicos donde estuvo radicado el poder durante el siglo XIX, para mostrarse desde su heterogeneidad, caos y complejidad, tal como es posible apreciar en *Lanchas en la bahía*:

Echamos a andar por las calles del puerto, esas estrechas calles que nacen y mueren casi en el mismo sitio, detenidas por los cerros y por el mar; se veían transitadas por gente vacilante, que tan pronto era absorbida por las cantinas como expulsadas de ellas. (Rojas, 1932/2015a, p. 65)

Ciertamente, la narrativa de Manuel Rojas se comprende en estrecha relación con la anarquía espacial que anunciaba Lucía Guerra. Las estaciones de trenes, el puerto, los bares, los restaurantes y los lenocinios, lugares que se encuentran ensamblados en los espacios más recónditos de la ciudad, se presentan como puntos de encuentros intersectoriales, donde se entrelaza el mundo obrero, migrante y hasta a veces burgués con el mundo marginal, tal como se observa, por ejemplo, en la descripción que realiza Eugenio en torno a la subida Clave:

Era la feria de la prostitución porteña, pero la feria pobre, habitada por mujeres vestidas con telas que se ajan tan rápidamente como ellas y tan baratas como ellas también; la feria frecuentada por los proletarios del mar y tierra, los lentos panaderos, los bulliciosos vaporinos, los vivaces zapateros, los tiznados trabajadores del dique y de las chatas; los marineros de la armada, con sus trajes azules con pantalón de campana, los hombres de mar extranjeros, japoneses silenciosos, ingleses melancólicos, yanquis con cara de puño, polisilábicos alemanes, restallantes españoles. Allí estaban también las mujeres, vestidas de mil colores, sentadas en los umbrales de las casas, mostrándose en la penumbra como flores violentas, de aroma fuerte, flores crecidas en las mareas nocturnas del puerto y regadas con la sangre de tripulantes del océano. (Rojas, 1932/2015a, p. 65)

Con todo, el mapa liminal que configura Manuel Rojas para presentar a Valparaíso en su narrativa permite pensar el carácter intersticial de la ciudad-puerto, el cual se manifiesta en la dinámica de los flujos transversales que desestabiliza las polaridades contrarias —es decir, los antagonismos lineales de una ciudad— para abrirse hacia un tipo de escritura que muestre la inestabilidad de una ciudad en permanente cambio. Así, lejos de la reducción de una oposición binaria, lo que le interesa a Manuel Rojas es el tránsito, el *collage* multicultural que emerge en los espacios marginales y los procesos de conformación de subjetividad de sus personajes. No por otra razón la presencia de lo liminal en su narrativa permite visualizar el carácter híbrido de Valparaíso, el cual se gesta mediante múltiples tránsitos y devenires que posibilitan la configuración de un espacio complejo, donde acontece el dinamismo y la fluidez. Un lugar de paso, intermedio, que no deja de mutar y que se transforma en el espacio transitorio donde todo puede *llegar a ser*, incluso la vida misma: «Los amigos lo arreglaron todo y aquí vamos, camino a Valparaíso. ¿A qué? Ya he dicho que estoy haciéndome, haciéndome de a poco y no» (Rojas, 1958/2015e, p. 403).

3. Conclusión: escribiendo el (des)borde

La obra de Manuel Rojas tiene un doble significado para la literatura escrita sobre Valparaíso. En primer lugar, el escritor crea una visión singular sobre el espacio costero, pues configura la imagen de una «ciudad de paso», un espacio liminal que tiene predilección por lo fronterizo, que borrona los símbolos de la ciudad y que muestra, más bien, los intersticios que parecen primar en la urbe. Así, se comprende que varios de sus personajes se desplacen por los cerros, las quebradas y el borde costero mucho más que por los núcleos urbanos del poder político o económico e incluso por los asentamientos urbanos relevantes de la primera parte del siglo xx. También, se entiende que medios de transporte como los trenes y los barcos permitan dar forma a una ciudad de «umbrales» toda vez que introducen en la narrativa de Rojas una ciudad en movimiento, la cual se muestra como espacio de entrada o salida, siempre en tránsito. En este sentido, es posible entender la disposición liminoide de sus personajes, ya que son mostrados a partir de la conformación de sus procesos de subjetivación y no como meras representaciones identitarias. Tal disposición, a su vez, alumbra espacios subjetivos más bien marginales, que desbordan el *deber-ser* capitalista-burgués porteño.

En segundo lugar, la elaboración de un mapa de lo liminal en torno a la ciudad de Valparaíso permite posicionar la obra de Rojas como uno de los eslabones más sólidos y brillantes de la larga tradición literaria del principal puerto de Chile. Si bien su trabajo puede situarse junto al de Joaquín Edwards Bello, Pablo Neruda, Salvador Reyes, Carlos León, Teresa Hamel, entre otros, que configuraron una escritura de/sobre Valparaíso, lo cierto es que Rojas establece un diálogo más estrecho, especialmente al considerar la perspectiva liminal, con Nicomedes Guzmán, Luis Cornejo, Jacobo Danke, Armando Méndez Carrasco y Osvaldo Rodríguez. Cabe considerar que estos escritores, a diferencia

de los antes mencionados, se enfocaron en incluir en sus obras los espacios más marginales de la ciudad-puerto, razón por la cual la liminalidad, en este contexto, podría leerse a partir de los planteamientos de Rob Shields (1991), quien vinculó los espacios umbrales con lo transgresor y carnavalesco.

