

EL HOGAR Y SU DESCRIPCIÓN EN LAS NOVELAS CORTAS DE ROBERTO BOLAÑO

Kata Varju

Eötvös Loránd Tudományegyetem

katavarju@gmail.com

Resumen: El espacio es un elemento básico para determinar la identidad, y la identidad solo puede existir a base de espacios domados o propios. Roberto Bolaño siempre traza problemas de identidad y es conocidamente tacaño con las descripciones. Lo que hace ver, ¿edifica o destruye? ¿La descripción da estabilidad a los hogares representados o aumenta el *sinsentido salvaje*? Lo artístico en su dualidad (divino o diabólico) muchas veces se localiza en el espacio del hogar, que asimismo aparece como un lugar incierto, una zona fronteriza.

Palabras clave: identidad, espacio, no-lugar, lugar antropológico, biografía, hogar.

THE HOUSEHOLD AND ITS DESCRIPTION IN ROBERTO BOLAÑO'S *NOUVELLES*

Abstract: Space is a basic element to determine identity, and identity can only exist based on tamed or own spaces. Roberto Bolaño always traces identity problems and it is well-known his stinginess with descriptions. His descriptions are means of destruction or of construction? Does the description give stability to the homes represented or does it increase the *savage nonsense*? The artistic, in its duality (divine or diabolic), is often located in the space of the home, which also appears as an uncertain place, a border area.

Keywords: identity, space, non-place, anthropological place, biography, household.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.259>

Recibido: el 1 de julio de 2018

Aceptado: el 30 de agosto de 2018

Publicado: el 22 de octubre de 2018

El espacio y la identidad son conceptos inseparables. Los dos son dotados de significados. Como expresa el antropólogo francés Marc Augé, “[n]acer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual [...]” (2000: 32). Nacer es nacer en un hogar. El espacio identitario corresponde entonces al hogar que es, con palabra de Augé, espacio propio (*endroit*) (2000: 33). Y nuestro hogar posterior, el de la edad adulta, será la estampa y, así, portador de nuestra identidad. El hogar es un lugar dotado de significados, y algo que concebimos como algo dado. Augé lo concibe de la siguiente manera: “[h]istórico, por fin, el lugar lo es necesariamente a contar del momento en que, conjugando identidad y relación, se define por una estabilidad mínima. Por eso aquellos que viven en él pueden conocer allí señales que no serán objetos de conocimiento” (2000: 33). Estos lugares por tanto son dados, no requieren un aprendizaje posterior, por eso los entendemos como espacios familiares, conocidos. Este espacio geométrico encubre pues la primera figuración de las relaciones humanas, de la identidad y del sistema de normas elementales de nuestra vida.

Para Roberto Bolaño, la identidad es el problema primordial, pero también se sabe que es ahorrativo con las descripciones. Surgen de esta forma una serie de preguntas referentes a su narrativa breve, principalmente, *La literatura nazi en América*, *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*: ¿cuáles son los espacios identificables como hogar?, ¿qué caracteriza la descripción de estos espacios?, y además, ¿qué tipo de descripciones podemos hallar en sus obras?

Para el presente estudio, he intentado recoger los espacios bolañianos que sean hogares o dehogar para algo. Como los personajes de Bolaño son, en la mayoría de los casos, artistas (fallidos o ineficaces), el espacio de la creación artística —sea este espacio de creación, exposición o exhibición: el taller-galería— es otro de los espacios de la narrativa del autor. Me interesa sobre todo si la descripción de estos espacios se difiere de su representación como hogares, si se pueden establecer paralelos entre ellos o si son espacios que se divergen, o bien, se entrelazan.

La escasez de descripciones puede derivar del uso del género biográfico. De alguna forma, *La literatura nazi en América* es algo así para Bolaño como es “El capote” para Gogol: cimienta la utilización posterior de biografías más breves, semejantes a las de los diccionarios enciclopédicos. Si lo pensamos bien, la reseña biográfica no contiene descripciones, en cambio, se centra en acciones, datos y, cuando se trate de artistas, títulos. El lugar de nacimiento y fallecimiento aparece, naturalmente, al lado de las fechas correspondientes, pero solo a manera de coordenada fundamental de identificación; nunca es el espacio del hogar: es solo aludido pero no representado. A pesar de esto, en *La literatura nazi en América* se halla la descripción real más extensa de su obra.

