

MANUEL ROJAS EN PLURAL. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE SU TRABAJO COMO COLABORADOR¹

Juan José Adriasola
Universidad Alberto Hurtado
jadriaso@uahurtado.cl

I.

Al comentar la escritura autobiográfica de Manuel Rojas, Jaime Concha destaca un rasgo decisivo: todo ese proyecto, dice, se organiza en torno a “la presencia de un yo nunca central ni jerárquico ni excluyente” (219). La observación describe una característica estructurante de los textos de Rojas que trata en su ensayo. A la vez, señala una constante que permite leer en conjunto el acervo sorprendentemente heterogéneo de ese “proyecto autobiográfico”, que contempla variados tipos textuales y cuya producción abarca décadas. Opera, además, como una suerte de punto de fuga, una perspectiva que encuadra la actividad creativa del autor –inclusive y más allá de esa sobre su propia experiencia vital y literaria– en la relación que sostiene la persona, el creador, con representaciones y prácticas de lo común, lo compartido.

Por supuesto, no ha sido Jaime Concha el único en reparar en la centralidad de estas y otras nociones relativas a lo colectivo en el trabajo de Rojas. Menciono solo dos ejemplos. Ignacio Álvarez y Stefanie Massmann (2011), en el ensayo que le dedicaron a su narrativa temprana, ahondan en el protagonismo del esquema de construcción de los lazos sociales que inaugura la larga reflexión en torno la comunidad que cruza luego la obra de Rojas². Por otro lado, el ensayo que Pía Gutiérrez (2015) le dedica a la colaboración del autor con Isidora Aguirre en *Población Esperanza*, abre una contundente reflexión en torno a la actividad colaborativa en la creación literaria “a cuatro manos”.

¹ Es artículo es parte del proyecto Fondecyt de Iniciación n° 1180295, “El horizonte de lo propio. Formaciones del canon narrativo chileno de la primera mitad del siglo XX”.

² A la que Álvarez también, el año 2009, le había dedicado el tercer capítulo de su libro *Novela y nación en el siglo XX chileno* (2009), a propósito de *La oscura vida radiante*.

Involucrado tanto en la obra como en la colaboración, ese *yo* ni “central ni jerárquico ni excluyente” –como tampoco negado ni subsumido en abstracciones formales de lo colectivo, agreguemos–, nos sirve de articulación para empezar a observar el modo en que se relaciona la obra de Rojas, ya extensa y heterogénea, con la vasta gama de actividades que desarrolla a lo largo de su vida y que, en muchos casos, el autor se preocupa de recuperar en el relato de su formación personal y profesional. En sus palabras, ese particular conjunto de relaciones, búsquedas, trabajos y encuentros que llegan a conformar su “*curriculum* como escritor”, inseparable de su “*curriculum* como hombre” (Rojas, “Algo sobre...” 44).

En este breve ensayo propongo que observemos esa dimensión del trabajo de Rojas, su sostenida participación en proyectos que, involucrándolo, no podrían caracterizarse como personales, o autoriales; trabajos observados comúnmente en el orden secundario de la facilitación y, en el mejor de los casos, la producción paraliteraria. En otras palabras, detenemos en esa diversa gama de actividades que encuadran y retroalimentan su labor creativa, a lo que podemos llamar su trabajo en colaboración. Estas labores, quisiera proponer, no son indicativas tan solo de una disposición individual de Rojas hacia cierta idea de lo plural o de lo comunitario, sino que de un hecho de por sí colectivo, un modo de producción que sin duda su proyecto contribuye a formar, pero que al mismo tiempo hace las veces de marco y de horizonte, en el cual se forma y se nutre, también, su actividad creativa.

II.

