



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE PREGRADO

“LA PROSA NUNCA ESTÁ TERMINADA”: ANÁLISIS DE ALGUNAS VARIANTES
TEXTUALES DE *HIJO DE LADRÓN* (1951) DE MANUEL ROJAS

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

DAVID JOAQUÍN BARRERA FUENTES

Profesoras Guía:
Natalia Cisterna Jara
Lucía Stecher Guzmán

SANTIAGO DE CHILE, 2019

Agradecimientos

Agradezco a mis padres, Mónica y David, por el apoyo y paciencia en estos cinco años de licenciatura y por el estímulo a continuar los estudios en magíster.

A mi hermana menor, Isidora, por soportar mi mal genio en los momentos de estrés en los que ni yo mismo me aguantaba; a mi hermana mayor, Daniela, por ser la que desde el día uno me brindó su ayuda y apoyo para estudiar humanidades en un país como Chile.

A la Techí y al Tata por el cariño y los regalones del fin de semana.

A mis perros, Gustavo y Sara, por ser los primeros en recibirme cuando llego a la casa

A mis amigos y amigas de infancia y adolescencia: Bruno, Constanza, Gustavo, Juan, Juan Pablo y Romeo, quienes siempre estuvieron dispuestos a escuchar mis ideas, alegrías, penas y quejas en torno a este proceso de escritura.

A mi profesor de lenguaje, Miguel Ángel Hernández, por mostrarme el camino hacia la literatura.

A mis amigos y amigas de la universidad: Bárbara, Dante, Diego, Felipe, Gabriel y Patricio, con quienes disfruté las pilsen los días viernes, las onces donde Don Carlos y discusiones sobreideologizadas sobre la modernidad.

A mis profesoras del seminario de grado, Natalia Cisterna y Lucía Stecher, por las correcciones a esta tesis y por la infinita paciencia que tuvieron conmigo cuando no respeté ninguno de los plazos de entrega.

Al profesor Ignacio Álvarez por toda la ayuda que me brindó y por ser el que me inculcó este cariño por Manuel Rojas.

A la profesora Constanza Martínez por enseñarme el amor al latín.

A Dominga, por el cariño en este año y medio.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. Rojas latinoamericano: debates del criollismo-vanguardismo en la narrativa latinoamericana y el lugar de Manuel Rojas en el panorama cultural	7
CAPÍTULO II. De lo privado a lo público: cambios, adiciones y supresiones en el paso de <i>Tiempo irremediable</i> (1950-1951) a <i>Hijo de ladrón</i> (1951)	19
CAPÍTULO III. La renuncia al realismo: variaciones textuales en <i>Hijo de ladrón</i> para la edición de <i>Obras completas</i> (1961)	39
CONCLUSIONES	53
BIBLIOGRAFÍA	55

Introducción

La presente investigación consiste en el análisis de las distintas variantes textuales de la novela *Hijo de ladrón* (1951) del escritor chileno Manuel Rojas, cambios producidos por el autor en los mecanoscritos de 1950 y 1951, la primera edición –publicada en la editorial Nascimento– y el texto fijado por Rojas en 1961 para su edición de *Obras completas* en la editorial Zig-Zag. En esta investigación, seleccionaré una cierta cantidad de variantes textuales, entendidas estas como “toda lección diferente de la del texto base, ya sea que esta provenga de un testimonio manuscrito, de un documento pre-editorial o de una versión edita” (Colla 194). En otras palabras, tomando como texto base la edición de 1961, analizaré las variaciones que fueron ocurriendo en los primeros estadios de la novela, hasta devenir el texto final. Distinguiré estas variaciones en virtud de su relación con la dinámica textual del proyecto artístico del propio escritor chileno, el cual se ve atravesado por una historicidad particular y toda una red de determinantes económicas, sociales y culturales que influyen en este mismo proyecto. Dicho proyecto apunta hacia una universalidad y a lo que el autor llamaba cierta “densidad estética”, lo cual el propio Rojas consigna en diversos libros y artículos, como los recopilados en *De la poesía a la revolución* (1938), *Antología autobiográfica* (1962) y *Páginas excluidas* (1997). Sin embargo, en virtud del contexto y chileno de la primera mitad del siglo XX, Rojas no escapa de sus condiciones materiales y políticas como escritor latinoamericano, inmerso en los procesos de modernización del período en el continente. De este modo, sostengo que existe una tensión entre estas dos perspectivas. Por un lado, existe una tendencia hacia lo universal y la densidad, propio de la vanguardia que se desarrolla en Chile y América Latina, con sus matices y su relación particular con lo político; por el otro, la realidad material desde la que escribe y enuncia su discurso literario, con las tensiones sociales irresolutas y la representación narrativa de los sectores anteriormente marginados dentro de la literatura.

En primer lugar, esta investigación situará no solo el lugar de Manuel Rojas en el campo literario de la primera mitad del siglo XX, sino que también en el contexto ideológico, cultural e histórico. Me refiero a la emergencia de los sectores medios y populares a partir de los procesos de modernización en América Latina, iniciados a finales del siglo XIX y acentuándose en las primeras décadas del siglo XX. Estos sectores se vieron integrados al campo literario, modificando todo un sistema literario en la medida en

sus miembros ingresan como escritores, como lectores y como sujetos de la representación. De este modo, la emergencia de estos nuevos grupos sociales tendrá un impacto en la literatura, al generar modificaciones en las formas literarias y narrativas de acuerdo a sus experiencias y demandas políticas e ideológicas. Para esta parte, nos resulta fundamentales el concepto de sistema literario propuesto por Antonio Cândido, entendido por el intelectual brasileño como: “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor [...], que liga uns a outros” (Cândido 23).¹

Por otra parte, será fundamental para esta investigación situar la narrativa de Manuel Rojas en una perspectiva continental. Más que analizar su obra como un fenómeno puramente individual, y sobrepasando las determinaciones culturales e históricas exclusivamente nacionales, me interesa hacer dialogar la manera en que Rojas va trabajando su obra con los debates latinoamericanos en torno a dos modos de simbolización literarias: el realismo y el vanguardismo. Estos no solo configuraron nuevas formas estéticas de representación, sino que en América Latina se configuraron en torno a un debate sobre la manera de representar la identidad cultural de los sujetos, los grupos sociales y la identidad nacional. De este modo, esta investigación situará la obra de Rojas en un debate ideológico de largo alcance, contextualizando los proyectos políticos que estas estéticas traen aparejados y cómo Rojas los adecúa o descarta según sus propias intenciones.

Por último, esta lectura al contexto no solo contempla el estudio de los cambios que realizó Manuel Rojas en la etapa de redacción de la novela, en vistas a la primera edición, sino que también a los cambios en la misma historia de ediciones publicadas. Sostenemos que estos cambios obedecen, en primer lugar, a las dinámicas propias del campo literario con sus jerarquías determinadas y sus propias estrategias de legitimación. Estos cambios se advierten como vacilaciones y tanteos dentro del proceso de afirmación de un proyecto creador que se va afinando a lo largo de los años de publicación de la novela. Esto se

¹ La existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de productores literarios, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor, que liga unos a otros (Esta y todas las citas que no estén en español ofrecen una traducción mía a pie de página).

desprende del análisis de un determinado tipos de variantes, que tienden al reemplazo de un léxico más o menos “localista” hacia uno más general y universal, lo cual evidencia una voluntad del autor por querer ser leído por un público mayor. Esta voluntad puede ser leída como análoga a la de los procesos de modernización vividos en Latinoamérica ya que estos implican la inserción de Latinoamérica en los mercados del capitalismo internacional, no solo a nivel de mercancías, sino que también de productos culturales, tales como la literatura. En el caso de la primera mitad del siglo XX, esto se plasma en la importación de determinadas técnicas narrativas por parte de los escritores latinoamericanos – particularmente la de los *modernists* (en el sentido anglosajón del término) y narradores de vanguardia–, que les son útiles para expresar y codificar su propia experiencia y realidad material. De este modo, la modernización del sistema literario implica la búsqueda de inserción en un panorama literario más amplio, en el cual ser leído por un público mayor, universalizando las formas lingüísticas y estéticas. Por lo tanto, podemos leer a Manuel Rojas como un modernizador dentro de este sistema literario latinoamericano, pero que no lo hace de manera inequívoca, sino que negociando a través de las formas narrativas, cuyo escenario predilecto serán las variantes que analizaremos en una novela específica pero no por eso menos ejemplar, como lo es *Hijo de ladrón*.

En el primer capítulo de esta investigación, detallaré las relaciones entre estética y política que se vivieron en América Latina alrededor del criollismo y la vanguardia y la manera en que este debate se fue dando en torno a la identidad nacional, para dar paso a la evaluación del lugar de Manuel Rojas en este panorama, como modernizador literario en Chile.

En el segundo capítulo daré cuenta del proyecto de Rojas con respecto a la narrativa y cómo este concebía su renovación y modernización, en consonancia con el proyecto vanguardista de ruptura con la herencia criollista. Posteriormente, seleccionaré y analizaré determinados cambios llevados a cabo por Rojas en los mecanoscritos de *Tiempo irremediable* para la publicación de *Hijo de ladrón*, haciendo hincapié en la manera en que tales decisiones tensionan su proyecto narrativo, como también ofrecen una adecuación a este.

En el tercer capítulo seleccionaré y analizaré los cambios realizados por Rojas en la edición de *Hijo de ladrón* para sus *Obras completas* en 1961, con respecto a la primera

edición de 1951, destacando la manera en que busca afinar no solo el montaje narrativo característico de esta novela, sino también reafirmar la subjetividad enunciativa del narrador, para desde ahí perfilar la configuración de la comunidad y del pacto nacional.

Capítulo I

Rojas latinoamericano: debates del criollismo-vanguardismo en la narrativa latinoamericana y el lugar de Manuel Rojas en el panorama cultural

En el libro *Nascimento. El editor de los chilenos*, que da cuenta del proceso editorial de grandes figuras de la literatura chilena, Felipe Reyes relata de la acogida que tuvo *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas. Uno de los testimonios presentados en el libro, el de José Miguel Varas, dice lo siguiente: “Los que en aquel tiempo éramos jóvenes [...] proclamamos que con él [el libro de Rojas] comenzaba la literatura chilena en prosa. La verdadera, la auténtica. [...] Todo lo anterior podía ser olvidado, dijimos, o echado a la basura. El criollismo había muerto. Por primera vez se nos mostraba el país real [...]” (Cit. en Reyes 223). En dicho comentario se vislumbra no solo el impacto que tuvo la novela al momento de ser publicada, cuando fue vista como todo un hito transformador de la narrativa chilena del período, cuyo alcance se proyectará en las sucesivas generaciones de escritores nacionales, sino que también la ya poco novedosa declaración de defunción del criollismo. En este sentido, lo que supuestamente hizo Rojas fue poner el punto final a la agonía de un movimiento literario y cultural que, curiosamente, es resucitado permanentemente para volver a ser sepultado, en nombre de la renovación del género de la novela impulsada desde las vanguardias. De este modo, con el testimonio de Varas vemos cómo *Hijo de ladrón*, en el momento de su publicación, reinstala un debate que se fue desarrollando no solo en Chile, sino también en Latinoamérica, en torno a la vigencia del criollismo, la renovación vanguardista y los debates de formulación de la identidad cultural de América Latina. En este capítulo, nos proponemos historizar ambas corrientes literarias, para luego contextualizar el lugar de Rojas, y el de *Hijo de ladrón* en particular, en dicho debate cultural dado en América Latina, para posteriormente dar paso a una lectura a la crítica misma sobre esta novela de Rojas y cómo ciertos puntos desarrollados por esta nos permiten leer los cambios en su composición y la historia de su publicación.

Desde una perspectiva histórica y continental, el criollismo es heredero de toda la tradición realista que fue madurando a lo largo del siglo XIX, cuyo interés es la posibilidad de representar la identidad latinoamericana, en oposición a la cultura impuesta, desde el

periodo colonial, por la metrópolis española. De este modo, paulatinamente se fueron gestando proyectos que buscaban la representación de lo más “propio” de América Latina, pasando por la ilustración de las costumbres, desde el periodo romántico, hasta decantar en la necesidad de representar determinados sectores portadores de aquella identidad. Como señala Ángel Rama, desde el periodo independentista, la literatura se articuló a partir de una dialéctica entre la originalidad –para romper con el lazo colonial– y la representatividad, “pues ésta se percibía como notoriamente distinta de las sociedades progenitoras, por diferencia de medio físico, por composición étnica heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso, el europeo” (*Transculturación* 13). De este modo, se fueron tanteando formas de representar lo autóctono, lo más “propio” de la realidad latinoamericana.

El criollismo es una más de las estéticas desarrolladas (como antes lo fueron el romanticismo y el realismo naturalista) para representar aquello original, encarnado en una suerte de “esencia atávica” o primigenia que portarían determinados sectores de la sociedad latinoamericana. La integración de estos sectores de la sociedad en la comunidad nacional fue el fin del proyecto criollista. Así, la “novela de la tierra” tendrá diferentes modulaciones, según las regiones y países latinoamericanos que lleven a cabo este programa estético e intelectual, y forma parte del resurgir de un interés epocal específico por describir las identidades y cultural locales, destacándose en las primeras décadas del siglo XX: la literatura afro-antillana, el movimiento indigenista y la producción literaria criollista, “cuyos proyectos aspiraron a poner al arte en general y a la literatura en particular en contacto con una esencia declaradamente primigenia cuyo poder derivaba de su estatus primordial y que se interpretaba a lo largo de varias líneas étnicas” (Alonso 216). Dicha voluntad de rescate, de enunciación performática de la identidad latinoamericana, no solo responde a cuestiones estrictamente literarias –razones de índole puramente estética, como un intento de renovar las viejas formas novelísticas– sino que a un esfuerzo consciente de articular un proyecto común que busca responder a una urgencia política contextual concreta. Como indica Alonso, “otro factor que determinó la emergencia del movimiento criollista fue la reacción latinoamericana contra la doctrina del panamericanismo, iniciativa apoyada por los Estados Unidos que tuvo como objeto la definición de un lazo común para todas las Américas” (216). Esta iniciativa se lee como una amenaza imperialista de los

Estados Unidos, que motiva, en respuesta, un discurso cultural pan-latinista, para afirmar una identidad cultural, basándose en elementos geográficos y en una articulación cuasi-mítica del Pueblo (ya sea el gaucho, el roto, el indio o jíbaro) como depositario de la cultura. Así, las identidades nacionales serían producto de una síntesis entre el medio físico y las dimensiones espirituales que una cultura desarrolla en su contacto con aquella identidad (220). Este discurso cultural, en el que los autores y narradores de las obras no pertenecían al sector que es representado en la novela criollista,² es análogo a un contexto en el que las clases medias se hacen cargo de las demandas de los sectores subalternos para legitimar su inserción en el espacio político. Estas clases medias fueron el producto, en el espacio social, de los procesos de modernización vividos en el continente desde finales del siglo XIX, los cuales permitieron el ingreso de América Latina en el panorama del capitalismo internacional.³

Como sostiene Ángel Rama, los intelectuales venidos de los sectores medios proponían un ensanchamiento del espectro político que les diera cabida, aunque argumentando a nombre de una totalidad desposeída, ofreciendo una réplica democrática a la concepción elitista que habían manejado los “ilustrados” de la modernización (*La ciudad* 163). Esta operación se llevó a cabo a partir de una retórica articulada desde un nacionalismo popular, que buscó incluir discursivamente a los sectores marginados del proyecto nacional, aunque esto no significó necesariamente una integración real a la “Ciudad letrada” ni una mejora de las condiciones materiales de existencia. Como destaca Horacio Legrás, la operación de organizar una identidad a partir de un sector de la sociedad atravesado por su posición sociocultural, su lugar de clase y su localidad geográfica, por sobre (al menos *a priori*) las determinaciones raciales y de herencia del discurso

² Este rasgo, para Antonio Cornejo Polar, es constitutivo de gran parte de la literatura latinoamericana, desde la colonia y con énfasis en el indigenismo. Para el intelectual peruano, la literatura del continente presenta una *heterogeneidad*, pues posee una pluralidad de signos socio-culturales en su proceso productivo (en su textualización, referencia o consumo): “se trata, en síntesis, de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto” (12).