Esta se encuentra en la biografía de Edelmira Thompson de Mendiluce. En su poesía están presentes, desde el principio, las descripciones (paisajísticas) y consideraciones poéticas; aprovechando el concepto acuñado por Chris Andrews, se trata de unas descripciones metarrepresentativas (2014: 48). La mayor empresa artística de Edelmira es la de reconstruir, en el jardín de su hacienda, la habitación ideal descrita por Edgar Allan Poe, y después escribir un libro a partir de esta experiencia. La descripción de la habitación reconstruida la recibimos de primera mano: se intercala en la narración de un narrador de tercera persona que, basándose en el género autobiográfico, debe de ser omnisciente.

Para empezar, uno de los amigos de Edelmira pinta la habitación (primer nivel metarrepresentativo) pero, para ella, esta no le parece una copia suficientemente fiel, por lo que decide reconstruirla en su jardín y amueblarla según la narración de Poe (segundo nivel metarrepresentativo). La descripción de la habitación, enfocada solo en el mobiliario, en lo interior, se nos representa por medio del recurso de la enumeración. Pero la descripción no se realiza desde una perspectiva única, su focalizador no es alguien que se encuentre en la habitación, o sea, no es un perceptor de la misma, sino —en conformidad con el género biográfico del estilo de los diccionarios enciclopédicos— un narrador heterodiegético exterior, gesto que impersonaliza el espacio representado. Los elementos más enfáticos de esta descripción-enumeración son las ventanas, sus nichos, las cortinas que los limitan, los cuadros colgados en la pared y, en particular, sus marcos. En lo que se refiere a las ventanas, parece insignificante adónde den y cuánta luz dejen entrar. Revisten de mayor importancia los elementos liminales, los que constituyen una división entre lo interior y lo exterior: las ventanas, las cortinas de espejo tejido, el cordón de oro que sirve para abrir y cerrarlas, el papel de la pared, los marcos de los cuadros que representan figuras femeninas y, por último, el pequeño espejo que se ha colocado de manera que no refleje a nadie que se sienta en la habitación. Por lo tanto, la habitación ideal se encuentra fuera del espacio que la circunda, interrumpe el espacio del entorno para crear dentro de este otro espacio de calidad distinta, ideal. Lo que sería en otros casos parte de un todo (una de las habitaciones de la casa), asume el papel del todo: llega a ser un universo entero, una vida entera, junto con la del hombre que figura en la descripción original de Poe, sentado en uno de los sillones, que se ha interpretado como la personificación del marido difunto de Edelmira.

La habitación sin la casa correspondiente constituye un recorte espacial: intercepta el hogar, el tejido del espacio familiar, para crear dentro de él algo distinto. Finalizada la reconstrucción, Edelmira cree llegado el momento de escribir, situada ya en el ambiente ideal. Su obra (tercer nivel metarrepresentativo) es, por supuesto, una nueva descripción de la habitación: detalla la cuestión del buen gusto, la crónica de su reconstrucción, la historia de la búsqueda de los muebles que se sigue por otra descripción de la habitación reconstruida pero esta vez diferente —con énfasis en la luz y los colores— y, último en orden, la descripción del amigo de Poe dormitando en la habitación. El cuarto nivel metarrepresentativo es constituida por la descripción que leemos nosotros. Es un trastornamiento omnipresente, aunque con sus propias variaciones según sus obras, en otras descripciones del autor: es una postura engañadora que implica tanto lo cercano (el hombre se sienta allá, en la habitación reconstruida) como lo lejano (nunca puede ser lo mismo, pues no existe una descripción exhaustiva, etc.).

