“GENTE QUE UNO VE PASAR SIN DEJAR HUELLA”:
EL ROTO EN LAS PORTADAS DE LA NOVELA DE
JOAQUÍN EDWARDS BELLO¹

POR

CLAUDIA DARRIGRANDI
Universidad Adolfo Ibáñez

“Las dotes de observación de Edwards Bello son superficiales, no pasan de lo *exterior* y *aparente*. Carece de penetración psicológica. Sus personajes son poco variados, *gente que uno ve pasar sin dejar huella* y que al punto se confunden en la *muchedumbre*” señala Pedro N. Cruz en su crítica a la novela *El roto* (1920) del chileno Joaquín Edwards Bello al mes siguiente de haber sido publicada (4, énfasis mío). Que Cruz indique la falta de méritos del escritor en la elaboración de sus personajes no es tan interesante como lo banal que le parece el protagonismo de una muchedumbre que, como se desprende de la novela, se compone de “rotos”. El comentario de Cruz fue publicado en el periódico *El Diario Ilustrado*, espacio que “estuvo ligado al conservadurismo, [...] más nítidamente a partir de 1908” y que sirvió para la transmisión de las ideologías de las oligarquías que, a su vez, siguieron atentamente los movimientos sociales protagonizados por las nuevas masas urbanas (Ossandón y Santa Cruz 164). En este contexto, al arremeter contra la ausencia de un héroe, Cruz intenta enfatizar la insignificancia de estos sujetos porque, en sus términos, están fuera de lugar en un texto con pretensiones literarias (“no dejan huella”). Sin embargo, además, su crítica deja entrever el temor que le produce que la muchedumbre sea la protagonista de una novela.²

Décadas atrás, el roto (chileno), sujeto fundamental en la constitución de las masas urbanas de la primera mitad del siglo xx y, al mismo tiempo, una figura asociada a los procesos de mestizaje, al pueblo y a la cultura popular, ocupaba otro lugar en el discurso

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto Fondecyt postdoctoral N° 3120080, titulado “Santiago en la literatura chilena: paisaje, masas y experiencia urbana, 1930-1973”.

² La novela cuenta la historia de Esmeraldo, un niño criado en un burdel, que es acusado de un asesinato que no cometió. Esmeraldo encarna lo que en Chile se conoce por roto (ver la siguiente nota para algunas aproximaciones de las múltiples acepciones de esta palabra); sin embargo, en la obra aparece otro personaje, Fernando (amante de la madre del niño Esmeraldo), quien también representa a un roto, en este caso, adulto.

letrado porque los rotos habían sido los héroes en las guerras decimonónicas.³ De este modo, por un lado, el roto se ha instalado como un hito para la construcción de una identidad nacional debido a su papel central en las guerras del proceso independentista a inicios del siglo XIX y en las que contribuyeron a la delimitación territorial del incipiente estado-nación a mediados y finales de ese mismo siglo. Para los ojos de las elites, en las guerras del siglo XIX, debido a su componente indígena, el roto tuvo la oportunidad de revelar su bravura y habilidades guerreras. En ese contexto, encarnó el heroísmo nacional al darle a Chile el triunfo sobre el Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883). “Chile nos enseña su ferocidad araucana” señala el peruano Manuel González Prada en “Perú y Chile”, ensayo escrito el año 1888 para explicar la derrota peruana, haciendo referencia a las características de los araucanos, nombre que dieron los españoles a los mapuches.⁴ Así, “el roto”, acompañado del gentilicio “chileno”, se convirtió en un mestizo nacionalizado que se transformó en el “ser” portador de “la raza y los valores” de la naciente república. En este contexto, fue ensalzado y caracterizado con las virtudes de un héroe nacional.

En la novela de Edwards Bello el roto-niño protagonista es llamado Esmeraldo porque nació un 21 de mayo, fecha del combate naval de Iquique (Guerra del Pacífico), cuando Arturo Prat perdió la vida como un héroe, según cuenta la “leyenda”, al saltar desde el buque Esmeralda. El nombre completo ilustra el carácter mestizo que se le da a este personaje (y que es una de las marcas distintivas de esta figura): Lautaro Jesús Esmeraldo Llanahue. Lautaro hace referencia al indígena mapuche que sirvió al

³ En la cartografía de tipos populares chilenos según la tradición oral el origen de esta figura mestiza viene de los conquistadores españoles que habitaban en la Capitanía General de Chile, quienes eran llamados rotos por el estado de sus atuendos: rotos y andrajosos (Palacios 72-73). Durante el transcurso del siglo XIX, el término se continuó usando para designar al bajo pueblo no necesariamente urbano, pero también se aplicaba al trabajador no calificado de la ciudad (Romero *Rotos y gañanes*). En un artículo de 1949 dedicado a las construcciones literarias de esta figura, Arnold Chapman enfatiza la dificultad de definir al roto, pero al mismo tiempo, delinea uno de los principales factores para su primera identificación. Chapman señala que el espacio geográfico sería la clave para distinguirlo de otras figuras vinculadas al imaginario nacional: el huaso pertenecería al mundo rural y el roto al urbano (309). Para más detalles sobre el significado de esta figura y sus representaciones sugiero consultar: Chapman, “Observations on the Roto in Chilean Fiction” (1949); Díaz, “El ‘roto’ en la novelística chilena” (1971); Hernández, *El roto chileno* (1929); López, “El roto chileno, una imagen que no debe morir” (1969); Jiménez, “El roto, expresión de Chile” (1962); Palacios, *Raza chilena* (1904); Plath, *Baraja de Chile* (1946); Salinas et al. (2001); Skuban, *Lines in the Sand. Nationalism Identity on the Peruvian-Chilean Frontier* (2007); Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura* (2007); Sznadler, “Who is a Chilean? The Mapuche, the Huaso and the Roto as the Basic Symbols of Chilean collective Identity” (1998) y una serie de crónicas escritas por Joaquín Edwards Bello en las que hace referencia a la figura del roto y a problemáticas sobre la raza que se encuentran en la lista de trabajos citados de este artículo.

⁴ El texto fundacional de la literaturización de la bravura del “araucano” es *La araucana*, poema épico escrito por Alonso de Ercilla y Zúñiga, cuya primera edición data de 1569.

conquistador Pedro de Valdivia, de quien se rebeló para luchar en su contra durante el proceso de conquista en el siglo xvi. El nombre Jesús habla por sí solo, y su apellido paterno, Llanahue, hace referencia explícita a su origen mapuche. El apellido materno no se menciona, sin embargo, el narrador aclara que la madre de Esmeraldo es “de origen español puro” y que su padre “tenía sangre india, de Arauco” (*El roto* 8). Entonces, por un lado, la figura del roto se circunscribe en el imaginario del mestizo valiente que luchó por la patria. Sin embargo, por otro lado, al cobrar protagonismo el proletariado a inicios del siglo xx y constituirse como un sujeto problemático para las elites dirigentes, el roto fue asociado también con el mundo obrero y con sujetos sin oficio definido. De este modo, fue estigmatizado y vinculado a un espacio de barbarie, especialmente, en la capital, Santiago. En el imaginario urbano de la elite la palabra “roto” comenzó a denotar al hombre perteneciente a las muchedumbres, las masas y al cuerpo social iletrado, carente de modales y con tendencia al “vicio”. En el marco de esta dualidad, en las siguientes páginas quisiera detenerme en el análisis de una serie de imágenes de la figura del roto que circularon, principalmente, por Santiago de Chile y que están vinculadas, en su mayoría, al mercado editorial. En este sentido, me interesa reflexionar tanto sobre las formas que ha tomado su representación como en los espacios urbanos en los que ha sido inscrito por parte del mundo editorial y la cultura impresa.

