

Los primeros cuentos de Manuel Rojas*

Jaime Concha

“Laguna”, primer cuento de Manuel Rojas

Escrito en 1922, ganador de un concurso abierto por un periódico argentino, “Laguna” se publica cuatro años después como primer relato de *Hombres del sur* (1926), la colección narrativa con que Manuel Rojas (1896-1973) empieza su obra literaria propiamente tal¹. El cuento ha sido constantemente recogido en antologías, tanto del autor como de la narrativa nacional, gozando así de un cierto renombre canónico que lo constituye en un texto relativamente clásico en el repertorio chileno². Es de un raro vigor emocional, hondamente sensitivo a la vida y desgracias de un paria social cuyo destino ha sido percibido como emblemático de los pobres del país.

En las páginas que siguen, parte de un trabajo más amplio, estudiamos solo tres puntos: un aspecto ideológico, una actitud

* Este artículo corresponde a la refundición de dos trabajos. El primero se publicó en las actas de un Congreso de Messina en el año 2003 y el segundo en los *Anales de Literatura Chilena* de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2004).

¹ Rojas es, en realidad, un autor chileno-argentino. Nacido en Buenos Aires de padres chilenos, su obra se ambientará en ambos países y empezará, no por azar, en el espacio cordillerano que los separa y comunica. Antes de *Hombres del sur*, solo ha publicado una pequeña *plaque* de poesía posmodernista (*Poéticas*, Mendoza, 1921), que pasará casi íntegra a *Tonada del transeúnte* (1927).

² Ha entrado menos, sin embargo, en el currículum educativo de la escuela secundaria, desplazado tal vez por “El vaso de leche” (de *El delincuente*, 1929), más sentimental y no tan áspero para los estudiantes.

que habría que llamar antropológica por los contenidos de comportamiento colectivo y de mentalidad arcaica que conlleva, y, finalmente, un elemento de la dimensión estética del texto. Todo ello de un modo muy somero.

“Laguna” empieza así:

De aquella época de mi vida ningún recuerdo se destaca tan nítidamente en mi memoria y con tantos relieves, como el de aquel hombre que encontré en mis correrías por el mundo, mientras hacía mi aprendizaje de hombre³.

En este párrafo inicial se pronuncian términos de gran amplitud de sentido: “época”, “vida”, “memoria”, “hombre”, “mundo”; sin embargo, ellos no pesan debido al tono liviano y conversacional de la evocación, donde esas picarescas correrías echan por el suelo todo énfasis solemne. Muy pronto, a medida que el cuento transcurre, los términos se concretarán sensiblemente: la “época” se desgarnará en años, en un mes preciso, en una mañana inolvidable; el “mundo” se vivirá como experiencia internacional de los trabajadores; “hombre”, dos veces puesto de relieve en el breve texto transcrito, adquirirá un alcance del que vamos a hablar. Todo fluye en este arte de narrar, en claro contraste con el descriptivismo moroso a que tendía el criollismo de los años veinte. En Rojas, desde la partida, el foco estará siempre en lo que se cuenta, íntegramente ligado al tono y a los dejos de la narración.

“Laguna” es la historia de un pobre trabajador errante que un muchacho (el narrador) encuentra en las obras del túnel cordillero de Las Cuevas, parte del famoso ferrocarril transandino que se construye a comienzos del siglo. En fragmentos sucesivos o partes de la anécdota vemos al joven establecer relaciones de simpatía y fraternidad con el hombre, mientras un *crescendo* de mala racha, primero cómico, luego serio, por último trágico, acaba con Laguna perdido y sepultado entre las nieves andinas.

³ Santiago, Nascimento, 1926. Cito por la primera edición.

Algunos aspectos ideológicos se imponen de inmediato y conviene, por lo tanto, discutirlos en seguida. Son tres: la cuestión de la chilenidad, la idea de raza y el mito del roto. ¿Prejuicios inherentes a la autoconciencia popular? ¿Creencias nacionalistas del chileno errabundo? ¿Sentimiento de víctima y desposesión ante la mala suerte? Son puntos que a menudo se aluden, pero en definitiva soslayados en el análisis e interpretación del cuento.

Respecto a la chilenidad, lo menos que puede decirse es que aparece irónicamente negada:

—¿Usted es bueno para trabajar?

—Sí —le respondí—. Soy chileno.

—¿Chileno? Aceptado.

(*Hombres del sur*, p. 20).

La chilenidad es aquí una virtud atribuida y valorada desde fuera, por un inglés que es contratista y patrón para remate. El muchacho hace uso y saca ventaja de esa creencia:

[...] yo usaba esta nacionalidad en esos casos (*Ibid.*).

Doblemente problemática, por artificial y adventicia, incluso “extranjera”, la chilenidad resulta ser algo instrumental y accesorio, que se quita o se pone cuando las circunstancias aconsejan. No es difícil ver aquí, aunque esté solo implícito, lo que se hará manifiesto ulteriormente en la obra de Rojas: que este rechazo de la chilenidad tiene su origen en el ideario anarquista con su negación radical del principio de nacionalidad —y de la ciudadanía como algo meramente burocrático impuesto por el Estado—. Lo de la raza es más ambiguo:

—¿De dónde es usted, Laguna?