La descripción de la habitación parece como una enumeración accidental de los elementos que la constituyen, pero con énfasis desplazada, lo que correspondería al recurso bolañiano de acumular los acontecimientos. El lector no está seguro de si puede atribuir una interpretación a la organización de la descripción (qué es lo que aparece con mayor énfasis, qué es lo más importante) y, por su parte, la descripción tampoco hace más familiar o más transparente al espacio, sus elementos no se interrelacionan, justo debido a la omisión de las relaciones espaciales: no se sabe dónde se sitúa uno respecto al otro. El desmontaje del mobiliario es tan detallado como si se tratara de instrumentos quirúrgicos cuidadosamente colocados en bandejas separadas. Es este sentimiento de segregación el que obstaculiza la

toma de posesión del espacio y que se haga hogar. A pesar de que se trata de un espacio interior, de un *boudoir*, su percepción no lo convierte en tal: se mantiene mero conjunto de elementos que resisten a ser interrelacionados, de manera semejante a los acontecimientos que tampoco llegan a construir el tejido de la vida en la narrativa bolañiana.

Los principales temas de la descripción son la relación entre la parte y el todo, lo interior y lo exterior, los elementos liminales, la carencia de interrelación entre los elementos de la descripción y, por último, la ausencia de un focalizador único. Esta habitación es un hogar estilizado, de algo que se intenta familiarizar otro individuo, tal vez para conseguir el talento del autor original. Aquí no se trata de la vulneración de la identidad, sino de que alguien intenta crear o construir un hogar que no le pertenece.

El espacio parece ser influido por el factor de la edad, y así, del tiempo: hay un espacio abierto que se enfrenta con otro cerrado. Para los personajes de Bolaño, la identidad se forja en la juventud, durante los años universitarios. *La literatura nazi en América* contiene informaciones referentes al aspecto de la familia que así corresponde a la afirmación del epígrafe según la cual sí es posible bañarse dos veces en el mismo río. Asimismo se detalla la crónica de las diferentes generaciones de la familia (por ejemplo, las Mendiluce), no obstante, desde el momento en que el narrador heterodiegético se convierte en homodiegético, este tipo de referencias se disminuyen y se vuelven neutrales. El espacio de la juventud corresponde a los años universitarios. Desde entonces, los personajes serán unos individuos *self-made*, su vida —su verdadera vida— comienza tras finalizar la universidad, seguida siempre por una decisión propia. En este momento, el espacio de la identidad es pleno y abierto: pleno, porque los personajes pueden vivir su vida, y abierto, porque esta vida se dirige hacia el porvenir, quieren llegar a ser algo o alguien, su vida es metida en sueños y posibilidades (lo mismo caracteriza a los personajes de *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* y *Los detectives salvajes*). En cambio, el espacio de la edad adulta es el de la identidad perdida y de la vida encogida. Este encogimiento se debe a varios factores: la situación laboral derivada de decisiones propias, a veces ideológicas (como la de Sebastián Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile*), el exilio derivado de la situación histórica (como el del narrador anónimo de *Estrella distante*), la huida derivada de la situación histórica (como la de Carlos Wieder de *Estrella distante*) o la obligada carrera derivada de la situación política (como el caso del Bibiano que debe trabajar en una zapatería). Uno de los motivos del encogimiento es la pérdida de sentido del presente y la consecuente orientación hacia el pasado: los personajes vegetan, viven y sobreviven de un día a otro, sin planes ni sueños. El objetivo debería ser la digestión del pasado, pero esto podría repercutir en casos rarísimos en la suerte personal, y los sueños perdidos ya no se podrán recuperar. La identificación de Carlos Wieder no podrá cambiar la vida del narrador anónimo o del Bibiano empleado de zapatería, pero tampoco recibirá nuevas posibilidades Sebastián Urrutia con su viaje al pasado en su lecho de muerte. La identidad es dañada, la vida ha llegado a una pista ciega. Pero la búsqueda y la indagación desvían la atención de lo irrevocable, son quitapesares en el estadio del *sinsentido salvaje*.

Bolaño representa espacios marcadamente interiores, de lo que serían excepciones la escritura aérea de Carlos Wieder, en *Estrella distante*, y el tambaleo de Urrutia en el jardín, en *Nocturno de Chile*. De entre estos espacios interiores, se estudiarán en lo que sigue a los que se puede definir como hogares.