En una revisión de los usos de los conceptos masa, multitud, populacho y muchedumbre desde un punto de vista cultural, y en el marco de la segunda mitad del siglo xix hasta las primeras décadas del siglo xx, Graciela Montaldo plantea que:

[...] estos nombres no designan exactamente a los mismos sujetos en los libros de los numerosos intelectuales que se dedican al tema. Esa misma proliferación habla de un sujeto difícil de definir, relativamente *amorfo* y *siempre peligroso* (125; énfasis mío).

De la cita anterior, destaco el carácter “amorfo y siempre peligroso” que plantea Montaldo porque ayuda a entender, hasta cierto punto, las representaciones que se han hecho del roto chileno desde finales del siglo xix y a lo largo del xx. Por un lado, en reiteradas oportunidades, las representaciones visuales del roto exageran sus rasgos físicos y su vestimenta raramente cubre la totalidad de su cuerpo. El roto es un exceso de corporalidad, la misma que en el espacio urbano se intenta ocultar y regular a través de los manuales de urbanidad. En este contexto, por otro lado, no solo es la exaltación del cuerpo del roto, sino también el recorrido de esa corporalidad, por la ciudad y la república de las letras, lo que se presenta como una amenaza. Y en este punto, es interesante plantearse también no solo el posible resquemor que pudo haber representado el trayecto urbano del roto, sino cómo, asimismo, se procede al control y exclusión de este cuerpo en el espacio capitalino a través de un flujo de representaciones que tensionan las normas de sociabilidad impuestas por las elites como parámetros básicos para la modernidad cultural urbana (Carreño). El roto es un cuerpo “otro” que intenta escurrirse

de la labor disciplinaria de los grupos dirigentes, o que encarna la rebeldía e insumisión, no urbanizado que da sustento a los manuales de urbanidad que a partir de mediados del siglo XIX comenzaron a sentar los parámetros de la *performance* ciudadana (González Stephan). Al entender urbanidad como sinónimo de modales y maneras adecuados a la modernidad cultural citadina que se repiten en un gesto performativo, el roto queda al margen de la supuesta cultura urbana. Por lo tanto, como lo plantea González Stephan, esta idea de “urbano” excluyó a otros sujetos sociales que no formaban parte del reducto letrado. En palabras de la escritora chilena Diamela Eltit, “[r]esultado de una poderosa estrategia social, lo roto, el roto, la rotería, forman un apretado cuerpo de sentido que de manera uniforme repiten un único binarismo: lo inferior en oposición a lo superior” (147).

LOS MÚLTIPLES CUERPOS DEL ROTO

Según Liisa Flora Voionmaa, historiadora del arte, a finales del siglo XIX la tendencia “moderna” fue privilegiar e individualizar a los sujetos que hicieron posible la construcción de la nación. En el caso chileno, la tendencia fue homenajear a figuras de alto rango como Bernardo O’Higgins, primer Director Supremo de Chile, por dar un ejemplo. Pero también se reconoció a los participantes de menor jerarquía, quienes eran reconocidos como los “rotos” o como el “roto chileno”. Cito lo que dice al respecto Voionmaa:

Los proyectos cosmopolitas de conmemoración, como los arcos de triunfo, no cubrían en dicho momento la necesidad de representar *la pertenencia colectiva de un país en particular*. Para interpretar el sentimiento nacional, consolidado con los triunfos de la Batalla de Yungay y de la Guerra del Pacífico, el Roto Chileno era mucho más concreto e idóneo (“Al roto chileno” s/p; énfasis mío).

¿Cómo elegir un rostro y un cuerpo representativo no sólo de esta colectividad sino también del sentimiento nacional? El año 1882 el escultor chileno Virginio Arias realizó una escultura que “postuló al Salón de París... titulada primeramente ‘Héroe del Pacífico’. El escultor fue admitido y logró su primer éxito artístico, obteniendo una mención honrosa” (Voionmaa s/p). Y el roto tuvo un “retrato” oficial en el espacio público de la ciudad de Santiago el año 1888 cuando se instaló, en la Plaza Yungay, una réplica de la obra presentada en el Salón de París. Como se mencionó, la escultura había sido llamada originalmente por su creador, “Un héroe del Pacífico” [fig. 1].⁵ Sin embargo, al momento de ser instalada en la Plaza Yungay, se cambió el nombre a “El defensor de la Patria” representando de esta forma no solo al soldado raso de la Guerra del Pacífico, sino también a los que participaron en enfrentamientos previos. Según Roberto Hernández, en el

⁵ Esta fotografía es de la escultura “Al roto chileno”, como actualmente se encuentra en la Plaza Yungay, Santiago, Chile. Esta fotografía fue tomada por la autora del artículo en el mes de mayo del año 2007.

discurso inaugural del monumento la escultura fue reconocida como un “roto chileno”. En esta ceremonia se glorificó al roto explícitamente por sus “virtudes guerreras”, su “indomable energía” y su “sublime amor a la patria” al tiempo que se esperaba que este gesto erradicara la noción de agravio que el “hombre de trabajo”, “desheredado de la fortuna”, “humilde hijo del pueblo” había recibido con el término roto (*El roto chileno* 372). Es interesante señalar que en este discurso, a modo de defensa, se destaca al roto por su pertenencia al pueblo y, en este contexto, la revisión que hace Montaldo del uso de los conceptos “masa” y “pueblo” contextualiza, en el marco del pensamiento occidental, las variantes representacionales de las que ha sido objeto:

FIG. 1
Escultura del Roto Chileno. Virginio Arias (1882).

Si —como señala
McClelland— es con

Hyppolite Taine y *Les origines de la France contemporaine* (1876-1894) que se liga definitivamente la masa con el Terror y se crea el sujeto peligroso de la modernidad, será con Jules Michelet con quien ingrese definitiva y románticamente el sujeto pueblo al léxico del intelectual moderno como héroe de la Nación (125).