—Soy chileno, de Santiago. Pura Araucanía (*Hombres del sur*, p. 23).

Dato cierto en la vivencia del personaje, la idea parece cuestionada en la perspectiva del autor. En efecto, esta Araucanía en plena capital resulta un poco estrafalaria. En todo caso, parece haber en la obra de Rojas desde sus escritos más tempranos, la convicción de que existe una forma de ser que se convierte, por la fuerza de la convivencia a lo largo de generaciones, en una especie de identidad colectiva. Si hay raza, entonces, la connotación no es racista, sino apenas racial. “El tono de voz y las maneras” (p. 20), puntualiza el autor; otras veces habla de “herencia de raza” en sentido laxo. Simple idiosincrasia étnica y cultural.

Finalmente, el mito militar, estatuario y triunfalista del “roto”, fraguado en las aventuras belicistas del siglo antepasado (guerra de la Confederación Perú-boliviana, guerra del Pacífico), da lugar ahora a un roto que es víctima de la fatalidad. La plenitud y las energías combativas del roto Cámara, figura fundacional del símbolo en *Durante la Reconquista* (1897), de Alberto Blest Gana, da paso en Rojas —treinta años después— a un don nadie del pueblo derrotado por la mala suerte. No vencedor con pedestal sino vencido y hundido en la misma Cordillera: tal es la curva declinante que sobre el mito traza el escritor.

“Yo soy un roto muy fatal”, dice Laguna; “¡Pobre roto fatal!”, reza el epitafio que cierra el cuento: esta es la ciudadanía, la nacionalidad, la raza y la póstuma identidad del personaje.

Uno de los temas centrales del relato es el mundo del trabajo, entendido como actividad productiva y constructiva y, a la vez, como asociación predominantemente masculina. En las alturas de la cordillera, peones y emigrantes venidos de diversos puntos del planeta convergen y se juntan para levantar un túnel ferroviario. El efecto de desgaste y el despliegue creador de la interacción colectiva se describen con particular detalle, en toda su función contradictoria:

A los diez días de estar allí, nuestros rostros habían cambiado completamente. El frío quemaba la piel, la rajaba; la cara se despellejaba, las pestañas caían quemadas también y a todo este

trabajo de destrucción y transformación contribuía el hecho de que nadie se lavara la cara sino los domingos. El agua era tan helada que nadie se animaba a hacerlo. Solamente los días de descanso se calentaba agua y se procedía a una limpieza minuciosa por parte de unos, somera por la de otros. Además, nuestras ropas viejas y sucias, los ponchos oscuros y las barbas crecidas, aumentaban el cambio, haciéndonos aparecer, a los ojos de cualquier viajero erudito, como descendientes directos de una familia de trogloditas (*Hombres del sur*, pp. 29-30).

La negación es fuerte: las condiciones ambientales en que se realiza el trabajo (frío, viento, nieve) no solo deshumanizan, sino que provocan una total involución humana, convirtiendo a los trabajadores en seres primitivos e inferiores. Traducido al lenguaje de los *Manuscritos* del 44, esto corresponde a las claras a la alienación de la esencia humana, captada allí por el análisis teórico y descrita acá con sin par nitidez concreta. Y es curioso y hasta paradójico, aunque ayude a recalcar lo contradictorio de la situación, que el “cambio” mismo, el “trabajo de destrucción y transformación” de que se habla, se aplique directamente al sujeto y no a la actividad laboral o a su producto material. Cambio y transformación sensibilizan aquí el efecto de desgaste sobre el organismo humano.

No obstante, es posible observar otra perspectiva sobre el mismo fenómeno:

Mientras tanto, el trabajo adelantaba rápidamente. Ya en algunos sitios la vía estaba cubierta por los túneles. Se hacían hoyos en el suelo, se metían en ella enormes postes, estos se juntaban por medio de una trabazón de madera y luego todo se revestía de planchas. Como el terreno era pedregoso, muchas veces en los hoyos se encontraban gruesos peñascos que era necesario partir con dinamita. Todos los días, a la hora del almuerzo o de la comida, fuertes detonaciones rajaban el silencio de la cordillera. Los estampidos resonaban contra los cerros más cercanos y estos devolvían un eco que chocaba en otros, sucesivamente, hasta convertirlos en un nuevo trueno prolongado y profundo (*Hombres del sur*, p. 33).

Con minucia, con visible deleite, el autor despliega la descripción desde pormenores muy concretos hasta la intensa sinfonía en que el hombre equipara su fuerza destructora y constructiva a la cordillera. El majestuoso símbolo del trueno lo expresa todo, coronando la potente visión que el autor busca transmitir. De trogloditas a cíclopes: son la metamorfosis del trabajo humano y deshumanizado que Rojas no se cansará en explorar y que adquiere ya aquí, a la altura de su primer cuento, un *élan* de himno casi prometeico.

El narrador tiene 17 años, Laguna poco más del doble, 35. Desde muy pronto, como adelantábamos, se establece una relación estrecha entre los dos personajes que, para el joven, tendrá el sentido y el valor de un aprendizaje de vida. Laguna fascina al muchacho:

Me contó algo de su vida; una vida extraña y maravillosa, llena de vicisitudes y de pequeñas desgracias que se sucedían sin interrupción (*Hombres del sur*, p. 22).