Uno de los espacios bolañianos que aparece dos veces —en ambos casos, en la ciudad de Nacimiento— y por tanto se lo podemos denominar “espacio reciclado” recurriendo al concepto de los “personajes reciclados” (*circulating characters*) es el hogar de las hermanas-poetas María y Magdalena Venegas de *La literatura nazi en América* y las Garmendia de *Estrella distante*. La descripción de la casa, en realidad, no es una descripción: es una serie de acontecimientos que se relacionan con un espacio cerrado. La característica más patente de esta descripción en *La literatura nazi en América* la encierra, la puesta en duda del narrador hasta ahora heterodiegético y omnisciente, pero que para finales del capítulo último claramente se convierte en homodiegético. Este recurre a la introducción de elementos que remiten a la vacilación de la voz narrativa (“digamos dos semanas después”, “una noche tal vez antes”, “y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón”). Las citas provienen de las páginas 194 y 195, pero la naturaleza homodiegética del narrador solo se descubre en la 197. Todavía no se sabe si el narrador estaba presente cuando ocurrieron los asesinatos en la casa, por eso los imagina; la referencia se encuentra solo en su reescritura en *Estrella distante*. Este cambio es un medio de distanciamiento y de confusión en la descripción de la casa, ya que con esto arranca la narración y también es este el momento cuando todavía no tenemos idea del cambio. Aunque el que percibe sea el mismo focalizador, la descripción de la casa se vuelve cuestionable.

Es esta casa en donde se refugian las hermanas Venegas tras el golpe militar, con la esperanza de poder estar seguras. No obstante, este hogar será el lugar mismo de su muerte:

[s]e fueron, pues, a Nacimiento y se encerraron en su casa, una de las más grandes del pueblo, en las afueras, una casa de madera de dos pisos que había pertenecido a la familia del padre, con más de siete habitaciones y un piano y la presencia poderosa de la tía que les guardaba de todo mal aunque las Venegas no eran lo que se dice unas muchachas cobardes, todo lo contrario. (*La literatura nazi en América*, 2008: 194)

La casa también da cabida a algunas actividades artísticas: es salón literario, lugar de presentación de las obras, pero el asesino no está dispuesto a compartir las suyas con las hermanas, mejor dicho, no las comparte verbalmente. En la descripción que se agrega, la tía aparece con la misma énfasis que los otros elementos de la casa, pero es la última en orden. Sin embargo, la tía será la primera cuyo asesinato se describa, aunque solo sea por medio de las circunstancias. Esta misma escena se parece al primer asesinato de *Estrella distante*, y a lo mismo alude el nerviosismo de Wieder, derivado de no encontrar la empleada en su cama. Esta situación coloca el asesinato de la tía en un lugar mucho más distinguido. La noche de su muerte es anticipada por una agradable tertulia literaria: sucede de nuevo en un espacio interior que se cree protegido, donde tiene su hogar la literatura. Las hermanas se han encerrado en un espacio interior, junto con el enemigo; sin embargo, la noche, el elemento amenazador, se encuentra fuera: “y la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz” (*La literatura nazi en América*, 2008: 195). Dentro y fuera, siendo direcciones, se vuelven sumamente problemáticos. La seguridad queda abolida tanto dentro como fuera.

Otro elemento amenazador es la ausencia de los cadáveres. El espacio que corresponde a los cadáveres siempre es el de fuera, un espacio exterior: el paisaje, que constituye una ausencia tan marcada en las obras de Bolaño. El cuerpo de Magdalena Venegas se encuentra en una fosa común, años después. El hogar, considerado como espacio seguro, por tanto no

solo es el lugar de nacimiento, sino se convierte también en el de la muerte violenta. De manera paralela, el espacio exterior es el espacio incierto de los cadáveres: deben estar allá fuera, pero su lugar exacto no es precisamente definido, no se conoce, de ninguna forma puede ser espacio propio (*endroit*), como tampoco lo puede ser un sepulcro el hogar del cadáver. “Fuera” corresponde por tanto a “en alguna parte”, al espacio en donde nada es seguro. La pérdida de la seguridad no solo concierne a la vida y a su espacio, sino también al recuerdo: la muerte no puede convertirse en espacio, en monumento visitado, ni en tumba. Es un espacio que imposibilita no solo el presente, sino también el porvenir, asimismo frustra la posibilidad de valoración y conocimiento del pasado. Esta apertura del espacio implica por tanto un aniquilamiento absoluto, es un callejón sin salida: la apertura torna el espacio en algo infinito y desconocido, haciendo imposible tanto el futuro como el pasado. En este sentido, la apertura espacial apunta de manera paradójica al encerramiento total, que al mismo tiempo, según el punto de vista de varios personajes, es una ausencia. El no-saber vuelve el cierre aparentemente imposible.

