



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**Hacia la reinención de espacios marginados. Análisis espacial narrativo en  
cuentos de Roberto Bolaño**

**T e s i s**

que para obtener el título de

**Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas**

presenta:

**Gabriela López Cortés**

Asesora:

**Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías**



**Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## *In memoriam*

### **Al mejor de los padres,**

Papá, disculpa la demora. No pude evitar ser “la niña del mañana”, la del “ahorita”. Sin embargo, hoy tu bebé te dedica este esmero con todo su amor. Te extraño tanto.

### **A mi hermano George,**

Gracias por ayudarme a cargar mis herramientas. Siempre viajas conmigo querido hermano.

## *Agradecimientos*

### **A mi hermosa familia**

**Mamita**, por fin acabé con una más de tus preocupaciones. Te amo con todo mi corazón. Gracias por tu paciencia, por tu deliciosa comida, por tus regalos, por no perder tu fe en mí, gracias por tu sonrisa, por dejarme ser tu niña, por pensar en mí, gracias por darme a mis hermanos, gracias por no dejarte caer, por siempre dar más de ti con tal de vernos crecer, gracias por ser siempre fuerte, en fin, muchas muchas gracias mamita hermosa.

**Li**, lo diré siempre, eres mi segunda mamá y estoy tan agradecida contigo que no terminaría de agradecer. Comenzaré por darte gracias por regocijar mi vida con tu hermosa familia, gracias por todo tu amor, por enseñarme a escribir como tú, gracias por tu calor, por tu apoyo, gracias infinitas.

**Edi**, mi compañera de juegos. Te estoy muy agradecida por ayudarme y no dejarme sola, gracias por todo tu amor, por mi **Yamy** y **Yelo**, gracias por tu voz guiándome a levantarme, sacudirme y volver a jugar, sin tus palabras no habría podido.

**Tricia**, tú mereces mucho más que tus líneas aparte ya que no sólo eres mi cuñada, eres una gran amiga y mi tercer hermana. Gracias por la paciencia, por la complicidad, la confianza y tu presencia, gracias por ser una gran mujer con quien puedo contar, muchas gracias. Te quiero mucho.

**Gerardo**, aunque sea difícil de creer, por ti volví a creer.

**Emil**, como no agradecerte si eres de quien seguí los pasos. Sé que no lo he hecho tan bien, pero sigo en el esmero. Te amo hermano. Gracias por hacerme Puma y por tu gran ejemplo.

**Ocat**, el de la hermosa sonrisa. Mil gracias por el apoyo incondicional, por tus brazos, por tus palabras, por el guapo **Iktan** y la sensible **Celic**, mis hermosos sobrinos. Te amo tanto, hermano.

**José**, hermano, no sabes cuánto te agradezco tu cariño, tus platillos, que me hayas abrazado y reconfortado cuando nos faltó papá. Eres un hermoso regalo. Te amo.

**Carlos**, muchas lecciones de vida que te he aprendido.

**Eris**, más que mi cuñado, eres un gran amigo y confidente. Te reconozco como un hombre genial que amo, respeto y admiro. Muchas gracias, en verdad.

### **A ustedes que son mi hogar**

**Dave**, amor mío. Gracias por ser mi mejor amigo, por tu gran paciencia, por tus consejos, por oírme, por intentar cada día, gracias por ayudarme a ver tu forma de mirar los días, gracias por nuestra familia, por tanto tiempo repartido en gestos y besos, por los juegos, por tu presencia, gracias por el amor. Te amo más mucho.

**Gadi**, niño mío, este esfuerzo lo hago para que no me dé pena que no veas mi título junto al de tu papá. Te amo con toda el alma, mi niño hermoso. Gracias por tu calor, tus besos, tu amor, tu mirada. Gracias por dejarme aprender de ti que puedo ser una mejor mujer.

### **A mis guapos y diablillos sobrinos**

Mis sobrinos son un móvil de gran fuerza para por fin cerrar este ciclo. Ojalá que mi esmero por ser un buen ejemplo para ustedes sea benéfico. Espero que me permitan estar más cerca, porque tengo mucho que aprender de ustedes.

Les agradezco a todos su inocencia, el calor ávido de sus ojos, el amor y su tiempo para su familia, también su energía del día a día que es el motor de todos nosotros en casa.

**Atselo**, gracias por ser mi persona favorita. No es que espere mucho de ti, sólo quiero que brilles para el mundo como brillas para mí.

**Yamy**, gracias por tanta chispa, mi niña hermosa. Salta muy alto, corre más rápido, grita muy fuerte.

**Yelo**, gracias por siempre darnos tu enfoque. Descubre la fuerza que tienes, aprende a doblegarla, explótala y no te detengas.

**Iki**, gracias por ser mi mejor amiguito, por tu delicado amor y tu gran ímpetu. Esmérate y verás que consigues tus anhelos.

### **A mis hermanos del camino, mis amigos**

Una lista sería tediosa. **Tú** sabes bien que con mi amistad he estado agradeciéndole a la vida por hacernos coincidir y perdurar. Gracias por las aventuras, por el cariño, por la complicidad, por estar.

A mis mejores amigas de la secundaria, **Nay, Axél, Karliux** y a toda la pandilla.

A mis grandes amigos de la facultad: **Alejita, Nan, Dianita, Alfre, Maui, Charly** y a todos los que se aventuraron con nosotros en el amor por la lectura y la aventura.

A todos los que me encontré trabajando y que se volvieron mi paño de lágrimas cuando les decía que aún no me titulaba... :P

Gracias MOYE por mi primer libro de Bolaño. Vida y dicha para ti.

A **todos mis profesores** que me iniciaron en la literatura, la edición y corrección, en la lectura.

A mi siempre paciente asesora, **Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías**, por su ardua e inquebrantable labor, por ser tan amable al señalarme por dónde no era el camino, por estar siempre atenta. Te agradezco mucho por haberme ayudado a por fin sacar este proyecto del baúl.

A mis **sinodales**, el **Dr. Hugo Enrique Del Castillo Reyes**, la **Dra. Martha María Gutiérrez Padilla**, el **Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga** y el **Dr. Juan Carlos Torres López**. Les agradezco mucho sus consejos, su paciencia y generosa ayuda. Me es muy grato poder contar con su apoyo para este trabajo.

Y mi agradecimiento para mi **Alma Mater**, más orgullosa de ser Puma no podía estar.

**¡México, Pumas, Universidad..!**

## Índice

I. Introducción .....	6
II. Primer capítulo: Del espacio hacia su reinención marginal .....	13
II. 1. El espacio narrativo .....	13
II. 2. Los espacios del margen reinventando su lugar .....	17
II. 3. Deambular para el redescubrimiento del espacio marginal .....	21
II. 4. Rizomas del espacio marginado .....	25
III. Segundo capítulo: El ejercicio de resignificar espacios marginales .....	29
III. 1. El espacio marginado del “Dentista” .....	30
III. 2. El espacio que se mimetiza con sus personajes en “William Burns” .....	40
III. 3. Espacio nuevo igual a nueva vida en “El viaje de Álvaro Rousselot” .....	51
IV. Tercer capítulo: Móvil y movilidad espacial .....	62
IV. 1. Sitio iniciático, el sitio de origen de “El Gusano” .....	63
IV. 2. La travesía permanente del errabundo en “El Ojo Silva” .....	72
IV. 3. Vivir hospedado para reiniciar el viaje en “Gómez Palacio” .....	83
V. Consideraciones finales .....	93
VI. Referencias bibliográficas .....	98

## Introducción

Aristóteles y Platón sentaron las bases de lo bello como materia de análisis, ambos postularon sus teorías que concentran las concepciones clásicas del arte, las cuales predominaron al menos hasta el siglo XVIII. Para Platón la belleza es sólo una idea que reside en lo suprasensible, es lo uniforme y proporcional; Aristóteles adapta la tesis de su maestro y agrega la simetría y extensión, así como el orden y el límite (Sánchez Vázquez, 1992, p. 48).

Sin embargo, con la revolución del Romanticismo, Víctor Hugo (1947), en su prefacio del *Cromwell*, sugiere que “lo bello, humanamente hablando, sólo es la forma considerada en su expresión más *simple*, en su *simetría* más absoluta, en su *armonía* más íntima con nuestra organización” (p. 3)<sup>1</sup>. De esta propuesta, destaca que en la producción literaria de la antigüedad sólo tenía lugar principal la belleza.

No obstante, la literatura también contenía lo feo, lo desagradable, aquello que se fue instaurando en el margen, justificada con la idea de que dichos temas han conformado al equilibrado universo o como sátira, asumiendo una función filosófica. El reflejo que el hombre clásico buscaba de sí, era simple, simétrico y en perfecta armonía con su entorno.

Víctor Hugo (1947) reconoce algo fundamental entre la literatura romántica y clásica:

La musa puramente épica de los antiguos *sólo había estudiado la naturaleza por una sola cara*, rechazando sin compasión de los dominios del arte todo lo que en el mundo, sometido a su imitación, no se relacionase con cierto tipo de lo bello. [...] La musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo

---

<sup>1</sup> Las cursivas las indiqué yo.

gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz (p. 4)<sup>2</sup>.

A partir del romanticismo, lo feo, lo desdeñado, se convierte en un recurso a imitar. El hombre, como creación divina, acepta que no es perfecto. La forma de ver y sentir el mundo será una incursión que no sólo ensalza las emociones y visiones del hombre, sino que busca también incitarlo, despertar más sensaciones, así el hombre se convierte más que en el productor, en el sustento de su ingenio creativo. Es entonces que la obra literaria le otorga valor a lo feo, lo sórdido, a lo que ha sido estigmatizado, marginado, por las épocas pasadas.

[L]a fealdad se convierte en una descripción en una manifestación menos repulsiva de la imperfección [...] lo que no puede emplear por sí mismo lo emplea a modo de ingrediente para producir e intensificar ciertas sensaciones complejas con las que se ve obligado a entretener a falta de sensaciones puramente placenteras. Estas sensaciones complejas son lo ridículo y lo terrible (Lessing, 2014, p. 156).

Los recursos literarios que sirven para darle intensidad al texto pueden estar enmarcados en el ámbito de lo feo, lo sórdido, lo marginal y ser bien acogidos. Las sensaciones, por más ridículas o terribles que sean, tienen lugar en la producción literaria.

Por su cuenta, Umberto Eco (2007) indica que “la sensibilidad del hablante común percibe que, si bien en todos los sinónimos de *bello* se podría observar una reacción de apreciación desinteresada, en casi todos los de *feo* aparece implicada una reacción de disgusto, cuando no de violenta repulsión, horror o terror” (p. 18). Hay que resaltar que Eco le otorga a la belleza un lugar pasivo, mientras que la fealdad genera diversas respuestas en el receptor de la obra, es la que

---

<sup>2</sup> Las cursivas las indiqué yo.



produce una reacción ante lo desagradable. Sin duda, una definición de lo bello y lo feo instaurada desde la visión inmediata a la vanguardista.

En las vanguardias, el papel del receptor es relevante al generar la obra, y no siempre se le considera como mero espectador pasivo. Así, el autor puede buscar describir por medio de una mirada creativa y también exponer lo existente, aquello que la mayoría de la comunidad percibe, resulte agradable o no, genere repulsión o la sensación de regocijo.

No hay duda de que el hombre y la realidad que lo rodea son cambiantes, por ello Fernando Aínsa (1986) anota que “si cambia la realidad, tiene que cambiar la narrativa, ésta es ley. Lo único que permanece inalterable es ‘el espejo’, es decir, la actividad del [escritor]” (p. 133). Los textos literarios también han tenido que modificar sus temas, sus tópicos, es decir, dejar de atender sólo los espacios ya consabidos para buscar entre los sitios que estuvieron relegados, aquellos que fueron marginados y estigmatizados como desagradables.

En consecuencia, la literatura en el siglo XX no podía permanecer quieta. Los autores, en su labor creativa, volcarían su atención hacia los linderos para reposicionar su perspectiva y salir de los espacios narrativos preestablecidos, ahora ya considerando al lector y presentándole diversos paisajes para que él pudiera reaccionar ante la lectura de éstos.

Ahora bien, estos espacios de las orillas, los del margen, son un recurso constante en el trabajo literario de Roberto Bolaño, y para este trabajo, se considera que tal estrategia es el vehículo que el escritor chileno empleó como método provocador. Los espacios narrativos marginados se tienen como el tema que incita al receptor de la obra, como un elemento que resalta y que, con cada lectura, invita a descubrir las pautas adecuadas para su resignificación.

En cuanto al acto de resignificar, Luz Aurora Pimentel (1998) indica que a diario se realiza una elección de incidentes con la intención de forjar una composición que signifique y/o

resignifique tal incidente, es decir, al relatar se genera un significado a cada suceso, en cuanto a la lectura, cada una es una posibilidad de resignificar lo que se lee (p. 7).

Por otro lado, a pesar de que son numerosos los estudios sobre este autor y su obra, la mayoría convoca las novelas con temas como el exilio (Enrique Díaz Álvarez [2008], “Bolaño y el fuera de lugar”; Cristian Montes Capó [2017], “Experiencia, silencio y crisis en tres cuentos de Bolaño”) y el horror en la obra literaria (Edmundo Paz Soldán [2008], “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”; Silvia Casini [2010], “Narrar la violencia. Espacio y estrategias discursivas en *Estrella distante* de Bolaño”). Estos temas sin duda se vinculan con el eje de esta tesis, pero no es la labor medular. También hay investigaciones que, al menos en un sentido, se acercan al objetivo del presente trabajo. Darío Oses (2003), en “El viaje de Pain”, se acerca al nomadismo que caracteriza la novela *Monsieur Pain*, plantea que la descripción de espacios se genera debido a la vagancia de los personajes. Así, aunque analiza una novela de Bolaño, el texto se concreta a los espacios narrativos ligados a las características de los personajes. Del mismo modo, Pablo Catalán (2003) en “Los territorios de Roberto Bolaño” trata el espacio desde la teoría de desterritorialización de Deleuze y Guattari, enfocándose en los personajes.

Ahora bien, hay que recordar que desde la niñez, Roberto Bolaño inicia un nomadismo que prevalece hasta su edad adulta, cuando se establece en una ciudad costera de España, y aunque el propósito de esta tesis no es hablar del escritor en sí, es inevitable omitir la trascendencia de su vida errabunda. “[El] destierro lo lanza a un margen y desde el margen es que Bolaño nos observa. Ésa es su ventaja: su sesgo, su punto de mira” (p. 73), señala Rafael Lemus (2009) en “El México Bolaño de Roberto salvaje”. La mayoría de los autores fija su punto de mira en su cultura, en un espacio, en su hogar; mientras que Bolaño toma como referencia varios sitios, diversas culturas, hace del mundo su hogar, su mirada no conoce fronteras. Lemus es concluyente al respecto y observa que “El destierro lo desprende de toda tradición —y al mismo tiempo le permite incidir en

todas. El destierro lo obliga a partir de cero todas las veces— y al mismo tiempo lo libra de cargar de manera permanente con una herencia, de mirar un sitio desde otro —y al mismo tiempo lo habilita para ser, todos” (p. 73).

En general, los estudios revisado no efectúan un análisis del espacio, más bien éste sirve de apoyo para definir otros niveles narrativos. Tal es el caso de Pérez Bernal (2014) quien en su artículo “Lo indiferenciado y el devenir en «El Ojo Silva», de Roberto Bolaño” estudia las modificaciones que sufre el protagonista, hecho que busca sustentar gracias al cambio de los espacios; es decir, una tarea similar a la que aquí se propone, pero en sentido inverso. Mientras Pérez Bernal formula que el personaje principal desde el principio está marcado por su nombre y su destino para diluirse, en esta tesis se señala que la falta de nombres propios de los lugares abre la brecha para que las posibilidades de realización de los personajes se expandan.

En cambio, la tesis doctoral de Felipe A. Ríos Baeza (2011) se enfoca en una perspectiva espacial del margen. Ríos Baeza considera que Bolaño se dispone a hacer literatura desde los bordes, justificándose en una estética personal (es decir, desde el desprecio que sentía por la literatura oficial), por medio de sus estrategias narrativas en el límite del canon. No es que Bolaño se haya vuelto escritor debido a su calidad de viajero, pero cabe mencionar que dicha cualidad lo lleva a tener más perspectivas para su creación.

[La ética de Bolaño, la del *outsider*] dicta que el escritor debe apartarse de todos los centros de control y neutralización de discursos alternativos capaces de traducir la heterogeneidad en lenguaje aprendido, y a su vez de toda práctica institucional que desarticule los componentes políticos del arte, obligando a recepcionarlo únicamente en su variante estética (p. 73).