³ Esto es lo que el historiador argentino Tulio Halperín Donghi llamó el ingreso de América Latina en el orden neocolonial. Este fue un pacto posterior a la emancipación de España y Portugal que “transforma a Latinoamérica en productora de materias primas para los centros de la nueva economía industrial, a la vez que de artículos de consumo alimentario en la áreas metropolitanas” (222), cuyas “víctimas de ese orden nuevo se encuentran sobre todo en los sectores rurales (226), deviniendo una estructura de propiedad semifeudal de trabajo sobre la tierra no asalariado, anquilosando la mano de obra y volviendo las metrópolis latinoamericanas centros de administración del flujo de capitales extranjeros.

decimonónico (1), posibilita, en la representación literaria, la expresión de un renovado pacto nacional que amplía la comunidad imaginada, al integrar a estos sectores que anteriormente no habían tenido su lugar.

En términos más generales, el criollismo, como proyecto estético-político, se articula como tal a partir de recursos lingüísticos y literarios de las que dispone para presentarse como una práctica cultural representativa de, y en diálogo con, su contexto. Me refiero, en este caso, al realismo como modo de representación literaria, y más generalmente, a la formación de la novela moderna como tal, al menos en el caso europeo. Como explica Erich Auerbach en su libro *Mímesis*, con el realismo narrativo de Stendhal vemos cómo “los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a la circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entrelazadas en la acción de una forma tan real y exacta como en ninguna otra novela” (429). En un contexto histórico marcado por la Revolución Francesa y las aceleradas transformaciones que esta impulsa, surge la necesidad de poner énfasis en lo particular y aferrarse a un contexto cada vez más cambiante (430-431). La novela realista intenta darle sentido a la convulsión histórica al describirla en detalle, al enmarcar el desarrollo de los personajes y sus cambios en las transformaciones sociales en curso, mediante una representación seria de lo que, desde las poéticas clásicas, era conocido como “lo bajo”, es decir, los sectores sociales que no eran parte de una aristocracia. Así, un proceso histórico-social que cuestionaba el lugar de la aristocracia, como lo fue la Revolución Francesa, vino aparejado a un proceso cultural que daba paso a la centralidad de la clase burguesa y a su posibilidad de enunciarse y representarse a sí misma “seriamente”⁴. Por otra parte, Ian Watt, al historizar el desarrollo de la novela moderna en la Inglaterra del siglo XVIII, la define a partir del “realismo” inherente a ella, el cual “does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it”⁵ (11). Aquello se refiere a la manera en que nos acercamos a realidad, inaugurando una nueva forma de conocer la verdad del mundo. Esta verdad se aprehenderá mediante los sentidos, los que

⁴ Franco Moretti detalla *in extenso* las concepciones de “lo serio” de los intelectuales y escritores de finales del siglo XVIII y del XIX. Particularmente, lo serio se concibe en virtud de la relación entre estilo y clase social: “a las cumbres aristocráticas de la pasión trágica y las hondonadas plebeyas de la comedia, la clase del medio [la nueva burguesía] agrega un estilo que a su vez está en el medio: ni lo uno ni lo otro. Neutral; la prosa de *Robinson Crusoe*” (93).

⁵ No reside en el tipo de vida que presenta, sino en la manera en la que la presenta.

permitirán acercarse a los elementos particulares de la existencia –en contraposición a lo abstracto y a conclusiones generales del mundo–, haciéndose eco del método que, en este contexto, comienzan a emplear las ciencias. De este modo, en la literatura resonará esta orientación hacia la verdad, haciendo énfasis en la creación de una forma narrativa nueva “whose primary criterion was truth to individual experience ---individual experience which is always unique and therefore new. The novel is thus the logical literary vehicle of a culture which, in the last few centuries, has set an unprecedented value on originality”⁶ (12).

Al mismo tiempo, no es coincidencia que esta “cultura de lo particular” emerja en un contexto caracterizado por el ascenso de la burguesía europea. El enfoque en lo particular, cuyo eje del conocimiento será el acercamiento por medio de los sentidos a la realidad, se transforma en un vehículo para experiencias a las que la literatura no había dado cabida y, por consiguiente, significó un lenguaje literario nuevo para las nuevas clases sociales que se fortalecían. En nuestro continente, el realismo fue el medio con el cual el criollismo o regionalismo articuló su propio proyecto estético-político. A través de la descripción particular y detallada de la geografía, las costumbres sociales y las experiencias específicas de los sectores populares, principalmente rurales, los grupos más desfavorecidos de la primera modernidad fueron integrados en un relato de la totalidad nacional, impulsado por las capas medias, configurando con ellos, simbólicamente, un nuevo pacto social.

Lo anterior se ilustra particularmente en el campo cultural chileno del centenario, en el que la nota dominante en el espacio de la cultura era un nacionalismo, sustentado en la idea del lugar de lo “criollo” como el fundamento de la identidad nacional y cultural. Como explica Bernardo Subercaseaux, desde los años cercanos al centenario de 1910, la tónica cultural era la de un nacionalismo correspondiente “a un regionalismo vernacular, a una sensibilidad que participa de un proceso de recomposición del imaginario chileno, en la medida que se inserta en el mundo literario del país a sectores y escenarios en gran medida ausentes en la literatura decimonónica. Se trata de una literatura que está cruzada por la nostalgia y el rescate culturalista de lo propio”, con fuerte hálito nacionalista y que busca ampliar el imaginario de la nación (260). De este modo, a partir de la misma crítica

⁶ Cuyo criterio principal era la verdad para la experiencia individual –experiencia individual la cual es siempre única y, por lo tanto, nueva. Así, la novela es el lógico vehículo literario de una cultura que, en los últimos siglos, ha dado un valor sin precedentes a la originalidad.

literaria, pasando por producciones literarias y antologías, se va progresivamente conduciendo a la creación de un canon nacional que posibilite la identificación con la geografía y las costumbres de los sectores que son representados, generando así un discurso con respecto a la historia en la que se vive un periodo de integración y de conformación de lo nacional desde una actitud performática, es decir, con la conformación nacional desde el acto enunciativo.

El discurso nacional y el carácter mimético de la representación literaria serán discutidos en Latinoamérica por las vanguardias que, desde los años 20 del siglo pasado, se presentan como una práctica cultural emergente en un campo dominado por este criollismo de cuño realista en la narrativa, y por el modernismo en poesía. Las vanguardias significaron una renovación formal, así como también una actitud ante la realidad, cuya característica fundamental fue una posición iconoclasta con respecto a la sociedad y la moral burguesa. Mediante la exploración de nuevos lenguajes y registros, expresaron no solo una actitud demoledora y cuestionadora del orden social, sino que también impulsaron nuevas formas de enunciación y comunicación cercanas a los sectores sociales subalternos que carecían de autorrepresentación en el espacio de la letra. Como cuestionamiento a concebir la vanguardia latinoamericana como calco y copia de la europea, entenderé este movimiento desde su vínculo entre el cambio social y material experimentado en las sociedades latinoamericanas y una transformación de orden cultural, ligado a nuevas formas de plasmar las experiencias de los sujetos insertos en esta modernización en ciernes. Este vínculo se vive principalmente como desajuste entre las formas literarias recibidas y la sociedad latinoamericana, cuyo desacuerdo imponía la corrección de los patrones literarios para que obedecieran al dictamen de la nueva realidad (Rama, “Medio siglo” 116). Esta nueva realidad se produjo debido al crecimiento de las ciudades y a una profundización de los procesos de modernización que se habían experimentado, como se mencionó anteriormente. Debido a la urbanización e industrialización de las capitales en América Latina, se produjo un desplazamiento del eje identificador e identitario: el espacio rural, como depositario de la identidad y la cultura latinoamericana da paso a un espacio urbanizado y –deficitariamente– modernizado. Como destaca Nelson Osorio:

El fortalecimiento de nuevos sectores económicos, el crecimiento y concentración urbanos, la incorporación a la escena política de estos sectores medios y populares,

[...] [t]odo esto hace patente y agudiza el paulatino desplazamiento de los valores rurales y oligárquicos que dominaban en una formación anterior predominantemente agraria, resquebrajándose así la superestructura ideológica que amalgamaba las sociedades, con lo cual se abre un verdadero período de cuestionamiento y crisis en este plano (XXIV).

Ante la radicalidad de las transformaciones y lo obsoleto que resultaron las formas literarias heredadas, se configura una síntesis entre un discurso artístico y una praxis político-social, la cual hallará distintas modulaciones, pero de las cuales una de las más destacables es la posibilidad de revolucionar la vida desde un reajuste de la percepción y del cuestionamiento de los valores sociales heredados que condicionaban dicha percepción. Ya habiéndolo anunciado Mariátegui (“La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban” (94)), la posibilidad de desprenderse de un “realismo aburguesado” da pie a la oportunidad de componer una nueva política, que no sea deudora de los valores otrora hegemónicos. Dicho realismo sería el mismo del cual echó mano el criollismo, de modo que el rechazo al modo representativo es análogo al rechazo del que se leyó por mucho tiempo como el proyecto oligárquico terrateniente que significó el criollismo. De este modo, la vanguardia se rebela contra las formas heredadas que daban cuenta de una realidad que ya no es la presente, marcada por las transformaciones de la modernidad latinoamericana (la expansión del capitalismo y el desplazamiento de las áreas rurales y andinas por la ciudad). Esta nueva forma de representación, en lo concerniente a la narrativa, se caracteriza porque en ella “no aparece un narrador de estados objetivos de hecho: casi todo lo que se dice figura como reflejo de la conciencia de los personajes de la novela” (Auerbach 503). De este modo, la vanguardia narrativa configura un mundo a partir de la subjetividad. Así, “los episodios externos han perdido por completo su hegemonía, están al servicio del desencadenamiento e interpretación de los internos, mientras que antes los movimientos internos servían de preferencia a la preparación y fundamentación de importantes sucesos exteriores” (507). El mundo representado se configura desde la perspectiva misma del sujeto que lo experimenta, con todos sus vaivenes, contradicciones y desde una visión desencantada. Esta nueva perspectiva, desde los años 40, se consolidó en la narrativa como posibilidad de expresión

de una necesaria contemporaneidad, como posibilidad de expresión de la modernidad deficitaria de América Latina, de sus contradicciones, pero también de una experiencia que se pretende universal o, por lo menos, a la par de la metropolitana, dando paso a una operación ideológica opuesta a la del realismo anterior. De este modo, dichos afanes totalizadores, desde una perspectiva estética, “podrían ser vistos no ya como propuestas para cubrir toda faceta de lo real sino, más bien, como intentos por denunciar la imposibilidad de obtenerlo” (Sosnowski 561).

Con lo anteriormente expuesto, vemos la densidad del debate estético y representacional en el campo literario en América Latina, más aún cuando en su interior se juegan cuestiones identitarias también con respecto a la propia posición del continente en un panorama capitalista internacional, y su propio lugar en un sistema literario mundial. Sin embargo, cabe considerar las fechas de este debate, puesto que las vanguardias literarias se terminan de consolidar en el campo cultural en los años 20, alcanzando plena hegemonía en la década del 30. Como sostiene Ángel Rama al describir los cambios del regionalismo después del impacto de las vanguardias en el campo cultural, “supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y tradiciones locales, aunque para lograrlo debió transmutarse y trasladarlos a nuevas estructuras literarias, equivalentes pero no asimilables a las que abastecieron la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras” (*Transculturación* 26). Debo agregar que existe una larga tradición de corte realista (como oposición a lo fantástico), que usó las estructuras artísticas urbanas y las fórmulas derivadas de la irrupción poética vanguardista de manera orgánica, de lo cual el caso de Rojas es paradigmático.

De acuerdo a lo anterior, las declaraciones iniciales de José Miguel Varas sobre la excepcionalidad de *Hijo de ladrón* se deducen anacrónicas, a sabiendas de que la producción de los años 30 en Chile resulta eminentemente vanguardista, con los casos de *La última niebla* de María Luisa Bombal, *Hijuna* de Carlos Sepúlveda Leyton y *Lanchas en la bahía* (1932) del propio Manuel Rojas. Estas obras, para Cedomil Goic, alcanzaron “en esta generación una novedad acorde con las tendencias universales dominantes. Sin perder su perfil original se ciñó a las características de la nueva fantasía, penetró en los nuevos asuntos y motivos e incorporó la técnica variada de la novela moderna” (“La novela”, 251). Por lo tanto, vemos cómo desde los 30 en Chile, Manuel Rojas viene perfilando un

proyecto ligado a la renovación vanguardista de la novela que, en particular desde *Lanchas en la bahía*, viene aparejado al uso cada vez más afinado del montaje como técnica literaria y del monólogo interior o corriente de la conciencia, siendo este último una de las características centrales de la novelística de Rojas, cuya presencia se percibe plenamente en su primera novela del año 1932, *Será* precisamente en esta novela en la que Rojas introducirá un narrador cuya interioridad se constituye en el estrato que confiere forma cerrada al mundo narrado (Goic, “Introducción” 9) y en la que la corriente de la conciencia hace del lenguaje “una expresión de acentuado dinamismo, aspecto en el cual debe verse uno de los rasgos estilísticos más constantes y expresivos de la novela (13).

En el caso del montaje como técnica narrativa, su uso dialoga con el debate vanguardista anteriormente expuesto sobre la discontinuidad de la percepción como práctica revolucionaria para ofrecer una nueva perspectiva simultánea, como se fue produciendo en el cine, y así desajustar la estructura simbólica heredada. Como destaca Raymond Williams, en el montaje cinematográfico tenemos una simultaneidad de acciones, donde “verlas como elementos fundamentalmente relacionados de un tipo específico de sociedad implica reproducir, en esta nueva, una interconexión o un contraste reales aunque normalmente no visibles”, desde los que podían crearse nuevos conceptos (“Cine y socialismo” 172). De este modo, el montaje que lleva a cabo Rojas en sus novelas permitiría una nueva percepción simultánea de elementos de la trama, como también una mayor plasticidad en la representación diferida del tiempo cronológico. Lo anterior posibilitará una representación más amplia del espectro social y la integración en la ficción de las capas medias y bajas de la sociedad, que emergieron en el contexto de la modernización incipiente desde los años 20 y que, al mismo tiempo, se vieron en una abierta disputa con las élites políticas en un momento de crisis del estado oligárquico en Chile. Para Salazar y otros, esta crisis significó “la ‘crisis de representación’ de la clase política, y la ‘crisis de legitimidad del Estado’”, cuya solución se presentaría con Arturo Alessandri Palma, fagocitando el proceso de construcción estatal del periodo 1912-1938 y rescatando el sistema político, evitando la ruptura revolucionaria a que lo arrastraba su crisis y oxigenando a la oligarquía política, “defendiendo a legitimidad que emanaba de la ley escrita y la autoridad constituida” (41-43). De este modo, Rojas se hace cargo de una representación política, desde un punto de vista integrativo, a partir de una narrativa en la

que incorpora rasgos vanguardista; sin embargo, esta misma actitud crítica a una sociedad jerárquica se observa en el proyecto criollista, del cual Rojas toma, inconscientemente, elementos tales como la referencia directa al mundo existente y una solapada actitud particularista del narrador para con los detalles del mundo material. Estas características son las que posibilitan las lecturas realizadas por Grínor Rojo y Jaime Concha, cuando advierten en la tetralogía de Aniceto Hevia (que inicia con *Hijo de ladrón* y termina con *La oscura vida radiante*) una nueva forma de comunidad y de vinculación con lo político a partir de un relato que toma como punto de partida la especificidad y particularidad del protagonista.

Para Rojo, el ciclo novelístico se produce como una “*Contrabildungsroman*”, puesto que la condición de marginalidad que caracteriza a Aniceto y su mundo se presenta como el núcleo desde el cual se configura progresivamente la deseada comunidad de hombres, y no es el orden social burgués al cual el protagonista se adecúa acatando los preceptos morales y la constitución subjetiva que la sociedad pregona. De este modo, los acontecimientos que quebrantan el orden impuesto se

constituyen como detonantes de su rebeldía a la vez que anuncian su paso de lo personal a lo colectivo, aunque no a lo colectivo sistémico sino a lo colectivo como una forma de comunidad que se moviliza por carriles que se encuentran en los extramuros del sistema, que es distinta de y opuesta a la que este preconiza y enseña (17).