En *Estrella distante*, la vuelta de las hermanas Garmendia es fruto de su huida de la “vida real”: “siempre, lo admitieron, regresaban a la casa paterna cuando la «vida real» adquiriría visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables” (1996: 27). La casa familiar es, por tanto, el espacio de la huida, el de la seguridad, adonde pudieron encerrarse (1996: 26). La noche se pasa de nuevo con un viaje literario. Para el narrador, con este asesinato supuestamente primero, Alberto Ruiz-Tagle se convierte en Carlos Wieder. El asesinato de la tía es, de nuevo, el primer y el único asesinato descrito, además, de nuevo aparece un solo cadáver.

El hogar familiar positivo, espacio de la seguridad, se vuelve por tanto negativo: será el espacio de la muerte y de la desaparición, en que la incertidumbre derivada de la desaparición, de la muerte, acompañado con la ausencia de las huellas físicas, es mucho más grave que la muerte conocida, identificada, que cuenta con huellas (el cadáver). No hay pues nada más amenazante de lo que existe. La descripción es, en realidad, una serie de acciones igualmente inciertas a base de las cuales no es posible caracterizar el hogar: la descripción no es más que función narrativa.

Las dos “descripciones” de hogares comparten el uso de supuestos: no se sabe si el narrador estuvo presente, por tanto la descripción se fundamenta en suposiciones, ideas, de las que se enfatiza, ya en la primera versión de *La literatura nazi en América*, suposiciones basadas en pares binarias. Pudo pasar de una forma pero también de otra. Los supuestos prestan de nuevo al argumento la naturaleza amenazadora del no-saber, asimismo establecen un distanciamiento, constituyen otro trastornamiento. Se cuestionan las relaciones entre lo interior y lo exterior, la dirección de abrir y cerrar, el lugar de nacimiento y el de la muerte. El hogar también se hace salón literario, espacio del arte. Otro de sus características importantes es la ausencia: se aniquila el hogar, se aniquila la identidad y, de manera paralela, la ausencia posterior de los cadáveres contribuye al cuestionamiento del espacio mismo de la muerte.

En *Estrella distante*, el departamento de Carlos Wieder es otro de la serie de hogares bolañianos. En este caso, el percibidor será el elemento trastornado: lo visita Bibiano, pero el narrador fija su recuerdo muchos años después, por lo tanto, se trata de un doble distanciamiento. El departamento de Wieder se describe como si estuviera manteniendo una distancia respecto a “otra vida”:

[n]osotros vivíamos con nuestros padres (los que éramos de Concepción) o en pobres pensiones de estudiantes. Ruiz-Tagle vivía solo, en un departamento cercano al centro, de cuatro habitaciones con las cortinas permanentemente bajadas, que yo nunca visité pero del que Bibiano y la Gorda Posadas me contaron cosas, muchos años después (cosas influidas por la leyenda maldita de Wieder), y que no sé si creer o achacar a la imaginación de mi antiguo condiscípulo. (1996: 16)

Esta frase es la que introduce el fragmento descriptivo del departamento de Wieder. Si se la observa bien, se descubre la presencia cumulativa de trastornamientos y distanciamientos. Primero, la situación económica y social de Wieder (alias Ruiz-Tagle) difiere categóricamente de la vida menesterosa que viven los otros; mientras que ellos vive con su familia, la vida de Wieder es solitaria. El otro distanciamiento es temporal: sus amigos le hablaron solo años después del departamento. Y el tercer elemento es la influencia de los acontecimientos posteriores: quién los conoce, acaecieron realmente o son solo imaginados. Las cortinas permanentemente bajadas consueñan con la “leyenda maldita”.