De aquí la evidente habilidad que se encuentra en la narración de Bolaño: su excepcional destreza descriptiva. El mismo vagabundeo del autor es aprovechado, porque de aquí salen las visiones de

lo marginal, para incluirlo en su narrativa sin evitar lo bajo, desagradable o mezquino, la miseria cotidiana, lo sórdido; al parecer, sin tomar parte de una visión maniquea.

Y por su cuenta, Bolaño (2008) en el texto que tituló “Exilios” dice que “Existe el inmigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son” (p. 51). Siendo así, no se tiene por qué tratar la cualidad errabunda en sí del escritor, sino sólo destacar que dichas características de su narrativa igualmente surgieron por esta cualidad.

Ya que ahora se propone que Bolaño en sus relatos cortos pone en evidencia la posibilidad de una resignificación de los espacios marginales, esta investigación se organiza en tres apartados. El primer capítulo busca sentar las bases para definir el espacio narrativo a partir de una idea de los espacios marginales, en tanto Pimentel y Foucault dan la pauta, posteriormente hay un enfoque en que el espacio marginal puede ser resignificado desde un teórico deambulaje y se cierra ese apartado tocando los rizomas que se pueden abrir en este espacio marginado con ayuda de la propuesta de Deleuze y Guattari.

Por su parte, el segundo capítulo se constituye a raíz de los espacios del margen, pues se enfoca en tres cuentos: “Dentista”, “William Burns” y “El viaje de Álvaro Rousselot”, que se desarrollan en sitios que se consideran como de la orilla; pues Bolaño abre la posibilidad de realizar un ejercicio de resignificar en sí a los personajes, ya que no expone a los protagonistas a cambios drásticos, y a la vez deja visibles los estragos que los espacios marginales les causaron a aquéllos.

De manera similar, en el tercer capítulo se retoma la resignificación de los espacios a través de los personajes, pero al ubicarse en un ciclo de viaje, el punto de salida (con el cuento “El Gusano”), el trayecto (con “El Ojo Silva”) y un punto de arribo (en “Gómez Palacio”), ya que para este análisis es esencial el nomadismo y dinamismo de los protagonistas del corpus, en tanto que

todos los personajes tienen que vivir un traslado, se permea la visión y la perspectiva; en cambio, el sedentarismo no representa algún reto y no motiva la evolución, tanto es así que queda casi fuera de las descripciones la estabilidad rutinaria de los actores.

Así, en cada cuento corto de Bolaño se encuentra la brecha para revalorar y/o resignificar un espacio que ha quedado en el margen, de manera geográfica o a la orilla de la tradición. Son los viajes que los personajes encarnan el material y de esta manera se aprovecha las descripciones para reasignar un lugar más dinámico y vívido al margen.

## **Primer Capítulo: Del espacio hacia su reinención marginal**

### **II. 1. El espacio narrativo**

La coherencia de los textos literarios se cimenta en la interacción existente entre las dimensiones narrativas: espacial, temporal, de personajes, narradores y hechos, ya que éstas dotan de sentido y hacen comprensible cualquier narración. Este trabajo se concentra en el espacio narrativo e intenta abordarlo más allá de la idea platónica que lo considera como el receptáculo donde ocurren las cosas o donde las ideas toman forma. Por ello, se comienza por el acercamiento a la definición de dicha dimensión.

El espacio, entendido en su forma más sencilla como escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico que instaura la simultaneidad narrativa y paraliza el transcurso cronológico. Es, antes que nada, parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto (Zubiaurre, 2000, p. 20).

A pesar de que este estudio se concentra en el espacio narrativo, se vale también de las otras dimensiones para poder hacer perceptibles las repercusiones que éste tiene, como puede ser la evolución de un personaje, los estragos que sufre el tiempo al acelerarse o detenerse, la evolución de la trama u otras. Es gracias a la relación entre las dimensiones narrativas que se pueden notar los matices que entranan el texto y, así, cada lectura puede otorgar diversos significados.

Dado que se considera al espacio también como un elemento dinámico, éste permite analizar las evoluciones que operan, no sólo a nivel del texto, sino dentro del universo diegético en el que pervive. Por mencionar algunas, se puede rescatar el caso en que un espacio narrativo primero es descrito con *lámparas* mientras que en una segunda secuencia descriptiva el mismo espacio se detallan como *lámparas rasgadas*, lo cual habla del tiempo y el descuido, que quizá, en

contexto, se puede interpretar como el embate del transcurso de la vida sobre una característica del personaje o sobre su persona.

Una de las propuestas que más peso tiene para este trabajo es la de Luz Aurora Pimentel (1998). Para ella “el espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas” (p. 26); es decir, se requiere de un marco referencial, una obra pictórica que se va armando mentalmente a la par que se va recorriendo el texto, sin embargo, esta fotografía o pintura es donde se genera la transformación, no sólo del cuadro a cuadro, sino de personajes, de tiempos, de significados. Al señalarlo como indispensable para el flujo de evolución, da pie a percatar su dinamismo, pero también se mantiene como el entorno fijo que permite la metamorfosis. De este modo, el espacio narrativo, al analizarse en consonancia con otro elemento, puede asumir su función dinámica y, en extensión, ser la estructura que dota de un sentido distinto la época que refleja. Luego de realizar una lectura detenida, también se desarrollan diversas ideas que se desprenden de los elementos descritos, pero, además es posible contrastar el modo en que afecta al tiempo, los personajes y las siguientes acciones narrativas.

Por su cuenta, Bachelard (1975) estudia el espacio donde la intención es:

[D]eterminar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios definidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados [...]. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación (p. 22).

El espacio narrativo se ve afectado y afecta las demás dimensiones estructurales de la narración y, por ende, su estudio conlleva la consideración de otros rubros como son la imaginación, los sentimientos, consecuencias y significados diversos. Cuando se apela a “lo vivido”, se rebasa la experiencia de la que parte el autor al relatar y llegar a la experiencia de cada lectura, de cómo se

considera que es la vivencia también de los personajes; lo vivido, lo sentido, lo pensado, lo experimentado. Todo en consonancia.

También Pimentel (1998) hace hincapié en que una lectura o estudio del espacio es de igual manera una reflexión del contexto del lector y señala que “al cuestionar el mundo de acción propuesto, el lector cuestiona también el propio” (p. 10). Por ello, el análisis en este trabajo mira no sólo los espacios narrativos, sino también el modo en que dichos espacios se conectan con la época actual. Como disciplina social, humana, la literatura contemporánea es un reflejo del ambiente vivido. Los contenidos de un texto hablan de la realidad que enfrenta el escritor, de su época, si no de manera evidente, al menos de forma vedada. Por ello, su estudio ayuda a revelar las situaciones que encara el hombre.

Al respecto, Zubiaurre (2000) señala que “el espacio es una noción histórica, de tal forma que sus características e importancia semántica dependen en gran medida de las diferentes épocas literarias” (p. 21). Al autor que le interesan los asuntos de su comunidad, de su tiempo, propone en sus textos las inquietudes de su época por medio de los elementos narrativos y tales elementos toman forma según el tiempo contextual en que se ubiquen. Entre las libertades de la obra literaria, se tiene que los lugares, al igual que el tiempo, los personajes y hechos, pueden ser fehacientes, los autores son libres de emplear vivencias personales en sus textos.

Para el fin de este análisis, interesa que el escritor interactúe con diversos sitios, espacios; que logre reconocerlos y vaya asociándolos con experiencias, para después permitirse representarlos en su producción literaria. El autor puede volver ficción todo complemento del mundo que habita y compartirlo con su lector, inicialmente con la intención de familiarizar y lograr la comprensión total del texto por medio de la ficcionalización, pero estos no son sus únicos objetivos.



Con el proceso de ficcionalización, María Isabel Filinich (1997) apunta que “el autor puede introducirse en el universo por él creado —y, por supuesto, introducir complementos del mundo real—, a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo” (p. 43). Esta premisa es la que ayuda a que el autor emplee elementos con referente directo para su lector, quien, a su vez, debe aceptar que el texto es una dimensión distinta, independiente y autónoma.

En el caso de los espacios narrativos, muchos pueden ser identificados con un referente directo por los lectores, pero sin perder su condición ficcional. Asimismo, complementan la narración por medio de la cual se ubican los lugares donde los personajes y las historias se desarrollan. Así, al ser identificados pero también aceptados como parte de la ficción, se contribuye a despertar en el lector una reacción, sea el mero acto de reflexión e incluso alguna mueca.

Cuando los espacios narrativos de un texto tienen un referente en común con el lector, Pimentel (2001) lo denomina como referencias o códigos culturales compartidos (p. 68). Y esto es lo que contribuye a que la historia de la obra se ubique en un sitio al mismo tiempo que ayuda a que se entienda el argumento, pero, además, al tener relación directa con los espacios *fictivos*, estos mismos se cargan de simbolismos, más al tratarse de espacios donde hay experiencias personales. Al respecto, dice Pimentel (2001) que “un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo ‘real’” (p. 9).

El receptor de la obra puede situar espacialmente los hechos acontecidos gracias a la descripción, por medio de la cual al lector le es posible atribuirle sentido al texto. Asimismo, ésta apela meramente a los sentidos: olfato, tacto, oído, incluso sabor, pero la ubicación dimensional se obtiene, por excelencia, gracias a los atributos de la vista. De aquí lo importante del marco pictórico en que se inscribe el texto.

Pimentel (1998) indica que, para situar al lector, una narración comienza por describir un lugar al mencionar su nombre común, luego se enumeran los elementos que lo conforman, siempre aportando diversos detalles para el efecto del relato. “En general, el nombre del objeto a describir —mismo que inmediatamente se constituye como *tema descriptivo*— se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes [o] ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto” (p. 25). La carga semántica sobre un espacio se inicia al conocer el nombre del lugar, luego, recae en las sensaciones que se despiertan, según lo que se diga del sitio que pisan los personajes, aquel que es pintado por el narrador. El aire, los colores, los humores son los factores que trabajan sobre la percepción maleable del lector.

Algunos de los lugares que se nombran en una narración pueden ser comunes a primera vista, como decir ‘habitación’, cuya descripción acerca al lector a la realidad que le es inmediata. Sin embargo, al ser descrito cada espacio narrativo de distinta manera a la que se tiene preconcebida, puede tomar una visión innovadora de dicho espacio, como decir “habitación octagonal traslúcida” y con ello generar renovadas ideas en la consciencia del lector. Así, se podría decir que lo impactante de un espacio narrativo puede ser más propositivo si refiere un sitio marginado.

## **II. 2. Los espacios del margen reinventando su lugar**

Bachelard en *Poética del espacio* (1975) da nociones del espacio narrativo y también desarrolla una teoría donde concibe la casa como el espacio onírico, ese primer sitio, que da protección, armonía, estabilidad; sin embargo, por el momento, para este trabajo dicha propuesta queda rebasada<sup>3</sup>. Al respecto, Foucault (2010) nos propone lo siguiente:

---

<sup>3</sup> Para los fines de esta tesis, se considera que el salir de la casa es primordial para los personajes, al dejar este espacio, ellos se acoplan a los sitios visitados y a la vez los modifica. Por ello, la casa no se toma como la habitación.

No se vive en un espacio neutro y blanco; no se vive, no se muere, no se ama en el rectángulo de una hoja de papel. Se vive, se muere, se ama en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas oscuras, diferencias de niveles, escalones, huecos, protuberancias, regiones duras y otras desmenuzables, penetrantes, porosas [...] hay algunos que son absolutamente distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos (p. 20).

En este sentido, al interior de las narraciones, los espacios están en otros sitios, ahora es en la periferia donde tienen lugar, es en el margen donde está la atención. Parece que se han tenido que cambiar de sitio, de foco, no sólo como acto narrativo de innovación, sino para que se mantenga al lector en su postura de cuestionamiento. Es decir, en la consciencia del lector no sólo resonará el espacio del margen a nivel textual, sino que se verá inmerso en esa marginalidad misma que bien podría vivir, conocer, reconocer como habitual.

Pero ¿cómo cambia de foco?, ¿por qué se llega a los márgenes? Foucault (2010) echa luz ante tales razonamientos e indica que las “heterotopías”, las biológicas, las de crisis, “desaparecen cada vez más y son reemplazadas; es decir, los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes los reservan para los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida” (p. 22-23). Esto al destacar que, en lo que él denominó como la ciencia de “la heteropología”, no existe alguna heterotopía que haya permanecido constante. Y aquí, las heterotopías se mueven justo como los espacios narrativos tienen lugar en los márgenes.

Es necesario establecer que en este trabajo de análisis se entiende como *espacio marginal* todos aquellos que se encuentran geográficamente en la periferia, al margen de la normalidad, primeramente por estar ubicados en las orillas de las ciudades y, por extensión, *espacios marginados* por ser los que pueden ser considerados como poco agradables, de menor valía, algunos hasta clasificados como feos, incluso sórdidos. Esto a raíz de la ficción de Bolaño.

Entonces se toma el espacio de la ciudad como parte del canon, de la normalidad. Los lugares que han sido marginados, en la narrativa contemporánea aportan veracidad al texto, pero usarlo como tópico narrativo puede ser sólo la provocación para la consciencia. La obra literaria cuenta con la capacidad de renombrar la realidad, al contrastar o equiparar dos elementos literarios, y a la vez se carga con diversos significados luego del cuestionamiento y análisis.

En el caso de los espacios literarios marginados, la veracidad de los lugares inmediatos conseguiría refrescar la postura del lector ante lo que fue marginado con el despertar de diversas y renovadas sensaciones. Por ello se hacen necesarios los detalles, más si se trata de algo que cause disgusto, aberración, desagrado; es el modo en que se despierta una reacción.

Ahora es necesario retomar la idea de Pimentel (2001):

[D]esde una perspectiva semiótica, un espacio construido —sea en el mundo real o en el ficcional— nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente (p. 31).

Si el creador del texto busca una reacción al describir un espacio marginado, que quizá el lector no conozca, entonces debe invocar alguna experiencia con lo desagradable, con lo sórdido de una habitación que huele a humedad, o de paredes carcomidas por el tiempo, por una realidad decadente. El escritor tiene de tarea rescatar de la memoria del lector sensaciones y percepciones, sus herramientas son palabras que evocan contrariedad, al igual que la descripción de lo sórdido, esto como una técnica para mantener atento al lector, reaccionando ante lo novedoso de la fealdad.

Fernando Aínsa (1986) plantea que “la narrativa está siempre condicionada por la realidad que nombra y que ‘significa’. Hay, por parte del autor de ficciones, un intento permanente de aproximación a la verdad, que se supone subyace en la realidad. Para ello intenta encontrar los

‘signos’ (palabras) o las ‘formas’ (técnicas) que hagan posible esa aprehensión” (p. 133). Una vez que el autor realiza el proceso de asimilación de su realidad, retoma aspectos de ella para dotar de nuevos significados su obra. Dicha selección de elementos tiene un motivo para estar en el texto y es la lectura la que permite develar un sinfín de posibilidades.

Los espacios narrativos ya instaurados en la tradición literaria son un gesto dentro de lo cotidiano, pero si se busca obtener una perspectiva distinta, hay que tratar de relatar un espacio con una descripción que no resulte común y de este modo obtener nuevos esquemas, en narrativa y también en la recepción de ésta. El escritor, al darle un sitio de peso al espacio narrativo en su producción literaria, no sólo representa lugares desagradables y hasta inhóspitos, sino que los reconoce en sus textos e interactúa con ellos, en la ficción y en la realidad del lector, y así el lector asume el poder de revivificarlos con nuevos sentidos por cada acercamiento.

Sin embargo, recuerda Pimentel (2001) que “un sistema descriptivo no crea, estrictamente hablando, un espacio *qua* espacio, sino que produce un *espacio significado*; más aún, ese espacio significado es un espacio lógico. Algo semejante ocurre con el objeto descrito. De él sólo queda el residuo que los modelos elegidos para su descripción permiten pasar” (p. 62). Porque al describir un sitio se usan sustantivos para ubicar un espacio, pero los detalles (adjetivos) son los encargados de hacer de ese espacio uno agradable, uno valioso, uno digno de recordar o de repensar. Así, al analizar elementos espaciales de un texto literario que cargan con cierta marca o significación es posible desentramar “qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de localización, de clasificación de los elementos humanos deben ser preferentemente tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin” (Foucault, 2010, p. 66).

