

DENSIDAD, CLARIDAD Y MODERNIDAD: ESTILO Y MONTAJE EN
MANUEL ROJAS. HALLAZGOS PRELIMINARES DE LA EDICIÓN
CRÍTICA DE *HIJO DE LADRÓN*²⁹

Ignacio Álvarez
Universidad de Chile
ignacioalvarez@uchile.cl

Más paciencia, más correcciones, mejor prosa.

MANUEL ROJAS

En este artículo quisiera presentar algunos resultados preliminares de un trabajo en curso, la edición crítica de la novela *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas, acaso la narración y el narrador más importantes del siglo XX chileno. Se trata de un ejercicio que corresponde al dominio de la *crítica genética*, una disciplina cuyas finalidades son “descubrir las modalidades operatorias de la *fábrica* del escritor en la obra que tomó forma ... [y] revelar las significaciones adicionales o alternativas con que los manuscritos bonifican el texto”, según uno de los más eminentes críticos genéticos latinoamericanos, Fernando Colla (181)³⁰.

Espero dar cuenta de dos fenómenos que se hacen evidentes cuando se coteja las diferentes ediciones de *Hijo de ladrón*: la corrección delicada, progresiva y puntillosa de la prosa, por un lado, y por otro las modificaciones –digamos– estructurales de la materia narrativa, el ordenamiento y la escansión de los capítulos. Cuestiones de *elocutio* y de *inventio*, diría el retórico clásico. Ambas series de modificaciones

²⁹ Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT 1140984, “El realismo narrativo como una idea fuera de lugar. Chile 1850-1990”, del que el autor es investigador responsable.

³⁰ Hablar de crítica genética es hablar de sus aspiraciones, como hace Colla, pero también de sus limitaciones, que no pueden olvidarse. Laurent Jenny expone los reproches fundamentales hechas a esta práctica crítica: su limitación temporal, desde fines del siglo XVII hasta el advenimiento de los procesadores de texto (205), no ser un estudio propiamente literario, porque no se ocupa en realidad del texto sino del proceso de escritura (203), y la instalación de una instancia pretextual que amenaza la autoridad, es decir, la existencia misma del texto literario (212).

parecen moverse en sentidos opuestos: si las modificaciones del estilo –así llamaré a la *elocutio*– buscan la claridad y la sencillez, las de la estructura narrativa buscan la densidad y, como consecuencia necesaria, cierta progresiva dificultad para el lector. Quiero proponer que esta contradicción alcanza cierta coherencia cuando la leemos a la luz del eje temporal, es decir, cuando las pensamos como dos intuiciones distintas pero convergentes del impulso moderno, que es el que preside el proyecto literario de Manuel Rojas.

Debo advertir que estos resultados son preliminares. Proviene de la comparación de seis versiones de la novela, dos mecanoscritos anteriores a la primera edición y cuatro versiones impresas que, a juicio del equipo que realiza la edición crítica, son centrales para su transmisión. El primer mecanoscrito tiene el título de *Tiempo irremediable* y es el original que Rojas envió al concurso de la Sociedad de Escritores de Chile en 1950, un certamen en el que obtuvo apenas una mención honrosa (“Fallos” 7). El segundo es el que sirvió de base para la primera edición de la novela³¹. Las versiones impresas que se cotejaron, ya con el título de *Hijo de ladrón*, son las siguientes: la primera y la segunda ediciones, ambas de 1951 y publicadas por Nascimento (con importantes diferencias entre una y otra, como se verá), la de 1958, cuando la novela salió por editorial Zig-Zag, y la de 1961, cuando se publicó lo que entonces eran sus *Obras completas* y cuyas reediciones debieron llamarse muy luego *Obras escogidas*, pues Rojas siguió escribiendo y publicando hasta su muerte, ocurrida en 1973.