La descripción del departamento ofrecida por Bibiano, en vez de ser una descripción real, es la evocación de impresiones y sentimientos anteriores: no hace ver, no muestra, sino rememora sensaciones de antes. El énfasis cae por tanto en el percibidor original: es la personalidad de Bibiano la que modifica el recuerdo. En vez de las informaciones ofrecidas por el narrador anónimo, el realce cae, de un lado, en la vivencia y la percepción, y por el otro, en el proceso de rememoración. Bibiano considera el apartamento “demasiado vaci[o], [...] en donde claramente faltaba algo” (1996: 17). Esta ausencia es de difícil interpretación, ya que no se sabe de qué o en la medida de qué subsiste. Se asemeja de alguna forma a la situación de los muebles y ventanas de la habitación de Poe de Edelmira Thompson que no mantienen ninguna relación espacial. Falta el plano de comparación. La percepción de Bibiano se exploya para comprender la penumbra del departamento (la falta de luz), el olor espeso y el ruido que tal vez se escucha de una de las habitaciones. Es como si la casa de Wieder estuviera mutilada: es “desnuda y sangrante” (1996: 17). Lo percibido se opone, también según el narrador, con lo que se conoce de la descripción del departamento. Bibiano se convence de que no hay nada extraño en esta casa, excepto el ruido. Asimismo resulta que la narración de Bibiano no es oral sino escrita (1996: 20). Una de las interpretaciones posibles de la vaciedad del departamento es la personalidad desvestida y siempre encubierta de Ruiz-Tagle: su hogar en tanto ancla de identidad solo puede irradiar vaciedad pues su propietario está desvestiéndose su piel viejo.

El departamento es “aséptico” (1996: 18), vacío, mutilado y sangrante. Todo se vulnera lo que hace el hogar. No se nos ofrecen impresiones sino una descripción “aséptica” de los componentes de la habitación de Edelmira Thompson, en cambio, la descripción del departamento de Wieder es abundante en impresiones pero falto de descripción real:

[l]as paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica, los sillones cubiertos con ponchos sureños. Sobre una banqueta de madera la Leika de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía. La cocina, que Bibiano veía a través de una puerta semientornada, de aspecto normal, sin el típico amontonamiento de ollas y platos sucios propio de la casa de un estudiante que vive solo [...]. (1996: 17)

Este carácter aséptico solo puede referirse, de nuevo, a la ausencia de la identidad y del hogar.

En *Estrella distante*, otro de los hogares trastornados es Barcelona, adonde se exilia el narrador anónimo. Semejantemente al departamento, la ciudad tampoco llegará a ser su hogar. Su perspectiva se restringe a la circulación peatonal, por tanto le es totalmente desconocida la estación de Plaza de Cataluña que engloba todos los medios de transporte público subterráneo posibles:

[c]reo que hacía meses, tal vez años, que no salía de Barcelona y la estación de Plaza de Cataluña (a pocos metros de mi casa) me pareció totalmente desconocida, luminosa, llena de nuevos artilugios cuya utilidad me escapaba. Hubiera sido incapaz de desenvolverme por mí mismo con la prestancia y rapidez con que lo hacía Romero y éste se dio cuenta o calculó de antemano mi previsible torpeza de viajero y se encargó de franquearme el paso a través de las máquinas que vedaban el acceso a los andenes. (1996: 144-145)

Esta breve descripción y las del viaje en tren interesan porque son muestras de las relativamente pocas precepciones directas del narrador, cuando él es el que ve y contempla algo. Sin embargo, ni el carácter directo es capaz de disipar las dificultades perceptivas. Este no-lugar requeriría rutina y puesta al día, pero el narrador vive su vida fuera de la circulación ciudadana, a la alto, en el quinto piso, en un rincón delimitado de la ciudad. El contraste es enorme entre “abajo” y “arriba”, entre el vientre de la ciudad y el departamento del narrador.

Cabe mencionar que la casa de Carlos Wieder le parece deshabitado al narrador (“estaba vacío” [150], “una soledad más potente” [154]). Cuando, finalizada la identificación, vuelven al edificio es como si estuvieran alejándose mientras se están aproximado. El edificio parece como si hubiera crecido encima de los bloques que lo circundan: “[s]ingular, distinto de los demás edificios que ante su presencia parecían encogerse, difuminarse, tocado por una vara mágica o por una soledad más potente que la del resto” (1996: 154). La percepción facilitada por los órganos sensorios sigue de manera consecuente a las sensaciones.