En una investigación narratológica es posible destacar cualquiera de las dimensiones narrativas; sin embargo, al realizar un análisis espacial significativo es evidente hasta dónde ha llegado la evolución de los espacios narrativos respecto de la tradición literaria, donde ahora

ocupan un lugar preponderante aquellos que fueron marginados. No obstante, al estudiar la relación entre los espacios narrativos marginados y otros elementos narratológicos, por ejemplo, los personajes, se puede obtener una lectura propositiva. En este trabajo de análisis interesa el tipo de espacios narrativos que se representa en la obra literaria, así como explicar en qué medida se le proponen al lector para que les dé un sentido distinto del percibido en la lectura.

### **II. 3. Deambular para el redescubrimiento del espacio marginal**

El viaje es uno de los temas recurrentes en la narrativa breve contemporánea. En lo particular, interesa el viaje como parte de una búsqueda, la huida, escape o una acción de separación. Con ayuda de los personajes es favorable desentramar no sólo el motivo del viaje, sino estudiar qué trae para ellos el espacio de arribo.

Chiara Bolognese (2009) reconoce el viaje como característica del posmodernismo y menciona que los personajes se convierten en viajantes de la vida por la mera razón de que no tienen motivos de peso para quedarse en un sitio (p. 164). Así, además de resaltar el viaje, se destaca que en diversos cuentos los personajes principales no tienen razones de peso para permanecer más tiempo en el mismo lugar. Al contrario, las circunstancias se vuelven pesadas, de tal modo que los protagonistas terminan por salir. Pero ¿qué tanto los modifica o refleja el sitio al que llegan?

Podría establecerse que estos viajes son una especie de alejamiento de lo estable, del centro, un traslado hacia circunstancias marginales, en un inicio a un nivel geográfico, luego también a uno social. Incluso, en algunos casos, esta acción de apartarse también se podría traducir en alguna eventualidad artística. Sin embargo, incluso el motivo del viaje queda confirmado por las repercusiones del sitio de arribo que son marginales en diversos sentidos.

Ahora, este análisis se concentra en el viaje porque implica un desplazamiento. Los traslados que se analizan son siempre hacia los márgenes, hacia los *espacios marginados*. Los

personajes van a los linderos, sus movimientos casi son deambulatorios. Ellos se dirigen a las periferias de las ciudades, al extremo de la vida que conocen, a la que están acostumbrados; deben abandonar las comodidades de su vida para adaptarse a la realidad de los espacios marginados, se vuelven personajes de las orillas, se mueven para buscar, practican la supervivencia, la resistencia.

Entonces, se puede decir que *deambular* es la acción de transitar, andar sin dirección o meta fija, es el vagabundeo de un errabundo que va de un sitio a otro, sin establecer un asiento estable, el traslado de un nómada que se encuentra en constante desplazamiento. Bolognese (2009) dice que “La *nomadía* y la marginación son las dos caras [que] enfrentan los personajes, que se encuentran en perenne movimiento [...]. Moverse implica [...] redescubrir” (p. 186). Para este trabajo, “redescubrir” se convierte en el móvil del análisis. Primeramente, los personajes pueden volverse viajeros, la búsqueda los impulsa, pero, a ciencia cierta, no saben qué buscan, qué hallarán; y después se van convirtiendo en seres marginados, tanto por el rumbo que toman, hacia las orillas de las megalópolis, como por su cualidad de extranjeros, al mismo tiempo que no se hallan en el centro de las convenciones, de las cuales vienen huyendo.

La estabilidad se ha vuelto monótona, así que los personajes, además de huir, en sus búsquedas tendrán que “renovar” lo que son, una renovación propiciada sólo en los espacios del margen, los que ellos mismos dan por negado en su antiguo vivir. Ese traslado implica un “redescubrimiento” de sí mismos, de sus condiciones para poder reestablecerse, pues las nuevas condiciones son exigentes, incluso piden renovación.

Al respecto, Bachelard (1975), hablando sobre la casa frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, dice que “[l]as metafísicas ‘del hombre lanzado al mundo’ podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del

mundo” (p. 59). Es necesario un personaje que salga a enfrentar las inclemencias que hay fuera de casa, uno que quizá no está preparado, pero seguro resistirá los embates del tiempo.

Rocío Antúnez Olivera (2004) señala que “viajar es, ante todo, una práctica de espacio; el viaje une espacios discontinuos, mientras una de sus posibles expresiones discursivas, el relato, de viaje, temporaliza la percepción de los espacios y los ordena en la sintaxis narrativa” (p. 193). Esa unión de la que habla Antúnez Olivera se da en el personaje; sin embargo, es la descripción de los espacios de la orilla la que devela el nivel de repercusión que alcanzan ambos elementos.

Arriba se señaló que los espacios hacia donde se mueven los personajes son “marginados”, primero por estar en la periferia de las ciudades, pero también por contar con el estigma del espacio desdeñado. Éstos se describen y si se les pone en perspectiva ante los espacios primeros, de donde los protagonistas salen, es posible ver que el punto de partida es más agradable, pero el de meta o destino es un espacio lleno de oportunidades. Aquí lo que compete ver es hasta qué grado esas oportunidades renuevan al viajero y cómo la evolución del texto toca a los personajes centrales.

Margarita Pierini (2004) destaca que “Inherente a la estructura del viaje es el hecho de partir de lo conocido para explorar lo inédito. Al iniciar su itinerario, todo viajero lleva consigo un bagaje de conocimientos previos –lecturas, imágenes, preconceptos– que se verán ratificados, confrontados o corregidos por las nuevas experiencias” (p. 130). Aunque son los personajes quienes emprenden el viaje, los sitios a los que llegan tienen la posibilidad de mimetizarse con las circunstancias que suscitaron el desplazamiento y, de igual manera, con la renovada personalidad.

Este análisis se concentra en los segundos espacios, los de arribo, aquellos que además de ser la referencia del sitio del margen, definen en sí lo marginal. Los espacios marginales con sus características son el reflejo de algo, quizá directamente de los personajes, tal vez en la realidad extratextual, la lectura aquí propuesta tiene la tarea de encontrar ese otro valor, uno de los tantos posibles. Pero también, por otro lado, se tiene que ver qué sucede ante la confrontación del bagaje



que ya trae el personaje viajero y si es que se suscita una corrección, alguna ratificación o qué otro tipo de reacción se presenta.

Por su cuenta, Luz Aurora Pimentel (1998) hace una invitación a perfeccionar las habilidades lectoras pues propone que el relato es un elemento posible de resignificar: “Reflexionar sobre el relato no sería entonces [...] una actividad ociosa, aislada de la realidad, sino una posibilidad de refinamiento” (p. 7). Como lectores, toca leer a consciencia y encontrar nuevos sentidos en lo que escrito en la obra literaria. En este ejercicio, los espacios marginados propician todavía más la reflexión. Los espacios narrativos marginados se consideran el tema que incita al receptor de la obra, como ese elemento que resalta y que con cada lectura invita a descubrir las pautas adecuadas para su resignificación.

Las palabras de Pimentel (1998) cobran sentido al revelar que dichos espacios no son descritos sólo como parte del quehacer literario, pues son matizados por las reacciones y modificaciones que se producen en los personajes, por ello el empeño del narrador en hacerlos tan vívidos, en detallar con esmero ciertas cualidades del espacio desdeñado. Incluso no se puede dejar pasar que en la narrativa breve aquí abordada se hace una descripción más amplia de los lugares de arribo, los segundo a los cuales se llega, mientras que los espacios iniciales apenas se nombran, quizá haya alguna enumeración escueta de los detalles del sitio.

[El] objeto citado [en este caso, el espacio al que llegan los personajes, en el que aprenden a desenvolverse], al ser descrito —y justamente *por ser descrito*— se convierte en otro, en un texto que se enfrenta a su otro que es como el objeto de su deseo y, al mismo tiempo, su identidad secreta (Pimentel, 1998, p.114).

Con la lectura se encuentra una vasta descripción de espacios marginados, aquellos a donde llega el personaje, los cuales se deben decodificar, con tal de poder ver sus desdoblamientos, las diferentes caras en las que deviene, rostros que no se definen porque son diversos. Dichos espacios

se presentan como los lugares feos, nauseabundos, desdeñados y hasta grotescos, pero son una afrenta, un reto que no hay que evadir, porque al irlos deshilvanando, éstos presentan una actitud contundente: posibilidad.

En el mismo texto, Pimentel (1998) acota: “La lectura es una actividad de descodificación de un sistema de signos utilizado en un texto, actividad que produce significaciones parciales y globales” (p.165). En el caso que aquí interesa, en el corpus de este análisis, es posible notar algunas pistas para que el lector le dé renovadas significaciones a los espacios que los personajes visitan, pero sin dejar de lado las muestras de la evolución de los personajes a nivel narrativo.

#### **II. 4. Rizomas del espacio marginado**

En los textos literarios abundan las descripciones de ciudades, de magnos edificios, del campo como lugar idílico, del pueblo familiar, entre otras; y con ello se hace una lectura habitual. En cambio, al describirse sitios sórdidos, lugares desagradables, espacios desdeñados, la realidad de lo marginado, el lector es llevado a una zona que muchas veces está fuera de control.

Los espacios marginados son considerados como el vehículo provocador, pues éstos tienen las características ideales para poder ser resignificados. Del viaje, como mudanza de lugar, lo que interesa en sí es el cambio de consciencia, esa mirada que busca cifrar y decodificar lo existente en los espacios marginados a los que se trasladan los protagonistas del texto.

Por ello, Deleuze y Guattari (1978) señalan que la literatura:

[Es] la encargada del papel y la función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura lo que produce una solidaridad activa a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra consciencia y otra posibilidad (p. 30).

En este caso, Bolaño, desde muy pequeño comenzó su vida nómada, condición reflejada en parte de su producción literaria, se deslindó de toda nacionalidad y desde los 33 años vivió a orilla del mar Mediterráneo. Sin duda un escritor de las orillas, cualidad que para Deleuze y Guattari es básica para generar otras consciencias, para potenciar otras comunidades.

Así, al realizar una concentración en la narrativa breve de Bolaño, es posible notar que él se separó de diversas comunidades y con ello abrió paso para forjar otras posibilidades, distintas consciencias. Los cuentos que ahora se retoman bien pueden ser los medios forjados, con la lengua como mediadora, donde se desarrollan las opciones de significación sin fronteras.

Sandra Lorenzano (2004), también dentro de la compilación de Zamudio, menciona que son la memoria y la lengua los espacios que propician la territorialización (p. 248). Por ello, la selección de cuentos de este análisis, al tener también un trabajo de rememoración por parte del autor, son el sitio ideal para llevar a cabo dicha actividad. Sin embargo, lo que Deleuze y Guattari, dos pensadores franceses, pretendían destacar era la “desterritorialización”, en vez de la “territorialización”. A pesar de ello, la lengua y la memoria serían igualmente requeridas. Ambos apuntan que la acción de desterritorializar se puede ver como la “línea que hace cambiar de naturaleza ‘los establecimientos’, al conectarse con otros” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 65).

La narrativa breve que se aborda en adelante cumple también esta condición al permitir a los protagonistas reinventarse. Pero al lector también le es posible dotar de un nuevo sentido, adicional a los ya establecidos, a los espacios marginados que conoce. El texto propicia otros significados (reinención) de espacios, ya que los conecta con el personaje que se reinventa ahí.

La labor del escritor, además de incluir su visión como espectador de las realidades que percibe, también debe coordinar su memoria y la lengua. Aquí ahora compete ese matiz que se instaaura en la marginalidad. Se va a partir desde la obra literaria que aborda espacios desdeñables y, como lectores, ir más allá de aceptar dichos espacios, reconocer el reflejo que provocan. Del

mismo modo, se puede confrontar las reacciones ante lo marginal, los estigmas que se han impuesto a los linderos frente a las zonas céntricas.

Asimismo, se pretende rescatar el modo en que se enriquecen las descripciones de los espacios marginados, por no decir feos, para también ocuparse en los bellos. Los espacios que atraviesan o adonde llegan los personajes aquí rescatados son los llanos, la periferia de alguna ciudad, el desierto inhóspito, los lugares que parecen deshabitados o aquellos que cargan con alguna marca impuesta por la sociedad. Éstos son los espacios que funcionan como rizomáticos.

La teoría del “rizoma” de Deleuze y Guattari (1978) ayuda a entender los espacios marginados como los bulbos y madrigueras rizomáticas. Tomar por rizoma según ambos autores: como red, como telaraña, como laberinto que tiene acceso y salidas, no para ser usadas, sino como muestra de libertad de posibilidades, de opciones (p. 50). Los espacios marginados son vistos como rizomas, pues en ellos se ven las salidas a nuevas y diversas significaciones, son posibilidades para atender con renovados sentidos. Además, éstos son rizomáticos ya que permiten a los personajes expandir sus posibilidades al transfigurarse, hasta se *pueblan* con diversas opciones.

Deleuze y Guattari (1978) proponen que “la máquina literaria de expresión es capaz de adelantarse y de precipitar los contenidos en condiciones que, mal o bien, afectarán a una colectividad en su conjunto. Antilirismo: ‘agarrar el mundo’ para provocarle *fugas*, en lugar de huir de él o de acariciarlo” (p. 89). Ésta es la posibilidad de ver lugares marginados como vehículo con fugas, espacios abordados y desbordados. Por ello, en este análisis se incluyen los espacios marginados al valerse de los detalles en serie de sitios nauseabundos, incluso de presencias que nominan sitios desolados con el nombre común.

Para Deleuze y Guattari (1976) “lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone” (p. 16). Entonces, el rizoma no tiene que

estar colmado de detalles, sino ser medido, al nivel de la realidad en la que se instaura. Los espacios marginados no tienen por qué ser tan desagradables a tal punto que asusten; la descripción debe ser precisa, apenas para poder ser ubicado y generar las sensaciones básicas.

Las narraciones se establecen en medio de la trivialidad donde se desarrolla el hombre, pero, al analizar y revalorar los espacios que han sido ya estigmatizados, marginados en las narraciones; se seguirá el modelo rizomático (1976) “modelo que no cesa de erigirse y de desmoronarse y del proceso que no cesa de alargarse, romperse y recomenzar” (p. 49). Las nuevas perspectivas desde donde son descritos los espacios marginados son tan diversos que conducen a un nuevo significado, a un matiz que es una propuesta sin mayor complejidad.

En adelante, se trata el trabajo y la teoría del rizoma que Deleuze propone junto con Guattari. La idea que ambos pensadores hacen del libro como objeto de estudio es la propuesta que se adecua a este estudio. Las narraciones breves aquí convocadas exponen más que dar respuestas, sin enjuiciar o definir lo indefinible de las orillas, del espacio marginal que se extienden. “El mundo ha devenido caos, pero el libro imagen del mundo, continúa siendo uno” (p. 5), dice en *Rizoma*, pero más adelante señalan que “el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, el libro asegura la desterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz)” (p. 26).

Se verá cómo se desenvuelven las descripciones a nivel narrativo. El segundo capítulo, por medio del análisis, busca el acercamiento a una significación alternativa de espacios marginales de tres narraciones de Roberto Bolaño: “Dentista”, “William Burns” y “El viaje de Álvaro Rousselot”. Sin embargo, para no forzar el análisis descontextualizado de una sola dimensión narrativa, la propuesta es hacer un trabajo semiótico con el apoyo de la narratología, es decir, en las repercusiones de los espacios en los personajes, sus vidas, sus perspectivas.

## **Segundo Capítulo: El ejercicio de resignificar espacios marginales**

Este trabajo de análisis reúne tres cuentos de Roberto Bolaño “Dentista”, “William Burns” y “El viaje de Álvaro Rousselot”, estos se pueden conectar de diferentes maneras. Una de ellas es el viaje, tema constante en la narrativa del chileno, la otra es que estos viajes siempre son a espacios del margen; es decir, una ciudad de la periferia, una casa a las orillas del bosque y a la playa, respectivamente.

En los tres, los personajes principales se trasladan y sufren estragos. Por ello, es posible señalar que las tres narraciones guían a un desarrollo de los personajes según el espacio en donde se encuentran. Sin embargo, es posible establecer que aquellos espacios, los marginados, son posibilidades y no mera marginalidad. Con esto se hace referencia a que son medios para liberar a los personajes para ser quienes ellos no han descubierto aún. Así, es la intención de este trabajo rescatar estas narraciones en tanto se pueda apegar a la idea de rizomas que proponen Deleuze y Guattari ya que para ellos, se trata más bien de hacer de la literatura líneas de fuga como la posibilidad de libertades, no la libertad en sí.