En *El criollismo* (1956), Ricardo Latcham celebraba como uno de los principales aportes de esas primeras generaciones criollistas la profesionalización del quehacer literario³. Para Latcham, la actividad profesional nace en contraste con la tendencia dominante durante el siglo XIX, en la que se observa la literatura como una labor subordinada a los linajes y los proyectos políticos de los prohombres de la época. Esta independencia redundaba en que los esquemas de valoración literaria, a su vez, varían, desde aquellos linajes y proyectos políticos, a series referidas a modos de representación, desprendidos ya de “prejuicios de clase y educación” (21)⁴. En otras

³ Dice Latcham: “Lo concreto es que solo después de 1900 se abrió paso heroicamente en Chile la profesión de escritor y que este se independizó, en lo posible, de la política” (21).

⁴ Por supuesto, para Latcham la formación en el naturalismo es clave en este proceso –la que contribuye, en definitiva “a vincular al escritor a su oficio y a segregarle sus prejuicios de clase o de educación”. A la vez, en su defensa acérrima del criollismo, también se forma su esquema particular de valoración literaria, estableciendo como parámetros fundacionales la sustitución del “estudio del *hombre abstracto*, del *hombre metafísico*, para considerar el análisis del *hombre natural*” (21).

palabras, celebraba Latcham por esos años la formación de lo que más tarde Pierre Bourdieu llamaría *campo literario*⁵.

La relativa autonomía de este campo, para Latcham, está íntimamente relacionada con un proceso de maduración del proyecto nacional, que él ve en el centenario de la independencia, a su vez, cristalizada en el criollismo de la promoción de Latorre. Entendemos que el advenimiento de “la profesión de escritor” no opera sino sobre la base del proceso modernizador impulsado en el periodo, que alberga, por una parte, la emergencia de los sectores mesocráticos, su disputa económica y cultural con la oligarquía hacendada; y, por otra, un desarrollo técnico que afecta notoriamente los soportes y los circuitos de la literatura, posibilitando un esquema de circulación económica y cultural sin precedentes hasta ese momento⁶. Así como se conforma un *campo literario*, profesional, especializado, concurre en estas transformaciones una necesaria reconfiguración de lo que, en 1982, Howard Becker llamó “mundos del arte”, esto es, el complejo de relaciones sostenidas entre los diferentes trabajadores que colaboran en la producción y circulación de un objeto artístico⁷. En otras palabras, el proceso no indica tan solo una modificación de actitudes de autores respecto de sus obras, sino de todo el esquema productivo: sus medios, agentes involucrados, grado de involucramiento y modo cómo se administran y articulan las relaciones de cooperación.

En paralelo, este mismo proceso abre modalidades de formación y desarrollo en “la profesión de escritor” que no pueden identificarse propiamente bajo el alero cultural y económico de la tradición oligárquica ni de la instaurada por la naciente burguesía. Se abre un espacio de formación y ejercicio “profesional” en la literatura para sujetos de linaje menor o sin linaje alguno. Por supuesto, no se trata aquí de un mero subproducto de la innovación técnica: esta apertura está íntimamente ligada al surgimiento y la formación de diversos proyectos y modos de organización sociales y políticos en la época. La forma en que en cada caso se articula el acceso y la apropiación de aquellos nuevos medios de producción y circulación, es la que en definitiva

⁵ Explica Bourdieu en 1966: “Dominada durante toda la edad clásica por una instancia de legitimidad exterior, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales [...], y colocadas en situación de competencia por la legitimidad cultural” (10).

⁶ Ver, entre otros, Bernardo Subercaseaux (2010), capítulo “Expansión editorial y valoración social del libro”.

⁷ Explica Becker: “Puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes [...] Las obras de arte, desde este punto de vista [...] son más bien productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos” (54-55).

