

**LA ESCRITURA EN TIEMPO PRESENTE:
MANUEL ROJAS CORRIGE SUS CUENTOS (1926-1970) (*)**

Ignacio Álvarez
Universidad Alberto Hurtado

En lo que sigue quiero presentar algunos rasgos del proyecto artístico de Manuel Rojas (1896-1973) que pueden leerse, con cierta suspicacia, en el severo trabajo de edición que sufrieron sus cuentos durante poco más de cuarenta años, entre 1926 y 1970 (1926 es el año en que aparece *Hombres del sur*, su primer libro, y 1970 la fecha en que la editorial Sudamericana de Buenos Aires publica la casi totalidad de sus relatos breves). La exploración que propongo busca, en principio, enriquecer la imagen que nos hemos hecho de Rojas, probablemente el narrador más importante del siglo XX chileno. Solemos leerlo como uno de los iniciadores de la novela superrealista o modernista (en el sentido anglosajón de término) en Chile, como un humanista de raigambre libertaria o bien como un sensible representante de los sujetos que conforman el margen social en el medio siglo. Al observar la paciente orfebrería de su prosa, espero, se nos revelará además una perspectiva problemática de la temporalidad en sus relatos, una perspectiva que dialoga con la noción de progreso social y que contrasta con el tiempo rememorante de sus novelas más importantes.

Hay que agregar que estas observaciones, preliminares todavía, provienen del trabajo de edición crítica de sus *Cuentos completos* que, espero, aparecerán durante el próximo año.

La lógica del retruécano

El esquema de filiación de las ediciones de *Hombres del Sur*—y algo similar ocurre con el *stemma* de *El delincuente*, de 1929—indica que Rojas revisa sus

(*) Texto de la ponencia presentada por el Dr. en Literatura Ignacio Álvarez en el XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Julio 2012, Cádiz, España.

cuentos con mayor detención en tres momentos muy determinados de su vida: al rescatarlos de su primera aparición en revistas y periódicos y reunirlos en libro, en la década del veinte; al incluirlos en la edición consagradoria que fue su *Obra completa* de 1961, publicada por Zig Zag, y al momento de preparar el volumen de sus *Cuentos con Sudamericana*, en 1970.

La mayor parte de las numerosísimas correcciones o enmiendas son sintácticas, como bien lo ejemplifica este mínimo fragmento de “El cachorro”. En 1926 y 1947 se lee: “Hacía mucho tiempo que andaban rodando juntos por los caminos. Durante un tiempo les dio lo mismo ir hacia adelante o hacia atrás”. Desde 1970, en cambio, dirá: “Mucho tiempo anduvieron rodando juntos por los caminos, un tiempo durante el cual les dio lo mismo ir hacia adelante que hacia atrás”. No es una alteración muy visible: se trata de la sutil articulación hipotáctica de dos oraciones que, en principio, fueron pensadas como meramente coordinadas. Uno entre –literalmente– miles, este ejemplo describe el principal recurso de la corrección en Rojas y sigue lo que podríamos llamar una “lógica del retruécano”, como si alterar el orden de los factores significara también alterar el producto de la escritura. Otro ejemplo casi absurdo de esta voluntad es la frase final, el remate de “La compañera de viaje”, que en principio es: “Se sintieron varios golpes de puño sobre la mesa”, y que luego será, como en una suerte de juego de palabras, “Varios puñetazos resonaron sobre la mesa”.

Estas muestras son una delicia y al mismo tiempo una tortura para el editor crítico: nada cambia en apariencia, nada al menos en los aspectos denotativos del discurso, pero hay que aceptar que, innegablemente, nos encontramos con dos formulaciones radicalmente diferentes. ¿Cómo entenderlas? Me parece que el contexto en que estas variantes adquieren sentido es el de la búsqueda estilística de Rojas. Si en principio deplora su “falta de estilo” (“Hablo de mis cuentos” 59), después de *Hijo de ladrón* resignificará su llaneza como universalidad: “A mí se me puede leer en cualquier parte”, dice, “aun en las traducciones. Sencillamente porque no limito los temas a modismos determinados” (“Lo que la vida” 32). En el primer ejemplo la dicción paratáctica,

entrecortada, parece adquirir más liviandad y fluidez cuando se la subordina; en el segundo, la formulación pasiva o media, difícil de seguir, se resuelve en una sencilla oración activa, muy ordenada en sus partes (sujeto, verbo, complementos).

En esta primera vertiente de edición, entonces, Rojas va sumando progresivamente más claridad y fluidez a sus cuentos. Es que su diccionario personal le enseña que esos rasgos son también sinónimos de universalidad, como si estuviera dominado por la necesidad de tocar a todo posible lector con su trabajo.