Estos tres cuentos se prestan para demostrar que la marginalidad bien puede ser una de las tantas orillas, es decir, restarle la connotación negativa y volverla un panorama abierto. Aunque se cuenta con muchos otros títulos de Bolaño publicados, en estos textos resulta más notorio el desenvolvimiento de los personajes al dejarse llevar por las personalidades que redescubren al estar en los espacios marginados. A pesar de que se trata de analizar para rescatar los cambios de los personajes en los márgenes, dicha concepción se marca de manera concreta en los cuentos seleccionados. Por ello, se enfocan sólo estas tres narraciones para valerse de las pistas encontradas y destacar cómo los personajes sobreviven ante las cualidades de vivir al margen.

### III. 1. El espacio marginado del “Dentista”

Luz Aurora Pimentel (1998) propone que “nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección de incidentes a partir de nuestra vida, de la vida de los otros, del mundo que nos hemos ido narrando; una selección orientada de nuestra experiencia, para llevar a cabo una “composición” que signifique y/o resignifique esa experiencia” (p. 7). En este sentido, Bolaño como escritor se ocupó de llevar su experiencia hasta sus lectores para que pudieran resignificar las vivencias, hacerlas suyas y matizar cada lectura. Por ello el acercamiento al cuento “Dentista”, Parte de *Putas asesinas* (2001) para dotar de renovados significados la experiencia que sus personajes enfrentan. Así es posible dar un nuevo significado a la experiencia literaria. Ahora se analizan algunos espacios marginados, el medio ideal para reconfigurar al personaje central y su historia.

En este relato, se cuenta con un narrador de tipo homodiegético lo que se define en tanto que “si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un narrador homodiegético” (Pimentel, 1998, p. 136), con una focalización interna, es decir, uno de los actores del cuento describe desde su visión lo que pasa, todo limitado por su consciencia: “focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa” (Pimentel, 1998, p. 98). De este modo, el narrador, además de ser un personaje central, es quien brinda su percepción de los hechos a partir de su forma de pensar y sentir cada situación. “Generalmente, en un texto narrativo, la imagen que del autor va dibujando el lector tiende a estar mediada, en mayor o menor grado, por el narrador [...] es el que media entre los sucesos “ocurridos” en el universo diegético construido y la construcción que de tal universo hace el lector” (Pimentel 1998, p. 174). Por lo tanto, resulta vital tener un perfil bien marcado del narrador.

En esta ocasión, el viaje o traslado es realizado por el narrador. Él emprende un viaje de renovación, pues se encuentra anímicamente decaído, “mi novia había decidido romper

abruptamente nuestra ya prolongada relación” (p. 175). El propósito es pasar tiempo cavilando sobre sus próximos proyectos y lograr calmarse, para ello visita a un amigo dentista. Sin embargo, se entera de que su tranquilo y ponderado amigo mató a una de sus pacientes. Este es el contexto que envuelve a quien cuenta su historia, esta es la situación con la que se inicia el análisis.

Del mismo modo, el narrador ubica su historia en el extratexto “estuve unos días en Irapuato, la capital de las fresas” (p.175). Se entiende como “referente extratextual” aquella apariencia de realidad autorizada por un referente que pueda compartir el autor con sus lectores, según lo expone Pimentel (2001) en su obra *El espacio en la ficción* (p. 19). Dicha ubicación es el referente que propone que la trama no se desarrolla en una ciudad ilusoria y convence de que los espacios del relato pertenecen a un poblado, remite a un espacio conocido. Y a partir de ésta se organizan todas las descripciones, incluyendo los conceptos preconcebidos de esta ciudad.

Luz Aurora Pimentel (2001) dice que:

[E]l fenómeno de la referencia del nombre común es doble: una, general, *extratextual*; otra específica, *intratextual*. Gracias a este fenómeno de producción textual es posible construir un “mundo” de ficción capaz de establecer relaciones significantes, de concordancia o discordancia, con el mundo real; de esta relación surge aquel “contrato” de inteligibilidad, entre el lector y el texto narrativo, que funda la existencia misma del relato (p. 38-39).

Es decir, describir no necesariamente requiere de una larga perorata de atributos, sino que a veces basta con el nombre. En este caso, al inicio del cuento el narrador dice que pasó una temporada en Irapuato. Con una breve línea, el lector puede ubicar el estado de Guanajuato en el mapa, al menos el que radique en México, e identificar esa ciudad, conocida como la capital mundial de las fresas gracias a su gran producción. De este modo, además de tener el referente extradiegético, es posible reconocer la ciudad de las fresas en territorio mexicano, pero también nos quedamos con esa



identidad compartida entre el sabor agridulce y el color rojo de las fresas. Por ello, en este cuento, los colores también sirven de apoyo para el análisis espacial.

### **Colores que definen los espacios**

Es aquí que hay que retomar la referencia de la capital de las fresas. Son frutos rojos llamativos por su fragancia que alertan por su color encendido. Pero es el rojo de una vida tranquila y despreocupada en el DF lo que llama hacia la ciudad de Irapuato. Así se perfila el narrador al comienzo. Irapuato atrae al narrador, es donde el visitante devela inquietudes más profundas, algunas que van más allá de un rompimiento amoroso. Y es en este espacio narrativo donde el narrador nota que sus problemas sentimentales son lejanos.

Una de las descripciones dicta “un paisaje irreal, como en blanco y negro, compuesto de árboles raquíticos, malezas, una senda de carretas, un híbrido entre el basurero y la estampa bucólica típicamente mexicana” (p. 183). El narrador habla de un paisaje irreal, incluso lo percibe como si estuviera en negativo, la vegetación mala en sí, estropeada por senderos que sólo puede equiparar con un basurero desagradable y una postal rural sin colorido. La capital de las fresas, para el narrador carece de color.

Sin embargo, una noche, el narrador tiene problemas para conciliar el sueño, se inquieta por el cuadro de un pintor local “un paisaje impresionista en donde se adivinaba una ciudad y un valle y en donde predominaba una extensa gama de amarillos. Creo que el cuadro tenía algo maligno” (p. 183), mientras da vueltas en la cama “por la ventana entraba una débil luz que literalmente *encendía*<sup>4</sup> el paisaje y lo hacía ondular” (p. 183). De momento, el narrador tiene de frente una obra que le causa malestar debido a la imitación, por lo ficticio que resulta el cuadro,

---

<sup>4</sup> Las cursivas las señalo yo.

pues al contemplar el campo de Irapuato lo percibe en blanco y negro. Para él, así es la realidad de la periferia, del margen. Pero el pintor del cuadro lo plasma en amarillos, justo del color que se cuele por la ventana y que evoca algo maligno para el narrador, lo percibe en llamas, incendiado.

Para el narrador, Irapuato puede ser una impresión en negativo, en cambio un pintor de esa ciudad lo refleja al estilo del impresionismo, ese sólo acto es molesto. Se plantea que el cuadro podría relacionarse con los colores que predominan al pensar en el infierno. Pareciera que dependiendo de las ciudades de origen es el modo en que se atestiguan los espacios y los colores que se asocian a ellos. Las perspectivas son divergentes según la ciudad natal de quien mira el espacio, aunque éste sea uno mismo.

### **Capital de las fresas Vs. Ciudad capital**

El narrador, cuya ciudad natal es la capital de México, encuentra un poco lenta y amodorrada la vida en Irapuato, además de que le desespera “la atmósfera de tranquilidad que se respira en el centro, en donde los irapuatenses fingen preocupaciones que a los nativos del DF nos parecen meras distracciones” (p. 183). Esta descripción habla de una urbe pequeña que contrasta con la gran capital del centro del país. Por ello, ahora tiene lugar la comparación entre las dos ciudades y, en extensión, nos lleva a la de los personajes.

Esta dupla de amigos se conoce en el centro del país. La separación viene cuando el dentista se va a ejercer a su ciudad natal y el narrador se queda en la gran megalópolis de México. Sin embargo, la literatura, el cine y la pintura convergen en el centro (el antaño DF) y de allí la cultura se traslada a las orillas (una, la de Irapuato) con todo y los sueños de nuestros protagonistas.

En algún momento mi amigo dentista se puso a recordar nuestra juventud, cuando ambos estudiábamos en la UNAM y ambos admirábamos la obra de Elizondo con un fervor ciego. [...] nos conocimos en el cineclub [...] Después crecimos y nuestras aventuras juveniles

nos parecieron más bien detestables. Los jóvenes mexicanos de clase media alta estamos condenados a imitar a Salvador Elizondo [...] o a engordar lentamente en el comercio o en la burocracia o a dar palos de ciego en organizaciones vagamente de izquierda, vagamente caritativas. Entre Elizondo, cuya obra ya no releía, y el pintor Cavernas, se consumía nuestra hambre inagotable, y con cada bocado que dábamos éramos más pobres, más flacos, más feos, más ridículos [...] y de alguna manera ambos procuramos desinteresarnos del lento naufragio de nuestras vidas, del lento naufragio de la estética, de la ética, de México y de nuestros chingados sueños (p. 186-187).

Aunque ellos inician su historia conjunta en la Universidad, ahora se pueden equiparar a un escritor nacido en la ciudad de México, justo como nuestro narrador, y un pintor oriundo de Irapuato. No obstante, ninguno puede quedar absuelto de *imitar* a Elizondo o andar a ciegas en *organizaciones vagamente caritativas*, como ahora ejerce su profesión el dentista. Del mismo modo y en extensión, el centro de México es representado por el narrador, mientras una orilla de una ciudad del país la simboliza un dentista obsesionado con un pintor local. Así, ambos personajes hacen alusión a la personalidad del centro y de la periferia.

En el centro son jóvenes aventureros inmersos en el arte con amplias aspiraciones, ante la separación y con el tiempo, algo sucede que en Irapuato, en las orillas, sus sueños se pierden. Dos personajes que cimentan su vida adulta en el centro de la cultura, finalmente se van a la periferia para vivir el lento naufragio de sus sueños. Llevan sus sueños del centro a las orillas para verlos difuminarse entre el amarillo sobrio de lo marginal de Irapuato y volverse insípido del blanco y negro de la realidad.

### **Sitios del margen a través de sus personajes**

El narrador se ocupa en describir espacios marginados, no es que elimine los lugares céntricos o principales de Irapuato, empero ahonda más en los detalles de la periferia, poniendo énfasis en las orillas de este poblado. Tan sólo en su primera noche en Irapuato dice: “El cambio de escenario era notable. Si antes nos habíamos codeado con profesionales, funcionarios y comerciantes, ahora estábamos rodeados por obreros, desempleados, mendigos” (p. 176). Si aquí no hay una descripción espacial taxonómica, sí se alcanza a percibir cómo el narrador hace el contraste entre espacios según los individuos que los pueblan. La visión del narrador persigue una dualidad, sea en blanco y negro vs., colores del averno, sea entre profesionistas con alto rango o con uno bajo. Quien viene del centro se empeña en encontrar mendicantes en los márgenes de Irapuato.

La fonda donde ambos beben tequila, con el paso del tiempo se llena. El narrador recuerda: “la barra en donde antes no había nadie [...] ahora estaba llena de personajes de aspecto cansado o festivo o patibulario. Recuerdo a un ciego cantando una canción en una esquina del local o una canción que hablaba de un ciego” (p. 179). Así señala que los visitantes de la fonda no llegan ni a personas, sino a meros personajes, todos con señas de trasnochados o condenados a muerte y, por si fuera poco, es difícil diferenciar entre lo escuchado y visto, la experiencia bien podría ser sólo un sueño muy vívido. Es en este escenario donde aparece el joven que imprime movilidad al relato.

Pero qué hace tan importante a este joven. Tan sólo hay que señalar que el texto comienza con una sola línea que habla de él: “No era Rimbaud, sólo era un niño indio” (p. 175). Y aunque este cuento lleva como título el apelativo de quien debería ser el tema principal (Dentista), el primer párrafo sirve para introducir a un joven escritor, personaje que desde el inicio ya está dando señas de ser de gran peso para la trama del cuento, de nombre José.

La noche que el narrador conoce a José Ramírez, al final el chico se queda en “un enorme lote baldío, una calle sin pavimentar que terminaba en el campo” (p. 182). El narrador de nuevo

detalla un lugar de las afueras de la ciudad y le extraña “que el muchacho viviera allí, donde no había casas, sólo oscuridad y tal vez la silueta de un cerro, al fondo, apenas recortada por la luna” (p. 182). Claro, a un hombre ciudadano en un lugar desolado de provincia lo sorprende, quizá siente un poco de miedo por exponer su finitud apenas limitada por el resplandor de la luna, un lugar que parece deshabitado, alejado, un espacio marginado. Las luces del auto permiten ver “un paisaje irreal” (p. 183). A pesar de que no habla de miedo, sí hay una sensación de irrealidad, la naturaleza en conjunción con el carácter humano luchando por su pervivencia da como resultado la imagen de un basurero y la gastada estampa de las regiones naturales de México. Suena irreal que un muchacho sobreviva allí, más que ese joven se diga escritor. Sin olvidar que el narrador ya no sólo ve todo como en el negativo de la foto, sino que ahora incluso lo percibe como algo que no puede ser real.

Y el relato se concentra en hacer una extensa descripción de este joven, la cual remata con algo reflejado en el dentista: “[M]i amigo sonreía. Por primera vez en aquel día le vi en el rostro un atisbo de felicidad, como si la presencia tangible (con su figura redonda, sus ojos afilados y sus manos duras) de José Ramírez ahuyentara la culpa de la india con el cáncer en la boca, el malestar recurrente que el recuerdo del pintor Cavernas le provocaba” (p. 181). Aquí se presenta el contraste de, la hasta entonces, desesperada personalidad del dentista ante la feliz aparición del joven escritor, quien amerita más de dos hojas completas para ser detallado. Un joven que dedica sus ratos libres a la creación literaria es el personaje que aleja al dentista de sus preocupaciones. Un chico que encuentran entre tipos cansados y difuminados en la fonda es quien saca al dentista de su congoja. El dentista, quien ejemplifica el margen, es a su vez modificado por otro personaje que está en el margen del margen.

Ahora es posible hacer un ejercicio visual. Tenemos en el centro a nuestro narrador, en la orilla debemos posicionar al dentista y si hacemos un acercamiento intentando ir a la periferia de

esa orilla, es posible que encontremos un vacío, algo como la nada. Aquí es como se conecta el joven indígena que está más allá del margen, donde un vacío modifica al narrador. Quizá desde aquí hay un acercamiento al rizoma, pues aunque aquí hay una posibilidad del vacío, podemos verlo como un espacio que puede ser un contenedor de posibilidades, aun no hay madrigueras, ni ramificaciones pero su característica vacua lo hace perfecto para poder llenarlo de opciones.

A estas alturas ya es posible verlo, no sucede algo en específico en el relato, pero en el momento que el narrador asimila su estadía en la orilla, entonces comprende el peso de estar entre los personajes de la orilla, entre aquellos que siempre estuvieron condenados. El dentista no logra deslindarse por completo y por ello regresa al concluir sus estudios profesionales, no obstante, el narrador debe venir a Irapuato a vivir un duelo para notar que sus sueños de juventud se fueron a la nada.

### **El vacío**

En una ocasión, el narrador va por su amigo el dentista. “Me senté en la sala de espera y me puse a leer una revista. No había *nadie*. El *silencio*, no ya sólo en la consulta de mi amigo sino en todo el edificio, era casi *total*<sup>5</sup>. [...] Me levanté, di unos pasos por la sala de espera, me sentí, como era lógico, ridículo. En la recepción la secretaria ya no estaba” (p. 184). Es aquí donde ocurre algo muy particular, este hecho marca la evolución del personaje narrador. Es la posibilidad de estar solo en ese lugar lo que le causa consternación, tanto que en ese momento se arrepiente de su viaje, maldice su “sensibilidad atrofiada”. Aquella sensación de silencio y vacío total lo orilla a percatarse de su nuevo estado. Luego de que intenta calmarse, descubre sus manos temblorosas, llega el pánico, por lo cual decide ponerse a buscar a su amigo con el corazón batiéndole en el pecho “aún

---

<sup>5</sup> Las cursivas las indico yo.

hoy no sé qué me pasó aquella tarde. Probablemente fue la última manifestación exterior de mi malestar o de mi tristeza, malestar y tristeza que traía del DF y que se evaporó en Irapuato” (p. 185). La tristeza o malestar lo trae arrastrando desde el centro, pero se evapora en el contexto del margen, allá se deshacen las aspiraciones y debe venir a la orilla para dejarlas esfumarse con la posibilidad de forjar nuevas y poder continuar.