Cada uno de estos momentos representa una coyuntura que permite o motiva inflexiones en la transmisión textual de la novela. El arribo a la imprenta implica modificaciones importantes –hasta se modifica el título–, y algo parecido se puede esperar de un cambio de editorial. También se produce una revisión global en la publicación consagratoria que fueron esas *Obras completas* de 1961. Señalo esto porque, en principio, la elección de estas seis fuentes se hace cargo de las modificaciones más relevantes en la historia del texto. De todos modos, deberá ser complementada en el futuro con el cuaderno manuscrito de *Hijo de ladrón* que se encuentra en el Archivo Manuel Rojas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y con las ediciones restantes de

³¹ Los dos mecanoscritos fueron depositados por Manuel Rojas en la Biblioteca Nacional el 31 de marzo de 1955. En carta dirigida a Raúl Silva Castro, Rojas explica que “el objeto de esto [el envío] es facilitar a algún estudioso del futuro o del presente el esclarecimiento de la polémica a que dió lugar este libro. Se dijo, por una de las partes, que la obra presentada al concurso era sólo el borrador del libro que se publicó después, o sea, que yo, desde el momento en que se falló el concurso, 1950, hasta aquel en que se publicó, 1951, un año en total, habría escrito realmente el libro. Esto es pintoresco, pero inexacto. Por lo demás, el estudioso, si es que lo hay, podrá ver que los cambios son sólo parciales, es decir, movimiento de capítulos, además de algunas pequeñas correcciones. Lo demás quedó igual, al extremo de que la mayoría del texto de los capítulos son iguales en ambas versiones” (Rojas, Carta 1).

la novela³². Probablemente ese trabajo sumará información a la que ya tenemos, pero es poco probable que cambie el panorama global que presento a continuación.

1. EL MONTAJE Y LA ESCANCIÓN

El rasgo central de la disposición de los hechos en *Hijo de ladrón* es el montaje, esto es, la yuxtaposición de sus escenas evitando un orden cronológico, su presentación en un desorden que en realidad es el ordenamiento profundo de la materia narrada. En *Hijo de ladrón* el montaje reproduce el movimiento inconstante de la conciencia humana y al mismo tiempo ataca el orden racionalizable de lo sucesivo³³. Ese principio se declara de manera explícita en el primer párrafo de la novela, un fragmento que ha sido citado muchas veces y al cual volveré en este trabajo:

¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (17).

La crítica ha leído en el montaje la inscripción de Rojas en el modo de representación de la vanguardia; así lo hizo Cedomil Goic en 1968³⁴ y así lo hizo también

³² Las citas sin especificar corresponden a Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Tajarar, 2018. En los demás casos: MC1950: Rojas, Manuel. *Tiempo irremediable. Novela por Torestín. Para el concurso de la Sociedad de Escritores*. Mecanoscrito inédito. Es el que presentó al concurso; MC1951: Rojas, Manuel. *Tiempo irremediable. (Primer tiempo). Novela*. Manuscrito inédito, 1951; N1951a: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Primera edición. Santiago: Nascimento, 1951; N1951b: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Segunda edición. Santiago: Nascimento, 1951; Z1958: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig zag, 1958; OC1961: Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. En sus *Obras completas*. Santiago: Zig Zag, 1961.

³³ Responde muy de cerca, de este modo, a la descripción del montaje que hace Peter Bürger. Como describe a propósito de la escritura automática, en general los textos montados “se caracterizan, en la superficie, por la destrucción de las relaciones de sentido. No obstante, se puede alcanzar un sentido relativamente estable de los textos por medio de la interpretación no atada a la comprensión de relaciones lógicas, sino fundada en el procedimiento que constituye el texto” (112).

³⁴ En su análisis de *Hijo de ladrón* Goic llama la atención sobre la “incapacidad de pensar con lógica coherencia” del narrador memorioso de la novela y también sobre su “incapacidad

Norman Cortés Larrieu en 1955, quien concluye que la novela es “contemporánea”, es decir, que corresponde al inicio de la novela “metafísica” en Chile (187).

Pero el montaje tiene otros valores. Se relaciona estrechamente con el problema que la novela piensa con más ahínco, la posibilidad de un vínculo social. La casi absoluta soledad de Aniceto Hevia al salir de la cárcel, su observación ininterrumpida y su caótico recordar solo terminarán cuando sea acogido por la escueta compañía que forman el Filósofo Echeverría y su compañero Cristián. A partir de su encuentro la novela tomará un curso lineal y cronológico. El montaje, denso y difícil de seguir al comienzo, va cediendo a medida que la novela avanza, como si en el libro anidara un enigma que debe resolverse al calor de la narración y no por la argumentación, un enigma que solo se aclarará en el final. ¿Cuál es el fundamento del vínculo entre los seres humanos? El que Echeverría le muestra a Aniceto: reconocimiento, amistad, trabajo.