determina la posibilidad de espacios alternativos en el mundo literario. Si revistas, imprentas, editoriales, linotipias y periódicos se hacen centrales en el periodo, no es por su cualidad propia de artefactos y empresas, sino por la ocupación colectiva que se hace de ellos. Esta puede trazarse en, al menos, dos hechos concurrentes: la resignificación del trabajo en aquellos espacios, como iniciación y ejercicio *literario*; y la diversificación y establecimiento de redes y circuitos paralelos de producción y validación literarias, que mantienen lazos con los dominantes, pero no dependen de ellos. Tenemos así, por una parte, el surgimiento de una práctica y un relato de formación literaria, que echa raíces en experiencias laborales –en imprentas, periódicos, editoriales, etc.– y contempla, de forma explícita en muchos casos, una consideración económica a propósito de la publicación y circulación de las obras. Por otra, a través de estas mismas prácticas y espacios, la conformación de circuitos que acogen y posibilitan la circulación (cultural y económica) de aquellos autoras y autores sin linaje que, aun en los casos que pueden haber recibido alguna consideración valorativa desde los circuitos dominantes, respecto de su conjunto y en la lógica que los sostiene, no pueden sino ocupar un lugar subalterno⁸.

El mayor impacto de estas transformaciones, en consecuencia, es ese que se observa en sectores hasta este momento marginados o simplemente invisibilizados, de entre los que destacan los creadores de clases populares y las intelectuales mujeres –que, por cierto, no *aparecen* a comienzos del siglo XX, sino solo que configuran en este proceso un lugar público, concreto e innegable, en el campo literario. Por supuesto, las condiciones y las experiencias en cada caso varían significativamente. Coincide, no obstante, y exige su lectura conjunta, el modo en que ingresan y se desenvuelven, en tensión, con un campo literario que, al tiempo que se diversifica, mantiene como patrón dominante respecto de aquellas y aquellos un ejercicio de inclusión en tono menor. Asimismo, coinciden en el rol decisivo que juegan las redes que integran, que sirven de soporte (cultural y económico) y de contrapeso ante aquel ejercicio de minorización.

Un caso que ilustra estas convergencias, es el de la revista argentina *Caras y Caretas*, en la que publican Marta Brunet y Manuel Rojas. Antonia Viu (2019) comenta el momento en que, luego de la muerte de su padre y de trasladarse a Santiago, en 1925, Brunet descubre “la necesidad de volverse escritora profesional y ganar dinero con sus escritos” (77). Según explica Viu, la autora enfrenta esta necesidad buscando ampliar

⁸ Pensemos en la serie de apreciaciones presentadas como positivas, que, no obstante, operan en la práctica como sentencias, en la medida en que reducen el campo de acción y el valor percibido de un escritor o una escritora, su posición en el campo literario. Lecturas, por ejemplo, como las que destaca y comenta Lucía Guerra (2000), o bien, como la crítica recibida por autoras de la primera mitad del siglo XX, comentados, entre otros, en el trabajo de Claudia Cabello (2018) y en el reciente libro de Andrea Kottow y Ana Traverso (2020).

sus redes, en lo posible, fuera Chile. Una figura crucial en este esfuerzo será Samuel Glusberg –conocido como Enrique Espinoza-, con quien Rojas mantendrá una estrecha colaboración en las dos décadas siguientes. *Caras y Caretas* aparece mencionada en una carta de Brunet a Glusberg, en la que le solicita ayuda para cobrar por los textos enviados a la revista, luego de no recibir respuesta de su director, Juan Alonso (Viu 77-78). Por esos mismos años, entre 1924 y 1925, Manuel Rojas en “Hablo de mis cuentos” evoca un momento decisivo en su formación como escritor: es premiado en concursos de cuentos organizados por las revistas *La Montaña* y *Caras y Caretas*, y más tarde publica en esta última “Un espíritu inquieto”; en cada caso recibe una retribución económica que, en su relato, confirma su condición de escritor (Rojas, “Hablo de...” 12-13). Observamos, entonces, que la actividad creativa se descubre como un hecho que trasciende la idea de una relación íntima y de carácter expresivo, del autor con su obra, ingresándola en cambio en una trama social (las redes que posibilitan la publicación) y la necesidad de un intercambio económico, que no solo ejercen una mediación sino que configuran un particular modo de producción y de circulación⁹.

III.