El narrador señala su primera transformación, un cambio de temperamento. Ya no sólo es el visitante, testigo de su amigo el afligido dentista, desde ahora también se ve transformado. Por fin es notorio que los espacios del margen modifican su temperamento, no sólo las orillas, sino el vacío que se puede vivir en la periferia de Irapuato, luego de conocer al joven Ramírez, ya está listo para personificar el guion que le toca en una ciudad tan tranquila en comparación con el DF.

Sin embargo, cuando el narrador le explica a su amigo dentista la sensación de “aprensión, miedo, una angustia que subía incontrolada” (p. 185) que enfrenta al estar solo en aquel edificio, éste sólo comenta que él también sufre estas sensaciones en lugares vacíos. El dentista destaca que sólo en apariencia pueden ser lugares vacíos porque desobedecen al hecho de ser lugares por completo desocupados. Lo que debe ser más normal es actuar de manera irracional cuando uno se encuentra atrapado, sin libertad. Alterarse por encontrarse en un lugar vacío, es una bagatela.

Para el dentista, todo se concreta en la absurda idea de soledad, eso es de facto imposible “ni siquiera estamos solos cuando todo nos indica de forma razonable que lo estamos. Y después dice: ¿sabes cuándo estamos solos de verdad? [...] tras la muerte, la única soledad mexicana, la única soledad de Irapuato” (p. 186). Ahora, el dentista de Irapuato revela que esta ciudad puede parecer en extremo calmada, pero incluso en ella, sólo tras la muerte se concibe la calma absoluta. Si para quien viene del centro hay una realidad en blanco/negro, para los que viven entre los colores del infierno pueden identificar, asimilar y aceptar que ni en la ciudad más calmada se vive la

soledad, ésta únicamente se sufre al morir. No hay sueños perdidos ni olvidados hasta que la muerte del ser llega, las posibilidades no se acaban hasta entonces.

Por otro lado, en aquella fonda arriba descrita, mientras el dentista solicita que se eviten conjeturas con respecto a sus preferencias sexuales, pues asegura que su afinidad por José no se relaciona en ese rubro, la realidad es atravesada por un agujero que revuelca al narrador “tal vez entonces se abrió el agujero real, el que había presentido en el edificio falsamente vacío, el que había entrevisto cuando el indio adolescente se acercó a nosotros por primera vez” (p. 188). En este agujero cabe todo, al menos el narrador pone todo lo que lo abrumba: la juventud que ambos amigos tuvieron, sus abundantes lecturas, las vacaciones en Mazatlán, la novia que recientemente lo había dejado, el tiempo transcurrido entre ambos, el espacio de honor para el arte en la casa del dentista, la ciudad de Irapuato “[m]i viaje a Irapuato, las calles de Irapuato tan tranquilas, la misteriosa decisión de mi amigo de radicarse allí, de ejercer allí, en la ciudad natal, cuando lo normal hubiera sido...” (p. 188). Este vacío, que tiene lugar en aquella mítica fonda, es donde se abre para el narrador realmente un agujero y lo llena con esta atribulada reflexión.

Así es el modo en que queda el narrador, los breves días en Irapuato le abren los ojos y la madurez le llega como vendaval, no el centro del país, no en donde confluye el arte, sino en la orilla, donde el verdadero huracán tiene su lugar. Ahora es que llega la posibilidad de cerrar este círculo. Es la ciudad de los frutos rojos que atrae. Primero llama de regreso al dentista y después atrae a nuestro narrador. Aquello que los llama sólo puede ser nombrado como un misterio y del mismo modo, lo normal, se queda en puntos suspensivos dentro de la narración.

Esta narración se presta para resaltar los lugares alejados, así como los desolados porque todos estos son propicios para convertirse en posibilidades, en rizomas. Cada referente puede leerse desde cualquier punto y conectarse con otro cualquiera, esto es lo que amplifica la visión de significaciones, no se puede considerar una sola, todas están permitidas. Es así que se abre la



posibilidad de encontrar que, tras la amistad forjada en la UNAM y basada en el arte, bien puede parecer que es el espacio marginado donde se pierden los sueños. Sin embargo, podemos interpretar que el espacio del margen propicia, si no el cierre de ciclos, sí la asimilación de las etapas que sufre el hombre. Se requiere de cierta madurez con cada fase y resulta necesario para darle lugar a la continuidad.

### **III. 2. El espacio que se mimetiza con sus personajes en “William Burns”**

En “William Burns”, narración perteneciente al libro *Llamadas telefónicas*, la historia al menos pasa por dos pares de oídos y a su vez es contada por dos voces diferentes. La narración estructuralmente está dividida en tres párrafos. El primero sólo tiene seis líneas, es la perspectiva del primer narrador, el heterodiegético<sup>6</sup>. El segundo desarrolla en poco más de nueve páginas la narración principal: William Burns habla desde la primera persona. Y el último párrafo sólo contempla dos líneas, aquí el último narrador, Pancho Monge, en voz del narrador inicial, dice el final de Burns. Así, la estructura de la narración está conformada respecto del narrador que nos cuenta los hechos, lo cual propone una narración que está doblemente enmarcada: alguien que le contó su historia a otro, este otro se convierte en alguien que cuenta desde fuera, ahora presenta la historia de un desconocido.

Al inicio se identifica al narrador que Pimentel (1998) denomina extradiegético que “se entiende como el primer narrador que está ubicado en un nivel que es diegéticamente superior, es decir, aquella voz encargada de enmarcar la historia central que a su vez está dentro de otra narración” (p. 149). Su función es analítica, pues presenta los acontecimientos, no de manera

---

<sup>6</sup> Pimentel (1998) dice que si el narrador no se involucra en el mundo narrado es heterodiegético, o en tercera persona y se define por su no participación, por su ausencia y sólo tiene una función vocal, es decir, sólo interviene en el acto de narrar, sin estar obligado a estar integrado en el mundo narrado (p. 136-143)

directa, ya que da voz al narrador principal, pero predispone con su perspectiva “Según Monge, el norteamericano era un tipo tranquilo, que jamás perdía los nervios, afirmación que parece contradecirse con el desarrollo del siguiente relato” (p. 105).

De este modo, el primer narrador encamina la lectura y predispone para recibir a un personaje que suele ser ecuánime enmarcado en una historia que lo lleva a perder el dominio de sí. Es posible observar que el primer narrador es afectado por el relato que le refiere su amigo Pancho Monge y por ende, genera una lectura guiada desde su percepción. En la perspectiva del narrador, que todo ve, se concentra la relación analógica entre diégesis y metadiégesis. Pimentel (1998) propone como diégesis “el universo espaciotemporal que designa el relato, la noción de historia y diégesis se pueden tener como sinónimos” (p. 11) y sobre la metadiégesis dice que “un acto de narración constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. El primero, a cargo de un narrador extradiegético, tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración a cargo de un narrador segundo o intradiegético tendrá como objeto un relato metadieético –es decir un universo diegético enmarcado en segundo plano” (p. 149).

Al final del relato, el primer narrador completa la vida del actor-narrador principal, pero relata citando las palabras del narrador intradiegético. Esta ocasión es la única que le permite referir a Monge de manera directa, pues no lo parafrasea, sino que lo cita “Seis meses después, termina su historia Pancho Monge, William Burns fue asesinado por desconocidos” (p. 113). Aunque el narrador intradiegético aparece al final e interviene de forma mínima, ayuda al primer narrador a cumplir con su función temática<sup>7</sup> pues sucede de manera análoga la forma en que mueren los personajes, en la primera historia tenemos que “El Asesino” también es liquidado por el que

---

<sup>7</sup> Pimentel (1998) anota que entre las funciones del relato metadieético está la temática y esta, entre el relato que enmarca y el enmarcado media una diferencia de mundos; la relación que entre esos mundos se establece es de analogía o de contraste (p. 151).

entonces sólo es un desconocido que vino de paseo a este pequeño poblado, mientras que el protagonista es acribillado por personas no identificadas.

Ya establecido que el narrador extradiegético da una señal al decir que el sujeto principal de la narración fue víctima de las circunstancias, es posible ver cómo el entorno lleva a William Burns, un tipo tranquilo, a perder los estribos. En adelante William Burns toma dos funciones, sea como actor de los hechos o como mero narrador. Por ello, tiene lugar una de las hipótesis de este análisis al plantear que una casa muy peculiar a las orillas de un pueblo envolverá tanto a este huésped que lo convierte en parte de sí, incluso en la locura.

### **Personajes iniciales**

Al principio, William Burns se presenta en una etapa de tristeza, con una mala racha en el trabajo y en medio del aburrimiento. Quizá esto lo orilla a salir con dos mujeres a la vez y ellas son las que mueven los hilos de la narración. Él modifica la focalización e informa que el móvil del viaje recae en una petición de las mujeres. Él va a mantenerlas a salvo de un tipo “Ellas lo llamaban el asesino. Cuando les pregunté el motivo, no supieron qué decir o acaso prefirieron que sobre eso yo no supiera nada” (p. 106). Es decir, él pretende desempeñar una función fija, pero no tiene detalles básicos para realizar su trabajo. Se dirige a ciegas a la casa de ellas que se encuentra a las orillas de un pequeño pueblo.

Hay diversos contrastes que podrían confundir el panorama general del cuento, pero esto no detiene a Burns para decirnos “me hice una idea del asunto. Ellas tenían miedo, ellas creían que estaban en peligro, todo posiblemente era una falsa alarma. Pero yo no soy quién para desmentir a nadie” (p. 106). Lo único que puede asumir es que el temor les hace no entrar en detalles en lugar de explicar la situación de un asesino que las asedia. Su vocación de policía prevalece ante su deseo de viajar sólo para darle un descanso a su mente, vacacionar junto a sus amantes. Y también él

presenta a las mujeres con un amplio rango de edad, “parecían dos viejas enfermas y llenas de rencor” (p. 105). No obstante, Burns apunta que en ocasiones también eran como niñas a las que sólo les gustaba jugar. Son amigas que tienen un par de perros, pero así como a veces para el protagonista es difícil diferenciarlas, definir las edades de sus amantes, tampoco es capaz de asegurar cuál de los caninos pertenece a cuál mujer. No se permite ver la personalidad de mujeres “enfermas” ni aceptar la trampa de “niñas juguetonas”.

Esta dupla de mujeres guarda secretos importantes para que Burns, su cuidador, pueda cumplir bien su trabajo. Para Burns es difícil protegerlas de un desconocido, pero cuando las mujeres revelan el nombre del asesino, también confiesan conflictos amorosos escolares con dicho personaje. Dice el narrador “No me cabía en la cabeza cómo ambas pudieron tener relaciones en la escuela con un mismo hombre dada la diferencia de edades que existía entre ellas” (p. 107). Así queda en evidencia que ambas actúan en equipo desde antaño.

El narrador revela que una noche “pese a las recriminaciones, una de ellas vino a mi habitación. No encendió la luz, yo estaba medio dormido, al final no supe quién era” (p. 107). La semejanza/diferencia que hay entre las dos mujeres se pone en evidencia o es tanta la cercanía que las une que ni los amantes las pueden identificar. Son dos personas distintas, pero no hay modo de esquivar sus habilidades para confundir, tampoco se puede descartar su agudeza por difuminar sus divergencias para acentuar sus semejanzas. Esta confusión se asemeja a la casa de campo donde ahora están hospedados los tres y los perros.

Ahora que se conocen los personajes iniciales de la narración, desde el principio se nota que un policía se deja guiar por las peticiones de un par de mujeres que se perfilan misteriosas. Sin embargo, aún se está por descubrir en qué medida la personalidad de este trío se mimetiza con la casa y cómo ellas dominan a su antojo los hechos narrativos. Todo esto, previo al acto que pondrá en evidencia la evolución, en particular, de Burns.

## **El espacio de la locura**

Burns relata su viaje:

[M]e fui con ellas y con sus perros a la montaña y nos instalamos en una casita de madera y de piedra llena de ventanas, posiblemente la casa con más ventanas que he visto en mi vida, todas de distinto tamaño, distribuidas de forma arbitraria. Vista desde fuera, a juzgar por las ventanas, la casa parecía tener tres plantas cuando en realidad eran sólo dos. Desde dentro, sobre todo desde la sala y algunas habitaciones del primer piso, la sensación que producía era de mareo, de exaltación, de locura. (p. 106)

Hay una casa de verano a las afueras de un bosque, es decir, un lugar alejado de la ciudad, no muy grande, fabricada a partir de elementos del bosque en la que predominan las ventanas. Pero además de ser la casa con más ventanas que se puede imaginar, éstas son variadas en tamaño, forma, número y ubicación. Como descripción aledaña, hay dos perspectivas: la visión desde fuera y al interior. En la primera son las ventanas las que sirven de referencia y éstas dan la idea ilusoria de que la casita tiene tres pisos; sin embargo, el interior desmiente, pues son sólo dos. Dice el narrador que “algunas habitaciones del primer piso” se pueden visitar además de la sala. Es decir, hay otras habitaciones que están prohibidas, selladas, son imposibles de ser recorridas. Y al interior de la casa, todas las ventanas generan la sensación de mareo, o sea, alteran los sentidos, los instintos prevalecen y la locura toma lugar. En este caso, las ventanas encuadran de distinto modo el molde de ver al exterior o quizá es una forma de no dejarse envolver por lo apabullante del adentro.

En una ocasión, los perros escapan y Burns tiene que ir a buscarlos y decide pasear. Lo pequeño del poblado le permite llegar a un almacén que parece ser del asesino, según la dirección que las mujeres previamente le facilitaron. Recorre la bodega y, al fondo, detrás del mostrador, está el asesino. “El hombre parecía un actor de cine, no debía de tener más de treintaicinco años, fuerte, pelo negro” (p. 107). A Burns le da la sensación de que ese hombre está perdido. Al salir, el perro

del asesino va detrás del protagonista quien sin pensarlo se oculta con el perro “tras un tranvía de color rojo oscuro, como sangre seca” (p. 108).

Aunque hay una escueta explicación sobre el asesino, Burns da por hecho que el tipo que encuentra es el asesino. Actitud que no es de quien tiene un perfil policiaco. En la misma tesitura, Burns se cuestiona cómo es que no ayudó al hombre para que su perro regresara al almacén en donde lo encontró, en especial porque el sujeto le hizo señas para que no se lo llevara, pues él de manera intuitiva se oculta detrás de algo ensangrentado, sangre ya seca, del pasado. La duda se apodera de Burns y de regreso en la casa: “En un momento determinado me descubrí diciendo algo sobre la necesidad de vigilar permanentemente la casa” (p. 108) y luego de una sonrisa aprobatoria en las mujeres completa sus pensamientos “Lamenté haber hablado de esa manera” (p. 109).

Para estar alertas, la casa de múltiples ventanas es ideal, perfecta para las necesidades de las dueñas, ellas están satisfechas con la impresión de la casa por fuera, pues parece de tres pisos, y es probable que al estar en esta casa puedan hacer guardia gracias a las ventanas. De este modo ya se nota que la casa ha hecho estragos sobre la personalidad de un policía que no se debería dejar llevar por sus instintos sino por evidencias. Y por el otro lado, las mujeres reinan ante él, con una casa que desde siempre ya prefigura enloquecimiento.

### **Al abrigo de la casa de la locura**

Al acercarse el cenit de la narración, se desatan actos que ayudan a reforzar la primera hipótesis de esta tesis. Los tres han cenado y ahora beben alcohol, los perros están afuera corriendo alrededor de la casa. El narrador dice “una de las mujeres, no recuerdo cuál, habló sobre la redondez de la Tierra, sobre preservación, sobre voces de médicos” (p. 109). Luego Burns afirma “nunca comprendí el humor de aquellas mujeres. Me gustaban, las apreciaba, pero su sentido del humor me sonaba a falso, a impostado” (p. 109). Cabe señalar que este adjetivo viene del verbo latino

*impono* cuya acepción figurativa es “construir” además de “engañar”. El adjetivo es una palabra que remite a la construcción, una edificación que puede ser un engaño, aunque podría también tratarse de una edificación solamente visual, perecedera. No importa cuál mujer dijo lo de la redondez del mundo, importa porque esta redondez completa un ciclo, al final da igual si las dos mujeres están convencidas de ello, ambas son la misma personalidad, la misma casa. Por eso queda el adjetivo “impostado” porque se está asemejando la casa con lo que las mujeres hacen, ellas están en construcción continua, ellas son una dupla siempre en edificación. No sólo se trata del humor de las mujeres, también está en juego su personalidad enferma y a la vez juguetona, así, la confusa personalidad en una casa de locura.