La elección de esa escultura responde a un gesto de reconocimiento al roto chileno, pero también funciona como una táctica para incluirlos en la “comunidad imaginada”, parafraseando a Benedict Anderson. La escultura recuerda explícitamente al campesino que dejó sus labores agrícolas (a su espalda se encuentra una gavilla de trigo) para tomar el fusil y cumplir su deber con la patria. Su cuerpo responde a los parámetros de la Escuela de Bellas Artes parisina finisecular y, de este modo, se inscribe al roto en una estética helenizante. En este sentido, se destaca el origen rural de esta figura, pero de una forma idealizada en cuanto su cuerpo transmite los ideales de “belleza” imperantes en la academia parisina. Destaca su cuerpo proporcionado, bien formado

y apto para la guerra. Este tipo de representación del roto no era frecuente en el Chile finisecular. El roto, como el gaucho argentino, era una subjetividad excéntrica para la comunidad letrada asociada a la barbarie, al mundo rural (al menos en su “origen”) y a la cultura oral-popular. Como señala Ángel Rama en “La ciudad modernizada” (*La ciudad letrada*), los letrados se apropian de la cultura oral y rural para dominarla y moldearla a través de la escritura y, en este caso, habría que indicar que esa operación ocurre a través de las bellas artes. De este modo, señala Rama, los letrados “trasladar[on] la naturaleza a un diagrama simbólico, haciendo de ella un modelo cultural operativo donde leer, más que la naturaleza misma, la sociedad urbana y sus problemas ...” (113). Si bien el roto fue trasplantado del campo a la ciudad y pasó a formar parte del paisaje citadino moderno, en el imaginario colectivo del cambio de siglo, todavía no era parte de lo que se consideraba “propio” de la urbe, menos de la “urbanidad”. A pesar de la estetización a la que fue intervenido el héroe nacional en la escultura de Arias, porta el pantalón arremangado dejando ver parte de sus pantorrillas y sus pies están descalzos, características que se repiten en representaciones posteriores y que se oponen a la levita de los letrados de fin de siglo. La postura erguida, por su parte, denota triunfo, fuerza, acción y orgullo. En la base del monumento hoy se encuentra una placa cuyo texto apunta a sus cualidades bélicas, pero también a sus valores ciudadanos: “Chile: Agradecido de sus hijos por sus virtudes cívicas y guerreras”. Con la escultura se le daba cuerpo y rostro a un sujeto que, al no portar uniforme oficial ni escarapelas, por un lado, honraba al hombre común, al que “uno ve pasar sin dejar huella” parafraseando al crítico Pedro N. Cruz cuando se refiere a los personajes de la novela de Edwards Bello. Por otro lado, la gavilla de trigo alimentaba el imaginario sobre su origen: las marcas del campesinado, del mundo rural o de la provincia.⁶

Según Hernández, en el discurso se planteó explícitamente que con el monumento se esperaba resarcir al “pueblo” por los agravios que había recibido con el término roto (*El roto chileno* 372), por lo tanto, esto revela que a los pocos años de acabada la Guerra del Pacífico la palabra “roto” ya había adquirido connotaciones peyorativas. Sin embargo, esto no significó la erradicación de esa palabra, sino que se trató de resemantizarla, o recordar su uso anterior, a través del monumento que exaltaba las virtudes guerreras del campesino. A pesar que el menosprecio parecía ser constante, además del monumento y su discurso inaugural, hubo otros espacios para la articulación de su defensa. En 1903, años antes de la publicación de la novela Edwards Bello, “Un

⁶ La asociación del roto con el hombre de campo que deja su tierra por las armas y el llamado de la patria se refuerza con una placa instalada en 1950 junto al monumento por el Instituto de Conmemoración Histórica en honor a Justo Estay, “Arriero chileno que habiendo incursiones [sic] de espionaje de Curimón a Santiago. Convirtiéndose en guía del General San Martín al transmontar a los Andes el Ejército Libertador (1817). Acompañó a chilenos y argentinos en la expedición libertadora del Perú donde murió”. Es decir, lo vinculaba al “espacio otro” de la capital.

roto chileno” de Iquique, zona norte del país, escribió una “carta abierta” dirigida al escritor y periodista Carlos Luis Hübner. La extensísima correspondencia se centra en demostrar que las estadísticas de criminalidad y delincuencia en Santiago y Valparaíso, los centros urbanos más importantes de la época, contienen información errada y arguye que los fundamentos que culpan a los rotos del alza de la criminalidad son parte de una “campaña de desprestigio” (1).

Esta carta, una década posterior a la inauguración de la escultura de Arias, se inscribe en el contexto de las primeras oleadas migratorias del campo a la ciudad, periodo y lugar en que “los rotos” comenzaron a ser considerados como las masas urbanas por antonomasia y, a diferencia del discurso pronunciado en la Plaza Yungay, en sus representaciones se reforzó el agravio. El roto ya no era *necesariamente* chileno y fue identificado por los discursos hegemónicos como un cuerpo enfermo y fue retratado como un ser indeseable, con tendencia al alcoholismo, a la vagancia y a la delincuencia. La visión de la elite económica y política nacional se asemejó bastante a la que los peruanos elaboraban de él en el marco del conflicto fronterizo de Tacna y Arica, secuela de la Guerra del Pacífico (Skuban 60-109).

No sin polémica, así también se entendió la representación del roto en la novela de Edwards Bello.⁷ Aunque desde el siglo XXI, Bernardo Subercaseaux señale que la novela es una “deconstrucción irónica del nacionalismo predominante” (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 166), era complejo para los lectores contemporáneos a su publicación disociar ese cuerpo social representado bajo el rotulo de “roto” con una “legítima” y “fidedigna” identificación nacional: “No; no es, ciertamente, la novela de la vida fácil, de la vida sin angustias. Es un poco la novela de la *vida nacional*, de la vida miserable, zarrapastrosa, inmunda de un burdel de suburbio, asilo pasajero del hombre, de los sub-hombres” (Smith de Sanfuentes 7, énfasis mío). Con este comentario se remarca, por un lado, la degradación de este espacio socio cultural y se anuncia, por otro, la primitivización de las masas. La vida nacional se encapsula en una periferia urbana desestabilizada y que, además, según la crítica de Smith de Sanfuentes se intenta desprestigiar a través de su sexualización. En este territorio, el mestizo es distanciado de aquella figura guerrera a la que le rinde homenaje la escultura de Arias.

Con el lanzamiento de la novela de Edwards Bello, la construcción de lo nacional a través del roto y su hábitat, en contraste con la articulada a partir de la escultura de Arias, da un giro importante. Si bien la asociación del roto con la idea de pueblo no desaparece, esta figura también será vinculada a la masa o multitud urbana. El “sub-hombre” que menciona Smith de Sanfuentes hace eco de lo que Gustave Le Bon había planteado en su libro *La psicología de las multitudes* (1895):

⁷ La novela *El roto* fue ideada en París y en el año 1918 se publicó su antesala, *La cuna de Esmeraldo*. Dividida en dos partes, la primera es una reflexión en torno a América y su raza. La segunda corresponde al bosquejo de algunos capítulos, cada uno de ellos dedicado a la descripción de uno de sus personajes.

Por el solo hecho de formar parte de una multitud descende, pues, el hombre varios escalones en la escala de la civilización. Aislado, era quizá, un individuo culto; en multitud un bárbaro. Tiene la espontaneidad, la violencia, la ferocidad y también los entusiasmos y los heroísmos de los seres primitivos (citado por Freud 2567).

