

“UN ESPÍRITU INQUIETO” DE MANUEL ROJAS. ESPECTRO Y LENGUAJE VISIBLE

Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
luis.valenzuela.p@unab.cl

El 1 de septiembre de 1961 Augusto Roa Bastos continúa su diálogo epistolar con Manuel Rojas, solicitando la autorización para filmar *Hijo de ladrón*. Le adjunta una síntesis escrita, tarea “bastante ímproba por la complejidad y riqueza del material original”, que lo desbordó, sin saber si captó “lo esencial o por lo menos el núcleo de la historia”. Le pide una opinión para ajustar el material, enfatizando el valor de la obra:

En estos días estoy entregado a la relectura de sus obras, pues en ellas, especialmente en algunos cuentos, “Lanchas en la bahía” y en “Mejor que el vino”, hay vetas muy importantes que es preciso, me parece, tener en cuenta para el calado en profundidad de la historia de Aniceto y su trasvasamiento al guión. Las otras indicaciones tuyas relativas a un tratamiento con técnica moderna en la utilización del tiempo-montaje, los flashbacks, el narrador que va dando la dimensión profunda del mundo a A.H., me han alentado y alegrado mucho, pues en lo fundamental creo que coincidimos totalmente en la concepción y en el tratamiento formal y estructural que debe darse al guión como lo podrá notar en el material que le envío.

El interés demostrado por Roa Bastos enfatiza, sin explicitarlo, la latencia y potencialidad visual de la novela. *Hijo de ladrón* (1951) marca un hito en cuanto técnica literaria y cinematográfica, lo que es analizado por Silvia Donoso, quien compara estas dimensiones afirmando que la narrativa es capaz “de adaptar las propiedades del lenguaje filmico a la secuencia verbal” (721). Esa relación con la imagen encuentra eco temprano en la producción cuentística de Rojas. En ese sentido, la premisa central de este artículo propone que esta obra⁹⁷ presenta elementos visuales que parten en el cuento “Un espíritu inquieto”, relato que desarrolla, primero, la idea del “espíritu”

⁹⁷ Los cuentos de Rojas están contenidos en los siguientes libros: *Hombres del sur* (1926), *El delincuente* (1929) y *Travesía* (1934). Otros cuentos son publicados posteriormente:

y espectro con una doble línea de lectura, (por un lado, la platónica, vinculada a las preguntas en torno a la “inmortalidad del alma” y la muerte, y, por otro, al espíritu espectral, vinculado a la representación de la imagen en la literatura); segundo, temas como la precariedad humana y los problemas urbanos, marcando un umbral de época con lo rural-criollista; y tercero, la inquietud como un desmarque vanguardista y experimental⁹⁸.

“Un espíritu inquieto” despliega un estilo y temáticas diferentes a las de los demás cuentos que componen *Hombres del sur* (1926) –“Laguna”, “El cachorro”, “El bonete maulino” y “El hombre de los ojos azules”–, los cuales exponen relatos de la tradición oral y la aventura telúrica y humana. Raúl Silva Castro destaca en ellos “numerosos elementos folclóricos de la tradición oral chilena” (379) y el carácter de “reminiscencias de su propia vida”, lo que se suma a una construcción de personajes que profundiza en sus aspectos humanos y sociales. Por su parte, Jaime Concha agrega la idea de un “humanismo popular centrado en el campo laboral” que determina las relaciones entre los individuos; además de un “humanismo arcaico” cargado de sabiduría humana (370). Leonidas Morales, en tanto, usa, para analizar dos cuentos de Rojas, el concepto de imagen, con dos acepciones. Uno, el de imagen literaria, que equivale a una “representación estética de la vida”, ante la cual, un cuento se organiza en torno a una “imagen verdadera de la vida” (105), lo que para este artículo implica una idea de representación literaria, imagen, verosímil, pero articulada desde el lenguaje, es decir, sin posibilidad de acceder a ese carácter verdadero invocado. El otro, el de imagen convencional, que equivale a las normas sociales vigentes, pensamientos y valores morales (105). Una lectura reciente de Ignacio Álvarez y Stefanie Massmann se centra en la dinámica de la identidad y su tratamiento del vínculo social en “El delincuente” y “El vaso de leche”; mientras que la de Gloria Favi Cortés analiza la vida cotidiana, abordada a partir de los “signos de identidad y las marcas culturales de la época” (156), y “la identidad de ‘esa pequeña ciudad de gente pobre’, esa comunidad de culturas populares” (158). La recepción crítica de la obra, en general, ha enfatizado, según Álvarez y Massmann, cuatro lecturas. La primera alude a la novela superrealista o “vanguardista” (8). La segunda se vincula con la historia social y la representación

“Una carabina y una cotorra”, “Pancho Rojas”, “Mares libres”, “Oro en el sur” y “Zapatos subdesarrollados”.