En su *Antología autobiográfica* —una selección de textos comentada por el autor y publicada en 1961, casi diez años después de *Hijo de ladrón*— Rojas desliza una pista que sirve para entender lo que quiero explicar:

debo confesar que el resultado [de *Hijo de ladrón*] no fue, exactamente, lo que yo quería, no en el sentido de la historia, que era la que me había trazado, más o menos, desde el principio, sino en la expresión. Quise hacer algo más denso, había querido hacerlo, escribir de modo más apretado, quizá si más caudaloso. El primer capítulo y dos o tres de los que hay en el libro son lo que quise. Pero, no sé por qué, me abrí, lo que tal vez fue un error, aunque no me abrí para hacer concesiones sino más bien porque no fui capaz de seguir el tren o porque no poseía los recursos necesarios para presentar variaciones de la expresión (105).

Esa densidad, ese apretamiento de la materia narrativa, puede identificarse con el uso del montaje, y lo supongo por dos razones. La primera es que, como veremos, la exigencia básica que se impondrá a sí mismo en el nivel de la elocución será la contraria, claridad y transparencia (el reclamo de densidad solo puede corresponder a la disposición). La segunda es que la densidad del montaje era una estructura sobre la cual Rojas había pensado ya en 1938, diez años antes de ponerlo en práctica, cuando conoció los fundamentos básicos del método psicoanalítico. Sabía bien que el analista debe descubrir la experiencia dolorosa del paciente tras desmontar su discurso de la sesión, un discurso que en principio no ofrece ninguna coherencia:

el médico reconstruye en sí mismo o por sí mismo el proceso mental ocurrido, proceso que el paciente, a pesar de haberlo sufrido, ignora, o por lo menos, no

de recordar” como marcas claras del modo de representación que llama surrealista y nosotros, en general, “vanguardista” (Goic 149-151).

puede relatar, pues un proceso mental no es un algo construido de una pieza y de una vez, sino algo que se va haciendo a retazos, a hebras, sin continuidad periódica fija y sujeto a menudo a amnesias parciales y totales (Rojas, “La novela, el autor, el personaje y el lector” 75).

“[D]el mismo modo trabaja el novelista” (75), concluye. Al escribir *Hijo de ladrón* ya era consciente del suplemento expresivo que aporta el montaje a los contenidos, ya sabía que ser novelista tenía que ver estrechamente con saber montar una historia.

La Tabla N°1 muestra los cambios que sufrió el ordenamiento y la división de los cuarenta apartados que conforman *Hijo de ladrón*. Cada capítulo está identificado por su oración inicial; a veces hay cambios en esa primera oración, pero nunca tales que no se los pueda reconocer. Las tres ediciones que aparecen en este cotejo corresponden a tres momentos de intervención textual relevante. Entre la primera y la segunda, ambas de 1951, los cambios no afectan el ordenamiento de la materia textual, aunque sí a la división de los capítulos. Entre la segunda y la última edición modificada por Rojas, de 1961, cinco apartados se desplazan hacia la primera parte (se marcan en gris).

El primer gesto de edición que hace Rojas se refiere a la división de su materia. La primera edición ofrece dos tipos de divisiones: tres “partes” (primera, segunda y tercera) y tres unidades menores que tienen un título temático: “Solos y como puedan”, en donde se narra la muerte de la madre de Aniceto, el encarcelamiento de su padre ladrón y la dispersión de los hermanos cuando son apenas unos niños; “Río de las Cuevas”, en donde se narra el trabajo de un Aniceto adolescente en la construcción del ferrocarril Trasandino y, dato esencial, el cruce de la cordillera de los Andes, a pie y en compañía de unos anarquistas chilenos; por último está “El Filósofo, Cristián y yo”, que nos asoma en unas pocas páginas a la vida comunitaria que emprende Aniceto con sus nuevos amigos en Valparaíso. En la segunda edición las divisiones tituladas desaparecen casi por completo, a excepción de la última, que en la edición definitiva termina llamándose, con sencillez, “Cuarta parte”.