Mi juventud se sentía atraída por este hombre de treinta y cinco años, charlador inagotable, cuya vida era para mi adolescencia como una canción fuerte y heroica que me deslumbraba. Su tema favorito era su mala suerte (*Hombres del sur*, p. 23).

Muy significativamente, su condición de modelo y prototipo no se quiebra ni disminuye debido a los muchos accidentes que van a confirmar la “mala suerte” que el sujeto se atribuye; por el contrario, parecen aumentar el interés y el aura del personaje, fortaleciendo un vínculo de compasión, de simpatía humana y de insobornable fraternidad. Este vínculo, simple y complejo a la vez, es el verdadero gozne estructural del relato y conviene estudiarlo con detenimiento.

La relación entre los dos personajes es una relación de hombre a hombre, no en el sentido que la fórmula adquiere en historiadores y medievalistas para describir el vínculo feudal (en Marc Bloch y

sus discípulos, por ejemplo), sino en la medida en que su base y cimienta es la noción de hombría. “Hombría” es ciertamente un ideal masculino y aun masculinista, aunque no necesariamente sexista, pues el elemento sexual o de virilidad no le es inherente ni tampoco decisivo. “De aquel hombre” el muchacho deriva y lleva a cabo su “aprendizaje de hombre” en un proceso mediante el cual se abre a la experiencia de la vida, vida que él quisiera tan rica, plena y variada como la de Laguna y que, sobre todo, lo prepare para el contacto futuro con la desgracia y el dolor. La hombría es quizás fundamentalmente eso, el poder enfrentar los golpes duros y las malas rachas como parte de lo que el destino depara a cada uno, entendiendo que hay una inevitable repartición de bienes y de males y que esa repartición es siempre impredecible, casi siempre injusta. Hombría: el hombre de cara a la adversidad. Sapiencia, *ethos* muy viejo, que fundan un humanismo arcaico en que se integran remanentes de una emocionalidad popular de veras compleja, a veces francamente contradictoria, cuyos máximos paradigmas a lo mejor sean el bíblico patriarca Job y, en el mundo latinoamericano, el gaucho Martín Fierro⁴. Si a veces lo que predomina es una especie de estoicismo popular (silencio, mutismo, indiferencia frente al destino), en otras se impone la conciencia de ser víctima, el patetismo y el valor de la lamentación. A pesar de este claroscuro, la actitud de fondo es siempre coherente: la de una postulación antropológica que está muy lejos de toda psicología individualista, a años luz de todo oportunismo para medrar en la vida e incluso en los antípodas de toda movilidad social. Ética de resistencia, pero no de resignación, en que la fortaleza humana y la conciencia de la propia debilidad se mezclan inextricablemente. La cueca que entona Laguna en el umbral de su muerte quizá recoja ese tenso y desmedrado estar en la tierra (*Hombres del sur*, p. 38). A esta imagen de Laguna habría que añadir una nota suplementaria.

⁴ En uno de sus primeros trabajos, poco conocido, Alejandro Losada estudiaba este tipo de actitudes en la obra argentina (ver *Martín Fierro. Héroe - Mito - Gaucho*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1967).

Hay un aspecto del personaje que no suele ser comentado por la crítica, su constante movilidad⁵. Luego de su retrato físico, después de su retrato vestimentario, el rasgo que más se acentúa es precisamente el que hace de él un cuerpo incesantemente inquieto —en claro *pendant* con “Un espíritu inquieto”, el cuento que sigue en la serie de *Hombres del sur*—. Piernas, pies, cara, ojos, orejas están siempre, en todo instante, en un incontrolado e irrefrenable movimiento. Es el tic distintivo, sintético y global del personaje. ¿Cómo interpretar este rasgo, cómo situarlo en una constelación de sentido?

Los accidentes y desventuras que afectan a Laguna tienen que ver, en su mayor parte si no en su totalidad, con situaciones de movimiento acelerado, a menudo vertiginoso. Salvo en el reposo que casi hiela a Laguna y que anticipa su fin (pero aun aquí, todo termina en una escena de verdadero *slapstick*, con bofetones y puntapiés, en un delirio de saltos y contorsiones), las demás situaciones contienen choques, golpes, colisiones en vehículos que circulan a gran velocidad. Al movimiento automático del cuerpo se suma, ahora, el movimiento mecánico en la línea del tren, en el túnel en construcción, junto a postes que apalean al pobre hombre, etc. El campo de sentido se va haciendo reconocible, creemos: se trata de una escena típica y tópica del cine mudo de la época. Contra el fondo amenazante del tren, ligado para siempre a los orígenes del cine —no tanto el fantasista de Méliès, sino el realista de Lumière— los percances de Laguna adquieren un aire de pantalla, son una farsa extraída de otro medio tecnológico y ahora proyectada en el vasto escenario de la cordillera. En sus gestos y en su mímica, el personaje corporalmente cinético resulta ser, por lo menos, en parte cinematográfico. El trabajador errante de Rojas y el vagabundo (*tramp*) de los primeros cortos de Chaplin parecen unirse en un común festín de risas y de lágrimas que nos divierte y entenece en la sala oscura o en el blanco y negro del libro. Hay en la movilidad de Laguna el