⁹⁸ Otras formas de vínculo entre imagen y letra en Rojas se encontrarían en: 1) la escritura de crónicas y críticas cinematográficas; 2) el trabajo en la producción de guiones; 3) su carácter cinéfilo. Este último lo confirma Juliane Clark: “Rojas se transformó en un espectador selecto e interesado por obras de realizadores vanguardistas como Antonioni, Bergman, Traffaut y Satyajit Ray” (Guerra 69).

de la marginalidad (8). La tercera se refiere a la ética, la solidaridad y la fraternidad (8). La cuarta “subraya su filiación anarquista” (9).

Este contexto crítico enmarca la apertura visual que formula “Un espíritu inquieto”, un cuento sobre todo urbano, pero también se va plasmando en los cuentos rurales de Rojas, los cuales van adquiriendo marcadas descripciones visuales. Por ejemplo, “El colocolo”, que matiza temáticas humanas con descripciones visuales, como la claridad del rancho al inicio del cuento, con una única luz que brilla, la de una vela (169), seguida de las candelillas, insectos fluorescentes del campo, que resplandecen con luz propia. Por su parte, “Bandidos en los caminos” sitúa tenues velas y sombras en un ambiente rural. En una línea más espectacularizada, “La aventura de Mr. Jaiva” muestra una escena teatral circense, mientras que “Canto y baile”, representa una escena de baile bien imaginada y descrita: salón rectangular, muebles viejos pero firmes, cuatro espejos grandes encima del piano negro y alto, una pista para bandidos en la casa de doña María de los Santos.

La lectura visual de la narrativa de Rojas está condicionada por la vanguardia y la modernidad. Esta última trae consigo el impacto del cine en la producción literaria. En esa línea, Valeria de los Ríos vincula la “aparición y el uso de tecnologías visuales en la literatura latinoamericana (15) con lo fantasmagórico como exhibición: “En los textos literarios este carácter puede estar implicado en la presencia o el uso del aparato fotográfico o cinematográfico, en el carácter mortuorio de la representación y/o en su condición de espectáculo” (16). El interés literario por el cine es rastreado por Jason Borge en *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, donde selecciona crónicas-críticas de cine de la época⁹⁹. Por su parte, Wolfgang Bongers, María José Torrealba y Ximena Vergara, en *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, recopilan textos publicados por escritores y escritoras, críticos, cronistas y periodistas¹⁰⁰. En este último, llama la atención la inclusión del poema “Sueño” (*Atenea* 1928) de Rojas, ya que abre una lectura de la imagen cinematográfica implícita, más cercana a un vínculo con la imagen imaginada de la ciudad que desarrolla este artículo, que la propuesta, por ejemplo, por De los Ríos. A estas recopilaciones, habría que agregar lecturas críticas recientes que abordan la visualidad en Vicente Huidobro (De los Ríos 2011), Gabriela Mistral (Cabello 2015), Juan Emar (Keizman 2013; Bongers 2014); y María Luisa Bombal (Bongers 2011). La obra de Rojas, excluyendo a *Hijo de ladrón*, no ha sido abordada visualmente en profundidad,

⁹⁹ Destacan las de Raúl Silva Castro (1931), Gabriela Mistral (1926) y María Luisa Bombal (1939).

¹⁰⁰ Destacan los de Daniel de la Vega (1928 y 1930), Raúl Silva Castro (1928), Vicente Huidobro (1934 y 1938), Juan Emar (1924, 1925 y 1926) y Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral) (1930).

aunque, como lectura de una época, hay un eco espectral imaginado en su escritura. Solo se constata los acercamientos realizados por Donoso (2012), Valenzuela (2020) y Guerra (inédito), lo que da cuenta de su potencialidad.

VISUALIZACIÓN E IMAGEN EN “UN ESPÍRITU INQUIETO”

Manuel Rojas publica en 1970 una edición de *Cuentos*, la que incluye el ensayo “Hablo de mis cuentos” y 38 cuentos escritos entre 1923 y 1934¹⁰¹. En el ensayo, son cuatro los aspectos puntuales que me interesan. Primero, el origen de “Un Espíritu inquieto”, vinculado a la lectura de los *Diálogos* de Platón, en especial “el que trata de la inmortalidad del alma” (14), que en el cuento se relaciona con la *Apología de Sócrates*¹⁰², aunque en realidad se refiere al *Fedón*. Segundo, la solicitud del cineasta chileno Carlos Borcosque para hacer un cortometraje con “El vaso de leche”. Tercero, el comentario sobre la buena acogida de sus primeros libros, reconociendo una crítica adversa que lo mortifica: la falta de estilo. Rojas reconoce no haberse interesado por el estilo, en particular, porque no sabía qué era:

Yo quería contar algo y el deseo de contarlo era superior a una preocupación de lograr un lenguaje de esta índole o de esta otra. Lo único que deseaba era contarlo de manera viva, con un lenguaje directo, fácilmente comprensible. Nunca me propuse deslumbrar a nadie: lo que quería, quizá inconscientemente, porque tampoco me lo proponía, era emocionar, y aun al usar las metáforas que puse en mi novela *Lanchas en la bahía*, mi primera novela seria, lo único que deseaba era ser expresivo (23).

Cuarto, el interés que otorga a la recepción crítica de su obra. Dentro de ella, se refiere a la opinión de Seymour Mentor, quien, en *El cuento hispanoamericano*, sostiene que la “primacía del ser humano en *El vaso de leche* marca el fin del criollismo” (25). En síntesis, el trabajo del alma y el espectro requiere una articulación literaria en torno a la imaginación y la imagen, unido al interés visual que resulta de la búsqueda de estilo y expresión, desembocando en una ruptura con las formas criollistas. En esa línea, Rojas hace patente un “lenguaje visible” (103) que, en la literatura, Mitchell

¹⁰¹ Trabajo con la edición a cargo de Ignacio Álvarez (2016, Ediciones Universidad Alberto Hurtado).

¹⁰² El narrador señala que Pablo recuerda haber leído la *Apología de Sócrates*, de Platón, la parte en que “el envenenado con cicuta, desplegando toda su agilidad de su poderoso cerebro, intenta probar la inmortalidad del alma” (49). Aquí Rojas se equivoca, ya que el episodio de la cicuta aparece en el *Fedón*. Agradezco al doctor en Filosofía Iván de los Ríos los comentarios y corroboración de estas precisiones.

concibe al pensar los “textos como imágenes de varias formas diferentes” (103-4). En rigor, habla de una “iconología del texto” que atiende “la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de figuras, la semejanza, las imágenes alegóricas y la formación de textos en patrones formales determinados” (104).

El protagonista de “Un espíritu inquieto”, Pablo González, de veintiocho años, camina por Buenos Aires, “casi alegre” (47). Lo parcial del “casi” convive con cierta esperanza y con sus planes post mortem para que su cuerpo fuera incinerado. Sobrecogido ante la idea de la muerte, pasea reflexivo “ante las vitrinas, sin mirarse ya en los grandes vidrios que día a día recogen la visión física de la vida de la ciudad, sintiendo que la neurastenia había ahuyentado con su agria sonrisa la pequeña alegría que le causara el estreno de su sobretodo azul” (49). Sus pensamientos y su depresión lo llevan a pensar en la muerte¹⁰³ y en la inmortalidad del alma, frente a la cual “era escéptico y contradictorio”, sin ideas “definitivas” (49). Cavila a partir de una lectura de Platón, la *Apología de Sócrates (Fedón)*, en torno a esos temas, algo que lo desalienta, al igual que las lecturas materialistas, espiritualistas o mecanicistas, complejas para su “cansado cerebro de empleado de banco metido también a pensador” (49).

El andar firme de su cuerpo, “vacilante en su espíritu, pensando en la muerte” (50), es intervenido por el ruido y zumbido urbanos, con descripciones que enfatizan una escena montada “dentro de un círculo perfecto y por descubrir claridades diáfanas en un callejón oscuro, en donde el único farol visible, rojo, como el de una casa de diversión en una calle de la Boca, alumbraba el rincón de la Locura (50)¹⁰⁴. De pronto, un acontecimiento interrumpe su andar: “En una fracción de segundo sus ojos mortales recogieron la imagen de este trozo de la ciudad y se agrandaron hasta desorbitarse cuando Pablo González vio, a cuatro metros de su cuerpo, un automóvil gris, loca la dirección, venirle encima a una velocidad que le pareció de un millón de metros por segundo. Detrás de él paraba en ese instante un tranvía”. (50). El accidente, el imprevisto, una escena citadina visualizada, en donde espacio y tiempo se detienen. Pablo pierde y recobra “el sentido de su personalidad” (50), en medio del ruido, el vocerío y el estallido de fierros: “sintió como que le crecían alas en los pies y de un salto maravilloso, inverosímil –¡oh, Aquiles!–, se plantó en la acera de la plaza [...] El

¹⁰³ También se trata de un tema recurrente en los cuentos de Rojas, abierto con “Laguna”, en 1926, que gira en torno a la experiencia humana y la muerte, y que sigue con “El trampolín” y “Pedro el pequenero”, en 1929.