¿Qué sentido puede tener el uso de estas divisiones, las “partes” llamadas por un ordinal y las divisiones con título? Sobre todo: ¿qué sentido tiene la paulatina desaparición de estas últimas? El montaje de la obra, su intencionado desorden cronológico, es la norma en las “partes” con número, sobre todo en la “Primera” y la “Segunda”; las divisiones tituladas son, por su parte, jalones identitarios relevantes para la novela y están ordenadas de manera cronológica y sucesiva: el fin de la familia, con la muerte de la madre (“Solos y como puedan”); el fin de la infancia, con el cruce a Chile (“Río de las Cuevas”); el fin de la novela, en la cristalización del vínculo (“El Filósofo, Cristián y yo”). Funcionan, por lo tanto, como marcas que orientan un cierto desarrollo, una dirección de progreso, una finalidad, un sentido en medio del desorden: la formación de

un joven en contra del orden social en el que vive³⁵. Su presencia atenúa la confusión producida por el montaje en las “partes” que solo están numeradas, y supongo que la primera edición los ofrecía como señales orientadoras para un lector que pudiera haberse perdido en el denso caudal narrativo. Si miramos ahora la historia editorial de la novela, lo llamativo es su eliminación progresiva en las ediciones posteriores.

Separar algunos apartados de una relevancia especial y sobre todo presentarlos en orden cronológico, en el orden de una trayectoria formativa incluso, es precisamente lo que Rojas llamaba “abrirse”: alivianar el texto, salirse de su diseño artístico. El orden cronológico es mero andamiaje, pura ortopedia para la lectura, y por eso retira los títulos descriptivos el mismo año 1951. Por otra parte, la persistencia del título en la última parte hasta la edición definitiva es una señal bien clara acerca del sentido general de la novela. Esta será una narración montada a la manera de la vanguardia, cierto, pero en ella se narrará una historia de progreso: Aniceto Hevia se dirige hacia la formación de un nuevo vínculo interpersonal, una sinécdoque del vínculo social que es la amistad entre “El Filósofo, Cristián y yo”.

El segundo movimiento de edición que podemos observar en la tabla es el desplazamiento de la antigua división “Río de Las Cuevas” (N1951a), marcada en gris claro en la tabla. Absorbida primero por la “Segunda parte” (en N1951b), luego se mueve hacia el final de la “Primera parte” (en OC1961). Raúl Silva Cáceres, que editó *Hijo de ladrón* para Cátedra (2001), comenta este movimiento como una apertura del montaje, pues este traslado “crea una continuidad [en] la historia” (44).

Es verdad que la nueva disposición ofrece cierta continuidad argumental. En la edición definitiva quedarán como contiguas dos de las antiguas divisiones tituladas, es decir, “Solos y como puedan...” y “Río de Las Cuevas”, respectivamente. Esto equivale a dejar juntos los jalones temporales que, en las primeras ediciones del libro, se intercalaban con las “partes” primera y segunda, ricas en montaje. Llamemos a la continuidad de las divisiones tituladas una forma “local” de ordenamiento, porque atañe a dos porciones del texto y disminuye la densidad de su montaje, al menos en ese espacio del texto. Parece importante que dicha continuidad exista, y de hecho en la edición definitiva Rojas agrega un párrafo al final del antiguo “Solos y como

³⁵ La idea de *Hijo de ladrón* como novela de formación o *Bildungsroman* fue propuesta por Berta López Morales en 1987 (61-98). En 2014 Grínor Rojo la retoma y la modula. López Morales proponía una formación “antiburguesa”: “En su recuento funda un sistema axiológico que cada vez y a medida que su narración avanza se irá radicalizando más y más. Es claro que esta polarización determina su lugar en la sociedad, que es el de los que no se entregan ni se someten a las potencias opresivas, a la insolencia de los poderosos” (95). Rojo prefiere el prefijo “contra”, *contraBildungsroman*, pues la comunidad que propone Aniceto es una alternativa más que una oposición directa a la comunidad que le propone la sociedad burguesa (228).

puedan” para articularlo con “Río de las Cuevas”, uniendo de este modo la infancia y la juventud³⁶.

Puede que se gane algo de inteligibilidad en un nivel local. Sin embargo, considerando ahora el diseño global del texto, me parece más importante lo que Rojas destruye, el ordenamiento cronológico de los hitos centrales en la trayectoria de formación de Aniceto que sí explicitaban las primeras ediciones, es decir, la sensación global de que el texto tiene de antemano un desarrollo, un progreso, una finalidad. Al unir esas antiguas partes que servían como demarcación en el nivel global, el texto como un todo tiende a hacerse más denso y menos abierto, pese a que en un segmento particular la cronología parezca restituirse.