Progresivamente, el ciclo novelístico de Aniceto Hevia apuntará hacia la constitución de comunidades que rememoran los estilos de vida ácratas, a contrapelo de las organizaciones más jerarquizadas bajo las cuales se rige la sociedad. Así, desde el encuentro de Aniceto con Cristián y El Filósofo Echeverría en adelante, el tanteo apunta hacia la construcción utópica del futuro. Por otra parte, Jaime Concha retrotrae al pasado la apuesta rojiana de la comunidad, ya que las novelas se configuran como una secuencialidad temporal que avanza hacia la eclosión del tiempo mismo y de la Historia, pero que se retrotraen debido a las distancias entre narración-escritura (1970) y representación (1920). En otras palabras, hay una culminación histórica que se intenta salvar mediante la narración *a posteriori*, pero que termina por dar cuenta de la inevitabilidad de la derrota histórica (que

se da con el triunfo del mismo Alessandri), mirando hacia atrás por sobre el vacío de un tiempo robado, dándose una tensión entre la humanización social del personaje Aniceto Hevia y la pérdida de los valores sociales de una comunidad deshecha (243-244). De este modo, ambos críticos buscan hacerse cargo de los aspectos históricos desde los que escribe Rojas y cómo a partir de las particularidades de la experiencia, la historia material misma, se vislumbra un movimiento de integración y de comunidad política.

Lo expuesto en este capítulo sirve para ilustrar el doble movimiento estético en el que se sitúa Rojas, y que, como veremos en los próximos apartados, se manifiesta en las decisiones de retirar y transformar pasajes de *Hijo de ladrón*, así como también en el reordenamiento del propio montaje como estructura narrativa, en la estructura general de la obra; en lo particular, hay cambios lexicales y de puntuación que dan cuenta del mismo reajuste de Rojas con una estética que vacila en los dos registros estéticos, con fines relativos a una actualización ideológica, política y/o cultural. En ese sentido, importa tener en cuenta trabajos análogos a este, que han leído los cambios realizados por Manuel Rojas en otras de sus obras a lo largo de su historia de publicación y ver qué correlato cultural o social tienen esos cambios.

Sobre los cambios realizados por Rojas en *Lanchas en la bahía*, Giovanni Pontiero destaca que muchos “excesos estilísticos” inherentes al modernismo, como la abundancia de un estilo ornamental, penetraron en su prosa y que es un aspecto que el propio Rojas se encargó de censurar y de corregir en la edición de 1961 de sus *Obras completas*, mediante un proceso de aguda eliminación, con gran énfasis en corregir las estructuras verbales y los matices gramaticales (157-158). Más aún, según Pontiero, “muchos más ilustradores son los cambios que reflejan el rechazo de Rojas a las influencias literarias predominantes en Santiago hacia 1930” (161), como lo era el detalle realista, de modo que se va perfilando un proyecto de carácter mucho más renovador y que tiende al afinamiento de su propia realización y recepción de la Vanguardia. Por otro lado, Ignacio Álvarez ha trabajado los cambios de Rojas en sus cuentos, y concluye preliminarmente que el chileno tiene en mente que se le pueda leer “en todas partes”, con arreglos que implican una universalidad geográfica y que facilitan la lectura para un hispanohablante y la traducción a otros idiomas. Así mismo, en los cambios en los cuentos, vemos que Rojas articula una espacialización del tiempo, es decir, que “intenta alcanzar a lectores lejanos, lectores que se

le alejan ahora a través de las generaciones” (6). Por otra parte, configura un trabajo “en tiempo presente” sobre sus textos, de ardua actualización en la escritura misma, para volver a esta un puro presente, que contrasta con la decepción al futuro utópico (7-8). Vemos también cómo aquellos intentos de actualización y de universalización se corresponden con un intento de salirse de los moldes de la representación estrictamente realista y “localista”, en aras de un esfuerzo por alcanzar cotas más altas hacia la totalidad de una experiencia. Ambos trabajos enmarcan las variaciones y cambios de Rojas sobre sus textos en cuestiones relativas a movimientos culturales, sus significaciones en el campo literario latinoamericano y su relación con su contexto histórico de producción, en concordancia con un proyecto ideológico determinado que el escritor chileno va modulando y afinando a lo largo de los años.

Capítulo II

De lo privado a lo público: cambios, adiciones y supresiones en el paso de *Tiempo irremediable* (1950-1951) a *Hijo de ladrón* (1951)

En el presente capítulo analizaré los cambios y las variantes textuales realizadas por Manuel Rojas en los mecanoscritos de los años 1950 y 1951 de *Hijo de ladrón*. El título inicial de la novela en estos era *Tiempo irremediable*, y los cambios que realizó el autor tenían como fin elaborar la versión que final mente sería publicada en 1951 por Editorial Nascimento. Para ello, definiremos, en una primera instancia, lo que se ha de entender como “variante” en los márgenes de un trabajo genético-textual, así como las causas, motivaciones y consecuencias de los cambios que Rojas realizó. La investigación aquí presentada no intenta constatar cada uno de los cambios que introdujo el chileno en la novela, sino más bien seleccionar aquellos que permitan interpretar la novela y sus modificaciones a la luz de lo anteriormente expuesto, a saber, del debate realismo-vanguardismo.

En lo que respecta a la crítica genética, la crítica argentina Élide Lois la define como una semiótica de la cultura que se enfoca en los procesos de gestación de diferentes tipos de procesos creativos, cuyo campo de estudio privativo son los documentos escritos que constituyen la huella visible de un proceso creativo (58). Así, esta corriente, al estudiar la prehistoria de los textos literarios, desplaza el objeto de estudio común de la crítica literaria: ya no se trata de estudiar el *texto*, en cuanto testimonio de una forma, sino que más bien los *pre-textos* —o “materiales de génesis”— como testimonio de una dinámica de escritura, interrogándose así sobre los procesos de producción de texto y no acerca de su configuración resultante. Este proceso no se focaliza tanto en la psique del autor como sí “en la consideración de los procesos de escritura en la realidad de su ejecución” (59), proceso que se caracteriza por ser dinámico, es decir, que avanza y retrocede intermitentemente, que nunca es progresivo ni lineal. De este modo, como punto de partida, consideraré como pre-textos los dos mecanoscritos titulados *Tiempo irremediable*, distanciados en su redacción por un año, los que permitirán dar cuenta de la dinámica de producción escritural de *Hijo de ladrón* en cuanto texto resultante. En este sentido, se trata de situarnos en el análisis de lo que Lois llama la *etapa redaccional*, a saber, “el ámbito de

los pre-textos propiamente dichos, es decir, de la escritura ya directamente encaminada a textualizar, originales destinados a publicar, etc.” (73). Asimismo, y como veremos en el siguiente capítulo, una etapa posterior a esta en la creación literaria es la *etapa editorial*, centrada en las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos a través de la reescritura de las versiones éditas.

Sin embargo, hay que considerar las posturas contrarias a la crítica genética para enriquecer esta investigación. En primer lugar, las críticas al geneticismo apuntan a las malas lecturas que este hizo del aparato conceptual postestructuralista (como la errada lectura que hizo de Barthes y su concepto de “escritura”), lo cual produce que la lectura de los textos literarios no se abra a interpretaciones, sino que más bien se cierre al mero material pretextual acopiado; junto con eso, la crítica genética maneja este material como si se tratase de un texto, esto es, buscando unos significados que en sí no tiene, puesto que “the traces of ‘writing’ are necessarily incomplete in relation to the process of mental creation to which they refer and of which they are the regular evidence”⁷(Jenny 204). Así, “it is difficult to see how it would be possible to establish a relation with an identifiable meaning between a determinate and an indeterminate form”⁸, indeterminando la interpretación por razones de la propia naturaleza de los materiales textuales y pre-textuales (204). Estas dificultades conceptuales con respecto a los materiales utilizados tienen consecuencias para el propio análisis, pues impedirían sacar conclusiones con respecto a la obra en sí, pues el geneticismo se centraría en un cúmulo tal de materiales pretextuales y redaccionales, constantemente acumulados, que “to prevent the closure of the work, and to ensure that it has infinite possibilities for renewal, [lo hace] not in an interpretative sense, but in a material one”⁹ (206). Por lo tanto, desde un punto de vista metodológico, no nos proponemos hacer un acopio de variantes que tiendan a una mera acumulación, sino más bien ser conscientes de la dimensión interpretable de dichos elementos y de las pistas que puedan entregar los materiales pretextuales de cambios a nivel del proyecto artístico individual de Manuel Rojas, de su proyecto ideológico –y sus variaciones– y de la relación

⁷ Las huellas de la “escritura” están necesariamente incompletas en relación con el proceso de creación mental al cual ellas refieren y del cual ellas son la evidencia usual.

⁸ Es difícil ver cómo sería posible establecer una relación con un significado identificable entre una forma determinada y una indeterminada.

⁹ Para prevenir el cierre de la obra, y para asegurar que esta tenga infinitas posibilidades de renovación, lo hace no en un sentido interpretativo, sino que en uno material.

de estos con un debate cultural y social de mayor alcance. En esa misma línea, coincido con la lectura que hace Pierre Bourdieu de la crítica genética, cuyos métodos parecen una vuelta al positivismo de la historiografía literaria más tradicional, al proclamarse esta como una metodología científica y técnica sobre la obra literaria. Esto mismo plantea el problema de lo laborioso que resulta, por un lado, el acopio y la comparación de las etapas sucesivas de redacción y, por el otro, lo exiguo de los resultados alcanzados, de modo que un análisis genético, con las vacilaciones, arrepentimientos y retrocesos volcados en la escritura misma, solo adquiere su fuerza explicativa si se supiera que la escritura está gobernada por un conocimiento anticipado de su acogida probable e inscrita en las dinámicas de campo cultural¹⁰ (*Las reglas* 295). De este modo, creo necesario que esta investigación se haga eco de las motivaciones contextuales, ideológicas y sociales en las que se sitúa Manuel Rojas, así como su propio lugar en todo un tejido cultural atravesado por dinámicas tanto exteriores como interiores, las que están ligadas a sus propias concepciones personales sobre el oficio escritural y sobre la novela como género.

Resulta interesante ligar las concepciones del propio Manuel Rojas, respecto a la escritura literaria, al estilo y a las formas narrativas, con su visión del trabajo material. En un ensayo de 1937, Rojas da cuenta de las similitudes entre el obrero y el artista, concluyendo que ambos son creadores en el sentido de que sus creaciones son tanto productos del espíritu como una puesta en práctica de una consciencia y una imaginación creadora, pues esta, como humana y como artística, ha contribuido en mucho a la formación de la cultura de los pueblos de todas las épocas (“La creación, 114”).¹¹ Esta postura se sustenta en una ambigüedad de principios éticos, políticos y estéticos, pues se

¹⁰ Campo literario, definido también por Bourdieu, lo entenderemos desde su macroestructura mayor, el *campo intelectual*, como un sistema de líneas de fuerza, en el que los agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que se oponen y se agregan, confiriéndole una estructura específica en un momento dado del tiempo. Al mismo tiempo, cada agente posee una posición determinada en una jerarquía distinguible de la de otros campos, como el de poder, dando constancia de ser un campo autónomo, relativamente independiente y regido por sus propias leyes. (“Campo intelectual”, 241-242).

¹¹ Esta postura de Rojas posee rasgos culturales aún residuales, puesto que se sustenta desde una noción misma de Cultura que oscila todavía entre un subjetivismo –cultura como algo relativo a lo interno y a lo espiritual– y una noción social de esta, relacionada con la constitución misma de la sociedad como un proceso divergente con respecto a los estadios primitivos de la naturaleza, pero donde se fue imponiendo una “metafísica de la subjetividad” y la cultura fue vista como el más profundo registro, el más amplio impulso y recurso del “espíritu humano”, desde una secularización y liberalización de las formas metafísicas precedentes (Williams, *Marxismo* 23). Es a partir de este mismo elemento residual que el proyecto de comunidad libertaria al que Rojas apunta sea desde la perspectiva de la premodernidad, que no es dialéctica y la que se nostalgiza románticamente (Rojo 19).

erige, en primer lugar, en la ya tradicional síntesis vanguardista de transformación de la vida y del arte. El obrero en el que piensa Rojas es un obrero manual, precapitalista si se quiere, que posee una vinculación transparente con el producto de su creación, en el que volcó toda su imaginación artística, y que se diferencia del obrero industrializado:

La economía capitalista terminó con el obrero, con el artesano, que no pudo conservar su independencia y fue absorbido por la industria. [...] Esta absorción determinó el fraccionamiento del trabajo del obrero, y al fraccionarlo mató automáticamente la parte de creación que el trabajo ponía en su labor (“La creación” 114-15).

Rojas sostiene esta postura no solo para los trabajos de raigambre artesanal, sino que también para la escritura, puesto que “uno de los oficios que tiene más tradiciones artísticas [...], la tipografía, ha caído también bajo el gran rasero común. Con ellos ha perdido el noventa y nueve por ciento de la parte que como creador le corresponde al obrero” (115). Esta síntesis de escritura y política le permite establecer una ética de la escritura, en la cual se hace énfasis en la posibilidad de transformar conjuntamente la sociedad y la literatura, al analogar su propio oficio literario al de un artesano o al de un obrero. Cuando Rojas sostiene que “si el proletariado supiera que no trabaja ya para el patrón, para un grupo o para una clase, sino para la colectividad, [...] el trabajo ya no sería para él una carga si no que una creación” (118), se puede leer que el oficio literario encuentra necesariamente su sentido en cuanto se relaciona con una colectividad que sea capaz de construir un sistema social o económico alternativo. Por otro lado, si Rojas ve una similitud en el comportamiento de las masas en Rusia y en Alemania al considerar equivalentes el nacional-socialismo con el comunismo, en la relación de los trabajadores con los proyectos políticos y económicos, podemos ver que la comunidad en la que está pensando ya en 1937 es una comunidad de la que Aniceto Hevia habría de ser parte hacia el final de *Hijo de ladrón*: ácrata, en los márgenes de la estructura social burguesa, de lo cual di muestra anteriormente al referir al trabajo desarrollado por Grínor Rojo. Por lo tanto, el asunto de la escritura literaria misma para el autor chileno se vuelve una cuestión capital, sobre la que fue reflexionando y a partir de la cual va articulando análogamente una relación con lo político, lo estético y lo social, particularmente en lo tocante a la literatura chilena y lo que él ve como necesidad de renovación y de actualización.

En un par de ensayos de su libro *De la poesía a la revolución*, Rojas reflexiona sobre el lugar de la literatura chilena en un panorama ya netamente mundializado, así como de la necesidad de una “renovación” de aquella con respecto a lo que se viene desarrollando en las metrópolis culturales. En primer lugar, Rojas observa lo paralizada que se encuentra la literatura chilena con respecto a sus temas, preocupada aún del campo chileno y del campesinado, mostrando una serie de nombres en la que, curiosamente, se incluye él mismo. Al respecto, Rojas concluye que es necesaria una profunda cultura humana en los escritores chilenos, quienes aún se reducen a temas particulares y no se preocupan de una formación más universal:

Esa cultura [biológica, filosófica, psicológica] es la que no tiene el escritor chileno. La que tiene, en la mayoría de los casos es cultura literaria, cultura que no sirve absolutamente para nada [...]. ¿Qué puede hacer un escritor que carece de una cultura que le permita abordar temas de alta significación intelectual? No puede, sin caer en el ridículo, trabajar una obra que tenga como tema principal un problema que requiere conocimientos anteriores para ser tratados (“Acerca de” 53).