De todos modos, en este caso, las representaciones que analizamos destacan el individuo por sobre la masa, como si fuera una muestra de laboratorio. Y, al contrario de lo planteado por Le Bon, jamás adquiere rasgos de lo que en la época se entendía por una persona culta. En el contexto de la novela de Edwards Bello, Esmeraldo (el roto), según la voz narrativa responde también a este carácter primitivo, violento y feroz. En palabras del narrador, Esmeraldo es:

[...] un pillín apto para el desarrollo de *los vicios cuyas semillas esparcían a los cuatro vientos* en esas barriadas. Tenía ese color aceitoso y esa figura rotunda de los *efebos indígenas*. *No le habían enseñado a respetar*; no sabía amar ni cuidar. Las malezas de *los instintos primitivos crecían en él sin freno*. Si ante él pasaba un automóvil, una bicicleta o una persona elegantemente ataviada, sentía que una fuerza misteriosa, invencible, le impelía a atacar; *su abrupta naturaleza de inadaptado* vibraba rebelándose contra sus manifestaciones de la vida inaccesible, risueña que *eran como un reto de la inmundicia de su hogar, un desafío a su barrio pestilente* (14; énfasis mío).

En cuanto a la cita anterior, es interesante notar que las características indígenas que unas décadas atrás fueron fundamentales para explicar la valentía y heroísmo del roto que participó en las guerras decimonónicas, en esta cita se utilizan para destacar “sus instintos primitivos” y el peligro inminente que representa para las elites por su rebeldía ante “las manifestaciones de la vida inaccesible”. Terminados los conflictos bélicos contra el *otro de la nación*, es decir, contra España, contra la Confederación Peruano-Boliviana y contra Perú en la Guerra del Pacífico, el roto deja de ser un héroe y se hace una figura peligrosa para su “otro” dentro del cuerpo nacional, es decir, las elites socioeconómicas.

Volviendo a la cita de la novela, la ambigüedad de este retrato se agudiza más al ser llamado “efebo indígena”: se lo feminiza en tanto sujeto bello y, al mismo tiempo, se debilita al roto, quien en el contexto de las guerras decimonónicas, ante todo, era una figura viril.⁸ El acto de transgresión de esta feminización adquiere fuerza dado

⁸ En casi toda la novela *El roto* de Edwards Bello, el roto es una figura con connotaciones tradicionales de virilidad y masculinidad que son menoscabadas por el propio narrador al destacarlo como figura subalterna. Sin embargo, Álvaro Rodrigo Vergara-Mery, en su tesis doctoral “Espacio, marginalidad, disidencia y homosociabilidad del roto en la narrativa chilena” (2001) analiza otras construcciones de masculinidades en novelas publicadas posteriormente a la novela de Edwards Bello. Según este autor, el roto se mueve en espacios de homosociabilidad y desafía la estructura patriarcal de la sociedad a través

que la “rota” solo ha tenido un lugar como compañera o como la contraparte femenina necesaria del “roto”. La “rota” en sí misma no posee cualidades o señas propias, no es una subjetividad femenina que haya contribuido a la configuración del imaginario “roteril”.

Entre el mes de octubre y noviembre de 1996 en la Galería Gabriela Mistral (Santiago de Chile), administrada por el Ministerio de Educación de Chile, el artista chileno Juan Domingo Dávila expuso su serie de pinturas titulada “Rota” en la que se explora, critica y subvierte la figura del roto.⁹ La colección de cuadros que componen esta serie recicla imágenes ya conocidas por el público local y, en su reelaboración, desafía al espectador en tanto que exacerba ciertas características físicas asociadas a una estética de la fealdad, al mismo tiempo que experimenta con su género y sexualidad. Comentando esta obra, en su ensayo “Lástima que seas una rota”, Eltit señala que:

La feminización del roto es el gesto oblicuo que utiliza Juan Domingo Dávila [...], para señalar una subalternidad, la clasificación impuesta en y para un cuerpo y el modo violento en que se lo pone en circulación social. El roto, como propiedad simbólica de una clase, aparece puesto en venta en el mercado abierto de las representaciones, venta simbólica que se repite incesantemente puesto que el roto, es una emanación, la producción de un nombre que, a manera de un anzuelo, atrapa cuerpos, gestos y conductas [...] (149).

Eltit vuelve a retomar el problema de la identificación del roto, pues como se plantea al final de esta cita, la palabra “roto” incorpora un número de “cuerpos, gestos y conductas”, es decir, se inscribe en un campo semántico en el que atributos tales como cuerpo (por sobre intelecto), masa, barbarie y fealdad juegan para darle forma a una posible variedad de rotos dentro de una homogeneidad subalterna. Asimismo, destaca una importante perspectiva desde la cual observar la ruta de este cuerpo en la ciudad que, en el caso que nos ocupa, circula a través de las redes de la prensa, de las editoriales, del arte y la literatura. Eltit recuerda el “valor de uso” de esta figura en tanto objeto que no sólo se ancla en el imaginario nacionalista y en la idiosincrasia local sino también como un bien comercializable.

La portada de la primera edición de la novela de Edwards Bello publicada por la Editorial Chilena destaca en primer plano la cara de un hombre con rasgos llamativos que sobresalen en comparación con el resto de los elementos que dan forma a la composición. El retrato utilizado en esta portada es un roto adulto y contrario a la

de una “desmasculinización” que excluye una feminización (130-142). Montaldo también observa la feminización de las masas en el libro del argentino *Las multitudes argentinas* de Ramos Mejía publicado en 1899 (132).

⁹ Para ver imágenes de la exposición se puede consultar el catálogo publicado por el Ministerio de Educación de Chile. Éste cuenta con textos de Diamela Eltit y Carlos Pérez. Véase: Dávila, Juan Domingo.

feminización insinuada por el narrador exalta una masculinidad ruda. En su rostro dominan las facciones toscas, duras, exageradas [fig. 2].¹⁰

FIG. 2.
Portada de la primera edición de *El roto. Novela chilena* (1920).
Biblioteca Nacional de Chile

Al contrastar esta imagen con las fotografías de crónica miscelánea y policial de inicios del siglo veinte es posible argumentar que, dentro del canon estético de la época, este rostro era tanto un ejemplo de “fealdad” como una manifestación de una identidad delincuente³. Según David Le Breton, “[e]ntre todas las zonas del cuerpo humano, en la cara se condensan los valores más altos. En ella se cristaliza el sentimiento de identidad, se establece el reconocimiento del otro, se fijan las cualidades de seducción, se identifica el sexo, etc.” (74). Con esta portada se tensiona la propuesta que hace Le Breton. Si el rostro para el sociólogo “condensa los valores más altos”, en esta imagen, y en el marco de los criterios estéticos de inicios de siglo xx, los supuestos valores más altos que revela el rostro son cuestionados por medio de la exageración de sus facciones, los ojos hundidos, las dimensiones de su boca y nariz como lo abundante de sus cejas. La gestualidad de éste transmite un estado de malestar y disconformidad que, en vez de seducir, produce rechazo. El retrato en primera plana resalta la corporalidad del roto y porta un atuendo diferente al que tradicionalmente se lo

asociaba. Este cambio en su vestuario revela su incorporación a la fuerza laboral, a la masa proletaria, y, también, un intento de urbanizarlo. Sin embargo, los marcados rasgos de su rostro desafían esta empresa si recordamos los discursos culturales de la época en que la herencia junto a una fisonomía animalizada vaticinaban una “degeneración irreversible”. Esta imagen también se contrasta con las masculinidades refinadas del cambio de siglo, propias de la ciudad aristocrática como serían los *dandis* o *caballeros* del centro urbano capitalino, entre los cuales podemos mencionar al propio autor de la novela reconocido también por sus crónicas sobre la vida social y cultural de Santiago publicadas a partir del año 1925 en el diario *La Nación*.