Sea en la escansión de la materia textual o en el nivel de su disposición, el trabajo que realiza Rojas buscará, me parece, siempre la mejor expresión de su hallazgo estilístico central, el montaje, y ello aunque sacrifique la inteligibilidad directa de la novela. Es una búsqueda que da cuenta de la seriedad profesional con la que asume su labor literaria y, sobre todo, de la confianza que tiene en la racionalidad artística que lo dirige.

2. EL PROBLEMA DEL ESTILO Y SU SOLUCIÓN

Si en la cuestión del montaje y la articulación de las partes de *Hijo de ladrón* no abundan los testimonios directos de Manuel Rojas, en lo que se refiere al estilo existe una serie explícita de declaraciones suyas en la prensa y varios textos publicados que permiten seguir reconstruyendo con bastante detalle una especie de teoría de la escritura en el nivel elocutivo que le es muy propia.

En “Hablo de mis cuentos”, el ensayo que abre la edición de 1970 de sus *Cuentos*, el asunto se plantea como una carencia originaria: sus primeros cuentos fueron muy alabados por la crítica, dice, pero se le reprochó que “carecía de estilo” (22). Acto seguido, Rojas defiende esta aparente carencia como su contrario, como una forma “llena” -su estilo, que él tiene, pero que parece no tener-, cuyos rasgos fundamentales serán tres: a) adecuación al objeto narrado —“Procuré usar un lenguaje de acuerdo con la condición del personaje, con el tema y el ambiente” (22)—; b) inteligibilidad,

³⁶ Este es el párrafo: “Atravesé la Pampa, trabajando aquí como ayudante de carpintero, allá como peón de albañil, más allá como aprendiz de mecánico. Por fin, llegué a Mendoza; allí, un hombre que se decía vegetariano y discípulo de Schopenhauer y que se alimentaba casi exclusivamente de empanadas y tenía de amante a la mujer del maestro de cocina de un restaurante nocturno, me enseñó a pintar murallas, puertas y ventanas. Ya tenía un oficio. Al llegar el verano partí hacia la cordillera, contratado como ayudante de carpintero en una cuadrilla de trabajadores del Ferrocarril Transandino. Me acercaba a Chile, la tierra escondida” (103).

es decir, adecuación al lector (“Lo único que deseaba era... [contar] de manera viva, con un lenguaje directo, fácilmente comprensible” (22)—; c) expresividad, capacidad de emocionar, cuestión que, obviamente, depende del rasgo anterior, pues un lector que no entiende no puede emocionarse —“lo único que deseaba era ser expresivo” (22).

En los *Apuntes sobre la expresión escrita* que escribiera para la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela, en 1960, vuelve Rojas sobre el tema y sus intuiciones sobre el estilo siguen intactas. Aquí se propone un objetivo más ambicioso, sin embargo. La pregunta que se hace es por el valor de la prosa en abstracto, más allá de su propio trabajo literario. Su respuesta también tiene tres términos que coinciden, en lo sustantivo, con la respuesta que se había dado al escribir *Hijo de ladrón*: a) Inteligencia, “entendiendo por inteligencia la claridad de expresión, el lenguaje estricto y la buena disposición de los elementos de que se compone el tema” (33); b) emotividad, que surge del tono utilizado, y que se refiere al fondo afectivo de lo que se narra (33); c) belleza, y aquí es muy específico: “belleza significa lenguaje sencillo” (34).

¿Confirma el estudio genético de *Hijo de ladrón* esta teoría? Para comprobarlo propongo examinar de cerca el primer párrafo de la novela. El fragmento que sigue lo presenta en la versión más antigua que hemos revisado, y las siguientes son las versiones posteriores (la edición de 1961 es nuestro texto base, el último revisado por el autor y su versión definitiva). En cada una de ellas he marcado en negrita los fragmentos que desaparecerán en las ediciones sucesivas o serán alterados. En el caso de los manuscritos, se transcriben las tachaduras:

MC1950	<p>¿Cómo y por qué llegué hasta allí? No recuerdo cómo ni por qué, así como no recuerdo por qué y cómo he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa; la culpa es mía: nunca he podido recordar algo como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces otro, al azar, tomando eti-giendo los que aparecen primero y volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (2).</p>
--------	--

MC1951	¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Del mismo modo y por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar en algo como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y a veces elige los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (1).
N1951a	¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y a veces elige los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (7).
1961	¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos solo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada (379).