⁵ En el idiolecto chileno, se diría que Laguna “tiene piduye”.

mismo desequilibrio, la misma incapacidad de mantener la vertical sobre el planeta que hace bambolearse y tambalear al bufo de los estudios de Keystone o de Essanay⁶. En ambos falla la proporción antropológica del hombre con la tierra, por mucho que uno esté muy distante de la sutileza y del carisma que irradian en el otro. “Con las piernas brevemente arqueadas, el cuerpo un poco inclinado”, se nos dice de Laguna cuando lo conocemos (p. 21); y hacia el fin del cuento, dominado ya el personaje por la desesperanza, “toda su persona parecía estar inclinada bajo un peso invisible” (p. 37). El rasgo deja de ser risueño y pasa a ser trágico, realzándose a símbolo y encapsulando la densa y maltrecha humanidad de este pobre héroe a la intemperie.

En suma: el “humanismo” de “Laguna” en particular (y de *Hombres del sur* en general) es un humanismo popular por los tipos y costumbres que se nos muestran, por el valor que se les asigna y por la sensibilidad oral y folclórica con que se los capta. Humanismo popular centrado en el campo laboral, en la medida en que las relaciones de trabajo determinan la verdad contradictoria de lo humano. Humanismo arcaico también, donde la sabiduría humana pasa necesariamente por el tacto y la familiaridad con la desgracia. Se trata, además, de un humanismo masculino que, si no excluye enteramente a la mujer (como podría “el hombre nacido de mujer”: epígrafe del próximo cuento, tomado del Libro de Job), pone de relieve los intercambios de amistad, de fraternidad, de asociación y de cooperación entre varones. En este mapa “antropológico”, cuyo paisaje es bien perceptible, se crea y empieza a elaborar una peculiar teodicea de los pobres, sin dios y sin justicia, absolutamente ciega en “Laguna”, en donde el valor supremo de todo será la perfección de la injusticia en el reino de los “hombres del sur”.

⁶ Para una vivida perspectiva sobre esos años iniciales de su carrera en Estados Unidos, cf. Charles Chaplin, *My Autobiography* (Penguin, 1964), pp. 141 y ss.

Robar, trabajar, jugar en el primer Rojas

Pocos años después de su primer libro, Rojas publica una nueva colección de cuentos; y al año siguiente da fin a una novela breve, premiada en un concurso literario en Argentina, que saldrá a luz muy pronto. En ambos libros se continúan y desarrollan temas ya presentes en *Hombres del sur* (1926), de modo parcial en *El delincuente* (1929), de una manera más clara y reconocible en *Lanchas en la bahía* (1932; fechada en 1930). En lo que sigue, hago una revisión somera del libro del 29 y un análisis algo más detenido de su *nouvelle* inicial. Esto permitirá mostrar algunos aspectos de la alternativa trabajo/delinuencia y definir mejor ciertas implicaciones.

“El delincuente” y otros cuentos

Este cuento es el primero en la colección del mismo nombre, colección de nueve relatos en que tres, por lo menos, tocan directamente el tema de la criminalidad. En efecto, “El delincuente”, “El trampolín” y “El ladrón y su mujer” abordan la situación del hombre que se ha puesto o actúa fuera de la ley, intensificando la exploración que Rojas había comenzado años atrás sobre la franja de marginalidad endémica a toda sociedad —la de los excluidos o de los transgresores, antisociales o extrasociales, en categorías nada neutras que hablan por sí mismas—.

“El delincuente” discurre entre dos pares de personajes masculinos, dos vecinos de un conventillo por un lado, un ladrón y un borracho por el otro. En lo esencial la trama consiste en un lento y moroso viaje del conventillo a la comisaría y, ya en esta, en una larga y tensa espera a altas horas de la noche. El interés central del cuento parece residir en la transferencia que se produce en el personaje narrador (uno de los vecinos, peluquero), el que supera su fuerte animadversión hacia el ladrón para terminar experimentando comprensión y lástima por él. A decir verdad, desde un comienzo su hostilidad está muy relativizada. No es tanto el acto de robar

lo que él condena, sino el hecho de que se robe a la gente pobre del conventillo. Y su víctima, en este caso el borracho, le resulta aún más despreciable y repugnante, lo cual palía la indignidad del otro. Camino a la comisaría se genera un acercamiento entre los hombres, en parte por la risa que les provoca el ebrio, en parte por la simpatía e indudable vivacidad del ladrón. Hay algo “lagunesco” en el personaje, se podría decir. La psicología ínsita en el cuento resulta así doblemente espacializada, por el eje que estructura la relación principal (distancia y proximidad entre peluquero y ladrón) y también porque la travesía de las calles es una marcha en columna que va anudando y reestructurando los pares y parejas de hombres para vigilar al delincuente y hacer avanzar al borrachito de marras. Al fin, ya en la comisaría, narrador y ladrón quedan frente a frente, en bancos opuestos, separados por una frontera invisible que la ley impide traspasar. “—Siéntate ahí, te digo”⁷ grita el cabo de guardia, impidiendo la comunicación entre los dos hombres. En la humillación final, cuando el ladrón se da cuenta de que ya no puede engañar a sus captores ni al oficial, el narrador cruza la frontera y se pone de parte y del lado del transgresor.