Retomemos el caso de Manuel Rojas y su trabajo como colaborador, la serie de actividades que desarrolla en paralelo a la escritura y que sostienen con esta un lazo significativo, a la vez que enmarcan e integran su trabajo en una trama compleja de colaboraciones productivas con otros intelectuales. Entendiendo la unidad de este conjunto de actividades –entretejidas también con su actividad creativa como escritor–, podemos distinguir tres formas, que integran cada cual secuencias significativas en el desarrollo de su *curriculum* de hombre/escritor. El primero es el trabajo en imprentas, con el que se familiariza prontamente luego de su llegada a Chile, el que se inicia en *Numen*, a partir de su relación con intelectuales como José Domingo Gómez Rojas y José Santos González Vera; contactos formados a través de colaboraciones previas, durante la década de 1910, en publicaciones anarquistas como *La Batalla* y *Verba Roja*¹⁰. En *Numen*, se relaciona con un grupo de intelectuales más amplio, vinculados a la FECH y a las revistas *Juventud* y, más tarde, *Claridad*. Luego de destruida en 1920

⁹ En relación con las redes que se desarrollan en este periodo y la función que cumplen las revistas, es importante tener a la vista, además del libro de Antonia Viu, los estudios de Claudia Cabello (2017, 2018) así como también el libro de Claudia Montero (2018).

¹⁰ La mayor parte de las colaboraciones tempranas de Rojas en publicaciones periódicas, entre las décadas de 1910 y 1920, han sido recopiladas en los volúmenes *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos. Manuel Rojas. José Santos González Vera*, compilado por Carmen Soria; y *Un joven en La Batalla. Textos publicados en el periódico anarquista La Batalla. 1912-1915*, compilado por Jorge Guerra.

la imprenta de *Numen* por una turba de nacionalistas exaltados, ingresa a trabajar como linotipista en *El Mercurio* (Rojas, “Recuerdos...” 28). En 1936 es nombrado director y corrector de pruebas de las prensas de la Universidad de Chile.

Simultáneamente, a partir de la década de 1930, Rojas inicia una intensa actividad de organización, gestión y curatoría literaria, reflejada en su trabajo como director de revistas y colecciones, y también como antologador. Hagamos un rápido recuento. Un primer hito es su participación en el grupo de 42 escritores que firman, en 1931, el acta de constitución de la Sociedad de Escritores de Chile, cuya revista *SECH* dirige Rojas entre 1936 y 1939. Bajo la dirección de Enrique Espinoza, y junto a González Vera, Ernesto Montenegro, Mauricio Amster, Laín Diez y Luis Franco, integra el comité editorial de la etapa chilena de la revista *Babel*, entre 1939 y 1951. En cuanto a su colaboración en editoriales, el año 1942 asume la dirección de la “Colección de Autores Chilenos”, de editorial Cruz del Sur¹¹; y, entre 1956 y 1960, se desempeña como antologador y prologuista en cuatro de los volúmenes de la “Biblioteca Cultural”, de Zig-Zag¹². Por último, entre 1940 y 1970 colabora también con las editoriales Ercilla y Zig-Zag, en libros fuera de colección¹³.

Un trabajo intermedio entre lo tradicionalmente reconocible como proyecto autoral y el trabajo colectivo, son las colaboraciones de Rojas en periódicos y revistas. Se trata de un acervo extenso y variadísimo de textos que salen a la luz entre 1910 y 1970, en publicaciones como *Árbol de Letras*, *Atenea*, *Claridad*, *Clarín*, *El Siglo*, *En Viaje*, *Ercilla*, *Eva*, *Índice*, *Juventud*, *La Batalla*, *La Gaceta de Chile*, *La Prensa*, *Las Últimas Noticias*, *Letras*, *Los Diez*, *SECH*, *Verba Roja* y *Zig-Zag*, entre otros. Encontramos aquí: a) críticas y comentarios literarios —entre muchos otros, el comentario a *Patas de perro* de Carlos Droguett, originalmente publicado en *Eva* e incorporado luego como prólogo de la novela¹⁴; b) ensayos y reflexiones, desde 1910 en adelante,