Si fijamos nuestra atención en la segunda oración, la que responde a la pregunta que gatilla la escritura, veremos que su desarrollo ilustra de manera bien clara la sencillez que Rojas atribuía al lenguaje bello, y evidencia especialmente que esa sencillez quiere decir sobre todo despojo y resta.

MC1950 **No recuerdo cómo ni por qué, así como no recuerdo por qué y cómo he** llegado he llegado a tantas partes

MC1951 ~~Del mismo modo y~~ por los mismos motivos **por los** que he llegado a tantas partes

N1951a Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes

Si volvemos a leer el fragmento completo, vemos además un juego con la equivalencia relativa de algunas palabras clave. El “recordar algo” del mecanoscrito se vuelve un verbo más general en el “pensar en algo” de 1951, y luego aún más general en el “pensar” de la primera edición publicada. La serie de correcciones muestra su lógica: lo que en términos del objeto referido es un aumento en el grado de abstracción, en términos de la expresión es un claro aumento de precisión. No solo recordar es el problema, en realidad el problema es una cuestión general del pensamiento de Aniceto.

MC1950: nunca he podido **recordar algo** como pudiera hacerlo un metro,

MC1951 nunca he podido **pensar en algo como** pudiera hacerlo un metro,

N1951a: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro,

Cuando me tocó estudiar los cambios sucesivos realizados por Manuel Rojas en sus cuentos propuse que este tipo de intervenciones podía entenderse bajo la lógica del retruécano, aunque usaba el nombre de esa figura retórica un poco laxamente: correcciones que a veces van y vienen y en las que aquello que se altera puede ser el orden de algunas palabras o el uso de tal o cual sinónimo, como si en algún nivel esas correcciones fueran arbitrarias o sencillamente equivalentes³⁷. Creo que en ese momento no me daba completa cuenta de la necesidad de precisión de Rojas que aquí se hace evidente, y es que hay una profunda coherencia entre decir las cosas con precisión y hacerlo del modo más breve posible. Cortar y precisar, ese sería el mandamiento.

Reordenar para obscurecer. Cortar para aclarar. Esas son las dos tendencias que, hasta el momento, podemos reconocer en el trabajo de edición de Manuel Rojas.

3. LA FORMA NOS HABLA

Al describir el montaje narrativo en *Hijo de ladrón* estamos hablando de la confianza de Rojas en el principio constructivo de la vanguardia, en la fe moderna que depositaba en la racionalidad artística de su labor. Al pensar la cuestión de las palabras debe reconocerse algo parecido: hay una especie de racionalidad que es propia de la redacción, no de la obra como un todo, cierto, pero sí de aquello que depende del ordenamiento de las palabras, del estilo. Profesional del arte narrativo, Rojas es

³⁷ Cfr. Álvarez, “La escritura” (1-3).

igualmente profesional en el arte de la redacción, un arte práctico cuya claridad es el soporte que sostiene la densidad del arte novelístico.

Si el montaje oscurece, la claridad del estilo ilumina; si la densidad dificulta la comprensión, la claridad la facilita. Es un par no solo contradictorio sino perfectamente complementario: una escritura abierta es condición necesaria para el despliegue de la estética densa que intenta desarrollar.

Montaje y estilo representan, asimismo, dos formas complementarias de lo moderno. Por un lado, el desarrollo de una lógica propia y exclusiva de la obra de arte, la prosecución de sus objetivos específicos, la apuesta por la especialización. Por otro lado, la necesidad de hacer que esos objetivos y esos logros sean comprensibles para todos, incluso para el no especialista: “A mí se me puede leer en cualquier parte”, dice Rojas, “aun en las traducciones. Sencillamente porque no limito los temas a modismos determinados” (“Lo que la vida” 32).

Estas dos tendencias representan un curioso intento de cumplir, en el propio texto, la promesa que la modernidad viene haciéndonos desde su origen, e incumpliendo desde ese mismo día. En palabras de Jürgen Habermas, no solo se necesita un artista especializado en su oficio artístico; también se requiere de “un consumidor competente que utiliza el arte y relaciona las experiencias estéticas con los problemas de su propia vida” (32). El polo del montaje representa la búsqueda artística en su versión específica; el polo del estilo en su versión articuladora de esas especificidades. La forma nos habla, y nos dice que ese par complementario es también una formulación de la utopía, una utopía que se puede leer en tiempo presente, una utopía textual, el cumplimiento de la promesa moderna aquí y ahora.