El relato se inicia poniendo de relieve lo dual, las igualdades, la duplicación. Hay dos conventillos: “es un conventillo dentro de otro...” (*El delincuente*, p. 9); hay dos patios: “un gran patio de tierra... hay otro patio” (*El delincuente*, pp. 9-10); hay dos pisos con piezas igualmente distribuidas: “están las piezas de los inquilinos, unos cuarenta... están las otras cuarenta piezas del conventillo” (*El delincuente*, *Ibid.*). Y sigue una pincelada social que es bien reveladora en su sintaxis distributiva:

Como usted ve, mi conventillo es una pequeña ciudad de gente pobre, entre la cual hay personas de toda índole, oficio y condición, desde mendigos y ladrones hasta policías y obreros. Hay, además, hombres que no trabajan en nada; no son mendigos ni ladrones ni guardianes ni trabajadores (*El delincuente*, p. 10).

⁷ *El delincuente*. Santiago, Imprenta Universitaria, Sociedad Chilena de Ediciones, p. 21.

Curiosa y notable modulación de estas frases que, en vaivén repetitivo, marcan primero un movimiento de polarización (desde... hasta) para luego restablecer una simple coordinación distributiva, neutra contigüidad entre los grupos mencionados (ni... ni). Sin forzar las cosas demasiado, es posible sugerir que ya aquí se condensa lo que va a ser el sentido del relato en su lógica contradictoria de división y coexistencia, de exclusión y solidaridad (más el subentendido, no exento de consecuencias para el Rojas posterior, de que los ladrones también trabajan...).

Luego de un retrato, también de ida y vuelta (*El delincuente*, p. 12), en que vemos al delincuente delgado y puntiagudo en todo su ser, este queda perfectamente sintetizado en el instrumento de su actividad:

Se encogió de hombros, sonriendo, y estiró una mano que parecía una ganzúa, larga y firme (*El delincuente*, p. 13).

Este detalle retratístico, que tiene una larga tradición en la literatura costumbrista hispánica (Larra, Sarmiento), deriva en última instancia de las técnicas a lo Buffon en las descripciones zoológicas donde animal y ambiente, miembro corporal y acción específica, órgano y función se hallan férreamente correlacionados por el hábito. Aquí, el uso constante de la ganzúa moldea la mano del malhechor.

En el curso del relato, como he dicho, se modifican las relaciones internas del grupo. La desconfianza inicial ante el ladrón, que da paso a la risa común sobre el borracho, redistribuye los pares opuestos forjando una creciente familiaridad entre el peluquero, el carpintero y el hombre que conducen al retén: “Me contagió esta risa, y de repente nos encontramos riendo los tres a grandes carcajadas, dándonos unos a otros golpecitos en la barriga y en los hombros” (*El delincuente*, p. 17).

Esta fase cómica de la interrelación, que se exterioriza en un expresivo código gestual de grupo masculino, se volverá seria en la comisaría a medida que la sensibilidad del narrador cobre aguda

conciencia de la humillante situación del pobre hombre: “Yo quedé silencioso, avergonzado de aquel hecho, doliéndome de que mi calidad de hombre honrado impidiera a ese hombre acercarse a mí y convidarme un cigarrillo” (*El delincuente*, p. 21).

Es la relación de hombre a hombre la que bloquea el guardián de la ley, impidiendo con su prohibición que un ser humano pueda comunicarse con su semejante. Lo subraya Rojas con claridad inequívoca: ser honrado también separa de otros hombres, también aísla. Detrás de un ladrón, quienquiera que sea, hay alguien que merece nuestro respeto y un básico reconocimiento de su dignidad. La reciprocidad del vínculo no se quebranta porque uno de los miembros esté fuera de la ley. Antes que la ley y sus prescripciones, está el orden fundamental e irrevocable de lo humano.

Hízose a un lado el cabo y en medio de la oficina sólo quedó Juan Cáceres, alias El Espíritu, ladrón, especialidad en borrachos y conventillos (*El delincuente*, p. 26).

Desnudado en su identidad, hurgado y registrado como un monigote, el hombre se desmorona ante los demás, perdiendo los últimos vestigios de astucia que aún le quedaban, en un proceso que al par que exacerba la piedad y el malestar del narrador, lo lleva a una hosca meditación final: “¿Por qué los ladrones serán ladrones?”, se pregunta. La respuesta no existe en esta teodicea de un mundo dividido entre honrados y delincuentes, simplemente porque no hay respuesta posible en el marco del relato. La incógnita subsistirá, sin embargo, inquietando la mente del autor en todo el período de gestación y de prehistoria de *Hijo de ladrón*.

Lanchas en la bahía

La primera edición de *Lanchas en la bahía* contiene un “Prólogo” de Alone, la *nouvelle* propiamente tal, y un apéndice o escrito suplementario denominado “Imágenes de Buenos Aires. Barrio

Boedo”, impreso en tipo menor. Este último inicia de un modo tangible el proyecto autobiográfico del autor. El comentario debe tener en cuenta, creo, esta decisión de incluir las páginas sobre su infancia argentina junto a un relato que nos habla exclusivamente del puerto chileno de Valparaíso⁸.