Poniéndose al día

La revisión sintáctica es exhaustiva, compleja y revela un gusto más o menos identificable aunque nunca exacto. Casi siempre los textos ganan en sencillez, pero en algunas ocasiones los cambios hechos en 1961 son revertidos en 1970, de modo que el resultado, quizá inconscientemente, termina siendo algo muy parecido a la primera formulación.¹ A su lado hay numerosas alteraciones de orden semántico que me parecen, estas sí, claramente ordenadas con un criterio ideológico. En este caso Rojas busca armonizarse con los sucesivos presentes que atraviesan sus textos, “pone al día” sus relatos y los depura de alusiones o expresiones que en el momento de su aparición quizás fueron inocentes pero que, con el paso del tiempo, se revelan problemáticas.

Es el caso del espinudo territorio en donde conviven términos como “pueblo”, “raza” o “nacionalidad”, y un cuento en donde puede seguirse de cerca esa discusión es “Laguna”, de 1922. Cuando el joven narrador se ofrece por primera vez para trabajar en los túneles de Las Cuevas tiene lugar la siguiente discusión:

—¿Usted es bueno para trabajar?

—Sí —le respondí—. Soy chileno.

—¿Chileno? Aceptado.

¹ En “El colo colo” (1926) la frase resuelta en 1970 como “Cuando nos estábamos cambiando, vino una viejita que vivía cerca y le dijo a mi padre...” tuvo en 1961 una *viejecita* finalmente abandonada.

[Comenta el narrador:] *El chileno tiene, en algunas partes, y especialmente entre la gente de trabajo, fama de trabajador sufrido y esforzado, y yo usaba esta nacionalidad en esos casos. Además, mi continuo trato con ellos y mi descendencia de esa raza, me daban el tono de voz y las maneras de tal.*

No es que exista alguna confusión conceptual de fondo: lo que en este fragmento de 1926 se llama indistintamente “nacionalidad” y “raza” corresponde, como ha explicado Jaime Concha, a un vínculo social viciado y burocratizado por la moral del “pasaporte”, muy distinto al nuevo vínculo social que se propone ilustrar a partir de la relación que sostiene con el propio Laguna, el roto fatal del cuento (Concha 203). Sin embargo, las palabras que utiliza para su descripción no terminan de convencerlo, y sobre ellas vacila durante más de veinte años. La idea más de disonante de todas es la que evoca con la palabra “raza”, y la reemplaza en 1943 por “nacionalidad” (pese a la redundancia que surge en el fragmento), y en 1961 por “pueblo”, que es la denominación que conservará hasta el fin.

La situación se repite en cuentos como “El cachorro”, en donde “un tipo de su raza; sudamericano puro”, queda más tarde, y simplemente, como un “sudamericano puro”. Y recurre incluso en un contexto en el que la expresión no es demasiado extemporánea: en “El hombre de los ojos azules”, al aludir a un indígena de nombre Mariluán, una primera mención dice que escribía “de tal forma que solamente un individuo perteneciente a la raza del extraño topógrafo podía comprenderlo”, y la versión final, de 1961, termina aludiendo suavemente al “grupo del topógrafo”.

Tampoco hay un cambio radical en la concepción que Rojas tiene sobre la mujer cuando la siguiente expresión, de 1926: “Para ti la luz, el aire, son más puros que para hombre alguno”, en 1970 se modifica diciendo “son más puros que para los hombres y mujeres mortales”. El fragmento pertenece a “Un espíritu inquieto” (1926), que es uno de sus cuentos más leídos, y creo que su propia popularidad nos sirve para pensar el sentido de estas correcciones: no es que un autor como él, tan poco proclive y tan poco hábil para la descripción

de subjetividades femeninas, haya sufrido una conversión súbita al feminismo. Ocurre más bien lo contrario: es el mundo el que ha cambiado, son sus lectores (y sus lectoras) los que comienzan a notar el machismo enquistado en la primera formulación.

La escritura en tiempo presente

Atraigo las dos hebras que hasta ahora he manejado sueltas: la corrección de los cuentos de Rojas busca claridad y levedad porque el texto se quiere universal, y al mismo tiempo se “pone al día” ideológicamente porque persigue a su lector a través de los años, porque no quiere ser un texto datado.