Dos grandes lectores de la obra de Manuel Rojas han situado sus hipótesis globales en un claro eje temporal. Para Jaime Concha la obra de Rojas encuentra su sentido en el pasado: sus novelas más importantes están instaladas en lo que describe como la “llamarada anarquista”, los años que van entre 1912 y 1920, el momento de la esperanza y la expresión de su utopía política de inspiración libertaria. La historia de Chile entre los períodos de Alessandri y Allende sería la mortificación de ese sueño, la confirmación de que su reinado no es posible en este mundo. Rojas habría buscado en sus novelas recuperar un tiempo irremediablemente perdido, el tiempo de su esperanza (239-244). Grínor Rojo, por su lado, lee estos textos como novelas de formación alternativas, *contraBildungsroman*, novelas que buscan “la posibilidad de constituir comunidad al margen del paradigma externo –el estatista, el conyugalista, el familiarista, el paternalista y el maternalista burgués–” (228); son, a su juicio, textos que hacen toda su apuesta hacia el futuro. En el trabajo de edición de *Hijo de ladrón* la combinación entre montaje artístico y claridad en la redacción instala la utopía en el lugar que falta: en el presente, realización textual del sueño moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. “La escritura en tiempo presente: Manuel Rojas corrige sus cuentos (1926–1970)”. Ponencia presentada en el *XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI). Diálogos culturales*. Universidad de Cádiz, julio 2012. https://www.academia.edu/4601161/La_escritura_en_tiempo_presente_Manuel_Rojas_corrige_sus_cuentos_1926-1970_
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Joaquín Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Colla, Fernando. “Los métodos editoriales de la colección *Archivos*”. En Colla, Fernando (ed.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005.
- Concha, Jaime. “El otro tiempo perdido”. *Leer a contraluz. Estudios de narrativa chilena. De Blest Gana a Bolaño y Varas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Cortés Larrieu, Norman. “Tres formas de inconexión en el relato”. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos* (eds.). Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- “Fallos del concurso de la Sociedad de Escritores”. *La Nación*. 7 de abril de 1950.
- Goic, Cedomil. “*Hijo de ladrón*”. *La novela chilena. Los mitos degradados*. 1968. Santiago: Universitaria, 1997.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”. Baudrillard, Jean, Douglas Crimp y otros. *La posmodernidad*. Hal Foster (ed.). Barcelona: Kairós, 2008.
- Jenny, Laurent. “Genetic Criticism and Its Myths”. *Yale French Studies* 97. *50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998*. 97 (2000): 198-214.
- López Morales, Berta. *Hijo de ladrón: novela de aprendizaje antiburguesa*. Santiago: La Noria, 1987.
- Rojas, Manuel. “La novela, el autor, el personaje y el lector”. 1937. *De la poesía a la revolución*. 1938. Santiago: Lom, 2015.
- . *Tiempo irremediable. Novela por Torestín. Para el concurso de la Sociedad de Escritores*. Mecanoscrito inédito. 1950.
- . *Tiempo irremediable. (Primer tiempo). Novela*. Mecanoscrito inédito, 1951.
- . *Tiempo irremediable. (Primer tiempo). Novela*. Manuscrito inédito, 1951.
- . *Hijo de ladrón*. Primera edición. Santiago: Nascimento, 1951.
- . *Hijo de ladrón*. Segunda edición. Santiago: Nascimento, 1951.
- . “Carta a Raúl Silva Castro”. 31 de marzo de 1955.
- . *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig Zag, 1958.
- . *Apuntes sobre la expresión escrita*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Periodismo: 1960.

- . *Hijo de ladrón*. En sus *Obras completas*. Santiago: Zig Zag, 1961.
- . “Hablo de mis cuentos”. 1969. *Cuentos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- . “Como oír hablar a un carpintero. Fragmentos de entrevistas”. *La prosa nunca está terminada. Textos sobre literatura*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- . *Hijo de ladrón*. Santiago: Tajamar, 2018.
- Rojo, Grínor. “La contraBildungsroman de Manuel Rojas”. *Las novelas de formación chilenas. Bildungsroman y contraBildungsroman*. Santiago: Sangría, 2014.