Al considerar lo anterior, es fundamental atender los aspectos más característicos de la propuesta de Manuel Rojas para discernir la singularidad con la que esboza su cartografía, la cual no solo es representacional, sino también creativa: la elaboración de una mirada que traza el plano de lo fugaz, el desplazamiento y los desbordes. Valparaíso es una pieza única en los extensos recorridos vitales y literarios que Rojas traza por Chile y por distintas ciudades del planeta. El sol y el viento, el mar y el cielo, los cerros y las quebradas, la libertad y la bohemia parecen constituir fuerzas gravitatorias por las que las letras rojianas son atrapadas y por las que, en consecuencia, deben circular una y otra vez en un regreso sin fin. Por esta razón, sus retornos vitales y literarios al puerto dan cuenta de la formulación de una estética de la superposición, en la cual se privilegia el ensamble y la mutación de espacios y personajes. Se trata, de manera clara, de mostrar lo que Rojas consideraba importante del ejercicio de escribir y que, sin lugar a duda, se relaciona con la idea de mapa: «Una manera de ver, una manera absoluta, independiente y compleja, ilimitada y total» (Rojas, 1960, p. 52).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alone. (1932). Prólogo. En M. Rojas, *Lanchas en la bahía* (pp. 7-13). Zig-Zag.
- Andrews, H., y Roberts, L. (2012). *Liminal Landscapes. Travel, experience and spaces in-between* [Paisajes liminales. Viajes, experiencias y espacios intermedios]. Routledge.
- Areco, M. (2018). La novela de lo abierto de Manuel Rojas. *Hispanamérica*, (141), 33-42.
- Augé, M. (2000). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa Editorial. (Obra original publicada en 1992)
- Castagneto, P. (2013). *El Valparaíso de los escritores*. RIL Editores.
- Chandía, M. (2013). *La Cuadra. Pasión, vino y se fue... Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso*. RIL Editores.
- Concha, J. (2011). *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Fuentes Retamal, P. (2019). Un análisis biográfico, político y literario de Manuel Rojas. De joven anarquista a hombre de izquierdas. *Literatura y lingüística*, (39), 73-90. <https://doi.org/10.29344/0717621X.39.2005>

- Gennep, A. (2013). *Los ritos de paso*. Alianza. (Obra original publicada en 1909)
- Goic, C. (1968). *La novela chilena. Los mitos degradados*. Universitaria.
- Guerra, L. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Cuarto Propio.
- Guerra, L. (2015). Trayectorias de la memoria en los imaginarios urbanos de Valparaíso. *Nueva Revista del Pacífico*, (63), 91-112.
- Landaeta, P. (2022). Prefácio [Prefacio]. En C. Madrugá Cunha (Org.), *Cartografia. Insurgências metodológicas e outras estéticas da pesquisa* (pp. 11-13). Pimenta Cultural.
- Latcham, R. (1951, 21 de octubre). *Hijo de ladrón*, por Manuel Rojas. *La Nación*, p. 2.
- Melfi, D. (1932, 12 de noviembre). *Lanchas en la bahía*, por Manuel Rojas. *Zig-Zag*, p. 49.
- Nancy, J.-L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Manantial.
- Rojas, M. (1960). *El árbol siempre verde*. Zig-Zag.
- Rojas, M. (2012). *Un joven en La Batalla. Textos publicados en el periódico anarquista La Batalla. 1912-1915*. LOM Ediciones.
- Rojas, M. (2015a). *Lanchas en la bahía*. Tajamar Editores. (Obra original publicada en 1932)
- Rojas, M. (2015b). *Hijo de ladrón*. En M. Rojas, *Tiempo irremediable* (Vol. I, pp. 21-289). Zig-Zag. (Obra original publicada en 1951)

- Rojas, M. (2015c). *Sombras contra el muro*. En M. Rojas, *Tiempo irremediable* (Vol. I, pp. 295-478). Zig-Zag. (Obra original publicada en 1964)
- Rojas, M. (2015d). *Oscura vida radiante*. En M. Rojas, *Tiempo irremediable* (Vol. II, pp. 11-389). Zig-Zag. (Obra original publicada en 1971)
- Rojas, M. (2015e). *Mejor que el vino*. En M. Rojas, *Tiempo irremediable* (Vol. II, pp. 395-628). Zig-Zag. (Obra original publicada en 1958)
- Rojas, M. (2016). *A pie por Chile*. Catalonia. (Obra original publicada en 1967)
- Rojas, M. (2019). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- Rojo, G. (2009). La contraBildungsroman de Manuel Rojas. *Revista Chilena de Literatura*, (72), 1-29. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/72327>
- Shields, R. (1991). *Places on the Margin: Alternative Geographies of Modernity* [Lugares al margen: geografía alternativa de la modernidad]. Routledge.
- Stravides, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Akal. (Obra original publicada en 2010)
- Tally, R. T., Jr. (Ed.). (2014). *Literary cartographies. Spatiality, representations, and narrative* [Cartografía literaria. Espacialidad, representaciones y narrativa]. Palgrave Macmillan.
- Thomassen, B. (2009). The uses and meanings of liminality [Los usos y significados de la liminalidad]. *International Political Anthropology*, 2(1), 5-27.

- Thoreau, H. D. (2019). *Poéticas del caminar*. Alquimia Ediciones.
- Turner, V. W. (1974). Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology [De lo liminal a lo liminoide en el acto, el flujo y el ritual: un ensayo sobre simbología comparativa]. *Rice University Studies*, 60(3), 53-92.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus. (Obra original publicada en 1969)
- Vidalou, J. (2020). *Ser bosques. Emboscarse, habitar y resistir en los territorios en lucha*. Errata Naturae.