¹⁰⁴ La espacialidad visibiliza y visualiza formas modernas, como sucede con el puerto en “El vaso de leche”, que cierra con un espacio oscurecido iluminado por una “bombilla eléctrica” (152) y las “luces del muelle”; y en “Un mendigo”, que escenifica, con marcada visualidad, la “vida y el mundo” que “estaban al final de esa imagen” (152) citadina en movimiento: “había un restaurante con dos focos a la puerta y una gran vitrina iluminada, a través de la cual se veía, en medio de un resplandor rojizo...” (158).

monstruo gris, volcado, giraba aún sus ruedas, despidiendo un vapor caliente por entre sus intestinos rotos” (51). Cual *Alsino*¹⁰⁵, de Pedro Prado, alado, pero urbano, desplaza la monstruosidad hacia el automóvil animalizado, ícono moderno y de la vanguardia, oda al movimiento futurista y que, en el cuento, funciona como indicio de época¹⁰⁶. Las alas resuenan en la lectura de Subercaseaux, en tanto signo relevante para leer a las vanguardias de principios de siglo, específicamente en *Alsino* y en *Altazor*, de Vicente Huidobro. Ese indicio vanguardista Lucía Guerra lo identifica en *Los hombres oscuros*¹⁰⁷ e *Hijuna*, sumado a “la incorporación de técnicas vanguardistas”, en el contexto del realismo socialista en Chile, destacando la influencia del cine (130).

El cuento detiene el tiempo y da una salida al cuerpo material hacia su espíritu muerto: el espectro. En un primer momento Pablo se siente “liviano, despejado” (51). Una voz lo saluda y lo desestabiliza “en una espiral de locura” (52). Alfredo Valenzuela, “el aparecido” (52), amigo de su juventud, muerto hace un tiempo, le muestra su cuerpo destrozado a Pablo quien reacciona con angustia y tristeza. Pasa de la corporalidad al ánima, de ser un individuo con un sobretodo azul nuevo, visible, a no ser visto, incluso, por conocidos; cambia su personalidad material por una inmaterial (53)¹⁰⁸.

El espectro se configura como una representación paradójica que fusiona la presencia y la ausencia. Derrida lo entiende como “la *frecuencia* de cierta visibilidad. Pero la visibilidad de lo invisible” (117). El espectro es, a la vez, lo que puede ser imaginado, eso “que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver” (117). En una lectura de la imagen fotográfica, Barthes sostiene que aquello que es fotografiado, el referente, es el simulacro, que denomina “el *Spectrum* de la fotografía”, vinculado tanto con su relación con el “espectáculo” (35) y eso “terrible” que contiene toda fotografía: “el retorno de lo muerto” (36).

En un momento de retórica y filosofía platónica en forma de diálogo, los personajes intercambian ideas sobre la nueva vida de Pablo como espíritu. Alfredo le comenta que antes era un cuerpo y un espíritu, cuya integridad lo hacía ver como un hombre. La muerte los separa, uno “sigue su curso de renovación y simplificación material”, entregando “sus sustancias a la tierra, a las plantas, al agua”, mientras que el

¹⁰⁵ Rojas, en *Poesía y revolución*, reconoce su admiración hacia Pedro Prado, quien publica su novela *Alsino* en 1920, antes de la aparición de “Un espíritu inquieto”.

¹⁰⁶ El cuento “La suerte de Cucho Vial” abre con el umbral campo-ciudad cuando, a la entrada de esta última, un automóvil espanta a un caballo (257).

¹⁰⁷ “El delincuente”, publicado en 1929, presenta una descripción visual del conventillo, que, de algún modo, anticipa la visualidad de *Los hombres oscuros* de Nicomedes Guzmán, con velas y oscuridad.

¹⁰⁸ La visualidad del vestuario queda patente en “El bonete maulino”, en que se destacan ciertos juegos de oscuridad, sombras y luz y el color del mismo bonete (75).

otro “asciende por la escala de la purificación moral” (54). Ambos siguen existiendo, no así “el hombre como animal ciudadano” (54). La separación, más allá de ser una eventualidad o una verificación, da cuenta de las posibilidades que otorga el relato. Ejercicio fantástico de recuperar el espectro-spectrum que en Rojas asume un gesto de experimentación sobre la base de un “lenguaje visible”.