¹⁰ La reproducción de la imagen de la portada de esta primera edición fue adquirida en la Biblioteca Nacional de Chile.

Retomando la discusión sobre la imagen, al mismo tiempo, es interesante la incorporación de la ciudad industrializada. La Estación Central de Ferrocarriles, que sería el hito urbano y modernizante que contrasta por las grandes diferencias materiales con el barrio de Esmeraldo, se traduce en una fábrica, espacio de producción, cuya actividad se evidencia con el humo que emana. Por un lado, esta imagen inscribe a Santiago en el catastro de las ciudades modernas y en la narrativa del progreso, pero cuya fuerza trabajadora, así representada, tiende a la decadencia moral y representa una amenaza. En este contexto podemos plantear que el roto que se reproduce en la portada opera como metonimia de la muchedumbre a lo que pudo está aludiendo Cruz en el comentario citado a inicios de este artículo.

Un mes antes de su publicación, la novela fue promocionada en la prensa con una imagen, quizás, más familiar para el público lector [fig. 3].¹¹ En este anuncio el roto porta el atuendo que generalmente viste en las publicaciones de sátira política. Nuevamente, en su representación se insiste en el rostro, que en este caso posee facciones más suaves que el de la portada de la primera edición, pero que de todas formas transmite cierto grado de agresividad y desdén.

En este mismo sentido, el texto del anuncio, “Bien añiñao el rotito, ¿nó?” [sic], constata lo problemático que significaba este nuevo sujeto social, las masas, en el contexto urbano. Con la palabra “añiñao”, por un lado, se lo signaba como altanero, viril y pendenciero y, hasta cierto punto, como una amenaza.¹² Por otro lado, con la inclusión de “rotito” se lo menospreciaba y debilitaba para recalcar su inferioridad

FIG. 3.

Un roto según Jorge (Coke) Délano (1920).

¹¹ El autor de esta imagen es Jorge (Coke) Délano y fue usada para publicitar la novela en el periódico *La Nación* durante el año 1920. La que en este artículo se expone corresponde a una reproducción de la imagen de la portada de una de las ediciones posteriores del *El roto* (1998). La reproducción digital de esta portada fue adquirida en la Biblioteca Nacional de Chile.

¹² En los años treinta Jorge Délano (Coke) crea el personaje “Verdejo”. Esta figura es un roto que protagoniza la revista de sátira y actualidad llamada *Topaze*. A continuación cito un texto que explica el surgimiento de esta caricatura: “Verdejo, rápidamente se transformó en una representación del pueblo chileno. El aspecto físico que posee Verdejo se gesta a partir del recuerdo que de niño tiene Coke de un maestro albañil [...]. Físicamente Verdejo era un hombrecito flaco, de boca desdentada, pobres ropajes y con un sombrero de paño picado (calañé), de carácter simpático y dicharachero” (“Personajes” s/p). Para acceder a esta información en su contexto original, véase: <http://retopaze.jimdo.com/personajes/>

(*La Nación*, 27 /8/1920 3). De este modo, todo el engranaje publicitario aceleró la circulación del imaginario sobre el roto en el potencial público lector de la novela, particularmente, desde una visualidad que, recordando la cita inicial de este artículo, transmite lo “exterior y aparente” (Cruz 4). La campaña realizada, probablemente, produjo una expectativa que motivó la lectura de la novela que, a su vez, se replicó en la considerable cantidad de comentarios y críticas que aparecieron en prensa durante los meses que siguieron a su publicación. Asimismo, esta operación publicitaria dio al roto un más visible importante en el mercado editorial y de las representaciones. Esta imagen no pasó al olvido y utilizada para la portada de la edición del año 1998 de la Editorial Universitaria.

Las reseñas críticas publicadas en la prensa del año 20 revelan que la novela generó una polémica que incluyó cuestiones estilísticas, de contenido e ideológicas, pero gran parte de la crítica coincidió en destacar el valor mimético de la novela:

—¡¡¡Formidable!!!

En esa palabra pronunciada en la forma dicha, está sintetizado el resumen emotivo de ese libro que antes que nada califico de magnífico en su energía vibrante y de potente en su brutalidad realista. Me inclino ante él, sencillamente deslumbrado y seguro —perfectamente seguro— de que merecerá entre las náuseas que habrá de producir, la admiración de quien lo lea (Almor 3).

La insistencia en la crudeza de sus cuadros y en la realidad que transmite el texto recuerda las aspiraciones científicas de la literatura naturalista europea o de la narrativa latinoamericana del cambio de siglo inspirada en el trabajo de Émile Zola.¹³ En este contexto, se incluye a la ciudad y su población como objetos de una práctica empírica que en su misma obsesión con la representación fidedigna de la realidad delata los límites de la representación. Visto de otra manera, más definitorio que los problemas

¹³ Para la adopción del discurso médico en la narrativa finisecular argentina véase Gabriela Nouzeilles. Sobre las aspiraciones científicas, la función del escritor y la construcción de una autoridad J.P. Spicer-Escalante señala: “While Hispanic naturalist writers sought to literarily scrutinize their individual societies, putting them to the test of rational scientific scrutiny and fleshing out in their cultural production the trials and tribulations of those societies as they sorted out their transition through modernity and post-coloniality, their rationalist/scientific authority was also established: their task was to objectively observe their contemporary societies and judge their modern accomplishments” (19). Sobre la adopción del naturalismo en el contexto hispanoamericano y su crítica a los proyectos modernizadores véase *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana* de Sabine Schillicker [“Mientras los escritores naturalistas hispanoamericanos intentaron indagar literariamente las sociedades a las que pertenecían poniéndolas a prueba a través de métodos racionales y científicos y alimentando su producción cultural con los problemas y tribulaciones de sociedades que se preparaban para la modernidad y la poscolonialidad, su autoridad racional y científica fue también establecida: su deber era observar objetivamente sus sociedades contemporáneas y juzgar sus logros modernos” (19, traducción mía)].

de las prácticas representacionales en sí mismas es la imposibilidad de establecer un acuerdo para elaborar un “mito” de una figura que sólo se entiende dentro del marco de coyunturas nacionalistas:

“El roto” se coloca entre los primeros libros nacionales, y entre los de más valor, por ser una parte importante de la vida nacional, la que en él se pinta, con verdad, emoción y talento (Shanty 2).