Tabla No 1: Ordenamiento y escansión de los capítulos

N1951a Primera edición		N1951b Segunda edición		OC1961 Obras completas	
División	Capítulo	Frase inicio	División	Capítulo	Frase inicio
Primera parte	I	¿Cómo y por qué llegué...	Primera parte	I	¿Cómo y por qué llegué...
	II	Tuve por esos tiempos un amigo		II	Tuve por esos tiempos un amigo
	III	Señor, necesito un certificado		III	Señor, necesito un certificado
	IV	¿Escribir? ¿A quién?		IV	¿Escribir? ¿A quién?
	V	[Cuotas] Había pasado malos ratos, es cierto...		V	[Cuotas] Había pasado malos ratos, es cierto...
	VI	-Ya no paso más que preso		VI	-Ya no paso más que preso
	VII	No puede, pues, embarcar...		VII	No puede, pues, embarcar...
	VIII	[Introducción Aconcagua + Hombre de las tortugas] El cauce del río Aconcagua		VIII	[Introducción Aconcagua + Hombre de las tortugas] El cauce del río Aconcagua
	IX	(Y así, caminando sin prisa		IX	(Y así, caminando sin prisa
Solos y como puedan...	1	¿Qué podía contar a mi amigo? Mi vida era como secreta	Primera parte	X	¿Qué podía contar a mi amigo? Mi vida era como secreta
	2	No hubo ya quién diese solución ni quién diese nada		XI	No hubo ya quién diese solución ni quién diese nada
	3	Solos y como puedan...		XII	Solos y como puedan...
	4	Así salí al mundo		XIII	Así salí al mundo
Segunda parte	I	No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel	Segunda parte	I	No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel
	II	(<i>Imagínate que tienes una herida</i>		II	(Imagínate que tienes una herida
	III	(Un poco más allá me detuve		III	Un poco más allá me detuve
	IV	Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York.		IV	Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York.
	V	Avanzada la noche, piquetes...		V	Avanzada la noche, piquetes...
	VI	Fui llevado preso		VI	Fui llevado preso
	VII	Al bajar del coche miramos hacia un lado		VII	Al bajar del coche miramos hacia un lado
	VIII	-Y una noche en que me encontraba en mi pieza...		VIII	-Y una noche en que me encontraba en mi pieza...
	IX	Pronto empezó a amanecer		IX	Pronto empezó a amanecer
	X	La cara era roja y en varias partes		X	La cara era roja y en varias partes
	XI	Después de la ajeteada tarde		XI	Después de la ajeteada tarde
	XII	Y así como el día apareció para todos...		XII	Y así como el día apareció para todos...
Río de Las Cuevas	1	Al despertar, tuve el presentimiento	Segunda parte	XIII	Tres meses después, una mañana, al despertar, tuve el presentimiento
	2	Era un paisaje y un trabajo para hombres.		XIV	Era un paisaje y un trabajo para hombres.
	3	-¿De dónde eres tú, Roberto?		XV	-¿De dónde eres tú, Roberto?
	4	Me afirmé en el codo		XVI	Me afirmé en el codo
	5	Si miras hacia atrás verás que la nieve		XVII	Si miras hacia atrás verás que la nieve
Tercera parte	I	A pesar de todo mi infancia no fue desagradable	Tercera parte	I	A pesar de todo mi infancia no fue desagradable
	II	Y después de este o antes de este		II	Y después de este o antes de este
	III	Yo no tenía, en cambio, a nadie:		III	Yo no tenía, en cambio, a nadie:
	IV	-Es español y en su juventud fue obrero y anarquista		IV	-Es español y en su juventud fue obrero y anarquista
	V	Tuve cómo comer y dónde dormir		V	Tuve cómo comer y dónde dormir
	VI	El esputo no tenía pintas de sangre		VI	El esputo no tenía pintas de sangre
	VII	El día amaneció casi nublado		VII	El día amaneció casi nublado
	VIII	Bajamos despacio el cerro		VIII	Bajamos despacio el cerro
El Filósofo, yo.	I	No llegué a saber, por aquellos días, lo que había dentro de Cristian.	Cuarta parte	I	No llegué a saber, por aquellos días, lo que había dentro de Cristian.
	II	Quién sabe si vivimos: siempre nada más que alrededor de las personas		II	Quién sabe si vivimos: siempre nada más que alrededor de las personas