Pablo reconoce su tristeza al perder su vida terrenal, en especial lo que no pudo hacer, siendo refutado por Alfredo, ya que ahora puede ser lo que no pudo ser antes: “sabiduría, comprensión, medios” (60). El hombre, en rigor, el ser humano, no usa sus sentidos para “elevarse por medio de ellos, sino para rebajarse”, primando por sobre el espíritu. En lo puntual, relacionado con lo visual, los ojos los ocupa para ver, pero no la belleza del mundo, sino que lo mundano, como ir al cine, que, implícitamente, es denostado en su calidad de objeto no digno de ser contemplado. Pablo no quiere “ser un espectro perfecto, sino un hombre perfecto” (60), lo que refuerza el carácter humano y social de la incipiente obra de Rojas, manifiesta como problemática existencial y no material, en cuanto comprensión del mundo. Desea que los otros seres sepan como él del mundo, lo que para Alfredo resulta imposible, ya que los muertos no influyen sobre la humanidad. “Nadie puede hacer nada por ellos, sino ellos mismos” (60). El destino de los espíritus, incluso, varía. Unos desaparecen, otros, tal vez, “van a un plano superior, a transformarse en luz, en aire, en sombra, y giran a nuestro alrededor, sin que nosotros los veamos, como nosotros alrededor de los hombres, sin que ellos nos vean” (61). El espectro, imperfecto y paradójico, muerto, muda, aparece y desaparece, reaparece como imagen. La letra, anhelo eterno mediante, siempre busca crear o representar otro estado de las cosas, la imagen muerta, desde un lenguaje visible.

La escena final de “Un espíritu inquieto” muestra a Pablo llegando a la orilla del río, donde “las luces de la tarde daban su última vuelta. Parado sobre el murallón, con los brazos abiertos, miró por última vez el mundo. Luego se dejó caer rectamente, hundiéndose en el río” (61). El suicidio reafirma la inquietud del espíritu, en su calidad de espectro ausente y presente, doblemente muerto, y exacerba su condición inquieta buscando otro espacio, dando otro giro que deja abierta la posibilidad de ver allí la imagen literaria que lee Leonidas Morales, en tanto mera representación estética de la vida. El espíritu, como espectro, no cabe en esa representación, pero sí en la de una imagen muerta barthesiana que encuentra eco en el carácter mortuorio vinculado a las tecnologías de las imágenes analizadas por Valeria de los Ríos.

“Un espíritu inquieto” marca un temprano giro de estilo y expresión en Rojas, cerrando las puertas de la descripción criollista y avanzando hacia una experimental y vanguardista. De hecho, sus cuentos, leídos por la crítica desde lo humano, social y ético, se van apropiando de estos matices. En ese sentido, algunos de los cuentos rurales de la tradición oral conviven en forma y estilo de imagen y visualización con otros cuentos urbanos y modernos, lo que queda de manifiesto, por ejemplo, en *Lanchas en la bahía*. Rojas destaca por sus logradas descripciones visuales las que, de una u otra

forma, gatillan la lectura cinematográfica posterior de *Hijo de ladrón* (incluso la novela gráfica de Christian Morales, Marco Herrera y Luis Martínez) y los cuentos que han sido llevados al cine: “El vaso de leche”, “El ladrón y su mujer” y “Pancho Rojas”.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio y Stefanie Massmann. “Vínculo social e identidad en la primera narrativa de Manuel Rojas Social”. *Estudios filológicos* 47 (2011): 7-21.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara (eds). *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Concha, Jaime. “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Eds. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés. Santiago: Universidad de Santiago, 2005.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Derrida, J. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2003.
- Donoso Hiriart, Silvia. “El modo cinematográfico en el relato de *Hijo de Ladrón* (Manuel Rojas)”. *Revista Comunicación* 10, 1 (2012): 720-734.
- Favi Cortés, Gloria. “La representación memorable de la vida cotidiana en el cuento ‘El delincuente’ de Manuel Rojas”. *Acta Literaria* 29 (2004): 155-60.
- Guerra, Jorge. *Manuel Rojas, narrativa de una imagen*. Inédito.
- Morales, Leonidas. “Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas”. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Roa Bastos, Augusto. Carta a Manuel Rojas. 1 de septiembre de 1961. Obtenido el 18 de octubre de 2020. <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/27425>.
- Rojas, Manuel. *Cuentos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Silva Castro, Raúl. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile: la década del centenario*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.
- Valenzuela Prado, Luis. “Las imágenes de Manuel Rojas. Lecturas, archivos y escritura”. *Manuel Rojas. Una oscura y radiante vida. Nuevas lecturas y aproximaciones críticas*. María José Barros Cruz y Pía Gutiérrez (eds.). Santiago: Ediciones UC, 2020.