Al estar ambientada la novela en los límites de la ciudad, donde termina lo urbano y comienza lo rural, en la cita, al hacer referencia que la novela es parte de la “vida nacional” se la estaría asociando a la periferia y, por lo tanto, sería parte de lo excéntrico. De este modo, según este crítico, es en este espacio fronterizo donde estaría lo propiamente autóctono. Similar es lo planteado por Smith de Sanfuentes:

Hemos visto, sentido y palpado la vida más inferior en toda su crudeza, en toda su abominación y hemos estado entre seres palpitantes de verdad que deben sufrir atrocemente [...] (Smith de Sanfuentes 7).

Bajo los términos de ambos críticos, Edwards Bello logró retratar “fielmente” los arrabales de la ciudad de Santiago, las condiciones de vida miserables de los inmigrantes del campo y del bajo pueblo y la “vida nacional”. Sin embargo, para el caso de lo que transmitía la representación de su protagonista hubo más dudas y la identidad del roto se siguió cuestionando:

Podría tal vez encontrarse injustificado el título general de el roto para la novela que comentamos, ya que rotos hay en nuestro ambiente más “caballeros”, más instruidos y que sienten el odio contra los vicios y un anhelo de vida mejor, pero esto no quiere decir que el tipo descrito por Edwards Bello no sea exacto, y que, aún más, *todavía existía* en los barrios del arrabal, donde triunfa la puñalada, hija de la ignorancia y del alcohol, a la vuelta de una esquina, malamente alumbrada por un mísero *farol a parafina* (Cruz 4; énfasis mío).

Destaco de este comentario, cuyo autor es el mismo de la cita inicial de este artículo, la connotación pretérita de la existencia de este sujeto que, en cuanto metonimia de la masa, está haciéndose visible, recientemente, en el escenario ciudadano. Cruz intenta borrarlo del presente y, al mismo tiempo, lo empuja fuera de la modernidad bajo la tenue luz de un “farol a parafina”.

Casi diez años más tarde a la publicación de Edwards Bello, en protesta al cosmopolitismo que imperaba en la alta sociedad santiaguina, a la pérdida de las raíces y a los basteos “de una propaganda tenaz y disolvente, que repugna a [la] naturaleza íntima” del roto, Roberto Hernández publica un libro con el objetivo de recomponer

la imagen de esta figura criolla (5-6). El texto de Hernández es un híbrido de ensayo y crónica que, junto con retroceder hasta el periodo de la conquista y la colonia para explicar el origen de la palabra “roto”, ensalza la imagen de esta figura como militar y por su participación en las guerras del siglo XIX. De la mano de la estética criollista de los años veinte y treinta, el retrato del roto utilizado en la portada corresponde a un “campesino” que dentro de los tipos populares locales también se reconoce como un “huaso”¹⁴ [fig. 4].¹⁵ Asimismo, es importante destacar que el título del libro hace referencia no a un roto

FIG. 4.
Portada del libro *El roto chileno* de
Roberto Hernández (1929).
Biblioteca Nacional de Chile.

“cualquiera”, sino al “roto chileno”, el cual tiende a ser asociado con las cualidades positivas de esta figura dado que remite tácitamente al roto que luchó en la frontera norte del país en el siglo XIX, a diferencia del texto de Edwards Bello que, a pesar de narrar un seudo rito de iniciación por el cual Esmeraldo se convierte en un “roto chileno”, desde una perspectiva amplia, su novela hace alusión a “cualquier roto” en la ciudad de Santiago a inicios del siglo XX.

Lo que la hitografía de esta portada transmite en relación con el contenido reivindicativo del libro es que en la provincia están las geografías que conservan o producen el alma de la nación: el hombre ligado a la tierra, moldeado en la naturaleza, y continúa con un imaginario que, sitúa al verdadero “roto” en el espacio no urbano y lo devuelve a la provincia. El texto de Hernández va a ser una respuesta a la novela de Edwards Bello y a una serie de discursos que, como se señaló anteriormente, desde inicios del siglo XX estaban asociando al roto con la criminalidad, la vagancia y el alcoholismo. Todos estos problemas, evidentemente,

correspondían al nuevo escenario que enfrentaban las ciudades capitales latinoamericanas y que estaba vinculado con la explosión demográfica, la inmigración, la administración de las ciudades y el desempleo.

¹⁴ Con la degradación de la representación del roto, el huaso fue ganando importancia en el imaginario colectivo como representante de la nación y de lo verdaderamente autóctono. A este respecto, Barr-Melej en su libro *Reforming Chile* analiza el movimiento literario criollista de los años veinte y treinta como soporte cultural de los movimientos nacionalistas que veían en el campo, en la provincia y en sus actores locales la esencia de la chilenidad.

¹⁵ La versión digital de esta portada fue adquirida en la Biblioteca Nacional de Chile.

La elección de este retrato proyecta una identidad idealizada que recoloca en la discusión la inocencia, bondad y pureza del hombre de campo en oposición al roto urbano que representa la novela de Edwards Bello. Si espacialmente la portada de este libro transporta al espectador al mundo rural, temporalmente insinúa los tiempos previos a la guerra, antes de la “brutalización” del roto, cuando el campesino no había abandonado su espacio “original” ni su tranquilidad bucólica. Y cuando tampoco había invadido la ciudad. Su participación en la guerra es la que traslada la figura del roto a la ciudad (pienso aquí en la escultura de Arias). En este espacio se degrada y el libro de Hernández, por un lado ensalza su belicosidad y heroísmo, pero a la vez lo devuelve a su lugar de origen. En el espacio urbano, el huaso es una figura ingenua y, por lo tanto, es representado sin la “maldad” con la que se suele asociar al roto.

Las portadas de ediciones posteriores de la novela de Edwards Bello aportan a la discusión sobre las diferentes lecturas que ha tenido la novela desde la mirada del mercado editorial y la interpretación que se ha hecho de su protagonista.¹⁶ Como vimos anteriormente, el retrato de la primera edición destaca en primer plano su rostro brutalizado, amenazante, con un fondo urbano industrializado [fig. 2]. En cambio, la edición de 1968 por la editorial Universitaria (que hasta el día de hoy conserva los derechos de la novela) se compone de un primer plano donde yace el cuerpo del roto [fig. 5].¹⁷ Es la primera portada en incorporar su cuerpo completo, sin embargo, se subraya su pasividad y su decadencia. El fondo excluye la industria, la Estación de Ferrocarriles y la ciudad moderna, en cambio, se compone de viviendas de carácter popular, precarias en sus materiales y estructuras. Esta imagen anula la actitud desafiante y privilegia la condición de vago, sin casa, a la vez que aminora el supuesto peligro que representaba como delincuente. Pero en esta representación también se lo elimina de la cadena de producción, donde se exalta su inutilidad y su carácter de desecho. El roto que en las provincias del país se caracteriza por ser una figura móvil como el personaje Fernando (que en la novela de Edwards Bello representaría a un roto adulto) en su vida anterior, antes de llegar de la ciudad. En esta movilidad, el roto cambia de labor constantemente, de artesano viaja a California durante la fiebre del oro, de pescador pasa a trabajar en las minas del norte o en la construcciones de las vías férreas. Esta misma figura móvil en la ciudad de inicios del siglo xx donde el movimiento es una de las características de la modernidad, en su representación capitalina, es contenida a través de una imagen que lo inmoviliza. Se impone la vagancia e inutilidad y con ello el quiebre social que surge en la modernidad. En un primer momento, en su infancia, Esmeraldo, el pequeño roto