Aunque, en *Nocturno de Chile*, Sebastián Urrutia agoniza en su propia casa, sus vueltas al presente —que se señalan siempre por poniéndose en codos— no son nada prometedores: no es capaz de aferrar su cama en un espacio conocido, todo se mueve en tono suyo: “aunque ya no lo veo, aunque ya no sé si está a mis espaldas o en los lados o si se ha perdido entre los manglares que circundan el río” (2000: 70); “Tiembla mi codo. Tiembla mi cama. Tiemblan las sábanas y las frazadas” (133); “Mi cama gira en un río de aguas rápidas” (147). Su distanciamiento respecto a una historia o imagen siempre se relaciona con el movimiento de su cama. Para el que agoniza, este hogar no se convierte por tanto en un espacio antropológico, ya no puede serlo: hasta la cama propia es un espacio impredecible para los sentidos.

De entre los talleres artísticos sobresale una gran excepción, en *Estrella distante*: los poemas aéreos de Wieder. Ora se los ve desde la cárcel, ora se los hace indescifrables el viento. Desde el punto de vista del piloto, el vuelo de Wieder es un encerramiento en un lugar diminuto, acompañado por la ausencia del sonido. El silencio del Cabo de Hornos es como si provocara el intercambio de las olas marinas con el cielo. La relación entre “arriba” y “abajo” también se confunde en la exposición organizada en el “nicho” del artista: las fotografías pegadas en el cielorraso recuerdan al infierno y generan otra inversión entre “arriba” y “abajo” (1996: 97). Los cuatro rincones de la habitación representan los cuatro puntos cardinales. El “nicho” de la exposición se encuentra en el departamento de un amigo: “[l]a habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza

prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser natural, normal, sin estridencias: “La habitación no debería semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven” (1996: 94). Esta es la primera descripción de la habitación, según el orden cronológico, de antes que el primer visitante pudiera entrar. Pero la descripción anticipa lo que acaecerá después, por lo que la temporalidad es más relevante que la representación espacial misma. Importa más la función que desempeña esta habitación y el hecho de desmentir que hubiera dentro de ella cualquier accesorio que provocara un espejismo. Afuera se está de fiesta, la cola se deshace a cada instante. Dentro se crea el arte. Según uno de los testimonios, la sensación de la noche oscura inunda el pasillo, tal como en la noche del asesinato de las hermanas Garmendia (1996: 96).

La buhardilla del pintor guatemalteco de *Nocturno de Chile* tematiza asimismo la problemática relación de lo interior con lo exterior. El anónimo pintor vive su vida vegetando, pegado a la ventana, observando París. La buhardilla es el espacio del *sinsentido salvaje*, es donde se revela el enredo de los pensamientos de Don Salvador —gracias a la colaboración de Jünger, el capitán de la Wermacht— y es aquí donde debe experimentar la actitud irracional del pintor. Otras veces no percibe la presencia del pintor en este lugar diminuto. El título del cuadro que pinta inspirándose en el paisaje parisino es *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*. La buhardilla por tanto da lugar a un conjunto de sinsentidos, a la incomunicación y a varios desconciertos perceptivos.

A base de los espacios analizados podemos afirmar que las descripciones no son siempre descripciones reales, ya que no ofrecen un inventario descriptivo del inmobiliario o de cualquier otro elemento que posibilite la imaginación, de parte del lector, de estos lugares descritos. A pesar de esto, se detectan numerosas referencias espaciales, sobre todo a las direcciones relativas a lo interior y a lo exterior, mientras que la única descripción tradicional (la que se ofrece de la habitación de Edelmira) se frustra, pues no puede ser imaginada por la ausencia de relaciones entre los elementos que la constituyen. Todos los espacios interiores son hogares, siendo su mayoría también espacio de creación literaria, salón literario o taller-galería, con la excepción del lecho de muerte de Urrutia.