Con *Lanchas en la bahía* Rojas continúa profundizando las contradicciones que había comenzado a explorar en el campo del trabajo, al igual que ciertas paradojas derivadas de particulares condiciones en la situación laboral. En sus cuentos de los años veinte —tanto en *Hombres del sur* como en *El delincuente*— el par trabajador/ladrón se insinuaba ya como una dualidad central, dicotomía o bifurcación a veces, clara antítesis en otras ocasiones, pero también, en momento excepcional, complementariedad fraterna. En su cercanía y convivencia con el trabajador, el ladrón no solo comparte el hábitat de la población o el barrio, sino que resulta ser un enemigo-prójimo, su hermano potencial. En el caso de *Lanchas en la bahía* esta dualidad afecta esporádicamente la intriga del relato, sobre todo en su primera parte (sección I). Allí, el protagonista es un guardia portuario que debe cuidar mercaderías durante la noche, impidiendo el robo por parte de eventuales “piratas” (*LB*, p. 24). Sus armas (las del trabajador) son un revólver viejo que no se atreve a usar y una linterna con que apunta a la cara de los merodeadores nocturnos. Por compasión, que es más bien un oscuro lazo de fraternidad, no los denuncia y los deja ir. Es claro, entonces, que entre trabajador y ladrón existe interdependencia (o codependencia), cuya clave está más allá de ellos, en la estructura social de la que ambos forman parte. Tiene que haber guardianes nocturnos porque hay ladrones. Hasta cierto punto, este particular tipo de trabajo está condicionado por la actividad general del ladrón. La clave es precisamente una propiedad privada que el trabajador

⁸ *Lanchas en la bahía*. Santiago, Colección de Autores Chilenos, 1932. El ejemplar que uso, perteneciente a la biblioteca de la Universidad de California, San Diego, lleva la siguiente dedicatoria con la letra firme y clara del autor: “Para Manuel Pedro González, afectuosamente. Manuel Rojas. Universidad de Chile. Oct. 17 de 19... (Faltan los últimos dígitos ya que el ejemplar está roto).

debe proteger sin que le pertenezca en lo mas mínimo. (“¿No le da vergüenza cuidar lo que no es suyo? —preguntó el hombre, dirigiéndose a mí” (*Lanchas en la bahía*, pp. 19-20). El antitrabajo del ladrón es, por lo tanto, simplemente la otra cara de la actividad del guardia. Esta contradicción —esta íntima, antagónica, fraterna coexistencia entre los dos: Prometeo y Caco amarrados uno a otro— es algo que será base y cimiento para *Hijo de ladrón*, su suelo marino y su horizonte nocturno.

Las paradojas relacionadas con la actividad del personaje son tres, en lo principal: es un trabajo nocturno, es un trabajo solitario y se trata de un trabajo pasivo, casi inmóvil. Nocturno, el trabajo del guardia se sitúa fuera del tiempo y del ámbito normal de la interacción en sociedad. Empieza cuando el sol se pone y se apagan los ruidos en el puerto, termina cuando ellos empiezan al día siguiente. Cumplido en total soledad, este trabajo desprende al individuo del engranaje de asociación y hace de él una ruedecilla que gira y opera en el vacío, sin el aire del contacto y de la práctica compartida.

Decididamente pasivo, su mayor enemigo es el sueño, necesidad física que va a gravitar en el relato con peso agobiador. Todo este tipo de trabajo es, en consecuencia, pseudo-trabajo, una actividad fantasmal que solo induce al sujeto a concentrarse en exactamente lo contrario:

Trabajaban aún en el malecón y el resplandor de las luces se extendía sobre el agua como cardúmenes de peces rojos; se oía el trepidar de las grúas y grandes bultos se alzaban oscilando y desaparecían de pronto, como caídos al mar. Los hombres pasaban y volvían a pasar frente a las luces, minúsculos, pero decididos, insistentes como insectos. Mirábalos con envidia, con el deseo de abandonar mi soledad y mi silencio para marcharme junto a ellos, junto a las negras y poderosas máquinas, en medio de las voces de mando y gritos de alerta (*Lanchas en la bahía*, p. 21).

Lo que el guardia echa de menos aquí no es solo el movimiento físico de su cuerpo y la energía vibrante de las máquinas, con todo lo que comportan, uno y otras, de esfuerzo colectivo; es también,

más hondamente, toda una cultura masculina que es su forma de vida y de interacción humana. Trabajo al aire libre, a la intemperie del sol y del mar, espectáculo sonoro que nos trae otra versión de la sinfonía de fuerza y creatividad ya entrevista arriba en la cordillera, gracias a “Laguna” y a “El cachorro”.

Si la primera sección de la novela nos sume en el ambiente nocturno del puerto, la segunda es su contraparte diurna, el día de vida que se inicia en la madrugada y concluye por la tarde en que el protagonista se va a ver desempleado. La creciente agitación de la mañana y el panorama rico y expansivo del comercio vespertino —tratados ambos en el surco que abriera, de una vez para siempre, Zola en *El ventre de París* (1873), la tercera novela de los Rougon-Macquart— culminan en la completa inactividad de la cesantía. Entremedio está solo la necesidad intensa de dormir, en un ambiente doméstico que empieza a mostrar los elementos constructivos del interior neorrealista (el niño en la cama, muebles escasos, la sensación de pobreza), que serán parte esencial del mundo familiar de *Hijo de ladrón*. A estas dos primeras secciones las dota el autor de una gran unidad formal, enmarcándolas en círculos concéntricos dentro del todo y concibiéndolas como oleadas de tono y de ritmo disímiles; sombrío y colorido, depresivo y vivaz.