¹¹ Los títulos son: *Alhué*, de José Santos González Vera; *Mirando al océano* (*Diario de un conscripto*), de Guillermo Labarca; *Temblor de cielo*, de Vicente Huidobro; *El libro primero de Margarita*, de Juvencio Valle; *Viñetas*, de Alfonso Bulnes; *La epopeya de Moñi*, de Mariano Latorre; *Los pájaros errantes*, de Pedro Prado; *Poemas selectos*, de Max Jara; y *Canción y otros poemas*, de Juan Guzmán Cruchaga; *Tres poetas chilenos*. Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro. Prólogo, selección y notas de Tomás Lago.

¹² Los títulos son: *Chile: 5 Navegantes y 1 Astrónomo* (1956), *Los costumbristas chilenos* (1957), *Mariano Latorre. Algunos de sus mejores cuentos* (1957), y *Alberto Edwards. Cuentos fantásticos* (1960).

¹³ Para Ercilla, la traducción de la novela *El defensor tiene la palabra* (1940), de Petre Bellu; la antología *Blest Gana. Sus mejores páginas*, 1961; para Zig-Zag adaptaciones de la *Iliada* y la *Odisea* (1973).

¹⁴ En el Archivo Manuel Rojas se puede encontrar la carta en la que Droguett le solicita su permiso para utilizar el artículo como prólogo. Ver en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/>

algunos compilados luego en volúmenes como *De la poesía a la revolución* (1938) y *El árbol siempre verde* (1960), y otros desperdigados en diferentes revistas, una veintena de ellos en *Babel*; c) crónicas de andanzas y viajes, como las compiladas en *A pie por Chile* (1967) y las que publica más tarde en la revista *En Viaje*, entre 1968 y 1970; d) textos íntegros y fragmentos de obras literarias, que retomaremos en un momento; y, por último, e) un género curioso, las declaraciones colectivas que firma, entre otras, en las revistas *Claridad* y *Babel*. Aun siendo marginales en términos cuantitativos, ofrecen una perspectiva fundamental para comprender el hilado del proyecto autorial con el trabajo colectivo. En cada caso, podemos observar que la declaración sirve como encuadre, como una seña que recuerda la intención y práctica de un dispositivo cultural que se dirige, colectivamente, a diferentes sucesos públicos, ante los que se manifiesta en su conjunto la red de intelectuales que integran y ocupan estos dispositivos. Este marco, no obstante, no opera como una superimposición normativa, sino que está previa y simultáneamente alimentado por la actividad creativa de quienes integran esa red. Se trata de una relación dinámica de codeterminación y retroalimentación. En el caso de Rojas, podemos ver cómo las declaraciones “Claridad ante el movimiento militar” (*Claridad* 126, 1924)¹⁵, “Declaración” (*Babel* 15-16, 1941)¹⁶ y la declaración sin título contra el reconocimiento diplomático a la dictadura franquista (*Babel* 56, 1950)¹⁷ son coherentes con reflexiones expuestas en textos como “Crónica de Patrioterópolis” (*Claridad* 37, 1921), “El último combatiente” (*Babel* 15-16, 1941), “España otra vez” (*Babel* 22, 1944) y “Diez años” (*Babel* 34, 1946), entre otros. Cada uno de estos últimos, a su vez, en intenso diálogo con las reflexiones y escritos de los demás intelectuales activamente involucrados en el dispositivo antes señalado.

Similar diálogo puede verse a través de los textos y fragmentos literarios que publica Rojas en revistas. Parte importante de estas colaboraciones pueden leerse en la clave que proponía Enrique Espinoza, que veía en estos medios un lugar de prueba, abierto a etapas preliminares en el desarrollo de una “idea”, previas a aquella versión

bitstream/handle/123456789/27451/06-11-02-03.pdf?sequence=1&isAllowed=y

¹⁵ Firman: Eugenio González R, Manuel Rojas, Juan Gandulfo, Carlos Caro, Pablo Neruda, Sergio Atria, Julio E. Valiente y Tomás Lago.