En el momento en que a Burns le preocupa estar muy alcoholizado, se atreve a evocar algunos puntos débiles de la casa y sólo menciona la “lejanía del pueblo, su desamparo” (p. 109), pues él nota que no tenía la atención de ellas “Hacían como que me escuchaban, pero no me escuchaban. Si yo fuera un perro, pensé con rencor, estas mujeres me tendrían un poco más de consideración” (p. 109). En realidad, Burns no se compara con los perros, pero dicho símil con los animales expone que ellas sólo parecen reaccionar con bestialidad.

Para soportar esta idea, él señala que esa noche “cuando comprendí que los tres estábamos desvelados, hablaron de niños y sus voces hicieron que se encogiera el corazón. Yo he visto horrores, maldades que harían retroceder a tipos duros, pero aquella noche, al escucharlas, el corazón se me encogió hasta casi desaparecer” (p.110). No es posible pensar que son las voces en sí lo que aterra a Burns, sino lo que escucha. Ahora tienen sentido las voces de los médicos, pues llevan a Burns a pensar en antiguos indios del bosque, el misticismo del sitio, pero también lo oculto de la personalidad de ellas. Continúa el narrador “quise saber si rememoraban su infancia o hablaban de niños reales, niños que aún son niños, pero no pude. Tenía la garganta como llena de vendas y algodones esterilizados” (p. 110). Bien puede comparar su imposibilidad de hablar con

tener algún elemento del bosque en la garganta, pero elige los materiales médicos, como si ellas le hubieran hecho una curación. Otra vez percibe sólo una perspectiva en las palabras que oye, aunque bien puede provenir desde dos voces, de nuevo esta dualidad parece surgir como un solo ente.

Con esta atmósfera, se llega al punto más álgido de la narración:

[T]uve un presentimiento y me acerqué sigilosamente a una de las ventanas de la sala, una ventana pequeña y absurda como ojo de buey, en una esquina, demasiado cerca del ventanal principal como para tener ninguna función [...] alcancé a hacerles la señal de silencio, el índice sobre los labios antes de descorrer la cortina y ver al otro lado la cabeza de Bedloe, la cabeza del asesino (p. 110).

Un tipo ebrio tiene un presentimiento en la casa de la locura que lo lleva a una ventana que hasta entonces no tenía motivo de ser. Afuera sólo hay una cabeza, no un perfil, ni el rostro, ni la figura de una persona, sino la cabeza del asesino. La oscuridad de la noche más el alcohol ven a través de un ojo de la locura y sólo se ve una cabeza; esto es suficiente y le otorga personalidad, lo identifica como el asesino. Burns a veces no consigue distinguir entre dos mujeres que le son íntimas y ahora puede hacer una perfecta identificación de alguien que sólo ha visto una vez. A lo largo de la narración, no se hace el reconocimiento del asesino por parte de las mujeres; es decir, nada asegura que la descripción del hombre que Burns ve empaté con el hombre al que ellas temen.

“Lo que ocurrió a continuación fue confuso. Y es confuso porque el pánico es contagioso” (p. 110), dice el narrador. Luego de tener el corazón encogido, el terror se apodera de todos en la casa e incluso del que está afuera. De inmediato el asesino corre alrededor de la casa, mientras que a su vez ellos corren adentro. En definitiva, la influencia de la casa y de las mujeres modifica al personaje principal. Él era un tipo tranquilo y rudo, un investigador, pero ahora es parte de la locura, la casa donde prevalecen los instintos, lo bestial. Nos dice “Sé que no hice lo que debí hacer [...], sin dejar de correr oí que una de las mujeres decía: Jesús, la perra, la perra, y pensé en la telepatía,



pensé en la felicidad” (p. 110). Se completa la homogeneidad de los personajes. Los círculos dentro y fuera son los que consuman la preservación de lo bestial de las mujeres, su locura.

### **El retorno de la lucidez**

En una acotación, el narrador, por fin, deja la confusión, los sentidos salen del marasmo. Otra muestra de que ya deja la duda, se concreta la fusión.

Justo en ese momento (nunca lo podré olvidar) entré en una habitación del primer piso que no conocía. Era alargada y estrecha, oscura, sólo iluminada por la luna y por el resplandor apagado proveniente de las luces del porche. Y en ese momento supe, con una certeza parecida al terror, que era el destino (o el infortunio, para el caso lo mismo) el que me había conducido hasta allí (p. 111).

En un recodo de una habitación, hasta entonces inexplorada, sólo brilla una luz tenue proveniente de la entrada, es como la luz al final del túnel, el narrador sabe que sólo por acto del destino, para él sinónimo de infortunio, ha llegado hasta allí. Luego dice que le sorprende la facilidad con que el asesino entró por una ventana a esta misma habitación, motivo para pensar que la conoce bien. Entonces describe esa pieza de la casa “tenía tres camas de madera, estrechas, y sus respectivas mesitas de noche. A pocos centímetros de las cabeceras vi tres estampas enmarcadas” (p. 111). Es obvio que se trata de lechos pertenecientes a tres niños, pero no se puede ver si las “estampas” son fotografías de los niños, sus nombres, algún distintivo que nos señale a cuál niño corresponde, quizá se trata de las dos mujeres y el asesino, o tal vez dice que en esa casa se necesita de tres para llenarla.

El asesino llega a tuestas justo donde Burns está “Lo sentí respirar, el aire entró con un ruido saludable en sus pulmones” (p. 111). Es ahora Bedloe el único sano en la casa de la locura, tanto que el intruso no puede notar su presencia allí, al asecho, la figura de Burns ya es parte de la casa

de la montaña. A continuación hay un acto bestial, violento, pues tira al almacenero y luego nuestro personaje lo patea con toda “la intención de hacerle el mayor daño posible” (p. 111) mientras grita que tiene al asesino. Entonces completa su desenfrenado relato diciendo “la habitación desconocida me pareció como una prefiguración de mi cerebro, la única casa, el único techo” (p. 111). Por supuesto, ahora ya se contagió la locura, reconoce que su cerebro ya es parte de esa casa, logra considerarla como “la habitación desconocida” porque no la siente como propia, él no tenía una habitación instalada en la locura, será desde ahora que la reconozca, la acepte como suya.

Tras el lapso de lucidez, regresa la confusión, hay una pugna entre la sanidad mental y la locura. El narrador dice que recuerda tres cosas: que alguien abrió la puerta tras sí, dijo palabras cuyo significado no pudo entender y puso una mano sobre su hombro. Luego se quedó allí sin tener noción de lo que debía hacer, él estaba cansado, aturdido y embotado. Cuando se recupera, lleva el cuerpo sin vida a la sala y, persuadido por la mirada de las mujeres, lo deja caer sobre la alfombra, frente a un sofá donde ambas estaban casi abrazadas. La mirada de las mujeres, con todo y el resquicio de miedo e inquietud, es la que obra directamente en los actos de Burns. La escena de ellas hermanadas remite a Burns a una fiesta de cumpleaños, quizá una metáfora más de los ciclos. El miedo que se refleja en los ojos de ellas es producto del rostro extraviado detrás de una masa sanguinolenta del cadáver, no el acto de salvajismo, tampoco la iniciativa de Burns para ofrecerles el cuerpo como presente.

Burns afuera se cuestiona la explicación que dará a las autoridades, “rebobina” todo lo sucedido esa noche. Sólo al exterior puede pensar de manera lógica. Piensa en el hombre, deja de llamarlo “asesino”, recuerda su mirada y reconoce el miedo, que peleó por el perro, su presencia tras el mostrador. También consigue recordar la luz, la del día anterior, que iluminaba el almacén y la luz que entraba a la habitación de su cerebro desde el frente, quizá la alusión a la lucidez del

pasado, la iluminación que antes tenía, lucidez que sólo llega de afuera, pero que no reina en la casa.

Cuando el día va entrando, nos dice “la verja de madera estaba rota en algunas partes y alguien, algún día, debería arreglarla, pensé, pero ese alguien no iba a ser yo” (p. 112). La cerca de la casa sirve de límite para la locura, el acceso está roto, con ello nos damos cuenta de que él no pretende alzar los lindes, a él ya no le toca, aunque quisiera, él ya completó su destino, él cruzó esa frontera, ya es parte de la casa. Continúa el relato de Burns “Comenzó a amanecer al otro lado de las montañas” (p. 112), el ciclo está concluido esta vez, después los perros se acercan “tal vez cansados de tanto juego nocturno” (p. 112), pero esto que dice el narrador ¿lo piensa con respecto a los animales o a las mujeres siniestras? “Con el primer temblor de frío me llegó la revelación. El hombre muerto no era ningún asesino” (p. 112). La idea final que brinda Burns es que volverá a la ciudad para retomar la investigación justo desde “el punto en donde me perdí” (p. 113). Con esta resolución, se puede pensar que él, de manera inconsciente ya sabía que estaba perdido. Así, finalmente se cierra el ciclo, la estrechez entre la casa y las mujeres es inevitable. Tanto la casa como las mujeres se pueden conocer, pero nunca del todo podrán ser develadas.

Con el anterior análisis, es posible darse cuenta de que la casa es un espacio del margen que representa la vida de las dos mujeres, una especie de dupla mágica que requiere de un tercero para complementarse, que las ayude a mantenerse unidas. Por ello la fachada da la impresión de que son tres pisos, pero en realidad se trata de un matiz que forma un tercero en la dupla, mismo que una vez que se asimile como parte de la locura le da forma de nuevo a la dualidad de las mujeres. La locura es tan apabullante en la casa que es imposible para Burns asimilarlo, sólo puede cumplir con lo que se le ordena. Quizá Burns ahora ocupe el lugar de Bedloe, pero a su vez, también muere “asesinado por desconocidos” (p. 113).

### III. 3. Espacio nuevo igual a nueva vida en “El viaje de Álvaro Rousselot”

Ahora toca analizar los espacios narrativos de “El viaje de Álvaro Rousselot”, uno de los cuentos de *El gaucho insufrible*. Este texto se desarrolla desde la perspectiva de un narrador del tipo heterodiegético y trata el misterio que envuelve al escritor argentino Álvaro Rousselot “un prosista ameno y pródigo en argumentos originales” (p. 87). El misterio parece ser que la sencillez amena y original de la producción literaria de Rousselot no logra sobrevivir, que algo anómalo se suscita, algo tan impactante que lo perjudica. Se trata de un escritor que también es abogado, del cual el narrador se declara fiel seguidor.

El análisis de esta narración busca llegar hasta un espacio de la orilla (una playa), tocar los no lugares (de Marc Augé) así como las heterotopías (de Foucault), incluso, atender la visión escenográfica de nuestra narración. Con esto se pretende destacar cómo Rousselot se ve liberado en un nuevo espacio muy diferente al habitual y el modo en que lo modifica sólo en un lapso corto, como si sólo fuera un actor o un cinéfilo, el nuevo espacio es una nueva vida, aunque ésta sólo sea mientras dure la película.

La anomalía del relato breve radica en que las dos primeras novelas publicadas de Rousselot parecen ser la materia prima de un director francés de cine, quien cimenta sus primeras películas con el tema central de las obras de Rousselot. Sin embargo, tras la segunda película del director francés, la cual se basa en la tercera novela, dice el texto que:

El disgusto de Rousselot esta vez fue mayúsculo. Durante una semana su affaire con Morini fue la comidilla del mundo literario argentino. Pero cuando todos pensaban que esta vez la querrela por plagio no tardaría en producirse, Rousselot decidió, ante la sorpresa de quienes esperaban una actitud más firme y decidida, que nada haría [...]. Algo en su interior que tal vez no erraríamos en llamar el espíritu del escritor, lo arrinconó en un limbo de aparente

pasividad y empezó a blindarlo o a cambiarlo o a prepararlo para las futuras sorpresas (p. 93).

Así es posible ver que, quizá de manera inconsciente, Rousselot empieza a aceptar que no está en sus manos llevar a un final feliz esta relación entre escritor y lector, y que por ello tiene que entrar en un estado emocional de tipo blindado para aceptar lo que venga.

No obstante, la tercera película de Morini no se vincula con el trabajo literario de Rousselot y, en consecuencia, el escritor en su cuarta novela renueva su estilo fantástico y detectivesco con lo que “podríamos llamar novela rural, novela polifónica, estilo que en él resultaba en cierto modo antinatural, forzado, pero que se salvaba por la honradez y sencillez de sus personajes, por un naturalismo que huía graciosamente de los tics de la novela naturalista por las mismas historias que contaba” (p. 94). Y con esta obra llega el éxito. Sin embargo, pese a la fama del escritor argentino, las siguientes dos películas de Morini tampoco se ligan de modo alguno como antes: “Era como si Morini se alejara de él, como si Morini [...] hubiera suspendido comunicación con él. Tras el alivio, entonces, vino la tristeza. Durante unos días en la cabeza del escritor ronda la idea de haber perdido a su mejor lector, el único para el que en verdad escribe, el único capaz de responderle” (p. 95). De los pocos o muchos lectores que pudiera tener Rousselot, Morini era el único que tenía el ingenio para hacer una respuesta de las obras. Ahora esa comunicación se perdió. Es casi imposible no salir en busca de tan valorado lector.

### **Un viaje para alejarse del hogar**

Rousselot, a raíz de su explosiva popularidad, aprovecha una invitación para ir a Frankfurt a un congreso de escritores. Luego de terminadas las actividades, despide a los demás en el aeropuerto, por un momento se le llenan los ojos de lágrimas “por el miedo a quedarse solo, y sobre todo, por el miedo de ir a París y enfrentar el misterio que allí le aguardaba” (p. 97). De este modo se da paso

a develar ese misterio, esa incógnita que le carcome el alma al haber perdido al único lector que le importa, y al mismo tiempo ver de qué modo lo asimila.

En París, Rousselot contacta a un compatriota también escritor: Riquelme. Sin embargo, su conocido, su figura física, casi en nada concuerda con el recuerdo forzado en la memoria de Rousselot. El tiempo, pero también el lugar, ha surtido efecto echando un velo con el que apenas es posible no equivocarse al saludar a un conocido. Con este reconocimiento forzado, se comienza el viaje, los lugares empiezan a modificar al personaje, como se ve a continuación. Pronto se percibe que la primera noche parisina Rousselot y Riquelme andan en bares y centros nocturnos, ambos se disponen a comportarse como adolescentes y el personaje central decide no oponerse, él ya contaba con “la felicidad de saber que al final de la noche estaba su hotel, la habitación de su hotel y la palabra hotel, que en su momento parecía encarnar milagrosamente (es decir de forma instantánea) la libertad y la precariedad” (p. 100).

Como espacio habitual, Rousselot tiene su casa, el despacho, su ciudad en Argentina, es un hombre de letras y de leyes, de vida tranquila, con trabajo estable, incluso con familia. Al iniciar el viaje y despedirse de sus compatriotas siente miedo, quizá algo de nostalgia. Ahora sólo cuenta con uno de sus editores en París y un viejo amigo del mundo de las letras.

En esta ciudad, el único espacio que lo alberga es el hotel, es decir, un sitio con residencia fija que sirve a las personas que están de paso, un sitio donde se está permitido ser diferente, un adolescente, pues nadie espera al hombre de familia, no conocen su vida ordinaria. Por todo esto, el hotel es el lugar propicio para la libertad, se trata de un no lugar, ya que sólo sirve como una breve estancia, es un lugar de paso. El primer día en París, luego de la inevitable resaca, despierta junto a Simone en el hotel.

Marc Augé (1993) propone que “los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de ruta, aeropuertos) como

los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados de este planeta” (p. 41).

Este es el entorno, y luego de un día completo en compañía de Simone en el hotel, Rousselot se siente tan bien como nunca “tenía ganas de escribir, de comer, de salir a bailar con Simone, de caminar sin rumbo por las calles de la orilla izquierda” (p. 101). Si se compara con la rutina que lleva en Argentina, esta otra resulta mucho más atractiva y mucho más activa, ya que en el nuevo continente sólo se dedica a su trabajo y a escribir.

En París surge lo necesario para la liberación, aquí los placeres más sencillos tienen lugar, donde Rousselot muestra con resignación el “anillo de oro que en ese momento le apretaba como nunca el dedo anular” (p. 101). Aunque el compromiso como padre de familia no es impedimento para vivir un día de ensueño con una mujer que es ajena, de todo el que pueda pagarle y de nadie, pues ni a un manejador se quiere apegar.