Para Rojas, es esta cultura “de carácter científico y de trascendencia humana” (55) a la que deben abocarse los escritores para salir del criollismo, el cual percibe “semejante en el fondo y con escasas variaciones en la forma, [como una] literatura que no ha logrado todavía cristalizar una obra maestra” (54). Todo esto da cuenta del interés de Rojas por lo llamado “universal” para el desarrollo de una literatura que adquiriera este mismo carácter. En otras palabras, es la necesidad de expandirse, de actualizarse con respecto a los ritmos de la literatura mundial con lo que Rojas se identifica, lo que implica una ampliación del horizonte de legibilidad de los escritores chilenos, en concordancia con lo expuesto en el capítulo anterior en torno a los deseos y posibilidades de renovación narrativa en una condición periférica tanto de las metrópolis culturales como de la estructura capitalista. Así también, esta búsqueda de una “cultura” más amplia es una estrategia ideológica tanto desde el ideario anarquista como de la vanguardia. En el primer caso, Ignacio Álvarez lo plantea como una paradoja, puesto que para el anarquismo, la sociedad es una organización que, al no tener jerarquías, estaría organizada en base a un trabajo comunitario “primigenio”, para lo cual el individuo se debe cultivar y educar. Por lo tanto, en la lógica

libertaria que Rojas comparte, “se plantea que el utópico retroceso a los estados ‘primitivos’ de la vida social debe lograrse mediante un proceso progresivo: la educación” (*Novela y nación*, 111). De este modo, un retroceso a condiciones anteriores a lo social y a lo industrial se logra mediante un proceso progresivo, que es la cultura letrada y una cultura universal. Por otra parte, la vanguardia trae consigo una operación de universalización de las posibilidades de los sujetos, tanto desde un punto de vista escritural como desde uno experiencial. Raymond Williams destaca que muchos temas de la vanguardia eran heredados de las formaciones culturales anteriores y que su novedad, se debe a las dinámicas sociales y culturales de sus propios contextos históricos. En general, el factor cultural clave del cambio en las vanguardias es el carácter mismo de las metrópolis en las cuales los artistas producen sus obras, ya sea en la dimensión del mercado de circulación de las obras, o en la de su composición social. En ese sentido, Williams enfatiza, a modo de ejemplo, en que al ser los mayores innovadores artistas inmigrantes, esta condición subyace a la experiencia de ajenidad, distancia y alienación, que forman parte de manera habitual del repertorio de las literaturas de vanguardia (“Percepciones metropolitanas” 76). De este modo, un abanico de temas y herramientas formales se utiliza de forma artística, en una operación análoga a las mercancías en el capitalismo –y he ahí su peligro–, puesto que se desvinculan de su propia producción, que es histórica y material. Así, se anula el sustrato material desde el cual se crean y apuntan hacia la supuesta universalidad de estas mismas formas y experiencias. Para el caso de Rojas, esta operación universalizante estaría en la posibilidad misma de la cultura como “trampolín” de modernización narrativa, de mundialización de la novela y de las experiencias que en esta se transmiten: unos y otros se ven en las distintas versiones y ediciones *Hijo de ladrón*, desde los cambios de léxico y de estructura para hacer más legible la novela, hasta en su propio protagonista, Aniceto Hevia, quien se nos muestra con un discurso que trasciende sus determinaciones materiales de clase, capaz de moverse en el espectro social de manera fluida y abierta –en lo que Concha destaca como una identidad que se desborda hacia los demás y se aglutina con ellos (“El otro tiempo” 235)–, demostrando un cuestionamiento a las identidades fijas y que, desde un discurso vanguardista, descentra la subjetividad misma y la transporta hacia un lugar experiencial neutro, universal, casi absoluto.

Manuel Rojas escribió en más de una oportunidad sobre el proceso de composición de sus obras y de *Hijo de ladrón* en particular, haciendo referencia a lo que él llama el *estilo* al cual quería llegar. En “Algo sobre mi experiencia literaria” aborda su técnica escritural como una en la que el centro está en la sencillez y la claridad, tanto en la referencia como en la escritura misma y a su disposición en el texto. Cuando habla de sus cuentos, señala: “procuré usar un lenguaje que estuviese de acuerdo con la calidad humana y social de los personajes y con el ambiente en que se movían: un lenguaje sencillo, sin metáforas, impregnado de la simpatía y a veces el amor que me inspiraban los personajes” (55). Este fragmento se hace eco de la necesidad de correspondencia con la “calidad social” de los personajes, de modo que busca una transparencia y un acercamiento realista a los aspectos particulares de las experiencias individuales de los personajes; al mismo tiempo, la sencillez y el enfoque hacia lo emocional que Rojas destaca, direcciona la cuestión creativa en la condición misma del artista, más que exclusivamente en lo social y en lo material de la historia concreta. Sobre lo emocional, Rojas cuenta que en las tentativas de escritura de una obra, antes de *Hijo de ladrón*, lo que le llamaba la atención era que “me di cuenta que tenía la tendencia a examinar las cosas, los seres y los hechos de una manera diferente a como los examinaba antes [...]. Al mismo tiempo, advertí que los relacionaba entre sí, más que de un modo inteligente, de un modo emocional” (66). Por lo tanto, Rojas busca solucionar una cuestión social desde una subjetividad que pueda articularla y darle sentido, no solo desde un punto de vista del escritor, sino que del propio narrador de la novela, Aniceto Hevia. En efecto, es él quien anuncia la dificultad de armar un relato coherente y de ordenar su pasado y el presente de manera racional y sistemática: “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 lo que aparecen primero (...)” (*Hijo de ladrón*, 17).¹²

Al mismo tiempo que busca esa claridad subjetiva y objetiva en lo que se refiere al lenguaje, Rojas plasma su deseo de haber logrado otra cosa con *Hijo de ladrón* en lo

¹² Si bien la edición definitiva de *Hijo de ladrón* es de 1961, para la publicación de sus *Obras completas* en Zig-Zag, citaré la edición de Tajamar Editores del 2018, pues esta presenta el texto fijado y “limpio” de erratas editoriales que hayan podido traspasarse en la historia de publicaciones de la novela. De este modo, es la edición más confiable para referir al texto de 1961.

relativo a su estructura y a su composición más general, lo que él considera su “expresión”. En un texto contenido en su *Antología autobiográfica*, sostiene lo siguiente:

Y aquí debo confesar que el resultado no fue, exactamente, lo que yo quería [...]. Quise hacer algo más denso, había querido 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 [...] porque no fui capaz de seguir el tren o porque no poseía los recursos necesarios para presentar variaciones en la expresión (“Sobre *Hijo*” 184).

Con consciencia de la vinculación entre la técnica de representación y lo representado, Rojas conviene en que la densidad es un aspecto central en lo que tiene que ver con los cambios que habrá de realizar posteriormente en su novela, sobre todo en lo que tiene que ver con composición y con la afinación de los aspectos que tengan que ver con aquella densidad. Pero, ¿a qué se refiere con densidad? Si para Rojas la cuestión del estilo se liga con la adecuación de los aspectos de la inteligencia y de lo emocional (“Buscamos, deberíamos buscar, las palabras adecuadas para el pensamiento o el sentimiento que queremos expresar” (“Algo sobre, 63)), la densidad, sostengo, se despliega alrededor de su misma preocupación por la universalidad de su novela, por articular una claridad que amplíe su horizonte de legibilidad. Para Rojas, la novela debe ser legible no solo por un espectro social amplio, sino que también debe ser capaz de universalizar la misma experiencia que Aniceto Hevia formula. De este modo, los ajustes en la novela irán en esa línea, sobre todo porque a Rojas le urge ir eliminando progresivamente cualquier marca de criollismo, que le resulta determinista y plano, y centrar en algo mucho más global el centro de una literatura mundial: el hombre y lo humano, que él considera “lo más valioso que la novela tiene: el estudio y descripción de la vida sensible del hombre, no sólo del hombre latinoamericano, sino del hombre universal” (75). Asimismo, Rojas manifiesta el deseo de independencia del escritor, pues este “se debe a sus temas y a su talento. Aceptar temas que no tienen nada que ver con su temperamento y desarrollarlos según rezan consignas o extraños propósitos, es prostituirse, desvirtuarse, por lo menos” (75). Estos elementos dan claras señas del proyecto rojiano, tanto de una mundialidad pretendida, como del deseo de afinar los elementos de vanguardia narrativa que buscan salir de lo que los narradores veían como “exceso de provincianismo”. Con esto, busca acceder a la universalidad del sujeto

representado y de su experiencia, mediante una formación cultural amplia: “los que nos estudien deberán recurrir para ello a la historia, la estética literaria, la retórica, la sociología, la psicología, la geografía, la economía, la cronología, la etnografía, la política, siendo que nosotros sólo supimos las partes de la oración” (Rojas *Apuntes sobre*, 64).

El tránsito de *Tiempo irremediable* a *Hijo de ladrón*, esto es, los cambios producidos en los mecanoscritos en vistas a la publicación de la novela, se vio atravesado por una historia hartamente conocida: Rojas presentó en 1950 la novela con el primer título al concurso de la Sociedad de Escritores de Chile, y perdió ante *Infierno gris* de Joaquín Ortega Folch. En el mecanoscrito de 1951 de *Tiempo irremediable*, que se ubica en la Biblioteca Nacional de Chile, se adjunta un trozo de diario en el que figura el fallo de los jueces del concurso. En él se lee que la obra peca de “abandono en la forma y la estructura. Deja la impresión de haberse reunido material humano para una novela magnífica, pero de no haberse aprovechado los elementos de una novela lograda” (Cit. en *Tiempo* [1951], guarda anterior). En dicho testimonio se juzga el problema del montaje como un defecto en la obra y no como una de sus propuestas estéticas. Como expuse en el capítulo anterior, el montaje, como técnica capaz de rearticular la percepción de la realidad mediante una readecuación de sus elementos es una herencia clara de la vanguardia. Rojas afinará su uso a lo largo de sus publicaciones no solo por una cuestión estética-ideológica, sino también por una cuestión de recepción en el campo literario chileno, aún dominado por elementos culturales residuales, como lo es el interés por una estética realista y una noción de cultura que apuesta por “lo humano” (por sobre lo social), lo cual influirá también en la manera en que Rojas despliega y afina el montaje en las ediciones de *Hijo de ladrón*. Si bien Rojas declara no haber siquiera replicado al juicio del jurado, que considera la obra procaz y solo un proyecto inconcluso (“Sobre *Hijo*”, 185), el montaje y la disposición de los capítulos de la obra sí se verá alterada en aras de la primera publicación de 1951 por Nascimento. Asimismo, entre el tránsito de dicho mecanoscrito presentado al concurso en 1951 y la edición de Nascimento figura otro mecanoscrito fechado en 1951, el cual a su vez presenta ligeros cambios en el orden de los capítulos y las secciones que lo componen.

El juicio crítico del jurado, integrado por figuras consagradas, articula relaciones de fuerza dentro del campo cultural, que no solo determinarán los cambios en el texto que realizará el autor, sino también las lógicas de difusión y publicación de la novela. Al

respecto Rojas comenta que Zig-Zag rechazó publicar su novela y Nascimento, para publicarla, sugirió el cambio de título de *Tiempo irremediable* a *Hijo de ladrón*. Por lo tanto, vemos cómo el ingreso de una figura al campo cultural se ve mediada por su adecuación (o no; parcial o total) a las exigencias de este, campo en el cual “la escritura literaria está gobernada, en su dimensión negativa, por un conocimiento anticipado de la acogida probable, inserta en estado de potencialidad en el campo” (Bourdieu, *Las reglas* 295).

En lo relativo al orden de los capítulos de *Hijo de ladrón*, cabe explicar someramente en qué modo están distribuidos en la primera edición, para contrastarlos con el orden que tuvieron en los mecanoscritos. Estos se distribuyen en tres partes y tres secciones situadas después de cada parte. La primera parte consta de nueve capítulos, seguida de una sección titulada “Solos y como puedan...” de cuatro capítulos en cursivas; la segunda parte tiene doce, seguida de la sección “Río de las cuevas” que tiene cinco, en cursivas también; finalmente, la tercera parte consta de ocho capítulos y la sección que la sucede, “El filósofo, Cristián y yo”, se compone de solo dos, esta vez escritos en redonda. En todos estos capítulos Aniceto Hevia narra intermitentemente su infancia, su traslado de Argentina a Chile, su paso por y salida de la cárcel de Valparaíso, hasta encontrarse con El Filósofo Echeverría y Cristián Ardiles en la playa de la caleta El Membrillo. En el caso de los mecanoscritos, vemos cómo la distribución de los capítulos varía ligeramente entre sí y también con respecto a la primera edición de Nascimento. En primer lugar, la primera parte presenta variaciones en el orden de los capítulos V, VI y VII, como también una variación importante con respecto al final de esta parte: en el mecanoscrito figuran tres capítulos que, en la versión editada, se contraen en uno solo y se cambia de lugar hacia la segunda parte. ¿En qué consiste esto? En *Tiempo irremediable*, estos tres capítulos (X, XI y XII) continúan con el recuerdo del pasado reciente de Aniceto, cuando a orillas del río Aconcagua se encuentra con el “Hombre de las Tortugas” y este le cuenta sus viajes y sus experiencias. Esta experiencia, que en el mecanoscrito se contrae un poco y en la primera edición publicada se reduce a un solo capítulo y es situada como capítulo VIII en la segunda parte, trata principalmente de su viaje con dos amigos, Ipinza y González, su treta como supuesto policía en un prostíbulo para recuperar unas prendas de ropa, el reencuentro con uno de los amigos y finalmente su vuelta a Chile. Fundamentalmente, el episodio es el mismo en

ambos mecanoscritos y la primera edición, pero con una diferencia, y es que hacia el final, al reencontrarse el “Hombre de las Tortugas” con su amigo Ipinza en la cárcel, le cuenta del fallecimiento de la prostituta Olga Martínez. ¿Por qué la eliminación de este extenso episodio ya en el mecanoscrito de 1951, a tal punto que la historia es reemplazada por “Y me contó una larga y estúpida historia que tuve que escuchar porque no podía abrir la puerta del calabozo y marcharme” (*Tiempo* [1951] 84), que se mantiene idéntica en la edición del *Nascimento* (181)? No es de extrañar que los adjetivos aplicados a la historia correspondan también a los usados por Rojas al momento de la lectura y revisión de la obra, revelando un volcamiento de la propia conciencia en la escritura misma y en el constante devenir y corregir de los materiales pretextuales en aras de la publicación. La historia narrada muestra la imposibilidad final de la relación entre Ipinza y la prostituta Olga, que termina con el suicidio de esta última y con la culpabilidad de este. En primer lugar, la representación misma se despliega a partir de uno de los elementos más característico del realismo, el uso de “tipos sociales” —particularmente aquí, el estudiante mesocrático que emerge con sus méritos, la prostituta de clase baja “condenada” a su lugar— en los que los elementos particulares, “el mundo material” de los personajes y sus propias individualidades se articulan en relación con una generalidad y con la pertenencia a una parcela más amplia de la sociedad. En otras palabras, se trata de una dialéctica del sujeto y de su clase social. Con todas sus limitaciones, es György Lukács quien mejor plantea esta relación de lo particular y lo típico, la cual se abarcaría de manera más óptima en el arte: “[la meta del reflejo artístico es que en] la obra de arte ambos [lo particular y la ley, fenómeno y esencia] coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular, etc.” (20). De este modo, una relación entre lo particular y lo general tendría como consecuencia un condicionamiento en el que un amorío entre ellos se proyectaría a sus lugares de clase respectivos: “pero yo no podía hacer tal cosa; debía irme a terminar mis estudios y no podía hacer otra cosa [...]; el cónsul me llamó varias veces, dos veces me mandaron dinero para el pasaje y dos veces me lo gasté” (*Tiempo* [1950], 84); “[...] aquello no podía durar mucho; soy tan joven como tú, un poco mayor que tú quizá, y llevo tres años de estudios universitarios; no sé trabajar en nada [...] (87)”. Estos ejemplos muestran cómo un eventual “romance nacional” se verá truncado. Esto mismo explica también el descarte de un

material de estas características: Ipinza, al momento de narrar su historia, intenta explicar y excusar su deseo de terminar la relación con la prostituta, que la llevaría al suicidio porque no querría volver a su vida anterior (“así como ella tenía miedo al prostíbulo, yo tuve el terror de llegar a ser un truhan sin remedio. Habría podido dejar mis malas costumbres y buscar un trabajo (...), pero francamente no sentí que eso fuera natural [...]” (87). Esta estrategia narrativa, en términos ideológicos, simboliza cómo el lugar de clase de un hijo de pequeños comerciantes debe continuar en aquella misma senda, en la que “el fruto de una adolescencia envenenada por los vicios que algunos muchachos adquirimos sin darnos cuenta” (87) se muestra como un pequeño desvío, completamente enmendable, y del cual la vinculación con alguien de una clase social más baja se muestra como una experiencia secundaria de su “correcto” camino. De este modo, en estas caracterizaciones se conserva aún un dejo del naturalismo decimonónico y positivista que fue hegemónico en América Latina, con su énfasis en el determinismo y en cómo los vicios, en cuanto son sociales, condicionan los aspectos de la vida de los personajes. Con aquel antecedente estético-ideológico, resulta claro por qué Rojas descartó este episodio, considerando que su apuesta por lo social y lo nacional apunta en una dirección diametralmente opuesta. Como concluye Ignacio Álvarez en torno a *La oscura vida radiante* de Rojas, y que es posible de expandir al proyecto que se vislumbra en las restantes novelas de la tetralogía, el pacto que se trasluce y simboliza en Rojas es uno inclusivo y no excluyente, de una nación que se reconoce en su diferencia (*Novela y nación* 138). Si bien Álvarez lo explica en virtud de la universalidad de la lengua a la que Rojas aspira y a la mediación de los usos lingüísticos de los marginales que son representados en sus novelas, sostengo que aquello se da también en el espacio de los modos de representación, puesto que el descarte de esta masa textual, influida aún por el realismo y el naturalismo, apunta a una universalidad que les propia a cierto discurso de la vanguardia, expuesto anteriormente, ligado al hecho de generalizar, textualizar —y por qué no, reificar— una experiencia.