¹⁶ Firman: Enrique Espinoza, Manuel Rojas, González Vera, Ernesto Montenegro, Vicente Huidobro, Ciro Alegría, Luis Franco, Hernán Gómez, Eugenio González y Oscar Vera.

¹⁷ Firman: Ernesto Montenegro, J. S. González Vera, Manuel Rojas, Laín Diez, Euclides Guzmán, Eugenio González, Enrique Espinoza, Ricardo Latcham, Ángel Cruchaga Santa María, Luis Durand, Antonio Acevedo Hernández, Chela Reyes, Tomás Lago, Francisco Coloane, Jacobo Danke, Dr. Yolando Pino Saavedra, Alberto Romero, Nicomedes Guzmán, Mireya Lafuente, Víctor Castro, Santiago del Campo, Juvencio Valle, Alberto Ried, Luis Merino Reyes y Julio Salcedo.

acabada que encontraría su lugar en los libros¹⁸. Sucede, por ejemplo, con *De la poesía a la revolución* (1938) y *A pie por Chile* (1967), que recopilan textos aparecidos antes en publicaciones periódicas. En otros casos, como en los poemas de los diez y los veinte¹⁹, esta perspectiva podría aún describir su función, pero ya con cierta laxitud, entendiéndolo que no son los textos sino la figura del escritor la que está en proceso, presentándose a través de estos escritos a una escena colectiva, una red de relaciones en la que reconoce un valor, a la vez que esta le retribuye diferentes grados de reconocimiento, ya que estos primeros textos van siendo acompañados, matizados y enriquecidos por subsecuentes publicaciones. Caso aparte son los fragmentos de obras literarias en proceso de escritura²⁰ y fragmentos editados de obras publicadas²¹. Allí prima otro criterio, el de socializar el proceso mismo de la escritura; no como una etapa cerrada –una versión, mejorable o no, de un texto–, sino los propios materiales con lo que se está trabajando la escritura, o bien que han quedado desplazados de aquella versión definitiva, pero que, no pueden simplemente desaparecer: se los comparte, tanto las páginas que los constituyen, como la decisión que los ha trasladado de su lugar de origen en un libro, a aquel apartado en una revista. En estos fragmentos se aprecia, nuevamente, el influjo de aquel encuadre colectivo. El acto de publicar y abrir, así, un proceso de escritura a la práctica plural de la lectura –de un abierto e incógnito mundo de *otros* reales– instala en la propia creación la premisa de colectividad que se articula en consonancia con la serie de actividades que hemos presentado como el trabajo de Rojas como colaborador.

IV.

La obra de Rojas ha sido utilizada en numerosas ocasiones para retratar los procesos de la narrativa chilena durante el siglo XX. Algo similar es posible a partir de los trabajos que aquí he presentado: dar cuenta de un proceso que lo involucra, y

¹⁸ Comienza Espinoza *De un lado y otro*: “Una idea determinada logra distinto desarrollo en el diario, la revista o el libro. Por lo general, halla en el primero su forma incipiente; otra, menos efímera, en la segunda; y solo en el último, su posible plenitud [...] Para cuajar en texto definitivo –breve o extenso– este o aquel ensayo fue nota o artículo circunstancial, pasando así por el diario, la revista, el libro” (9).

¹⁹ Por ejemplo, en *Los Diez* (1917), *Juventud* (1919 y 1921), *Claridad* (1926) y *Atenea* (1926).

²⁰ Ver, por ejemplo, “Entrada a Chile” en *Babel* 49 (1949) material en preparación de las primeras páginas de *Hijo de ladrón*; y “Primera página. Capítulo primero (De una novela en trabajo)” en *La Gaceta de Chile* 1 (1955), material en preparación de *Mejor que el vino* –segundo apartado de la Cuarta Parte de la novela.