Estas primeras conclusiones pueden parecer la sobre interpretación de un editor afiebrado, y en realidad se trata de una reserva plausible. Para discutirla contrastemos el trabajo de corrección y edición de Manuel Rojas con el que otros escritores, más o menos contemporáneos suyos, hicieron o no de sus obras. En una esquina habría que poner a Juan Emar, el artista performativo por antonomasia en la tradición chilena, el incorregible incluso en términos editoriales, el escritor para quien son impensables las operaciones de ajuste *a posteriori* porque el arte, y la literatura por extensión, “es la cosa oportuna en el tiempo, la cosa que no pudo haber sido otra (“Pintores modernos. Henri Matisse”. *Notas* 63). En la otra esquina está Carlos Droguett, un corrector obsesivo de su obra que volvió varias veces sobre *Los asesinados del Seguro Obrero*, por ejemplo, y lo cambió tanto que en realidad lo escribe de tres modos diferentes (eso sin contar su refundición en la novela *60 muertos en la escalera*). Las intervenciones de Droguett son mayúsculas y normalmente siguen la lógica de la adición. En 1940, por ejemplo, describe al asesinado Humberto Yuric diciendo que “caminaba delante, muy colorado, muy rubio y alto, con su abrigo azul, abierto, flotando, con los dos brazos levantados” (34). En 1989 esos trazos breves se convierten en el siguiente párrafo:

Él iba adelante, presidiéndolos como un estandarte improvisado y maltratado que regresaba de la guerra y se encaminaba a la guerra, algo marcial y ceremonioso en su juventud humilde,

rosado, rubio, alto, el abrigo azul abierto, revoloteando en el poco aire y en el sol, sonriendo un trecho de labio, los brazos levantados y cansados, más cansados que él mismo, esperando que le dispararan a él y a ellos los brazos (24-5).

Luis Íñigo Madrigal ha identificado esas reescrituras de Droguett con el tropo *amplificatio*, de modo que “el objeto del discurso o un pensamiento que sirve para su tratamiento es elevado verticalmente” (78). Como cualquier lector de Droguett ha notado la amplificación textual no facilita la lectura sino todo lo contrario: al ampliarse, el discurso expulsa al lector del contrato narrativo corriente y se ofrece como liturgia, como ritual o letanía. Droguett no mueve su escritura en el tiempo: lo que busca es elevar su intuición primera, la de 1939, y de este modo volver al pasado.

Las voluntades textuales de Emar y Droguett contrastan vivamente con la que he venido describiendo en Manuel Rojas, y ofrecen un paisaje en el cual se lo puede situar con mucha claridad. En efecto, la constante revisión textual no es necesariamente un hábito obligatorio para los escritores del siglo XX chileno, y cuando ocurre no siempre se da del modo en que aparece en Rojas o con su mismo sentido.

Volvamos a los cuentos, entonces. Creo que lo que Rojas tiene en mente al trabajarlos y re TRABAJARLOS es que se lo pueda leer, dice él, “en todas partes”. Los arreglos sintácticos implican una universalidad geográfica, espacial: saltan fronteras al interior del universo hispanohablante y al mismo facilitan la traducción, o sea, preparan el salto fuera de él (y de hecho, a partir de la década del sesenta hay traducciones didácticas de “El vaso de leche” en Estados Unidos). La puesta al día ideológica, por su parte, funciona como una espacialización del tiempo, puesto que Rojas también intenta alcanzar a lectores lejanos, lectores que se ahora se le alejan ahora a través de las generaciones.

Lo que subyace a esta operación es una concepción de la temporalidad muy precisa y muy curiosa. En virtud de sus correcciones, los cuentos de Rojas

serán dichos siempre en *tiempo presente*, porque el presente es para él un espacio ancho, amplio, que comienza en 1929 y que no termina sino con su muerte. Todo el siglo le es contemporáneo, y si alguna vez su alocada carrera lo deja atrás solo deberá alterar ligeramente el texto para alcanzarlo otra vez. Por cierto, esta solución aparente no resuelve mucho sigue preguntando por el sentido: ¿por qué querrá Manuel Rojas todo un siglo de tiempo presente?

En varias oportunidades se ha caracterizado la extraña cronología que muestran las cuatro novelas dedicadas a Aniceto Hevia. Grínor Rojo, por ejemplo, destaca que el núcleo del tiempo referido en *Hijo de ladrón* (1951), *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1970) son los ocho años, más o menos, que van de 1912 a 1920, y cree que esa concentración es una afirmación crítica: un mantenerse en la época que formula la utopía política de Rojas y un descartar el tiempo que la quiere realizar (Rojo 9, 19). Jaime Concha, más radical, cree que el tramo de 1920 a 1970, es decir, toda la vida adulta de Rojas, es un futuro irreparable, un “tiempo irremediabilmente perdido. 1970, fecha terminal de la tetralogía”, sigue diciendo, “mira hacia atrás catacrónicamente, por sobre el vacío de un tiempo robado, pues 1920 representa para Aniceto el año en que se extingue la llamarada anarquista de su juventud ... en Rojas la humanización social del personaje coexiste con la pérdida de los valores sociales y humanos en su patria” (“El otro tiempo perdido” 243-4).