La crítica genética insiste bastante en el hecho de la escritura nunca es lineal ni progresiva, sino que se devuelve sobre la marcha. Asimismo, los tanteos en la escritura pueden descartar decisiones anteriormente tomadas, como también sucede que no son siempre congruentes entre sí. En el tránsito de *Tiempo irremediable* a *Hijo de ladrón* se perciben dos situaciones aparentemente similares que tienen destinos distintos, lo cual

evidencia cómo Rojas tuvo posiciones desiguales en el tratamiento del debate entre realismo y vanguardismo. En primer lugar, cabe recoger el mismo ejemplo anterior: este capítulo en *Tiempo irremediable* era el XI de la primera parte, se elimina y deja como rastro la cita del juicio sobre lo fútil que resulta el episodio, el capítulo XII se borra como tal y se añade como final del capítulo X; sin embargo, en la edición de 1951 Rojas lo sitúa como el capítulo VIII de la segunda parte, con la coda necesaria para que el tránsito tenga sentido: “No volví a pensar en lo que sucedería al día siguiente y empecé a pasearme por el patio y a recordar a mi amigo. Sonreí y me detuve: me pareció oír su voz al contar su segundo viaje: ...” (*Hijo de ladrón* [1951] 168). Lo que cabe preguntarse es el por qué la traslación de este capítulo para la segunda parte. Si en *Tiempo irremediable* figuraba después del encuentro con el “Hombre de las Tortugas”, formando dicho encuentro una estructura compacta en la rememoración y narración de Aniceto Hevia, en *Hijo de ladrón* se sitúa en el momento en que el protagonista cae preso en el motín de los tranvías en Valparaíso. Ciertamente, la coda antes citada logra darle mayor organicidad al montaje y, al mismo tiempo, vincular dos experiencias, la de la cárcel y la del encuentro. Con este cambio se articula una comunidad en el sentido que asumirá posteriormente el encuentro con El Filósofo y Cristián, esto es, una comunidad alternativa, divergente de los modelos sociales imperantes. Esta comunidad la podemos extrapolar a una perspectiva libertaria, en cuanto ofrecería la posibilidad de una colectividad que se ensambla de una forma ligada a lo oral, desjerarquizada y libre de una organización central, cuyo foco sería lo comunitario.

Para Walter Benjamin, la creación de un vínculo por medio de la rememoración de un relato y de una historia se relaciona con la oralidad como rasgo definitorio del narrador. Usando como paradigma al escritor ruso Nikolai Leskov, Benjamin da cuenta de cómo “la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores” (226). El fin de esta experiencia oral coincidiría con la emergencia de la novela como narración textual y no oral. Si en la primera el narrador toma y transmite, sea suya o no, una experiencia que convierte en suya los que escuchan su historia, en la novela el individuo se solaza en su soledad, incapaz de hablar de un modo ejemplar a un colectivo (229). De este modo, el Hombre de las Tortugas, al transmitir una experiencia a Aniceto Hevia, se convierte en el garante de la posibilidad de un saber comunitario, como un modelo a seguir, propio de la Novela de Formación –acá (Contra)*Bildungsroman*–, pero

donde imperará el modelo de formas comunitarias premodernas las cuales, aunque insertas en la ciudad, buscarán anclarse en la tradición libertaria de liberación de las condiciones alienantes de la vida y del trabajo, en pos de formas de vida comunitarias y artesanales. Aunque no existen certezas de la lectura de Rojas de Walter Benjamin, resultan interesantes las analogías en relación con el trabajo, puesto que, como vimos anteriormente, para Rojas el problema de las sociedades modernas radicaba en la alienación y la desatención del componente de creatividad en el trabajo, mientras que Benjamin enfoca como origen de narración el círculo de los oficios manuales, donde la narración sería en sí una forma de comunicación artesanal (233). Así, un entrecruce de las posturas explicaría la posibilidad de atender al componente creativo de la vida en el trabajo de confección de un relato y, en el caso de Rojas, en la creatividad gozosa que implica la corrección incesante de su propia novela. Por otra parte, se consagra una opción de rearticular lo comunitario a partir de la oralidad y de un narrador experiencial. Esta opción viene a contrapelo y como complemento de la tesis esgrimida por Leonidas Morales respecto a la novela moderna vanguardista en Chile en la que, en palabras de él, la presencia de la “experiencia como un saber compartido”, como garante de un arte “realista” (27), se irá diluyendo con la narrativa de vanguardia, grupo en el cual Morales sitúa la narrativa de Rojas. En esta narrativa, se disuelve la identidad de la experiencia y el narrador no es ya más una instancia soberana ni el depositario de un saber confiable sobre el mundo, el eje del saber se desplaza al personaje como soporte del sujeto, abriéndose a horizontes de libertad e identidad nuevos (32). Sin embargo, si en *Hijo de ladrón* el narrador es Aniceto Hevia, escindido con respecto a un conocimiento cabal de su situación y de su identidad, no es menos cierto que en el ejemplo que doy se sintetiza tanto el montaje vanguardista, como la narración realista, puesto que hay una experiencia que se transmite y en la que se posibilita el ensamble de una comunidad. De este modo, el tránsito de Rojas del realismo al vanguardismo no es un proceso uniforme, sino que más bien es tentativo y vacilante, pues se aplica en determinadas partes y en otras no; al mismo tiempo, el uso de un modelo realista para este episodio presenta la adecuación al proyecto criollista, del cual da cuenta Horacio Legrás, es decir, un proyecto de representación de los particulares de la experiencia para la integración de los sectores subalternos en el proyecto nacional.

No obstante lo anterior, un episodio de *Tiempo irremediable*, presente en los dos mecanoscritos de los que se dispone, de similares características con respecto al anterior fue descartado sin más en *Hijo de ladrón*. Este era el capítulo II de la tercera parte, que quedó con ocho capítulos de los nueve que tenía contemplados en un principio. ¿En qué consistía este capítulo y cómo se vinculaba con la parte que lo contiene? En los primeros capítulos de la tercera, Aniceto rememora su infancia y la diversidad de personajes y ladrones que circulaban por su casa, por la amistad que tenían con su padre El Gallego. Entre ellos, Pedro El Mulato, un brasileño, les causa la mayor impresión y seducción a él y a sus hermanos, mientras que Alfredo, un enfermo que viene a quedarse a su casa les motiva miedo y curiosidad. Sin embargo, entre ambas apariciones existía una más que Rojas suprimió en la publicación de la primera edición de *Hijo de ladrón*. Esta era protagonizada por “El Minero”, “ladrón de tomo y lomo, mucho más ladrón que minero, apodo que debía al haber empezado su carrera proponiendo a incautos clientes fabulosos negocios de minas y barras de plata” (*Tiempo* [1950] 235). Este ladrón no solo se muestra hábil, sino que es representado como un depositario de un saber aún premoderno, artesano y no industrial (el saber minero ajeno a la condición del trabajador industrial alienado que para Rojas es la pérdida de la creatividad), lo que seduce, pero también intranquiliza al narrador: “tenía una habilidad manual asombrosa [...]: era un real prestidigitador y entre sus manos, como en el pico de una avestruz, desaparecían monedas, anillos, relojes, cuanto se le diera” (237). Además, tiene habilidades retóricas que había usado en su anterior vida como estafador y que demuestra en la casa de Aniceto al narrar historias de la cultura popular: “sabía de memoria todas las leyendas del norte de Chile: sus cuentos del león que guardaba la mina, de la garza que vigilaba el más rico venero argentífero de la región de Atacama [...], sus historias de los cerros que ocultan grutas resplandecientes del más puro metal” (238). Aniceto lamenta –o agradece– no haber conocido la verdadera identidad de este personaje, tras esa máscara de ingenuidad, inocencia y sencillez (237), las cuales lo hacen comparable a un Anastasio el Pollo del interior, inserto en la ciudad moderna. Estas características del personaje demuestran esa seducción de la oralidad y de un conocimiento de la realidad que se muestran aún propios de una “cultura regional” a los ojos de Rojas. Se puede explicar su eliminación porque el personaje rezuma un hálito aún criollista, en su origen regional (del norte de Chile, con actitudes de un salteño o tucumano argentino). Sin embargo, ¿por qué

este episodio, capaz de articular una comunidad mediante lo oral y lo artesanal, afín al pensamiento de Rojas, fue eliminado en la publicación final? Esto lo interpreto por su ubicación misma en la seguidilla de capítulos que integran la tercera parte de la novela. En efecto, el episodio se sitúa entre otros dos de similares características, como rememoración de su infancia a la salida de la cárcel, cumpliendo el supuesto ciclo del pago de las cuotas – a cuya lectura universalizante contribuyó no poco el propio Rojas (Rojas 14)– y dando paso a la integración de la comunidad con Cristián y El Filósofo, por lo que su presencia podía ser redundante entre la gama de personajes cuya historia y relación con Aniceto se desarrolla. Sin embargo, a mi modo de ver, la razón más importante para la supresión del pasaje es que no está al servicio de un montaje vanguardista, como sí ocurría con el cambio introducido en el episodio de la historia que cuenta el Hombre de Tortugas. En dicho episodio el cambio que realiza Rojas le permite generar un efectivo contrapunto de lugar y tiempo con respecto a los pasajes de Aniceto en la cárcel. En este capítulo, en cambio, dicha función la cumplen los capítulos I y III. A partir del contraste entre ambos ejemplos, podemos concluir que para Rojas la comunidad, ya sea nacional o anarquista, es una cuestión mediada por un montaje universalizante, propio de la vanguardia narrativa, donde la cultura humana es el centro. En tal sentido, para que se logre en Aniceto el proceso de autoconciencia y tenga lugar su emancipación es necesario el despliegue de las opciones que entrega el montaje vanguardista, como la simultaneidad y el salto inadvertido del espacio y el tiempo narrativos. De este modo, al filtrar los aspectos que para él son residuales –como el caso del criollismo–, busca en la progresión de su escritura afinar los elementos del montaje para ofrecer aspectos que serían universales en lo que él considera el Hombre¹³, en desmedro de los aspectos particulares de la experiencia que el criollismo sí atendía, como lo eran la diferencia léxica.

Ignacio Álvarez, como vimos, observa el pacto social en Manuel Rojas, particularmente en *La oscura vida radiante*, en el espacio de la *performance* lingüística, mediante el uso neologismos y la cultura oral de los sujetos marginales, en conjunto con la creación de una *lingua franca* que comunique el centro de la sociedad con su margen,

¹³ Si bien excede los propósitos de esta investigación, es interesante atender a la figura de la mujer en las obras de Rojas, sobre todo porque en la tetralogía la comunidad se articula en torno a una masculinidad hegemónica, una “homosocialidad”, y en la que las mujeres tienden a tener funciones ancilares para la formación de los personajes masculinos.

convirtiéndose Rojas en un traductor del espacio nacional, con los mediadores que entiendan los registros “altos” y “bajos” para articularlos en conjunto (*Novela* 136-138). Sin embargo, para el investigador, dicha relación entre lo particular y lo universal se da en una simultaneidad, en el espacio de lo sincrónico. A mi modo de ver, esta relación ocurre también en la diacronía propia de la escritura de la novela, por cuanto ofrece una traductibilidad y una legibilidad progresivas en el desarrollo de la escritura; sin embargo, esto puede traer un descuido de la diferencia lingüística de determinados sectores de la sociedad, en aras de salir del criollismo que a Rojas le resulta tan estático. Aquello no es nuevo en la obra de Rojas ni privativo de *Hijo de ladrón*. Si en *Lanchas en la bahía* los cambios apuntaban a una sencillez del lenguaje, despojando al texto del uso de metáforas y símiles, de herencia modernista (Pontiero 158), en la edición revisada de sus cuentos en 1970 se perfila una modulación más neutra del registro lingüístico usado por los personajes, en consonancia con su deseo de alcanzar un castellano más legible. Así, En la primera publicación del cuento “El León y el Hombre (1929), uno de los personajes dice: “—No t’engañís, hijo. Hay en el mundo un animal muy bravo que se la gana a toos; si nu’es por bien, por mal si han de dar. Por eso es que yo qu’era el rey del mundo, me hey tenío qu’enriscar entr’estos cerros, por no dame”, mientras que en la edición corregida: “—No te engañes, hijo. Hay en el mundo un animal muy bravo que se la gana a todos, si no por bien, por mal se han de dar. Por eso es que yo, que era el rey del mundo, me he tenido que enriscar entre estos cerros, por no darme” (*Cuentos* 283)¹⁴. Dichos cambios apuestan a que el cuento pueda ser leído y traducido, ampliando con los aspectos de lectura la posibilidad de extensión de lo nacional. A partir del tiempo que media entre *Tiempo irremediable* e *Hijo de ladrón*, se concluye que los cambios fueron relativamente inmediatos. Del mismo modo, los cambios no se presentan de manera tan drástica, como sí se muestra en los cuentos, puesto que la génesis misma de la obra se dio en un periodo en el que Rojas ya había reflexionado sobre el criollismo, por lo que las variantes se presentan en un nivel léxico más reducido. Un capítulo ilustrativo de este fenómeno es el capítulo VI de la primera parte (VII en *Tiempo irremediable*), cuando Aniceto Hevia está por primera vez en la cárcel. En esta instancia, un personaje toma la palabra y cuenta la historia de Victoriano,

¹⁴ Agradezco al profesor Ignacio Álvarez por facilitarme parte de su trabajo en la edición crítica de los cuentos de Manuel Rojas.

un policía que se vuelve cómplice de los ladrones. En esta narración, al momento de referirse a los ladrones, en ambos mecanoscritos de *Tiempo irremediable* se usa constantemente el término “punga” (“y he sido de todo, cuentero, punga, tendero, llavero” (*Tiempo* [1950], 44), propio del lunfardo rioplatense para referirse a los ladrones que sustraen con maña y astucia los objetos de valor de los bolsillos de sus víctimas (“Punga”), mientras que en *Hijo de ladrón* se reduce a términos de uso más general, como lo son “ladrón”, “carterista” y menos frecuentemente “rata”: “y he sido de todo, cuentero, carterista, tendero, llavero (*Hijo de ladrón* [1951], 40); “Para entrar allí había que ser un señor punga” (*Tiempo* [1950], 44), en contraposición con: “Para entrar allí había que ser un señor ladrón” (*Hijo de ladrón* [1951], 40). Asimismo, entre los mecanoscritos se presentan variaciones que ilustran, por vías separadas, un esfuerzo por limpiar el texto de usos lingüísticos demasiado locales, para que el texto adquiriera una claridad de índole, si no mundial, por lo menos latinoamericana. Así, si en el mecanoscrito de 1950 dice “[...] dejándolo crecer a sus anchas hacia arriba. ¡Qué bigote, che! Robando era un fenómeno: perseguía a las personas, las pisoteaba, las baboseaba [...] (43), y en el de 1951: “[...] “dejándolo crecer a sus anchas hacia arriba. *Pungueando* era un fenómeno: perseguía a los giles, los pisoteaba, los apretaba [...]” (34),¹⁵ el primer texto final publicado de *Hijo de ladrón* versa: “dejándolo crecer a sus anchas hacia arriba. Robando era un fenómeno: perseguía a la gente, la pisoteaba, la apretaba [...]” (39-40). De este modo, vemos cómo los cambios avanzan un trecho que luego retroceden, para tomar otro camino y sintetizar las opciones posibles, en aras de un texto “limpio” y claro, que ofrezca la menor dificultad para ser interpretado en un horizonte más amplio, y que, veremos más adelante, no se estanca en este proceso, sino que sigue perfeccionándose.