¹⁶ Otra portada que da cuenta de la importancia que se le dio a esta obra de Edwards Bello como novela urbana y, en particular, de la ciudad de Santiago es la de la 17ª ed. (2000), en la que se reproduce una pintura de Juan Francisco González, pintor del cambio de siglo XIX-XX, titulada la “Alameda de Bernardo O’Higgins”.

¹⁷ La versión digital de esta portada fue adquirida en la Biblioteca Nacional de Chile.

FIG. 5.
Portada de *El roto* (1968).
Dibujo de la portada realizado por
Susana Wald.
Biblioteca Nacional de Chile.

de la novela de Edwards Bello, sólo realiza breves asomos por las calles del centro de la ciudad en las que adquiere conciencia de que Santiago es una ciudad que no le pertenece. No se puede precisar cuándo la gente que habitaba ese barrio circundante a la Estación Central, donde se ambienta la obra, empezó a sentirse realmente parte del perímetro de Santiago, porque si la Estación unía al país, dentro del espacio urbano de la capital creaba una división, marcaba límites:

El barrio Estación quedó dividido, según la segregación hecha por Vicuña Mackenna [por el Camino de Cintura], en dos partes. Por una parte está el lado oriental a la Estación Central, que quedó integrada a la ciudad de Santiago, y con eso quedaba inserta en todos los beneficios que esta realidad conllevaba. Durante la intendencia de Vicuña Mackenna, los servicios de la ciudad se renovaron. La parte occidental de la Estación perteneció a los Chuchunco quedó al otro lado de la frontera, de ahí que hasta el día de hoy se utilice esa expresión, para referirse a un lugar muy lejano ... Esta identidad arrabalera, en torno a la Estación, provocó que [la población del sector occidental donde se desarrolla la novela] se sintiera viviendo en otra realidad que la que se desarrollaba en la capital (Jürgensen 111-12).

Si bien esta cita hace referencia a la segunda mitad del siglo XIX, en el imaginario colectivo de quienes habitaban el centro de la ciudad perduró esta idea de distancia física y cultural de este barrio. Esta lejanía y “otredad” entre el autor y el roto, entre la capital y las barriadas limítrofes del perímetro urbano cruzan la novela desde el prólogo, también escrito por su autor: “Los cuadros crudos del roto, vienen a ser como esas fotografías de *feras* que los *turistas* toman de noche en plena *selva*” (1; énfasis mío). Una fotografía turista que centra su mirada en un objeto extraño, animalizado, bárbaro. Paradójicamente, ese “otro” fotografiado, es destacado por “el carácter aferradamente nacional de sus componentes” (1). Es decir, el autor se distancia de lo “propriadamente chileno”, no le pertenece por ser aristócrata. Por su parte, en su libro *Nosotros y los otros*, Tzevan Todorov señala que el turista, en tanto sujeto moderno, se caracteriza por un hacer un viaje apresurado en el que no se expone a aquello que “ponga en tela de juicio su identidad”, por este motivo el turista moderno considera que “es menos peligroso ver a los camellos que a los hombres” (388). Sin embargo, además de este distanciamiento entre el intelectual y su objeto de estudio, es interesante destacar su

recurso para validar la novela: el autor se autoriza a través de la fotografía. Captura una imagen de una figura, en su medioambiente, y la intenta reproducir por escrito. Aunque la fotografía transmite una conexión con el referente, un valor mimético, que es más imaginado que real, la escritura requiere de esa visualidad y referencialidad de la fotografía para tener valor y credibilidad. Esta apelación a la técnica fotográfica da cuenta de la *imprecisión* de la escritura para los propósitos que se ha impuesto el autor: “retratar fielmente” siguiendo los parámetros cientificistas de las modernidad.

Del corpus de portadas rastreadas hasta la fecha, no es sino hasta el año 2006 que la Editorial Universitaria utiliza para la publicación de su vigésima edición una fotografía de un conventillo de inicios de siglo xx en cuyo centro destacan unos niños [fig. 6].¹⁸

FIG. 6.

“Niños en conventillo”. Fotografía utilizada en la portada de *El roto*, edición del 2006. Gentileza Archivo Fotográfico de Chilectra⁶

Esta imagen de los años de la llamada “cuestión social”, período en el que se desarrolla la novela, vuelve a plantear la problemática del determinismo social. Sin embargo, elimina la tensión entre ciudad moderna versus sujeto en decadencia, pues no existen señas de esa modernidad –más que la fotografía en sí misma– con la cual

¹⁸ Según los registros del Archivo Fotográfico de Chilectra esta foto está fechada en el mes de octubre de 1920, mismo año de la publicación de la novela, y corresponde al perímetro de la Estación Central.

establecer un contraste. A diferencia de las portadas anteriores, en esta última hay un equilibrio puesto que espacio urbano y personaje están en un mismo plano visual. Se refuerza así la idea del determinismo del hábitat en la formación del sujeto, como si fuera una ecuación científica. Esta portada no deja de ser efectista como las anteriores, pero tiende más a sensibilizar al lector en vez de atemorizarlo o predisponerlo con la reproducción de un rostro brutalizado o con la imagen de un vagabundo. Es la única portada que recurre a imágenes de niños en una situación de precariedad, dando un giro en la perspectiva con la que se representa al subalterno.

La “gente que uno ve pasar sin dejar huella” según el crítico señalado al inicio de artículo, se revela, entonces como un sujeto problemático cuya articulación se ensaya en las portadas y publicidad de la novela de Edwards Bello. Siguiendo esta breve historia visual, pareciera ser que el temor a las masas que dominó durante gran parte del siglo xx reemplazada a inicios del siglo xxi por una imagen que invoca la compasión. Junto con este gesto, esta última portada traslada la problemática tratada en la novela al pasado, al período en que fue publicada la novela, instalando, de este modo, un distanciamiento entre el lector contemporáneo y la historia de Esmeraldo.