El dibujo que se va formando parece paradójico: el tiempo perdido de las novelas es el mismo tiempo que el trabajo editorial de los cuentos atesora, recupera, no quiere o no puede darse el lujo de perder. Son los mismos años, es cierto, pero corresponden a dos series temporales muy diferentes. Aquello que Rojas deja ir y marca como perdidos son los años referidos en el texto, el tiempo del enunciado, el tiempo de los contenidos de sus narraciones. Me parece que el trabajo editorial que trato de describir los recupera en un orden diferente, que es el tiempo presente de sus cuentos es el de las marcas de la enunciación, el orden al que pertenece la práctica misma de la escritura.

El cuidado infinito que Rojas imprime a sus cuentos ofrece aquí una curiosa coherencia. Es imposible entender que un escritor dedique cincuenta años de su vida a esculpir un discurso, que lo actualice y lo traslade de presente en presente solo para decir que el futuro no vale la pena, que la utopía que iluminó su despertar a la conciencia simplemente ha caducado o ha fracasado. Las marcas de la enunciación, su pretensión de universalidad, la idea de progreso y de expresión mejorada que allí se lee son la contrapartida de ese desengaño, la convicción porfiada de que el tiempo irremediable tendrá alguna vez remedio, de que el futuro irreparable podrá ser consolado alguna vez.

Bibliografía

Cuentos de Manuel Rojas

- “El cachorro”. En *Hombres del sur*. Santiago: Nascimento, 1926.
- “El cachorro”. En *Hombres del sur*. Santiago: Zig-Zag, 1947.
- “El cachorro”. En sus *Cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- “La compañera de viaje”. En su *El Delincuente*. Santiago: Sociedad Chilena de Ediciones – Imprenta Universitaria, 1929. 149-168.
- “La compañera de viaje”. En sus *Cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- “La compañera de viaje”. *La Nación* (24 de abril de 1927): 16.
- “Laguna”. En *Hombres del sur*. Santiago: Nascimento, 1926. 17-43.
- “Laguna”. En *Hombres del sur*. Santiago: Zig-Zag, 1947.
- “Laguna”. En su *El bonete maulino*. Santiago: Cruz del Sur, 1943. 151-190.
- “Laguna”. En sus *Cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- “Laguna”. En sus *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1961. 159-169.
- “Laguna”. En sus *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.
- [“El hombre de los ojos azules”]. Publicado como “Leyendas de la Patagonia”. En su *Hombres del sur*. Santiago: Nascimento, 1926. 161-219.
- “El hombre de los ojos azules”. En *Hombres del sur*. Santiago: Zig-Zag, 1947.
- “El hombre de los ojos azules”. En sus *Cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- “El hombre de los ojos azules”. En sus *Obras escogidas*. Santiago: Zig-Zag, 1969.
- “El hombre de los ojos azules”. En sus *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.
- “El hombre de los ojos azules”. *Lectura Selecta* (Santiago, Chile), año 1, No. 9 (1 de mayo de 1926): 35-39. (En este mismo número hay un prólogo titulado “Manuel Rojas” por José S. Gallay).
- “Un espíritu inquieto.” *Atenea* (Concepción, Chile). Año 3, No 2 (abril, 1926): 167-183.
- “Un espíritu inquieto” En *Hombres del sur*. Santiago: Nascimento, 1926. 45-77.
- “Un espíritu inquieto”. En *Hombres del sur*. Santiago: Zig-Zag, 1947
- “Un espíritu inquieto”. En sus *Cuentos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- “Un espíritu inquieto”. En sus *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1961. 266-277.
- “Un espíritu inquieto”. En sus *Obras*. Madrid: Aguilar, 1973.

Otras referencias

- Rojas, Manuel. "Hablo de mis cuentos". 1969. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- AA.VV.²: "Lo que la vida me ha hecho sentir". Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Concha, Jaime. "Los primeros cuentos de Manuel Rojas". En su *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Concha, Jaime. "El otro tiempo perdido". En su *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Emar, Jean. "Pintores modernos. Henri Matisse". En sus *Escritos de arte (1923-1925)*. Patricio Lizama (ed.). Santiago: DIBAM, 1992.
- Droguett, Carlos. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.
- Droguett, Carlos. *Los asesinados del Seguro Obrero*. 1989. Santiago: Tajamar, 2010.
- Íñigo Madrigal, Luis. "Los asesinados del Seguro Obrero: 1939 – 1972". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 75-89.

²Collage de Emmanuel Tornés Reyes sobre entrevistas de: Antonio Avaria, Hernán Lavín Cerda, Eugenia Neves, A.O., María Luisa (Chiki) Salsamendi y Guillermo Villaronda.