En este momento, el personaje principal pasa de hospedarse en un no lugar a entregarse a una nueva vida familiar en un edificio del medievo. Rousselot deja el rutinario Buenos Aires a lo que podía ser un fin de semana en París con una familia prestada: la comida en un restaurante, remar en el lago, ir de compras al supermercado y preparar la cena, comer helados. Cada traslado lo hicieron en taxi, un lujo sin duda, evitando el roce con los demás. En una terraza, Rousselot ve a un par de escritores famosos y duda en saludar. En su ciudad natal, este escritor es parte del círculo literario, en París sólo ve a lo lejos a los autores, él no se siente parte de ese mundo, tan ajeno se siente que prefiere no “molestar” a los autores, él ya se da por un ciudadano de París en donde no tiene lugar, se desterritorializó de su perfil en su hogar.

De regreso en el hotel, la presencia de Rousselot es como la de un fantasma, una aparición. Aquí el momento de la transfiguración: toma un baño, se rasura, cambia de ropa y retoma el

verdadero móvil que lo trae a París. Su editor le hizo el favor de facilitarle los datos para contactar a Morini. El hotel quedó como el vínculo único entre el Rousselot de América y el de Europa.

### **Errabundo en Europa como visionario**

En una caminata por las orillas del Río Sena, nuestro personaje le pide a un “clochard” que sea su modelo, que pose para poder tomarle una foto a cambio de unas monedas. Ya terminada la sesión, permanecen juntos. Entonces tiene lugar una plática esclarecedora. El vagabundo de París también es originario de Argentina y ha vivido en Europa a lo largo de quince años, aunque ahora no tiene hogar fijo, en este lapso ha alcanzado la felicidad y a veces, incluso, la sabiduría. En este punto el desconocido tiene un gesto de familiaridad y tutea a Rousselot, además le habla en español. “Incluso su voz, el tono de su voz, parecía haber cambiado” (p. 106). Un personaje emblemático para nuestra narración pues Rousselot después de este encuentro “se sintió abrumado y tristísimo, como si supiera que al final del día iba a asomarse al abismo” (p. 106), cuestión que se intensifica cuando el vagabundo le grita a todo pulmón que lo único cierto es la muerte.

Este abismo del que nos habla nuestro narrador es el que se genera al conectar la realidad del vagabundo y la de Rousselot, lo que para Deleuze es la “desterritorialización”. En la obra *Kafka* (1978) es posible interpretar que la desterritorialización podría ser aquella línea de fuga en acción, ya que hace cambiar de naturaleza “lo establecido” al hacer conexión con otras posibilidades. Si confrontamos ambas realidades, Rousselot es ahora “una fuerza de la naturaleza contra la que no cabía ninguna oposición” (p. 106) mientras que el vagabundo ya tiene su personalidad establecida, de trotamundos, pero estable, proceso que lleva más de quince años, mientras que París transforma a Rousselot momentáneamente y sólo en este lugar.

Tras realizar una cena entre colegas, Rousselot se siente enfermo. Al despertar en medio de la noche, siente que ya lleva muchos años viviendo en París. Esta sensación de enfermedad lo orilla



a llamar por fin a Morini, pero el cineasta se ha ido a pasar un tiempo con sus padres a la región normanda de Francia. Rousselot va en su búsqueda tras un largo viaje en tren.

### **Viajar dentro de un viaje**

A bordo del tren, el segundo viaje se adueña de la situación. Mientras Rousselot se traslada a la zona normanda, tiene tiempo de sobra para repasar todo lo que ha hecho desde que llegó a París, pero su recuento llega a un cero absoluto. Este doble viaje lo lleva a pensar que no ha hecho algo que, de modo cabal, lo haya dirigido a un resultado concreto, a pesar de sus aventuras y lo bien que lo ha pasado o los malestares que pudo tener, no encuentra nada. Entre las cavilaciones, Rousselot obtiene que Simone es la personificación de la mujer francesa, para él tanto ella y Riquelme son dos personas que prefieren ahondar en el propio fracaso que invertir en otra historia ajena.

Llegando a Normandía, Rousselot en vez de ir “tras las huellas de Flaubert” (p. 108), como sería lo normal en un apasionado de las letras, toma un taxi a una zona turística que queda cerca del puerto. En este lugar se ve obligado a moverse de nuevo porque es una región fantasma, ya que no es temporada de turismo. Se hospeda en una casa grande hecha de ladrillos, piedra y madera que cruje por efecto del viento. En este tiene un sueño revelador.

Para colmo, esa noche no soñó con Proust sino con Buenos Aires, donde encontraba a miles de Riquelmes instalados en el Pen Club argentino, todos con un billete para viajar a Francia, todos gritando, todos maldiciendo un nombre, el nombre de una persona o de una cosa que Rousselot no oía bien, tal vez se trataba de un trabalenguas, de una contraseña que nadie quería desvelar, pero que los devoraba por dentro (p. 109).

Una contraseña de acceso o salida. Los hombres del sueño son periodistas, cada uno se dirige a Francia, todos maldicen y son devorados por dentro, pero a ninguno se le entiende lo que dice. Este fenómeno empata con lo que Deleuze y Guattari (1978) dicen de la línea de fuga en *Kafka*: “[U]na

línea de fuga sí, pero de ninguna manera un refugio. La línea de fuga creadora arrasa consigo tod[o] para obligar a emitir sonidos aún desconocidos que pertenecen al futuro inmediato” (p. 63).

Para Rousselot, el único futuro posible inmediato es aquel que se permite en París. Sin embargo, para los otros periodistas, que aún están en una demarcación de América Latina, el poder que les quema las entrañas los invita, casi exige, a salir de ahí porque la madriguera ya no sirve ni como refugio, ahora sólo es una seña para permitir la salida.

El siguiente traslado lo hace a pie, derrotado, sin ánimo y sin dinero. Y otra vez hace un recuento, pero en esta ocasión sobre su cuenta de dinero, así nota que ha sido estafado en varios momentos. Llega a otro cero, pero de este deduce que le han robado las personas del gremio al que pertenece, es decir, Riquelme, los periodistas.

Rousselot entonces hace un recorrido de reconocimiento, visto desde fuera, parecería la aceptación de su ingenuidad, un embrutecimiento que él “llamaba *parisiense*, o un embrutecimiento *cinematográfico*, incluso puede que *literario*, aunque esta palabra para Rousselot aún conserva todos sus oropeles, o si hemos de ser sinceros, parte de sus oropeles” (p. 110)<sup>8</sup>. Hasta aquí, para el protagonista tanto París, como la cinematografía y la literatura deslumbran como oro, con el resplandor de lo valioso, pero en la realidad, la que descubre en París, el valor de estas tres es mucho menor, una bagatela. La ciudad del amor no es más una salida que conduce al abismo, no ofrece nada concreto.

Este es el momento de decisiones porque en vez de acudir en busca de la ayuda económica a la embajada, elige tocar a la puerta del hotel de los padres del cineasta. Mientras espera a Morini, se toma el pulso y la temperatura como premonición de una enfermedad, de la muerte, de la realidad. Y al enfrentar al cineasta, identifica un rostro de vicioso con el que se sintió familiarizado.

---

<sup>8</sup> Las cursivas las señala Bolaño en el original.

En el lobby, Rousselot devela que es el autor de las primeras películas de Morini “sillones estaban a cubierto del polvo por enormes sábanas con el anagrama del hotel. En una pared vio el óleo de las playas de Le Hamel, con bañistas vestidos a la moda de 1910, mientras en la pared de enfrente una colección de retratos de clientes ilustres (o eso supuso) los contemplaban desde una zona invadida por neblina” (p. 111).

Aquí es necesario retomar el cuarto principio de las heterotopías, estos “otros lugares” se ligan a recortes de tiempo y “se pone a funcionar a pleno cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (Foucault, 2010, p. 76). Para este análisis, Rousselot se desliga, al menos en este viaje, de su rutina en Argentina, llega a una playa con otro hotel cerrado porque no es temporada, su característica temporal hace que el tiempo del hombre recto se derogue. Esto en consonancia con la atmósfera donde los años se confunden, los personajes están en la estancia donde veraneantes enmarcados en una pared son activados y, como entes reales, toman un papel en la historia, contemplan el cuadro de la entrevista, se llena de neblina el lugar que le produce escalofrío a Rousselot.

### **El cine como no espacio-lugar<sup>9</sup>**

Ahora Rousselot y Morini están en una película y los retratos son los espectadores en la sala del cine. Al parecer proyectan una película de terror, de suspenso. Luego de que Rousselot se presenta, Morini tarda en reaccionar pero al final emprende la huida en medio de gritos, se pierde entre los pasadizos del hotel, un hotel por completo vacío. En cambio, nuestro personaje central se toma la reacción de Morini con calma. Se fuma un cigarro y la cámara captura la ceniza del cigarrillo

---

<sup>9</sup> Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios... Son lo contrario del lugar dicho (del que no se sabe, casi nunca, quién lo ha dicho y lo que dijo). (Auge, 1993, p. 99).

cayendo en la alfombra. Mientras, recuerda. Luego, en calma “se levantó y empezó a llamar a Morini. Guy, decía, sin demasiada convicción, Guy, Guy, Guy” (p. 111).

La película se acerca a su final, el afiebrado y falto de pulso, Rousselot, encuentra a su único lector en el desván del hotel, al pie de la ventana abierta “parecía hipnotizado por el parque que rodeaba el establecimiento, y por el parque vecino, que pertenecía a una casa particular y que se podía observar parcialmente a través de una reja oscura” (p. 112). Los detalles filmicos continúan. Sin embargo, la primera escena tuvo lugar mucho antes: “[L]as luces y las sombras que surgían de donde uno menos se lo esperaba, como si a determinada hora y en determinados barrios la ciudad luz se transformara en una ciudad rusa del medievo o en las imágenes de tales ciudades que los directores de cine soviético entregaban de vez en cuando al público en sus películas” (p. 102). La ciudad luz bajo mira de un espectador de cine ruso, se convierte en una ciudad rusa gracias al juego de luces y sombras que entran y desaparecen desde lugares inesperados. Por supuesto, Rousselot se mete en una película.

También como escenografía está el edificio de Simone, al parecer un poco alejado de la ciudad de las luces, tanto que “en aquel barrio no parecían abundar los taxis” (p. 102). Rousselot entra con ella y suben cuatro pisos, vive en el último. No hay ascensor y la iluminación del piso de Simone parece ser a propósito, como si se tratara de una escena de una película, lo mismo sucede con la sala que está mal iluminada. Este es el primer esbozo de nuestra teoría de esta narración como un filme, de nuestro personaje principal como un actor que sólo se modifica en escena, o como un espectador que vive la película que ve pero que regresa a su vida normal al salir del cine.

No obstante, el desenlace no es el que uno podría ver en una película de terror. Morini se vuelve “más frágil y más bajito que antes” (p. 112), ambos se congelan en la ventana mirando los jardines, uno que rodea al hotel y el otro que está cerca apenas velado por una reja. El perseguidor

sólo anota en un papel la dirección del hotel donde se hospeda y lo mete en el bolsillo del pantalón del cineasta.

Este último acto el narrador lo denomina como reprobable. Mientras Rousselot camina por la playa cae en cuenta de que “todos los gestos y todas las acciones que había hecho en París le parecieron reprobables, vanos, sin sentido, incluso ridículos” (p. 112). De este modo se puede concluir que el móvil del último viaje, su viaje principal, tiene sentido, pero al llegar al lugar éste es vacío. Incluso tiene ganas de quitarse la vida. Al concretar el objetivo de su viaje, regresa ese hombre que salió de su natal Argentina. Lo que a veces uno pasa cuando ve una película que no resulta buena. Es reconfortante saber que la trama de una película se queda al salir del cine, que al salir, tu vida habitual sigue ahí.

Por fin, Rousselot recurre a Simone para que lo saque del atolladero económico. Entonces se reconoce como el querido y la reconoce a ella como su querida, un acto que le sabe dulce. El personaje principal nota cómo se desterritorializó y se asume como el tipo que es en París, el que vive en un lugar sólo de paso, sin olvidar el que es en su país, reconociendo también que tiene que volver y retomar su vida habitual.

## **Conclusiones**

Una vez que se realizó un breve análisis de la transformación que nuestros personajes sufren en los espacios del margen, es posible notar diversos desarrollos. Aunque en “Dentista” no se cuenta con un evento preciso que dé cuenta de la transformación, es decir que no pasa algo específico que sea la línea divisoria entre el personaje del centro y el del margen, al deshilvanar cómo se describe el personaje principal, sí se descubre que es ineludible que él se aloje en el margen para lograr cerrar ciertas etapas de su vida, pues sólo de este modo se logra asimilar lo que ahora es y lo que puede alcanzar.

En cambio, en “William Burns” ese espacio del margen absorbe tanto a nuestro protagonista que llega incluso a fusionarse con la casa a las orillas del bosque para que concrete su destino dentro de la locura. A pesar de ser un final trágico, éste sólo tiene lugar aquí y se cumple también porque ya la realidad que vivía Burns no deja otra alternativa.

Por otro lado, al estudiar al protagonista de “El viaje de Álvaro Rousselot” es notorio que él tiene que alejarse de su vida habitual y demasiado cotidiana para permitirse entrar en una especie de película. De este modo él puede tirar el paradigma de la ciudad del amor además de vivir una faceta distinta para volver, quizá ileso o tal vez no, a su vida.

Se puede concluir que los tres traslados, una vez que se realizan a espacios del margen, además de cambiar a los personajes los llevan por distintos rizomas: cierre de ciclos, la locura, una salida de lo habitual. Es decir, los márgenes, con sus infinitas posibilidades puede llevar hacia lo esperado, lo fatídico o al retorno.

### **Tercer Capítulo: Móvil y movilidad espacial**

En este apartado se pretende realizar nuestro estudio de manera progresiva, es decir, el trabajo analítico se concentra en el viaje en sus tres etapas: el sitio de salida, los espacios que se visitan durante el trayecto y un punto de llegada. Se propone que esta selección sirve de guía para la transformación de los personajes centrales, nuestros narradores. Y, sin olvidar que el viaje es la constante que une a todos los actores principales, ahora sus respectivos desplazamientos les muestran un modo de aceptarse, reencontrarse y volverse a reconocer. Es decir, el viajero que se supera como prueba para la transición, el trayecto como aprendizaje y el huésped que se encamina a no abandonar su deambular. Por lo anterior, sirve de pauta lo que Deleuze propone como “desterritorialización<sup>10</sup>”, ya que desde esta perspectiva se da el ambiente necesario para que los narradores y actores centrales concreten su desenvolvimiento al revalorarse en los espacios de los que salen, los que visitan y a los que llegan.

En esta ocasión se da comienzo con el estudio de un texto cuya médula se encuentra en el espacio de inicio, de iniciación si es posible decirlo. Al comenzar, el primer texto, “El Gusano”, se señala que el narrador debe conocer a un sujeto que es meramente marginal, un viajero, ya que él le hace establecer su posición ante su perfil letrado y tomar la decisión de seguir con su rumbo. Dicho encuentro lo orilla a su viaje iniciático. De manera consecutiva, el segundo cuento que tocamos nos encamina a seguir de cerca a un personaje marginado que se autoexilia de su nación y luego de México con el propósito de reencontrarse, sea la faceta que le toque, él la vive, la padece, la supera. Mientras que en la tercera narración se va tras los pasos de un hombre que también se decanta por vivir la literatura como escritor, sin embargo, ahora lo que destaca es que él acepta en

---

<sup>10</sup> Desterritorializar se puede ver como la “línea que hace cambiar de naturaleza 'los establecimientos', al conectarse con otros” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 65).

su deambular un lugar a la vez, un motel en cada parada de su viaje, en su trayecto a ningún lugar concreto, otra forma de exilio igualmente.

#### **IV. 1. Sitio iniciático, el sitio de origen de “El Gusano”**

Cabe recordar que este análisis se enfoca en los espacios narrativos, mientras que en el capítulo precedente se realizó una concentración en llevar aquellos del margen hacia su resignificación, en este último capítulo se aborda pero desde el viaje como mediador. Esto se debe a que el viaje es un tema constante en la producción literaria de Bolaño, así que ahora se realiza un análisis del espacio inicial.