TRABAJOS CITADOS

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Almor. “‘El roto’ (El libro de Joaquín Edwards Bello)”. *La Nación* (Santiago de Chile, 3 agosto 1920): 3.
- Arias, Virginio. *El roto chileno*. Santiago: Plaza Yungay, 1882.
- Barr-Melej, Patrick. *Reforming Chile. Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2001.
- Carreño, Manuel Antonio. *Nuevo manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos, en la escuela y en el hogar*. Nueva York: D. Appleton, 1901.
- Chapman, Arnold. “Observations on the Roto in Chilean Fiction.” *Hispania* 32/3 (1949): 309-314.
- Cruz, Pedro N. “Don Joaquín Edwards Bello. ‘El roto’ y sus demás obras”. *El Diario Ilustrado* (Santiago de Chile, 24 septiembre 1920): 4.
- Dávila, Juan Domingo. *Rota*. Catálogo de la Exposición. Galería Gabriela Mistral. 8 de octubre-4 de noviembre. Santiago de Chile: Departamento de Programas Culturales, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1996.
- Díaz, Miguel Ángel. “‘El roto’ en la novelística chilena”. *Occidente* 225 (1971): 44-45; 48.
- “El feroz criminal de Limache”. *Sucesos* (Valparaíso, 26 mayo 1921): s/p.
- “El roto” [“Viva Chile”]. Aviso publicitario de la novela *El roto*. *La Nación* (Santiago de Chile, 27 agosto 1920): 3.

- Edwards Bello, Joaquín. *El roto*. Prólogo de Vicente Blasco Ibañez. 1ª ed. Santiago: Editorial Chilena, 1920.
- _____. *El roto*. Santiago: Editorial Universitaria, 1968. [Dibujo y diseño de la portada realizado por Susana Wald].
- _____. *El roto*. Santiago: Editorial Universitaria, 1998. [Portada reproduce el rostro que se usó para difundir la novela en prensa. Autor: Jorge Délano].
- _____. *El roto*. 17ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 2000. [Portada reproduce pintura de Juan Francisco González titulada la “Alameda de Bernardo O’Higgins”].
- _____. *El roto*. 20ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 2006. [Portada reproduce fotografía de niños en un conventillo].
- _____. “Habló el roto”. *Crónicas*. 4ª ed. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1974. 241-45.
- _____. “No existe homogeneidad de la raza”. *Crónicas*. Santiago de Chile: Talleres La Nación, 1924. 111-24.
- _____. “Raza chilena.” *El nacionalismo continental. Crónicas chilenas*. Madrid: Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, 1925. 47-69.
- _____. “Reemplazo progresivo del indígena”. *Crónicas*. Santiago de Chile: Talleres La Nación, 1924. 65-69.
- Eltit, Diamela. “Lástima que seas una rota”. *Emergencias. Escritos sobre arte, literatura y política*. Santiago: Planeta / Ariel, 2000. 144-49.
- Freud, Sigmund. “Psicología de las masas y análisis del yo”. 1921. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo III. 4ª edición. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 2563-2610.
- González Prada, Manuel. “Perú y Chile”. 1888. *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. 49-56.
- González Stephan, Beatriz. “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, y Graciela Montaldo, eds. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995. 431-456.
- Hernández, Roberto. *El roto chileno*. Santiago de Chile: Imprenta San Rafael, 1929.
- Jiménez, Raúl Francisco. “El roto, expresión de Chile”. *En Viaje* (Santiago de Chile, enero 1962): 8-9.
- Jürgensen, Francisca. “La Estación Central, protagonista de la modernidad (1857-1925)”. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2003.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2011.
- López, Julio. “El roto chileno, una imagen que no debe morir”. *En Viaje* (Santiago de Chile, enero 1969): 15-17.
- Montaldo, Graciela. “Hombres de la multitud y hombres de genio en el fin-de-siècle”. *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez Prado, eds. Madrid: Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. 123-144.

- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.
- Ossandón, Carlos B. y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago de Chile, LOM, 2005.
- Paco [sic]. "Policía: El hombre más feo de Chile". *Sucesos* (Valparaíso, 6 septiembre 1902): 14-15
- Palacios, Nicolás. *Raza Chilena*. Valparaíso: Imprenta de G. Schäfer, 1904.
- "Personajes". *Revista Topaze en Internet*. 14 de octubre 2012. Web. 1 de noviembre de 2014.
- Plath, Orestes [César Octavio Müller]. *Baraja de Chile*. 1946. Santiago de Chile: Grijalbo, 1998.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Ediciones Tajamar, 2004.
- Romero, José Luis. *Rotos y gañanes: trabajadores no calificados en Santiago, 1850-1895*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Sociales sobre el Estado y la Administración, Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana, 1988.
- "Roto chileno". *Archivo en línea del Museo Histórico Nacional*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 6 junio 2007. Web. 1 de noviembre de 2014.
- S. [sic] "'El roto' por Joaquín Edwards Bello". *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 27 julio 1920): 3.
- Salinas, Maximiliano, et al. *El que ríe último... Caricaturas y poesía en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.
- Schlickers, Sabine. *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista en Hispanoamérica*. Frankfurt; Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- Shanty [Guillermo Bianchi]. "'El roto de Joaquín Edwards Bello'". *Las Últimas Noticias* Sección Artes y Letras (Santiago de Chile, 31 agosto 1920): 2.
- Skuban, William E. *Lines in the Sand. Nationalism Identity on the Peruvian-Chilean Frontier*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2007.
- Smith de Sanfuentes, Josefina. "Literatura Nacional. 'El roto'". *El Mercurio* (Santiago de Chile, 29 agosto 1920): 7.
- Soriel, Julián. "'El roto' (Novela de Joaquín Edwards)". *El Mercurio* (Santiago de Chile, 28 agosto 1920): 5.
- Spicer-Escalante, J.P. "The 'Long Tail' Hypothesis: The Diachronic Counter-Metanarrative of Hispanic Naturalism". *Au Naturel: (Re)Reading Hispanic Naturalism*. J.P. Spicer-Escalante y Lara Anderson, eds. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 11-36.
- Subercaseaux, Bernardo. "Nación e iconos identitarios (ruido, demasiado ruido)". *Sepiensa.cl: espacio para el debate en arte y ciencias sociales*. 26 de mayo 2005. Web. 1 de noviembre de 2014.
- _____. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Nacionalismo y cultura*. Tomo IV. Nacionalismo y cultura. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2007.

- Sznajder, Mario. “Who is a Chilean? The Mapuche the Huaso and the Roto as the Basic Symbols of Chilean collective Identity.” *Constructing Collective Identities and Shaping Public Spheres: Latin American Paths*. Luis Roniger y Mario Sznajder, eds. Portland, OR: Sussex Academia Press, 1998. 199-216.
- Todorov, Tzevan. *Nosotros los otros*. 1991. México, D.F.: Siglo XXI, 2003.
- Un roto chileno. *El roto chileno. Cuarta carta abierta al señor Carlos Luis Hübner*. Iquique, Chile, 1903. 1-47.
- Vergara-Mery, Alvaro Rodrigo. “Espacio, marginalidad, disidencia y homosociabilidad del roto en la narrativa chilena”. Diss. Arizona State University, 2001.
- Voionmaa Tanner, Liisa Flora. “Al roto chileno”. *Consejo de Monumentos Nacionales*. 12 de agosto, 2012. Web. 1 de noviembre de 2014.