Continuando con el tema de la delincuencia, hay un largo fragmento, ubicado en el capítulo VIII de los mecanoscritos y de *Hijo de ladrón*, sobre, nuevamente, el Hombre de las Tortugas. Aquí se cuenta sus peripecias y los oficios que realizó mientras viajaba. Parte del capítulo se suprime precisamente por el problema de la violencia. En este, el Hombre de las Tortugas parte con un discurso de connotaciones políticas en torno a la relación entre la violencia y el anarquismo, que Rojas posteriormente verá de manera crítica en *Sobras contra el muro*, pero de la que hará eco de manera más política en *La oscura vida radiante*:

¹⁵ La cursiva es del original.

“¡América! Para muchos era el hambre y el cansancio, el vagar y el llorar, y lo es todavía. Los patrones aprovechaban la abundancia y un día casi acogoto a uno” (*Tiempo* [1950] 68). Así, un discurso manifiestamente político es retomado en *La oscura vida radiante*, la última novela de Rojas, escrita ya en la consagración de su carrera, por lo que se puede tomar licencias que en 1950, no podía, adscribiendo a una estética que se apropia de los preceptos del realismo crítico (Rojas 23): “mienten, mienten a sabiendas o por ignorancia, la oligarquía, los patrones, los ministros, los presidentes y candidatos a presidente, mienten. Nadie va a cambiar nada. Tú, panadero, o tú, carpintero o mecánico, eres el único que podrías cambiar algo o todo” (*La oscura* 325). En el episodio, el Hombre de las Tortugas acude a un aviso de trabajo, el cual finalmente no obtiene por la desconfianza que despierta en el empleador: “me fuí [*sic*] sobre él y le pregunté si creía que la gente experimentaba algún placer en venir a contemplar su camiseta o su escritorio; [...] que era un abusador y que si no me daba el empleo debía indemnizarme; de otro modo, procedería en justicia rápida” (*Tiempo* [1950] 68). Esto da claras señas de la posibilidad del uso de la violencia como medio político, lo cual no resulta ideal para un modelo de novela de formación, por más que *Hijo de ladrón* no se adecúe a una integración burguesa, pero sí busca establecer una nueva ética política y de renovación del vínculo social y de sus integrantes en la realidad chilena. Por lo tanto, resulta preferible descartar este segmento para la publicación de la novela. También podemos afirmar que resulta un segmento narrativo no tan pulido en lo que refiere a los intereses de Rojas de la universalidad de su escritura, por atender quizá demasiado a los particulares de la experiencia, en conjunto con el tratamiento de la política de manera más literal, el que afinará o retomará en sus novelas posteriores

Mucho más se puede decir de los numerosos cambios que se producen en el tránsito de *Tiempo irremediable* a *Hijo de ladrón*, algunos de los cuales siguen apuntando en la línea del montaje: el apartado “Río de Las Cuevas”, situado al final de la primera parte en el mecanoscrito de 1950, se mueve para el final de la segunda en el mecanoscrito de 1951, mientras que la sección ubicada en ese lugar, titulada “Bajada a Chile” y compuesta por un único capítulo¹⁶, se reubica al final de la tercera parte, que finalmente es eliminada y

¹⁶ Es este capítulo el que se publicó en la revista *Babel* (60) el año 1951, con el título “Páginas excluidas de *Hijo de ladrón*”, que conserva la forma original que la del mecanoscrito de 1950 y que ofrece varias diferencias con el capítulo 5 de “Río de Las Cuevas” en *Hijo de ladrón*, pero que, sin embargo, dista de ser un capítulo distinto, y la publicación dista mucho de ser un capítulo totalmente excluido.

situada junto con y al final de “Río de las cuevas” en *Hijo de ladrón*. Por otra parte, en el lugar vacante en el mecanoscrito de 1951, Rojas escribió una sección nueva, de cinco capítulos, titulada “Solos y como puedan...”, de vital importancia para la trama, pues se narra la enfermedad y muerte de la madre de Aniceto, con la consecuente desintegración del núcleo familiar. Sin embargo, esto solo reafirma la tesis del geneticismo que apunta a la escritura como un proceso dinámico, variable, que no se detiene en una etapa determinada, sino que sigue perfeccionando y volviendo para atrás los cambios que se producen. Se puede afirmar, entonces, que la tensión entre realismo y vanguardismo en *Hijo de ladrón* tiene distintas salidas y modulaciones, que no concluyen en una fórmula clara y única. Por último, podemos destacar, también, que la renuncia al proyecto del criollismo/realismo nunca es total, sino que se resuelve de manera más armónica con este, y ofrece una pequeña línea de continuación hasta su última novela, *La oscura vida radiante*.

Capítulo III

La renuncia al realismo: variaciones textuales en *Hijo de ladrón* para la edición de *Obras completas* (1961)

En este capítulo, me avocaré a analizar e interpretar las variantes que llevo a cabo Manuel Rojas en la edición de *Hijo de ladrón* para sus *Obras completas* —incompletas, cabría decir, pues de ahí en ediciones sucesivas se habrá de referir a esta como *Obras escogidas*—, editadas por Zig-Zag en 1961, cambios que se hacen con respecto a la primera edición de Nascimento de 1951. En estricto rigor, hubo una segunda edición, publicada el mismo año 1951, que presentaba ya cambios con respecto a la primera, particularmente en lo que refiere a la distribución de capítulos en cada una de las partes, así como también con la eliminación de las secciones “Solos y como puedan...” y “Río de Las Cuevas”. Sin embargo, en esta investigación haré caso omiso de dicho estadio de la novela, puesto que en el texto fijado por Rojas en 1961 se repite aquel cambio y, junto con ello, se presentan otros interesantes para el análisis, por lo que me centraré en el texto de Zig-Zag.

En su *Antología autobiográfica*, Rojas es escueto en la historia que cuenta sobre el tránsito de los mecanoscritos hacia la primera edición, ya que sobre estos comenta:

Por fin, al final del año 1950, di por terminado el libro. En esos mismos días la Sociedad de Escritores [...] abrió un concurso de novelas y decidí presentarme. [...] las dividí entre alguno de mis hijos, una hermana de María Baeza [...], y me dediqué a corregir. Leía en voz alta, indicaba los errores, oía las observaciones de todos y cada uno —gracias a ellos la novela salió con menos palabras gruesas de las que había puesto—y en tres o cuatro días despachamos el trabajo (185).

Y, posteriormente al resultado del jurado, que revisé en el capítulo anterior:

Poco después partí [...] hacia una casa [...] en las orillas de la laguna de Vichuquén. Era febrero. Allí, entre un paseo en bote, un lance de la red para ver si salía alguna lisa, un baño y alguna excursioncilla por las solitarias riberas de la laguna, volví a leer la novela, hice algunos cambios, la copié de nuevo y a mi vuelta de Santiago la llevé a Zig-Zag. La rechazaron [...] y entonces la llevé a Nascimento, que la aceptó (185).

Sin embargo, más allá de detalles extraliterarios, no enfatiza en las características de los cambios y correcciones entre los mecanoscritos y la primera edición. De manera similar, Rojas no detalla los cambios producidos con respecto a la primera edición en la de *Obras completas*:

La novela está escrita en primera persona y constituida por cuatro partes que en la primera y tal vez en la segunda edición tuvieron títulos; fueron suprimidos; no significaban nada. Se han hecho después, también, algunos agregados y algunas supresiones, no muchos ni muchas. Al editar las *Obras completas* corregí definitivamente el libro y trasladé los capítulos XIII, XIV, XV, XVI y XVII de la segunda parte al final de la primera (188-189).

De este modo, él mismo explica la forma en que se redistribuyó el orden de los capítulos. Al borrarse las secciones tituladas, “Río de Las Cuevas” pasó a ser los últimos capítulos de la segunda parte, mientras que los capítulos de “Solos y como puedan...” pasaron a ser los últimos de la primera parte. Así, al trasladar los capítulos en la edición de *Obras completas*, la primera parte de la novela ahora contendría los nueve capítulos originales, más los cuatro que correspondían a la parte “Solos y como puedan...”, además de los cinco que correspondían a “Río de Las Cuevas”. Junto con ello, la última parte, “El Filósofo, Cristián y yo”, pierde su título, pero no su posición ni su cantidad de capítulos, quedando como “Cuarta parte”, con los dos capítulos correspondientes al final de la novela. Ahora: ¿cuál es el sentido de esta nueva distribución de los capítulos y de las partes? ¿Qué nuevo sentido interno adquiere la novela? ¿Qué motivaciones extraliterarias pudo haber que gatillaran este cambio?

En primer lugar, cada parte titulada posee un sentido interno particular. En los capítulos correspondientes a “Solos y como puedan...”, Aniceto narra la muerte de su madre, la prisión de su padre y la desintegración del núcleo familiar; en los que correspondían a “Río de Las Cuevas”, se narra la experiencia (autobiográfica) del paso de Mendoza a Chile, con el intertanto de la experiencia del trabajo y de la sociabilidad masculina en la construcción del Ferrocarril Trasandino. Ambas situaciones articularían un contrapunto, en el que el primero conduce al segundo: la desintegración de la estructura familiar burguesa le lleva al inicio de tanteos para una relación colectiva, junto con el salto

a una madurez ligada al trabajo. Este trabajo, en el Ferrocarril Trasandino, se ofrece desde una perspectiva no tanto obrerista ni sindicalizada, sino que jovial, masculinizada,¹⁷ con los resabios de la creación que Rojas considera fundamentales en el trabajo, y que en la representación de la novela figura mediante las técnicas del montaje y las herramientas de simbolización de la vanguardia:

¡Por aquí! Tomen primero los comestibles; nos conviene más. Ahí va. Un cajón: fideos. Otro cajón: azúcar. Cuidado con ese: está roto y se cae el arroz. Esto debe ser café. Ahora las herramientas. No se quede con la boca abierta, señor: póngale el hombro, es livianito. ¿Dónde pongo esto? Métaselo donde le quepa. Ja, ja, ja. ¿De dónde sacó esa risita de ministro? Vamos, muchachos, apurarse. ¡Miércoles, me reventé un dedo! No se aflija: aquí las heridas se curan solas [...]” (*Hijo de ladrón* [2018] 110)

De este modo, la confluencia de estas dos seguidillas de capítulos entrega una mayor organicidad a la cuestión de la formación al margen del paradigma sistémico, estatista, conyugalista y familiarista (Rojo 19), al concentrarlas ahora en una continuidad y no dilatarlas con la mediación de la Segunda parte. De este modo, la coherencia interna de la obra se refuerza, ofreciendo una mayor ligazón que permite la lectura del proceso de formación marginal de Aniceto Hevia. Este mundo del trabajo, en el que pareciera apuntar a la creación de un tipo de comunidad distinta, se disuelve, al modo en que se disuelve la comunidad alternativa que forma Aniceto con El Filósofo y Cristián. Por otra parte, Álvarez destaca que este nuevo ordenamiento que desde mi punto de vista entrega sentido a la (contra)formación de Aniceto Hevia, también destruye el ordenamiento cronológico de los hitos centrales en la formación central de Aniceto, que deviene hacia el encuentro con Cristián y El Filósofo (“Densidad, claridad y modernidad” 7). Así, al quedar despejadas de explicación la Segunda y Tercera parte, por la pérdida de los títulos de “Solos y como puedan...” y “Río de Las Cuevas”, se ofrece una masa textual más densa en los capítulos restantes, que despliega un montaje mucho más rico, pero con el riesgo de ser más ininteligible. De este modo, se conjuga tanto el deseo de Rojas de densidad global de la

¹⁷ Jaime Concha ha notado cómo la comunidad que busca construir Rojas, desde sus cuentos hasta las novelas de la tetralogía de Aniceto Hevia, parte desde un ideal masculino y masculinista, desde el cual se deriva los protagonistas derivan y llevan a cabo su “aprendizaje de hombre” en un proceso mediante el cual se abre a la experiencia de la vida (“Los primeros cuentos”, 207).

novela, con un estilo que ofrece una claridad en segmentos determinados, como sería la continuidad de la experiencia entre lo representado en “Solos y como puedan...” y “Río de Las Cuevas”, es decir, la ruptura del lazo familiar que da paso al mundo del trabajo masculino en el Ferrocarril Trasandino.

Sobre la recepción de la novela en 1951, Rojas destaca también lo animada que fue esta en el debate cultural y literario chileno, al punto de recordar el reto a duelo entre Alone y Carlos Préndez Saldías. Sin embargo, no es descabellado destacar un sutil dejo de ironía en el episodio por parte del propio Rojas, al momento de referir dicho altercado entre los críticos: “Entretanto yo había partido de viaje en compañía de Enrique Espinoza, viaje durante el cual visitamos Colombia, Miami, Cuba y Puerto Rico y estuvimos unos días en Panamá” (“Algo sobre *Hijo*”, 186). Esto, junto con la inmediata referencia a la solicitud de autorización para traducir al francés *Hijo de ladrón*, me permite interpretar su postura con respecto al debate literario chileno con cierta condescendencia, sobre todo por las ya referidas quejas de Rojas por cierto “provincianismo” y localismo de la literatura chilena, erigiéndose él mismo como sujeto inserto en relaciones pretendidamente mundiales. Más allá de si son acertadas o no las críticas que por más de veinte años se hicieron al criollismo, la cita anterior sirve para situar la posición de Rojas con respecto a un panorama mundial de legibilidad: “En todos y cada uno de mis libros trasciende un sentido universalista. Más claro, el lenguaje que uso en ellos no es sino un homenaje al idioma internacional. A mí se me puede leer en cualquier parte, aun en las traducciones. Sencillamente porque no limito los temas que empleo a modismos determinados” (“Lo que la vida” 32). Esta misma mundialidad de la lectura de su obra no puede pensarse fuera de una relación con la modernidad y de un trabajo constante en torno a una modernización narrativa. En torno a la narrativa latinoamericana de los años 60, Jorge Ruffinelli da cuenta del deseo en los escritores en América Latina de una validación histórico-temporal y continental-espacial. Para lograr una contemporaneidad con respecto a las metrópolis de Europa y Estados Unidos, la literatura habría de apuntar a una “dimensión universal”, afán se puede retrotraer al proyecto vanguardista de modernización literaria y de construcción de la identidad latinoamericana (526-527). Por otra parte, Néstor García Canclini, a mi parecer, destaca bastante bien los aspectos relativos a la vinculación entre la dimensión literaria y el proyecto de modernización social que va construyendo América Latina en la

década de los años 20 del siglo XX, que se condice con la emergencia de las estéticas vanguardistas. Todo esto mediado por la experiencia cosmopolita de los escritores. Así, no fue tanto la influencia directa de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos sobre cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que le presentaban sus propias sociedades en desarrollo. (75). De este modo, “la apropiación, transformación e invención sobre la base de los variados modelos metropolitanos superó a estos con creces y convirtió la novela latinoamericana en punta de lanza de la renovación novelística mundial” (Ruffinelli 528). Por lo tanto, y teniendo a Carlos Fuentes como uno de los guaripola del proceso modernizador en la literatura, se articuló en los escritores de los años 60 un proyecto relativamente común de actualización de la novela latinoamericana para poder simbolizar los procesos específicos que se viven en el continente con respecto a la experiencia de la modernidad, la que se despliega de manera deficitaria, dependiente y alienada. Así, estos escritores se propusieron como tarea una literatura moderna y desencantada con respecto a esta experiencia de la modernidad, en aras de la “ruptura de la insularidad tradicional de nuestra novela”, en palabras de Fuentes (Cit. en Ruffinelli 532).