Las relaciones entre Eugenio (el narrador personaje) y Yolanda, la mujer que conoce en el burdel nocturno, cubren gran parte de la novela, prácticamente la mitad de ella. Las dos secciones en que tienen lugar, la cuarta y quinta del libro, se leen como batientes de una puerta doble, la que permite el ingreso del muchacho a la intimidad de la mujer y, una vez arrestado por la policía, la que lo lleva camino a la cárcel. La simetría de la forma narrativa destaca aún más la asimetría emocional y psicológica de la relación. Todo el peso de esta recae en Eugenio; la mujer es un correlato mínimo casi sin visualización. Es como si Eugenio estuviera obligado a cumplir un rito de iniciación efímero, con gestos también efímeros pero rigurosamente dosificados según una ética popular, poniendo en riesgo todo: su amor por la mujer, su propia seguridad, su libertad y aun su vida.

La envoltura narrativa y descriptiva de esta zona de experiencia insiste en el carácter de homogeneidad que ella posee y su integración en el espacio compacto que se nos ha comunicado. Las imágenes marinas y marítimas predominan no solo para pintar la atmósfera de feria nocturna de la subida Calver (lugar de prostitución casi miserable), sino para filar incluso el estado de ánimo del propio protagonista. “Anclado”, “mareo”, “oleaje” son palabras que se reiteran. El horizonte concreto del trabajo en la bahía invade entonces estas calles del amor, mostrándonos que trabajo y amor, lo laboral y lo sexual, son dos ramas de un mismo tronco, dos aspectos de una misma y unitaria realidad humana. Dentro de este magma marino, resalta más la proposición simétrica que se va a formular respecto a la mujer. “Entre una persona honrada y otra que no lo es, no hay ninguna diferencia a primera vista, claro está”, le había dicho el jefe cuando trabajaba como guardián nocturno (*Lanchas en la bahía*, pp. 26-7). “Esta era una prostituta, pero... yo no discernía muy bien la diferencia que existe entre una mujer honrada y otra que no lo es” (*Lanchas en la bahía*, p. 71). Dos proposiciones similares, la primera de las cuales recuerda bien el asombro que se había apoderado del narrador en “El delincuente” (*vide supra*); dos proposiciones convergentes, una relacionada con el mundo del trabajo, otra relacionada con la experiencia de la mujer. El paralelismo tendrá largo alcance en la obra de Rojas y, por caminos que ya empezamos a entrever, nos conducirá, por un lado, a *Hijo de ladrón* y, por otro, a *Mejor que el vino*, la pieza de su tetralogía que consistirá en una profunda crítica de la esfera familiar y del matrimonio burgués, precisamente desde el ángulo de la existencia del prostíbulo. Si el ladrón hace echar una mirada equívoca sobre la condición del trabajador y lo hace a uno reparar en la cuestión de la propiedad privada, la pareja mujer-prostituta representará otra forma de propiedad, la explotación monogámica o promiscua de un cuerpo viviente.

Imágenes autobiográficas

La pregunta se impone: ¿Qué relación es posible establecer entre los dos textos del libro de 1932? ¿Qué induce a Rojas a proponer conjuntamente —una al lado de otra— la novela que acabo de comentar y la sección siguiente, “Imágenes de Buenos Aires”? ¿Cómo entender esta coexistencia básica e inmediata entre ficción propiamente tal y autobiografía también explícita?

Las páginas de recuerdos infantiles se presentan como “Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo” y consisten en un grupo de fragmentos que funcionan como piezas de un mosaico incompleto de la niñez. Si bien este es el foco —la infancia, su ir y el devenir más allá de ella— el título subraya una doble exterioridad, de la ciudad y del barrio. Es el marco material lo que se destaca; la persona, con su infancia a cuestas, queda en un trasfondo o, por lo menos, no es anunciada en el encabezamiento del texto. “Nazgo, pero no tiene importancia”: esta frase, que se destaca en relieve, capta bien el espíritu de estas reminiscencias, determinando emblemáticamente, para todo el proyecto autobiográfico de Rojas, la presencia de un yo nunca central ni jerárquico ni excluyente.

Esta exterioridad casi tangible se hace más evidente si se observa que la palabra “imágenes” nunca tiene un sentido primariamente psicológico o subjetivo. Por el contrario, junto al abundante vocabulario óptico (“reflejo”, “espejo”, “como en un negativo que se puede revelar”, *Lanchas en la bahía*, pp. 103 y 106) o francamente fisiológico (“mi cerebro... ya capaz... de guardar imágenes”, p. 104), el término adquiere a veces una indudable consistencia material. El autor habla de “imaginería”, por ejemplo, luego de haber hablado de un “retablo inanimado” (p. 103). De hecho, el memorialista relativamente precoz que es Rojas nos ha indicado desde la partida cual es su voluntad y adonde se dirige: “fijar fuera de mí... los recuerdos de una época de mi vida, y la vida de mi ciudad natal” (*Ibid.*). A lo que asistimos, entonces —nosotros, sus tardíos lectores— es a una serie de fotografías de otro tiempo, con algo de cine que anima “los viejos años de mi barrio nativo” (*Ibid.*). Ciudad

natal, barrio nativo: entornos y ambientes que dan nacimiento a un arte reconstructivo y al rol de la memoria. Al fin del texto, cuando su infancia esté a punto de desvanecerse, el autor nos revela los detalles técnicos de la operación: “la luz de la vidriera iluminaba débilmente al grupo” (p. 111).