En todas las descripciones se descubre la pérdida o el desconcierto de las referencias, a pesar de que estas deberían prometer la estabilidad indispensable para el sostenimiento del espacio antropológico, o sea, el hogar. En *La literatura nazi en América*, la habitación de Edelmira es una imitación, una parte en sí del todo, un espacio que no puede devolverle al hombre que ella busca. En caso de la casa paterna de las hermanas Venegas y Garmendia, el hogar, en vez de ofrecer la seguridad, será el espacio de la desaparición; la suerte incierta de los cadáveres conlleva una deficiencia. En *Estrella distante*, del departamento de Wieder falta algo, pero no se aclara qué es y comparando a qué falta. El hogar del narrador de la misma novela será un no-lugar, la estación de la Plaza de Cataluña será el espacio de la pérdida de referencia, además, la percepción siempre sigue la situación en que el yo se involucra (por ejemplo, en caso de la casa presupuesta de Wieder). Es evidente que, en caso del lecho de muerte de Urrutia, en *Nocturno de Chile*, la percepción física del espacio se ha desconcertado: la cama se está girando, va a la deriva, y el personaje no es capaz de manejarla ni de regular su velocidad. En *Estrella distante*, la exposición de fotografías implica una inversión entre

“arriba” y “abajo”, y los que entran experimentan ilusiones perceptivas injustificadas. En lo que se refiere a la buhardilla del pintor guatemalteco de *Nocturno de Chile*, basta pensar en la pintura mexicana que representa, en realidad, París, o en el hecho de que el personaje es capaz de volverse invisible en ese espacio diminuto. En todos estos espacios pasa algo que desconcierta la percepción y colocación espaciales.

Estas referencias repercuten sobre todo en lo que se refiere a las direcciones, volviendo dificultosos el desplazamiento y la orientación dentro del espacio. Este desconcierto concierne tanto la localización individual (*individual location*) como el espacio total (*total space*): el primero se refiere a los espacios representados, mientras el segundo al espacio total del mundo textual narrativo, insinuado a partir de los personajes y los acontecimientos (Ronen, 1986). Por lo consiguiente, este desconcierto no solo concierne los espacios directamente representados sino también a la totalidad del mundo textual, sobrepasando las paredes de las habitaciones, de manera semejante a la noche que asimismo las compenetra.

Los hogares representados no son hogares reales: se despojan de su estatus de hogar (como la casa de campo de las hermanas Garmendía), son copias (como la habitación de Edelmira Thompson), dan cabida a identidades escondidas (como los departamentos de Wieder), o bien son espacios de la subversión (como la habitación de la exposición) y de la indignidad humana, del hambre (como la buhardilla del guatemalteco). El constante cuestionamiento que se genera entre lo interior y lo exterior hace patente la idea de que da lo mismo estar dentro o fuera del hogar: la noche preside ambos espacios.

Al fin y al cabo, el espacio resiste la interpretación: revela el *sinsentido salvaje*. La representación de los espacios bolañianos implica que el sinsentido radica en el desconcierto de la percepción o bien en la deformación de la descripción. El desconocimiento de la identidad y su dislocación asimismo pueden conllevar el desconcierto de las relaciones espaciales. De todas maneras, se puede afirmar que el objetivo de las descripciones de Bolaño no es “hacer ver”, sino el de confundir, de representar una percepción desconcertada. El espacio bolañiano nunca es único: siempre se acompaña de relaciones, de conexiones dislocadas y del sinsentido de las situaciones. La representación del espacio corresponde a la identidad dislocada, a las rupturas que sobrevienen en las relaciones humanas y al sinsentido total de la historia; como anuncia el epígrafe de *La literatura nazi en América*: sí que se puede bañar dos veces en el mismo río. Bolaño parece buscar el sentido, pero si se mira tras el tapiz, se revela la aceptación de ese sinsentido imperante, lo mismo que se observa en la representación del espacio. No es del todo seguro que los espacios bolañianos correspondan al concepto del lugar de Augé, puesto que justo les faltan la estabilidad y los puntos de referencia, que a menudo se ven confundidas. Además del torbellino de los acontecimientos, la representación del espacio también urge al lector para que termine el libro y recupere su estabilidad: que vuelva a refugiarse en su concha de caracol identitaria.

Traducción de Petra Báder

Bibliografía

ANDREWS, Chris (2014): *Roberto Bolaño's Fiction*. New York, Columbia University Press. DOI: <https://doi.org/10.7312/andr16806>

AUGÉ, Marc (2000): *Los "no-lugares"*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa.

BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.

--- (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.

--- (2008): *La literatura nazi en América*. Barcelona, Anagrama.

RONEN, Ruth: "Space in Fiction". *Poetics Today* 7 (1986): 421-438. DOI: <https://doi.org/10.2307/1772504>

© Kata Varju

© Petra Báder



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C