Ciertamente, tanto sea por las fechas como por su talante propio, Rojas no calzaría a simple vista con esta generación renovadora, que hallaría como epítome del proceso las novelas y escritores del *Boom* latinoamericano. Sin embargo, no podemos descartar tampoco la coincidencia de determinados preceptos y visiones específicas con respecto a la literatura, particularmente las que se refieren a la necesidad de superar cierta insularidad y modular una escritura que haga eco de las renovaciones formales metropolitanas, sin perder la ligazón con respecto a la propia realidad latinoamericana. Esto último para Rojas adquiere la forma de la experiencia propia, autobiográfica prácticamente, que retoma y reactualiza los preceptos de la vanguardia de la fusión de Arte y Vida:

La experiencia me ha dado los temas. Escribo sobre lo que conozco, de lo que la vida me ha hecho sentir. Soy un escritor que ha vivido numerosos ambientes y tuve la suerte de entrar en la literatura chilena después de conocer mucho de Argentina y Chile (“Lo que la vida” 35-36).

Lo anterior expresa no solo el sentido de la utilización de los recursos en *Hijo de ladrón* transversales a toda la novela, como el montaje y el uso de un lenguaje que trascienda, en lo posible, los recursos usados por el criollismo, sino que también se corresponde con los cambios llevados a cabo por Rojas en la edición de *Obras completas* de Zig-Zag en 1961. Estos cambios afectan fundamentalmente al léxico en determinadas instancias, como también a la eliminación de determinados pasajes que, por muy pequeños que puedan parecer, son sintomáticos de la actitud de Rojas con respecto a la literatura y sus pretensiones de universalidad.

En primer lugar, es de destacar, en virtud de la misma voluntad universalizante que Rojas enfatiza es propia de su literatura y el sello de su escritura, el cambio de palabras determinadas que adquieren un sentido mucho más general. Se trata de un cambio lexical cuyo referente es común, pero que en primera instancia utilizó un significante que resulta incomprensible para una determinada comunidad de hispanohablantes, por lo que un cambio lexical relativamente simple denota un trabajo minucioso del escritor, así como posibilita la lectura para un hispanohablante y para un traductor. Es esto lo que destaca Ignacio Álvarez en una ponencia sobre el sentido de cambios sintácticos en los cuentos de Rojas, y que aquí se vuelven principalmente lexicales, y en los que estaría como centro la configuración de una “universalidad geográfica” tanto dentro como para fuera del espacio hispanohablante (“La escritura” 6). Asimismo, estos cambios lexicales son sintomáticos de una meditada reflexión de Rojas sobre la necesidad de superar el criollismo, en su dimensión excesivamente focalizada en el “paisaje natural”, para apuntar a lo que él mismo llamó el “paisaje sensible”, la relación de la naturaleza y el hombre (“Algo sobre mí” 74), mediante la cual las coordenadas de los puntos cardinales, por ejemplo, y la geografía en general, dejan de ser un mapa neutro de orientación, haciéndose experiencia de vida y del cuerpo de sus habitantes (Concha, “El otro tiempo” 231). De este modo, si extrapolamos esta naturaleza externa como naturaleza sin más, y de ahí a uno de los polos de la diferencia ya establecida desde el discurso filosófico de la modernidad con respecto al sujeto, el *corpus* versus la *mens*, lo sensible frente a lo intelectual, vemos cómo en Rojas determinados cambios apuntan a aquella facilitación de la comprensión por parte de una comunidad lo más amplia posible, en un contexto en el que la relación con el medio es fundamental para el sujeto: la comida. En el capítulo XI de la Segunda parte, Aniceto está

en la cárcel al ser detenido en el contexto del motín por el precio de los tranvías. Allí, recibe un envío de otro detenido que conoció y que luego se fue: “—¿Es usted Aniceto Hevia? —Sí —respondí, extrañado de que alguien supiera allí mi nombre, y me incorporé. El solitario señaló hacia la reja y dijo: —Un almuerzo para usted” (*Hijo de ladrón* [2018] 222). Sin embargo, en la primera edición de 1951 decía: “Una vianda para usted” (202). Así, el cambio de léxico, aunque mantiene el sentido, permite una legibilidad mayor y una comprensión más acabada para el público lector de diversas latitudes continentales de un fragmento textual aparente trivial, pero que va en la línea expuesta en el capítulo anterior con respecto al movimiento del capítulo de la historia del Hombre de las Tortugas. La compañía simbólica, mediada en este caso por la comida que ingiere en la cárcel y que le permite sobrevivir por lo menos un día más a Aniceto, es un elemento que va adquiriendo sutilmente protagonismo en el episodio de la cárcel para el protagonista. En concordancia con las lecturas globales de la obra de Rojas, en las que se plantea que esta perfila progresivamente una apuesta con respecto a una comunidad utópica o perdida, en el futuro (Rojo) o en el pasado (Concha), o derechamente una vinculación con el proyecto nacional del siglo XX que busca ampliarse mediante la representación (Álvarez), estas comunidades o ensambles sociales que la obra de Rojas perfila se van afinando en detalles sutiles, desde donde se expanden a enormes masas textuales como resultó ser una tetralogía, partiendo de elementos minúsculos. De esta forma, el léxico elegido o el orden de los capítulos son aspectos afinados constantemente en la escritura rojiana, en pos de ajustar la correlación entre la escritura y el discurso de la obra.

Hay otros casos de variación en el léxico, que no solo apuntan a la universalización del referente para su comprensión: “venta de frutas, de pescado frito, de *arrollados*” (*Hijo de ladrón* [1951] 140), lo cual cambia en 1961 (venta de frutas, de pescado frito, de *embutidos* ([2018] 163)¹⁸; sin embargo, es interesante el intento de limpiar cualquier pintoresquismo de los personajes en la enunciación (“Soy roto chileno” ([1951] 144); “Soy chileno” ([2018] 167)), lo cual va en la línea expuesta por Álvarez sobre los cambios ideológicos que lleva a cabo Rojas en sus cuentos, como otra modalidad de actualización del discurso literario, ahora realizada en un eje temporal, de modo que su narrativa se “ponga al día” en expresiones que antes habían sido inocentes, pero problemáticas con el

¹⁸ El destacado es mío.

paso del tiempo (3), como lo es el uso de términos que denotan racialización, que posteriormente son expurgados por otros más abiertos y de conceptualizaciones más modernas, como lo es el de “nacionalidad” o lisa y llanamente “gente”. Al mismo tiempo, en lo que concierne al uso de frases hechas, que pertenecen al acervo de un grupo social determinado, pero localizado, estas se ven “aplanadas”, perdiendo esa referencia y ese lazo con un contexto determinado, en aras de una inteligibilidad más global: “Su cuento es un cuento de hadas comparado con [...]” ([2018] 292), dice El Filósofo sobre la historia de su vida que le cuenta Aniceto, y la compara con todas las historias que podría contar Cristián si quisiese; sin embargo, en la primera edición aquella frase es “Su cuento es un cuento de Calleja comparado con [...]” ([1951] 296), en referencia a Saturnino Calleja, editor de libros para niños, de modo que una referencia en extremo específica se descarta y se modifica por una de comprensión más general, afectando, a mí parecer, también el talante del discurso del personaje y las especificidades de su enunciación.

La búsqueda de universalidad en el proyecto rojiano se articula en virtud de una ruptura meditada con el criollismo, el cual es una de las modulaciones que en el siglo XX latinoamericano tuvo en realismo. Como detallé en el capítulo 1, este modo de representación configuró un novedoso interés por los particulares de la experiencia, mediante la descripción minuciosa y la localización precisa del espacio y el tiempo, como también del detalle específico de los personajes en la narración. De este modo, hay una correspondencia con la singularidad de los individuos en la vida cotidiana y la representación, en aras de entender lo anterior no como abstracciones o idealizaciones, sino que como elementos concretos e identificables. Con respecto a esto, resulta interesante ver el contraste en las ediciones de 1951 y 1961 de *Hijo de ladrón* con respecto a uno de los moduladores fundamentales de la vida material y particular de los sujetos: el dinero. En determinados pasajes, Rojas modifica las situaciones en las que el dinero es un asunto que recae sobre Aniceto, directa o indirectamente, borrando sus unidades específicas de referencia y solo dejando el término “dinero”. Esto se da en el momento de la detención de Aniceto en Valparaíso, en el momento en que debía elegir entre el pago de la multa o cinco días de cárcel: “Total, cinco días de detención o cinco pesos de multa” ([1951] 155), deviene: “Total, cinco días de detención o la multa” ([2018] 177), lo cual habrá de servir como antesala a lo que se encontrará en la cárcel Aniceto. Después, lo mismo se repite

constantemente: “Seguramente nos condenarán por borrachos: cinco pesos de multa o cinco días de detención” ([1951], 188), frente a: “Seguramente nos condenarán por borrachos: multa o cinco días de detención ([2018], 209); “Si nos condenan por borrachos le pagaré la multa; total, sin cinco pesos; no vale la pena. ([1951] 189-190), que cambia a: “Si nos condenan por borrachos, le pagaré la multa” ([2018] 210). Estos cambios, sin embargo, no son constantes, puesto que los policías y otros ladrones, al momento del discurso directo, sí usan unidades de dinero y cifras específicas (“Acogotó a un borracho para robarle dos pesos. Hágame el favor: por dos pesos...” ([2018], 44), dice el policía que le toma las huellas dactilares a Aniceto, quien es el que además le narra la primera vez que estuvo preso su padre; “Sí; el abogado pide doscientos pesos; el reloj no valía ni veinte. Lindo negocio ser ladrón” ([2018] 47), cuentan los presos), lo cual me hace sostener que el tránsito hacia la universalización, hacia ese “ponerse al día” que esgrime Álvarez no se logra nunca de manera total y absoluta en la novela, sino que esta, en su interior, muestra las distintas modulaciones que adquieren los modos de representación realistas y vanguardistas, ya que la figuración del dinero, de manera específica en el discurso de los ladrones y los policías viene a sumar su mundo particular y material, el mundo en el que, para su trabajo, el dinero es un asunto constitutivo.

Por otra parte, si el caso anterior da cuenta de las tensiones entre realismo y vanguardismo en *Hijo de ladrón*, hay una serie de cambios que dan cuenta de una clara inclinación universalista de la subjetividad, en lo que concierne a Aniceto Hevia. En varias ocasiones, se producen algunos pequeños cambios, y otros no tanto, que confirman la centralidad que tiene para Rojas el tema de la sensibilidad del sujeto anteriormente expuesto, lo cual conduce en dos líneas de interpretación, a mi juicio análogas y complementarias. En primer lugar, se trata de la ampliación del espectro social en la representación, pero donde la acomodación se ve desde la subjetividad enunciante y desde su focalización; en otras palabras, la manera en la que la comunidad se va perfilando progresivamente en la novela tiene que ver eminentemente con la perspectiva del Aniceto Hevia narrador, situado en el futuro de la experiencia narrada, con el aprendizaje ya llevado a cabo, y con un dominio de la letra y la cultura que dan cuenta de su inserción, como también de la del propio Rojas, en la Ciudad letrada. En segundo lugar, y como causa del primer punto, determinados cambios van en la dirección del reforzamiento de una

subjetividad enunciante, en contraposición con la movilidad de las identidades de la representación, rasgo que posibilita el punto anterior, de modo que se produce un determinado aplanamiento de los aspectos particulares de la experiencia, privilegiándose en la novela, privilegiándose una enunciación totalizante y la universalidad pretendida por Rojas a lo largo de toda su historia como escritor.

Ejemplo del primer punto es la supresión de juicios que Aniceto formula sobre determinados sujetos y miembros de un espectro social específico, el grupo de los marginales de la sociedad. Como destaca Lorena Ubilla, a diferencia de los sujetos orientados bajo el modelo del liberalismo, los sujetos marginales hacen suyos comportamientos solidarios y de compañerismo, configurando verdaderos focos de tensión con respecto a la hegemonía del proceso modernizador latinoamericano, con su disciplinamiento, el cual se impone desde la élite como discurso moralizador (4). De este modo, estos adquieren un status protagónico en la representación literaria mediante de un proceso progresivo en la composición de *Hijo de ladrón*. Si bien es claro el modo en que Rojas es capaz de mostrar el fondo de humanidad de estos verdaderos *outlaws* (Rojo 6; Concha “El otro tiempo” 235), es notable ver cómo fue purgando los juicios contra estos sujetos, juicios que no resultaban acordes a simple vista con sus propósitos ideológicos. En el capítulo VII de la primera parte, en el recuerdo del primer encuentro con el Hombre de las Tortugas, a Aniceto le sorprende que este viaje con animales —sus tortugas— y que lleve anteojos. Este detalle tan nimio le lleva a la comparación con otro tipo de personas y sus impresiones con respecto a estas:

Odiaba a esos individuos que viven en los alrededores de las ciudades, en terrenos eriazos, bajo armazones de latas y de sacos, rodeados de gatos, perros y pulgas; me parecían hombres sórdidos, sin atmósfera propia o con una de perros y gatos, seres alumbrados por una imaginación tan oscura como sus pocilgas y que no encuentran nada más interesante que imitar a otros hombres sus casas, sus comodidades, rodeándose para ello de animales repelentes, gatos enfermos, perros sarnosos; muchos se creen dueños de los terrenos en que viven y ahuyentan a los niños que van a jugar sobre el pasto, cerca de sus pestosos ranchos; prefería los vagabundos sin casa. Pero estas son tortugas pequeñas, torpes y graciosas al mismo tiempo, color

tierra; caben las dos en una mano y se desplazan como terrones sobre el húmedo pasto fluvial. Le dan prestancia, originalidad, distinción ([1951] 60).

Así, esta caracterización tiene aún un dejo residual del discurso eugenésico de principios del siglo, con la relación en el vagabundaje de una degeneración a la vez física, social y moral, inaugurada por el discurso positivista en el proceso modernizador en América Latina. Ante esto, este Hombre de las Tortugas se distingue y contrasta con el resto: “No era, pues, un ser vulgar, uno de esos, tan comunes en todas las clases sociales, que repelen a sus semejantes como puede repeler un perro muerto” ([1951] 61). Ambos fragmentos son borrados sin más en la edición de 1961, ofreciendo, con este gesto, la posibilidad de pensar la integración y el “trasfondo de humanidad” hasta en aquellos sujetos, diez años antes excluidos en la representación por tales juicios negativos. Asimismo, al escuchar conversaciones de reos en su primera ida a la cárcel (Primera parte, capítulo V), borra un fragmento sobre el juicio que esgrime sobre tales conversaciones, que le resultan pueriles y limitadas: “Con el tiempo, y sobre asuntos de su especialidad y profesión, oiría hablar así, aburrida y continuadamente, a decenas de personas que parecían no tener más preocupaciones que las de su profesión o especialidad: carpinteros y albañiles, médicos y abogados, zapateros y cómicos” ([1951] 38). El borroneo de esta parte funciona como garante de la posibilidad de hallar siempre la integración social a través de la representación de sujetos de distintos oficios y orígenes, pese a la inclinación evidente de Rojas por los sujetos menos adecuados a la distribución del trabajo en la sociedad capitalista.

Por otra parte, destacué anteriormente la manera en que dicha integración se hacía siempre desde una subjetividad evidente y hegemónica, que es la de la propia voz narrativa, situada en un punto más o menos indeterminado, pero que corresponde a la de Aniceto Hevia en el futuro, y que puedo suponer se ubica en una temporalidad más o menos contemporánea a la de la propia escritura de la obra. Esta conciencia es la que organiza de manera montada la estructura de la novela, que anuncia su dificultad de pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, como versa el ya mentado inicio de la novela. De este modo, habrán determinados cambios que, intencionalmente o no, redundan en una acentuación de la subjetividad de Aniceto Hevia al momento de la enunciación. En primer lugar, es notable la supresión de dos fragmentos en

la edición de 1961, situados en el capítulo I de la Segunda parte. En esta, Aniceto sale de la cárcel y ofrece una perspectiva de lo que ve cuando se ubica frente a aquella y observa el paisaje que se le ofrece. La edición de 1951 tiene un párrafo que es suprimido, el cual no enfatiza mucho en aquel “paisaje sensible” o subjetivo que Rojas expuso en su momento y presenté anteriormente, sino que más bien ofrece una perspectiva o una focalización externa:

Miré a mi alrededor: desde el sitio en que me hallaba veía la ciudad casa por casa, ya que la cárcel estaba situada de tal modo que desde su puerta —desgraciadamente nada más que desde su puerta— se ofrecía un paisaje amplio, con el mar alejándose hacia el horizonte. Los barcos fondeados en la bahía parecían, menos que anclados, posados sobre el agua; los botes, pequeños y negros, se movían con lentitud y seguridad, y los remolcadores, inquietos y jactanciosos, atravesaban la bahía de acá para allá, haciendo sonar sus campanas y pitos. Larga era la ciudad, más que ancha, y sus calles seguían la dirección de la playa o se volcaban en ella ([1951] 102).