²¹ “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*” en *Babel* 60 (1951).

en el que tiene sin duda protagonismo, pero que al mismo tiempo lo trasciende y aun enmarca su propia formación y ejercicio de la literatura. Un modo de producción, como decía al comienzo, que se consolida en la primera mitad del siglo XX, ligado a un lugar que por condición y por proyecto llega a organizarse en necesario diálogo, pero por fuera de la lógica de los linajes y la abstracta noción del genio individual.

Una última referencia a Rojas. La única condición literaria previa al trabajo mismo (su único “linaje” imaginable) que refiere al hablarnos de su *curriculum* de hombre y escritor, es una relación afectiva: el hábito adquirido por su madre de contarle “historias que conocía, historias de sus hermanos, de sus parientes, de sus conocidos y hasta de ella misma y de mi padre” (“Algo sobre...” 45). De ahí, la premisa de origen y que cruza la totalidad de su obra y sus colaboraciones: la literatura ocurre en diálogos, en encuentros, en los otros, en plural.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio y Massmann, Stefanie. “Vínculo social e identidad en la primera narrativa de Manuel Rojas”. *Estudios Filológicos* 47 (2011): 7-21.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Joaquín Ibarburu, trad. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002. 9-50.
- Cabello, Claudia. *Artesana de sí misma. Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. West Lafayette: Purdue University Press, 2018.
- . “Redes *queer*: escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX” *Cuadernos de Literatura* 42 (2017): 145-160.
- Concha, Jaime. “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”. *Leer a contraluz. Estudios sobre literatura chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago, Ediciones UAH, 2011.
- Espinoza, Enrique. *De un lado y de otro*. Santiago: Babel, 1954.
- Guerra Cunningham, Lucía. “El conventillo: signo del desecho y signo híbrido en *Los hombres oscuros*”. *Anales de Literatura Chilena* 1 (2000): 117-134.
- Gutiérrez, Pía. “Una población, dos cabezas y cuatro manos. Sobre la alianza intelectual de Isidora Aguirre y Manuel Rojas”. *Anales de Literatura Chilena* 23 (2015): 243-248.
- Kottow, Andrea y Traverso, Ana. *Escribir & tachar. Narrativas escritas por mujeres en Chile (1920-1970)*. Santiago: Overol, 2020.
- Latcham, Ricardo, Ernesto Montenegro y Danuel Vega. *El criollismo*. Santiago: Universitaria, 1956.
- Rojas, Manuel. “Algo sobre mi experiencia literaria”. *El árbol siempre verde*. Santiago: Zig-Zag, 1960.

- ____. “Crónica de Patrioterópolis. De cómo el presidente de Patrioterópolis fue proclamado maestro de la juventud”. *Claridad* 37 (1921): 4.
- ____. “Diez años”. *Babel* 34 (1946): 24-31.
- ____. “El último combatiente”. *Babel* 15-16 (1941): 68-70.
- ____. “Entrada a Chile”. *Babel* 49 (1949): 28-38.
- ____. “España otra vez”. *Babel* 22 (1944): 1-14.
- ____. “Hablo de mis cuentos”. *Cuentos*. Santiago: Ediciones UAH, 2016.
- ____. “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*”. *Babel* 60 (1951): 170-176.
- ____. “Primera página. Capítulo primero (De una novela en trabajo)”. *La Gaceta de Chile* 1 (1955): 12-13.
- ____. “Recuerdos de José Domingo Gómez Rojas”. *Babel* 28 (1945): 26-33.
- Rojas, Manuel *et. al.* “Claridad ante el movimiento militar”. *Claridad* 126 (1924): 1.
- ____. “Declaración”. *Babel* 15-16 (1941): 230.
- ____. Sin título. *Babel* 56 (1950): 225.
- Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Santiago: Hueders, 2018.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. De la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago: Lom, 2010.
- Traverso, Ana. “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género”. *Anales de Literatura Chilena* 20 (2014): 67-90.
- Viu, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.