Casa, acera, calle, cuadra, manzana, sector, barrio son los anillos mágicos del espacio de antaño. Y el alfalfar —esa incrustación de tierra libre sembrada entre las casas— ofrece un área disponible para el rito y las rutinas del juego. Es este hilo del juego el que enhebra los distintos momentos de la vivencia infantil.

Tres tipos de juego se mencionan en las páginas de Rojas: el juego de las mariposas y luciérnagas todavía en el ámbito del alfalfar, el juego de las canciones desplazándose por las aceras del barrio y el juego de la billarda —“tal vez precursor criollo del moderno baseball” (p. 110)— que estimula “el deseo de andar por el mundo”. Tríada progresiva, en que el espacio se va ensanchando, con ganancia y con pérdida a la vez: avance y desposesión.

En el primer juego el niño es aún inconsciente, un ángel ingravido en medio del cosmos. Los niños son “seres que vuelven de excursión a través de una nebulosa estelar” (p. 104). En el juego de las canciones ya lo uno y la unidad se han quebrado. Es la luna la que preside el rito, pero aún es posible el reino de la fusión. Con la billarda, en cambio, el niño penetra completamente en el mundo de la gravitación, de la inercia, del choque físico y de los proyectiles. Ha dejado de jugar realmente, ahora practica un deporte. De ahí, hasta el “*Hacete un hombre, Manuel*” con que se cierra el texto (p. 111), la pendiente es continua y cada vez más acelerada.

Otro hilo conductor del texto, entretelado con el anterior, son las muertes sucesivas que se filtran a través de los recuerdos. Muerte del padre, mencionada al comienzo y al final; crimen nocturno, del que los niños son inocentes y asustados testigos; violencia de un motín en la vecindad. Estos hechos depositan un grano de sangre y dejan cicatrices en el paraíso infantil.

El segundo caso es particularmente interesante por las consecuencias que tendrá en la imaginación y en el espíritu de Rojas:

Considerábamos el alfalfar nuestro coto de caza. Verdad es que estaba cercado por una triple hilera de alambre de púa, pero verdad es también que esa triple hilera de alambre de púa no tenía nada que ver con nosotros. Además, ¿qué es un alambre de púa para un niño de seis u ocho años? Tanto como para un pájaro. No se nos ocurrió nunca que ese “campito” tuviera dueño ni nadie nos lo hizo jamás presente, temiendo de seguro provocar nuestro asombro, nuestra incredulidad o nuestras risas (p. 105).

Es aquí, en este campito alambrado que es el jardín de su infancia, donde el niño y dos amigos serán testigos nocturnos de quienes —lo sabrán al día siguiente— son malhechores y asesinos. El crimen original se asocia, por lo tanto, y quedará permanentemente asociado en la mente de Manuel, con el alambre de púa, con lo que fija y delimita la propiedad privada de la tierra. Es la contradicción primordial entre paraíso y delito, de la cual los niños son inconscientes en su tiempo de niños, pero que, terminado el sueño de la niñez, se impondrá en su mundo adulto como el escándalo por excelencia. La propiedad es el mal y el sinsentido original, ante la cual la reacción de los niños no podía ser sino de asombro ante lo irracional, de incredulidad ante tal idolatría y de risa ante una norma y una ley que rigen con tanta seriedad la vida humana. Esta sabiduría infantil, henchida retrospectivamente de presciencia anarquista, experimenta ya —con terror— la violencia que será la constante del mundo adulto, violencia que deriva de la propiedad y que está en la raíz del ciclo inextinguible del delito social. En estas imágenes de Rojas, la infancia de Manuel y su expulsión del alfalfar no terminan con un *diktat* divino, sino con el fiat humano, demasiado humano, de la propiedad y de la división de la tierra.

De este modo, el personaje ficticio de *Lanchas en la bahía*, Eugenio Baeza, fuertemente autobiográfico (¿no lleva acaso el apellido de la primera mujer del autor?), viene a juntarse y se yuxtapone con la infancia de Manuel. Dualidad ambigua y escurridiza, en que ficción y vida, novela y autobiografía se echan luces y sombras mutuamente. De ahora en adelante, en el proyecto literario de Rojas,

la dualidad adquirirá todas sus posibles transformaciones. Será a veces bifurcación, otras veces antítesis; una vez una gran tetralogía autobiográfica novelada, otra vez ficción con elementos secundariamente novelescos. En esta operación compleja de escritura, residirá uno de los fenómenos más relevantes en la prosa chilena del siglo veinte, manifiesta en por lo menos cinco grandes textos de ficción y en innumerables páginas de riqueza inigualable.