La eliminación de este párrafo, el segundo en la edición de 1951 del capítulo, da paso a que el tercer párrafo y los siguientes sean los que concentren la perspectiva del paisaje, ahora sí modulada desde la relación del protagonista con el paisaje:

Empecé a bajar y mientras lo hice fui reconstruyendo en la mente la parte de la ciudad que conocía y que se limitaba al barrio que rodea al puerto; lo había frecuentado mientras estuve en libertad y vagado días enteros por sus calles de una cuadra o a lo sumo de dos de longitud (...).

El puerto era, sin duda, un buen lugar, un precioso lugar en el que uno podía pasarse una hora, un año, o un siglo, sin darse cuenta de que pasaba ([1951] 102; [2018] 128).

Al mismo tiempo, en un párrafo de la página siguiente se ofrece una reflexión sobre el paisaje y las posibilidades de la contemplación y compenetración con este: “si no fuese porque uno tiene huesos, tejidos y músculos y esos malditos músculos, tejidos y huesos necesitan alimentarse y desentumecerse, podría uno estarse allí hasta el fin de sus días, esperando o no esperando nada, un trabajo, un amigo o simplemente la muerte” ([2018] 128). ¿Existe acaso un dejo residual romántico en este deseo de alcanzar una compenetración con lo inabarcable? Ciertamente, puesto que el párrafo termina con un

contrapunto con respecto a los elementos que ofrecen un obstáculo a aquella relación del sujeto con el entorno:

[...] y cuando llega el momento en que es preciso irse, ya que es imposible quedarse, pues hace frío y está uno agarrotado y debe pensar, a pesar suyo, en la comida, en el alojamiento o en el trabajo, se da cuenta de que el ser humano es una poquilla cosa trabajada por miserables necesidades ([1951], 103).

Pareciera que para Rojas, observador de las condiciones sociales en las que se sitúa, el cuerpo y el mundo material le resultasen un obstáculo para que una subjetividad hegemónica articule una vinculación entre la sensibilidad y el medio. Por lo tanto, la eliminación de este pasaje significa la posibilidad de un sujeto universal, al cual no se le ofrezcan trabas para su compenetración con el medio geográfico. Este sujeto tan global es tematizado en un texto de Ángel Rama sobre *Mejor que el vino*, cuyas conclusiones son extrapolables a *Hijo de ladrón*. En este texto, Rama enfatiza la manera en que las cuestiones formales, como el montaje, son sintomáticos del criterio individualista de Rojas, de cuño ácrata, que distingue su narrativa, de la que sale su visión del hombre y la sociedad (“El ‘Hijo de ladrón’” 46). De este modo, se aprecia cómo cuestiones como el tiempo pierden su dimensión visible y externa, para ser reducidas a una cuestión eminentemente subjetiva, cuyo mayor costo a pagar es la poca profundidad que adquieren las situaciones y personajes de la novela, donde solo importan por las conclusiones conceptuales y pretendidamente universales a las que llevan (47-48). Por lo tanto, vemos cómo la universalidad de la vanguardia busca imponerse en el proyecto de Rojas, descuidando en determinados momentos la representación de los particulares, y borrando sutilmente el lazo con el mundo material de la literatura. Esta perspectiva choca con una de las tesis sobre la tetralogía de Aniceto Hevia esgrimidas por Jaime Concha, para quien “no hay nunca en Rojas un ‘yo central, jerárquico o excluyente’; hoy agregaríamos que tampoco es autoritario o egocéntrico. Se desborda hacia los demás y se aglutina con ellos” (“El otro tiempo” 235); sin embargo, nos parece pertinente la postura de Rama, puesto que enfatiza en cuestiones relativas a la enunciación narrativa, asunto de vital importancia al momento de analizar las variaciones entre las dos ediciones importantes de *Hijo de ladrón* que comparo en este capítulo. Nada más ilustrativo de esta voluntad “subjetivista” de Rojas que

el sutil cambio en el capítulo VIII de la Tercera parte. En este capítulo se presenta un párrafo de fundamental importancia para la comprensión de la novela, puesto que trata de la propia visión del tiempo en la novela. Es en esta parte donde se habla del sentido del “Tiempo irremediable”, título inicial de la novela y que fue modificado para la publicación de la primera edición, pero que se mantiene en los mecanoscritos: “¿Qué podemos hacer? No podemos cambiar nada de aquel tiempo ni de aquella vida; serán, para siempre, un tiempo y una vida irremediables y lo son y lo serán para todos” ([2018] 320). El sutil cambio radica en que en la primera edición de 1951 este párrafo corresponde a un diálogo de El Filósofo Echeverría y Aniceto, marcado por la raya y el “Me parece de pronto que...”, lo cual da indicios de que es El Filósofo Echeverría el que enuncia estas reflexiones. Para la edición de 1961, aquel segmento no es enunciado por El Filósofo, sino que por Aniceto, ofreciéndose como continuación de su monólogo interior y borrándose la raya que, por convención ortotipográfica, es el signo que denota el discurso directo de los personajes. De este modo, se traslada la reflexión que articula el sentido y funciona como eje central en la novela al propio Aniceto, protagonista y narrador, demostrando la tesis del excesivo énfasis en la subjetividad. Esto también demuestra cómo es este sujeto el vehículo de la universalidad a la que aspira la novela, junto con la fragmentación a la que se ve expuesta la representación por el uso del montaje.

En conclusión, vemos cómo estos cambios, en algunos casos mucho más sutiles que los ofrecidos a modo de ejemplo en el capítulo anterior, dan cuenta de una labor consciente en la escritura y que, particularmente, van en la dirección de ofrecer un proyecto literario e ideológico que posibilite pensar una literatura que haga eco de los procedimientos formales de la vanguardia, la cual vaya en una dirección mundial y pretendidamente universal. Sin embargo, esto se ve tensionado por un proyecto realista, al cual Rojas buscará hacer frente, pero que sigue resonando sutilmente en su narrativa.

Conclusión

A modo de síntesis, se puede vislumbrar la manera en que el proyecto literario de Rojas se enfrenta a situaciones con las que debe negociar, tanto para su inserción en el campo cultural, como para ofrecer matices en su propia voluntad de universalización narrativa. En lo que respecta a lo primero, en esta investigación vimos la manera en la que *Tiempo irremediable* fue leída por el jurado del concurso de la Sociedad de Escritores de Chile, evidenciando cómo el campo cultural chileno percibió como defectos lo que era su mayor virtud: el despliegue vanguardista del montaje en la disposición de los capítulos. Esto demuestra cómo el reordenamiento de los capítulos que posteriormente Rojas realizó para el paso a *Hijo de ladrón* se vio tensionado en un primer momento por la recepción. En ese sentido, no es azaroso que Rojas haya declarado no haber hecho caso de las críticas ni haberlas respondido, dando cuenta de un silencio que es más elocuente de lo que pudo haber sido una polémica cultural en el espacio de lo público. Asimismo, ya en 1961, con motivo de la edición de sus *Obras completas*, Rojas realiza otro cambio más en el orden de los capítulos. Aquello es muestra de cómo un escritor ya consagrado –Rojas recibe el Premio Nacional de Literatura en 1957– realiza cambios que van en la dirección ya no de ofrecer un texto más ameno o digerible para un primer público lector de la novela, sino que más bien las variantes apuntan a afinar el montaje y continuar con aquel deseo de una densidad narrativa, de modo que lo que fue un intento de inserción en el campo, es ahora el perfeccionamiento de la ansiada modernidad narrativa en América Latina. Sin embargo, esta modernización en la literatura se encuentra a destiempo con el proyecto moderno de integración nacional vivido en América Latina, puesto que este, para Rojas, es percibido a lo largo de los años como un proyecto inconcluso y deficitario, del cual da cuenta durante toda la tetralogía, la cual finaliza con la constancia del “tiempo irremediabilmente perdido” de la utopía transformadora y de la posibilidad de integración de los sujetos subalternos a la comunidad imaginada nacional.

Por otra parte, los cambios entre manuscrito y primera edición, como los cambios en esta para la edición de *Obras completas*, demuestran cómo el proyecto literario de un escritor no es transparente ni teleológico, sino que está tensionado en su interior por intereses que pueden tanto converger como divergir entre sí. En el caso particular de esta investigación, planteo cómo en el tránsito de *Tiempo irremediable* a *Hijo de ladrón*, Rojas

toma decisiones distintas ante situaciones similares, como lo son episodios que conservan aún un cuño realista, en la particularización de las descripciones de personajes y ambientes. En unos, Rojas los readeúa y los aprovecha, mediante el montaje, para armonizarlos con los intereses vanguardistas de su proyecto modernizador; otros, sin embargo, son eliminados, puesto que no ofrecen elementos que puedan ser aprovechados por una estética vanguardista, la cual le resulta fundamental a la hora de configurar su interés de renovar la comunidad nacional.

En tercer lugar, los cambios específicos llevados a cabo por Rojas en la edición de 1961 para *Zig-Zag* ascienden en la escala de la formulación de una literatura que se pretende universal y mundialmente legible. Acentúa los cambios que refuerzan la subjetividad de la enunciación narrativa, pero pierde en la posibilidad de ofrecer una representación particular, diluyéndose el mundo material en un perspectivismo a ratos aplanante. Sin embargo, podemos extrapolar el análisis a lo que sucede en las restantes novelas de la tetralogía, y preguntar cómo resuelve el excesivo subjetivismo en el que cae Aniceto Hevia en *Hijo de ladrón* en sus obras posteriores, como soluciones posibles en el discurso político presente en *La oscura vida radiante*, o el análisis ideológico del anarquismo en *Sombras contra el muro*.

Para cerrar esta investigación, el análisis de los cambios llevados a cabo por un escritor chileno en una de las obras canónicas de la literatura chilena resulta estimulante no solo para comprender la novela de un autor como Rojas, sino que también ha de servir como puerta de entrada para futuras investigaciones sobre la dinámica textual del resto de sus obras. Al mismo tiempo, sirve como aliciente para una investigación genética de las obras del canon nacional y latinoamericano, para percibir la manera en que estos comparten rasgos semejantes y son parte de un proceso relativamente común, como lo son los debates estético-ideológicos y procesos de imaginación de lo nacional análogos y similares.

Bibliografía

Alonso, Carlos J. "La novela criollista". *Historia de la literatura latinoamericana. Vol. 2: El siglo XX*. Coord. Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Editorial Gredos, 2006. 214-230.

Álvarez, Ignacio. "Densidad, claridad y modernidad: estilo e historia en Manuel Rojas. Hallazgos preliminares de la edición crítica de *Hijo de ladrón*". Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. 12 dic. 2018. Conferencia.

_____. "La escritura en tiempo presente: Manuel Rojas corrige sus cuentos". XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Cádiz. Jul. 2012. Ponencia.

_____. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.

Auerbach, Erich. "La mansión De La Mole". *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Benjamin, Walter. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov". *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus Editora, 2018. 225-251.

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Textos de teorías y críticas literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Coord. Nara Araújo y Teresa Delgado. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

_____. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

Cândido, Antonio. "Introdução". *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada: 2000.

Colla, Fernando. "Los métodos editoriales de la colección *Archivos*". *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Ed. Fernando Colla. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005.

Concha, Jaime. "El otro tiempo perdido". *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011. 223-244.

_____. "Los primeros cuentos de Manuel Rojas". *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011. 201-222.

Cornejo Polar, Antonio. "El Indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 4/7-8 (1978). 7-21.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1990.

Goic, Cedomil. "Introducción". Rojas, Manuel. *Lanchas en la bahía*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1972.

_____. "La novela chilena actual: tendencias y generaciones." *Anales de la Universidad de Chile* 119 (1960): 250-258.

Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Jenny, Laurent. "Genetic Criticism and its Myths". *Yale French Studies* 97 (2000): 198-214.

Legrás, Horacio. "Criollismo e indigenismo literarios: Representación sin resto y resto sin representación. Collaboration to the *Latin American Literature: A Comparative History of Cultural Formations*. Eds. Mario Valdés and Linda Hutcheon (en prensa). Sin fecha de creación. <http://www.georgetown.edu/faculty/hl/Toronto.htm>. 12.04.2005

Lois, Élida. "La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método". *Creneida* 2 (2014): 58-78.

Lukács, Georg. "Arte y verdad objetiva". *Problemas del realismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.11-54

Mariátegui, José Carlos. "La realidad y la ficción". *Literatura y estética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2006. 92-95

Morales, Leonidas. "Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea". *Novela chilena: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. 11-51

Moretti, Franco. "II. Un siglo serio". *El burgués. Entre historia y literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Osorio, Nelson. "Prólogo". *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.

Pontiero, Giovanni. "Algunas observaciones sobre el estilo en *Lanchas en la bahía*". *Manuel Rojas: estudios críticos*. Ed. Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 2005.155-166.

"Punga". *Diccionario lunfardo*. Todo Tango, s/f. Web. 25 dic. 2018. <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=punga>

Rama, Ángel. "El 'Hijo de ladrón' descubre en su madurez la fatalidad del amor, *Mejor que el vino*". *La querrela de realidad y realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. Ed. Hugo Herrera Pardo. Santiago de Chile: Mímesis Ediciones, 2018.

_____. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tamar Editores, 2004.

_____. "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)". *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008

_____. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 2003.

Reyes, Felipe. *Nascimento. El editor de los chilenos*. Santiago de Chile: Minimocomún Ediciones, 2013.

Rojas, Manuel. "Acerca de la literatura chilena". *De la poesía a la revolución*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2015. 49-63

_____. "Algo sobre mi experiencia literaria". *Páginas excluidas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

_____. *Apuntes sobre la expresión escrita*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1960.

_____. *Cuentos*. Ed. Ignacio Álvarez. s/f. Inédito.

_____. *Hijo de ladrón*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1951.

_____. *Hijo de ladrón*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2018.

_____. “La creación en el trabajo”. *De la poesía a la revolución*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2015. 111-118.

_____. *La oscura vida radiante*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1996.

_____. “Lo que la vida me ha hecho sentir”. *Manuel Rojas: estudios críticos*. Ed. Naín Nómez y Emmanuel Tornés. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 2005. 31-46

_____. “Sobre *Hijo de ladrón*”. *Páginas excluidas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

_____. *Tiempo irremediable* 1950. Mecanoscrito. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago de Chile.

_____. *Tiempo irremediable*. 1951. Mecanoscrito. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago de Chile.

Rojo, Grínor. “La *contrabildungsroman* de Manuel Rojas”. *Revista chilena de literatura* Miscelánea (2009): 1-29.

Ruffinelli, Jorge. “Después de la ruptura: la ficción”. *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Ed. Ana Pizarro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 523-555.

Salazar, Gabriel *et al.* *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Coord. Julio Pinto y Gabriel Salazar. Santiago De Chile, Chile: LOM Ediciones, 1999.

Sosnoswski, Saúl. “La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición. *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Ed. Ana Pizarro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

Subercaseaux, Bernardo. “Vanguardia heroica y trama nacionalista”. *Las vanguardias literarias en Chile: bibliografía y antología crítica*. Coord. Patricio Lizama Madrid: Iberoamericana, 2004.

Ubilla, Lorena. “Sujetos marginales en la narrativa de Manuel Rojas: de disciplinamientos a focos de tensión con el proceso modernizador”. *Revista chilena de literatura* Miscelánea (2010): 1-15.

Watt, Ian. *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959.

Williams, Raymond. “Cine y socialismo”. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2018. 163-180.

_____. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

_____. “Percepciones metropolitanas y la emergencia del modernismo”. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2018. 63-79.