En este primer subapartado se inicia con la narración titulada “El Gusano” que forma parte del libro *Llamadas telefónicas*, (Bolaño, 2007, 71-83). La historia se desarrolla en voz del alter ego de Roberto Bolaño, Arturo Belano que entonces aparece de 16 años y también ya abandonó Chile, quien cuenta cómo pasa sus días en compañía de un viajero. En dicho libro, los cuentos se separan en tres grupos, la narración que ahora toca estudiar está en la segunda sección que lleva por nombre “Detectives”. Aunque no se tiene la intención de apegarse a la estructura que Bolaño propone en su obra *Los detectives salvajes*, es ineludible traer a cuentas tanto la dinámica detectivesca como el título en sí, pero más importante aún es considerar que está doblemente ligada la narración con la novela.

Tras la lectura, se nota que no hay un motivo concreto que lleve al personaje principal a trasladarse, así es posible arrancar pensando que ese traslado en vez de ser significativo para el Gusano, lo es más para el narrador Arturo Belano, pues como dice Herrera López (2012) “En Bolaño los viajes son la iniciación de los escritores en un oficio vital; tienen que buscar lo nuevo antes de escribir, ser otro, transgredir sus propios valores” (p. 137). El viajero principal solo se mueve de lugar, pues desconocemos el móvil que lo lleva a abandonar su ciudad natal, en cambio,



para Belano se trata de un posible viaje iniciático<sup>11</sup> que él mismo no realiza, pero que le sirve para acercarse más a su perfil de escritor.

### **Lo atípico de un personaje céntrico y habitual**

El cuento tiene lugar en la ciudad capitalina, en la Alameda Central. Aquí es donde se encuentra el primer espacio descrito. A un lado, una cortina de árboles y por el otro una pared de focos de alta iluminación. Luego de que Belano recibe un autógrafo de la actriz Jaqueline Andere en *La caída* de Camus nos dice: “La proa de una nube enorme apareció sobre el centro del D.F., mientras por el norte de la ciudad resonaban los primeros truenos” (p. 76). En el centro, donde el joven narrador suele iniciar su rutina, este sitio donde él hace su propia atmósfera, se abre paso la punta de algo enorme que él apenas logra identificar como una nube, ya sea por lo vacilante de las nubes a merced del viento, sea por su fragilidad permeable o por lo alto e inalcanzables que están en el cielo; un barco que llega desde el norte, en premonición del lugar de origen del Gusano, con estruendosa presentación. Luego del encuentro sorpresivo entre Belano y la actriz mexicana, él se queda sin tomar partido sobre lo que debía hacer o cómo debía actuar. Sin embargo, se encamina hacia el banco en donde está cada mañana un personaje también de hábitos.

Ambos personajes centrales de la narración son hombres apegados a la rutina y esto es precisamente lo que los reúne en la Alameda Central. Lugar en donde curiosamente la actriz mexicana, Jaqueline Andere, una mañana se encuentra con el equipo de grabación en medio de la filmación de una película; telón de fondo que sirve para que Belano describa un poco el set de grabación donde está la actriz. Es entonces que el Gusano lo saluda. “Supongo que después de

---

<sup>11</sup> Se considera un viaje iniciático aquel en donde el personaje principal debe emprender un camino, en especial significativo para su forjamiento, que le implique superar situaciones complejas. Este viaje debe dejarle alguna enseñanza para modificar su futuro en cuanto a su personalidad.

tantos días, él también se había fijado en mí. Me volví y allí estaba, sentado en el mismo banco de siempre, nítido, absolutamente real con su sombrero de paja y su camisa blanca” (p. 76).

A partir de entonces, dice el narrador “el escenario había experimentado un cambio sutil pero determinante, era como si el mar se hubiera abierto y pudiera ahora ver el fondo marino. La Alameda vacía era el fondo marino y el Gusano su joya más preciada” (p. 76). Ahora se sabe que aquel centro de la rutina del narrador está en el manto marino, pero queda al descubierto para dejar de ser acuático y se vuelve meramente terrenal. El viaje iniciático comienza. Desde este punto, en efecto, todo es un evento velado “Lo que sucedió después es borroso, como visto a través de la lluvia que barría las calles” (p. 76). Una vez más un elemento acuático, pero que refuerza la idea de la tierra en vez del mar.

Por otro lado, está la perspectiva del Gusano. Pero cuando el narrador le explica al viajero, no es posible equipararla. El Gusano no tiene registro en su memoria del equipo desplegado para la filmación de la película, “la presencia de Jacqueline en el sendero en donde se hallaba su banco había borrado todo lo demás” (p. 77). Aquí queda en evidencia que tras introducir un elemento completamente ajeno a una rutina puede quedar trastocado el actor principal. Irrumpe un elemento meramente ficticio en la realidad, es decir, una actriz que sólo se ve en el cine se presenta como real, con tal intromisión la rutina de Belano queda marcada, en cambio el Gusano ni siquiera lo nota, para él no importa. De este modo se puede apoyar la idea de que la narración está encaminada hacia el cambio del narrador, no del viajero en sí.

En este espacio se dan dos entrevistas, una con una actriz que personifica a seres ficticios y la otra con un hombre misterioso, ambos reales. Pero hasta entonces existían sólo en la lejanía, ya que Belano los mira únicamente a través de la pantalla o del cristal de la librería. Ahora son “absolutamente reales” (p. 77) y ambos seres modifican el espacio habitual de todas las mañanas

de Belano. Es así que se desarrolla el evento que da paso al viaje iniciático del joven narrador, a partir de aquí es que tiene lugar su perfil de escritor.

### **Gusano, el misterio del margen**

Belano cuenta sobre un hombre que recién conoce, lo llama el Gusano, lo describe así: “Parecía un gusano blanco, con su sombrero de paja y un Bali colgándole del labio inferior” (p. 71). Un personaje que se sentaba en el jardín de la Alameda Central de la Ciudad de México “sin hacer nada más que fumar y tener los ojos abiertos” (p. 71). “Era flaco, pero sus carnes, excepto los brazos y las piernas, se adivinaban blancas, incluso fofas, como las de los deportistas que ya no hacen ejercicios. Su flacidez, pese a todo, era más de orden moral que físico. Sus huesos eran pequeños y fuertes” (p. 77). Aquí una clave, para Belano, el Gusano es blanco, no lo considera un molusco del mar, ni una sombra oscura, tampoco como una imagen fantasmagórica a pesar de su personalidad casi pasiva.

El Gusano no discutía nunca, tampoco expresaba opiniones, no era un dechado de respeto por los demás, simplemente escuchaba y almacenaba, o tal vez solo escuchaba y después olvidaba, atrapado en una órbita distinta a la de la gente. Su voz era suave y monocorde aunque a veces subía el tono y entonces parecía un loco que imitara a un loco y yo nunca supe si lo hacía a propósito, como parte de un juego que sólo él comprendía, o si no lo podía evitar y aquellas salidas de tono eran parte del infierno (p. 77).

Ríos Baeza (2011) propone, en general, que algunos de los personajes marginales de Bolaño optan “por la invisibilidad voluntaria” (p. 98). En este caso, éste lo hace porque su cualidad evanescente, su invisibilidad que elige de manera voluntaria, es necesaria para pasar desapercibido por la gente en general. Para el personaje principal es vital ser tomado en cuenta sólo por el narrador y de este

modo le puede dar forma a una obra, la obra de ver iniciada la transición de Belano, de esta manera él se permite también ser bien apreciado.

Del mismo modo, hablando de la personalidad del personaje, cuando se desata en la narración una lista de distintos pueblos del norte, el Gusano “se tapa la boca, como si fuera a estornudar o a bostezar” (p. 78), de inmediato él mismo afirma que había pasado noches enteras en todas las sierras de México. Por si fuera poco, él habla otras lenguas originarias del norte, lenguas de los lindes de Sonora. Todo él parece carecer de raíces. A Belano, su forma de hablar le parece tener “un ligero aire impostado que sus ojos contradecían” (p. 79), falta de raíz que el Gusano reconoce “He dado vueltas por las tierras de tu abuelo, que en paz descansa, como una sombra sin asidero, me dijo una vez” (p. 79). Al hablar se nota ajeno, se tapa la boca, con las otras lenguas que habla, pero la mirada es contundente.

Conforme Belano devela detalles del Gusano, él a su vez va descubriendo más cosas, por ejemplo un arma que siempre llevaba su nuevo amigo. Desde entonces siente curiosidad, temor, también inquietud de que el arma fuera descubierta por la policía y que ambos quedaran presos en un “oscuro calabozo” (p. 79), pero nunca tiene miedo de ser atacado por el Gusano, pues “desde el primer instante supe que el Gusano y yo siempre seríamos amigos” (p. 79). No hay que dejar pasar esa arma que le molesta al narrador, aunque no lo atemorice. Se trata de un detalle necesario para cuestionar cómo es posible que sin conocer al Gusano, confía en él. Quizá se trata de un posible guiño, pues su amistad es metafórica ya que no vuelven a tener contacto, sin embargo para Belano es un personaje tan emblemático que lo aprecia como a un amigo, como alguien que le deja algo benéfico.

A pesar de que parece haber poca información sobre el Gusano, ésta lleva a estudiar su sitio de origen. Retomando lo que Ríos Baeza (2011) en su tesis doctoral se encuentra que: “[E]s posible entender que aquello que valora Bolaño del vagabundeo no es tanto la condición de mendicante o

la voluntad de existir en los márgenes del sistema social, sino los desplazamientos sin objetivo, los trayectos que no conducen a ninguna parte. Sin espacio y con todo el tiempo a disposición, no hay ningún lugar adonde ir” (p. 371). En esta ocasión, el Gusano, el personaje central, no tiene un perfil de mendigo, pero sí destaca por estar al margen en la sociedad, además cuenta con todo el tiempo a su placer, así como con la posibilidad de ir a donde a él le plazca. Sin embargo, no va a ningún lado en la capital, sólo va y se sienta en un jardín. Quizá su salida de su ciudad natal no diga nada, tal vez porque el valor recae en lo que para Belano significa conocer a un viajero tan enigmático que no es muy expresivo, pero que le da un vuelco a su rutina.

### **La ciudad que desaparece en el norte**

Ahora el Gusano se aloja en el centro de la Ciudad de México, pero proviene de un poblado pequeño en el norte del país, de Villaviciosa. Dicho detalle aporta mucha información, la inserción de un nombre propio que no es en sí una descripción, sino una en potencia, según lo propone Pimentel (2001) “El nombre propio de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonómicamente asociadas” (p. 29).

Tras estar afiebrado, Belano le proporciona una cargada dosis de antibióticos al Gusano y éste se pone a hablar de manera extensa sobre su pueblo.

[E]l pueblo no tenía más de sesenta casas, dos cantinas, una tienda de comestibles. Dijo que las casas eran de adobe y que algunos patios estaban encementados. Dijo que de los patios escapaba un mal olor que a veces resultaba insoportable. Dijo que resultaba insoportable para el alma, incluso para la carencia de sentidos. Dijo que por eso algunos patios estaban

encementados. Dijo que el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes (p. 80).

Villaviciosa es un pueblo meramente ficticio que incluso Bolaño utiliza en *Los detectives salvajes*. Para Luz Aurora Pimentel (2001), “aunque en un sentido lato nombrar es la forma descriptiva más simple” (p. 30) el nombre propio tiene una “fuerte orientación referencial” (p. 31). En este caso, es muy descriptivo el que se eligió. Es evidente la connotación del apelativo, se trata de un poblado alejado que goza de ciertos privilegios, ahora podemos hablar del “vicio”, de lo malsano, de lo que tiene un defecto, del engaño o la desviación, una costumbre por lo malo; según se puede entender con las definiciones de “vicio”.

No obstante, el texto también ofrece una semblanza del pueblo en palabras del padre de Belano, pues el Gusano proviene del mismo lugar que el abuelo y el padre, “un pueblo muy pequeño [...] bastante pobre, con pocos medios de subsistencia, sin una sola industria, está destinado a desaparecer” (p. 77). A la par, el Gusano cree que lo que otorga fortaleza a su pueblo es justo la misma característica que para el padre de Belano será lo que la haga desaparecer. El viajero está en desacuerdo con que su pueblo natal esté destinado a perderse. En la personalidad del Gusano prevalece la fe, cree que Villaviciosa seguirá en pie, justo por aquello que el padre de Belano significa la ruina. Pero porque está seguro de que sobreviviría el pueblo, por su vetustez, tal vez porque el vacío no tiene fin.

Así, para no poner en entredicho la existencia del poblado de donde son originarios los antepasados de Belano y la cuna del Gusano, la narración incluye de corrido numerosos pueblos y sitios circundantes al lugar que nos convoca. También, se pone en evidencia que el personaje principal es un viajero experto y se mencionan diferentes sierras que corren a lo largo y ancho de Sonora y territorios vecinos. De esto, Pimentel (1998) dice “la recitación misma de los nombres contribuye a la construcción, aunque perfectamente sinecdóquica, de una ciudad. Podrá observarse,

además, que el nombre [...] ocurre no menos de [...] veces, lo cual indica que el propósito debe rebasar la mera ilusión referencial” (p. 31). Y Villaviciosa se presenta a lo largo del texto analizado muchas ocasiones para presentarlo por completo. Bolaño creó un pueblo, es decir, hay un espacio en blanco que se requiere llenar y para ello se cuenta principalmente con el nombre, a partir de su conformación se puede obtener que es el lugar en donde germina la costumbre por actuar mal, idea que se apoya con descripciones subsecuentes que siguen la misma dinámica al detallar el sitio que huele mal, que atrae lo seco y pervive en la aridez.

Conforme avanza la narración, el pueblo del Gusano se va llenando de connotadores y luego se refuerza la imagen que comenzó sólo con el nombre. Como si este pueblo hubiera surgido del mismo averno, un olor desagradable emana de los patios de las casas que lo pueblan, quizá azufre, el olor de la maldad, un olor nauseabundo.

De este modo, llega el tiempo de conocer el espacio donde ahora se hospeda el Gusano. Después de que Belano lo descubriera desaliñado, cosa extraña en el personaje, y tembloroso debido a la fiebre que entonces padecía, lo acompaña hasta una pensión. Al llegar, “el Gusano se sacó la camisa, puso la pistola debajo de la almohada y pareció quedarse dormido en el acto aunque con los ojos abiertos fijos en el cielorraso. En la habitación había una cama estrecha, una mesilla de noche, un ropero desvencijado [...] La habitación olía a desinfectante, igual que las escaleras de la pensión” (p. 80). Al interior del ropero, tres pulcras camisas blancas y dos pantalones. Y debajo del lecho una excelente maleta de cuero “de aquellas que tenían una cerradura como de caja fuerte” (p. 80). A la vista, nada para leer. Contrasta lo que prevalece en el pueblo natal del Gusano y el sitio que ahora lo acoge cuando está de paso en la Ciudad de México, lugar donde reina el olor a desinfectante, un sitio de tránsito que constantemente debe ser desinfectado para eliminar lo que los visitantes dejan.

El Gusano agrega que su pueblo, es habitado por asesinos o vigías, a esto se le suma que después los compara con serpientes de dos tipos: de las que se mordían la cola o de las que se tragaban enteras. En este último caso, ocurre algo extraordinario de inmediato “como una explosión de la realidad” (p. 81). Pero el personaje central no es una serpiente, es un gusano, sólo un poco menos agresivo que una serpiente. El gusano puede carecer de maldad, atañendo a su blancura, aunque no se puede olvidar su origen. Las camisas y los pantalones blancos, el perpetuo cigarro pendiendo de los labios, el hecho de que Belano nunca viera al Gusano beber alcohol, todo lleva a pensar en un gusano diferente a las víboras que se engullen completas de Villaviciosa. Tal vez es sólo un vigilante, sólo un espectador que ahora debe supervisar cómo se inicia la transición de Belano. Pues incluso cuando Belano evoca a los personajes, actores de los filmes que veía en el cine o la televisión, como “tipos patibularios” (p. 73) los cataloga como “en el fondo buenas personas” (p. 73) con lo cual se tiene su focalización al meter su visión en la narración, justificando su confianza en su nuevo amigo.

Finalmente, el Gusano afiebrado menciona que cerca de Villaviciosa corre un río “llamado Río Negro por el color de sus aguas y que éstas al bordear el cemento formaba un delta que la tierra seca acababa por chuparse. Dijo que la gente a veces se quedaba largo rato contemplando el horizonte, el sol que desaparecía detrás del cerro El Lagarto, y que el horizonte era de color carne, como la espalda de un moribundo” (p. 81). La narración se asegura de que Villaviciosa quede ubicada, ahora incluso la sitúa cerca de un río de aguas negras que desaparecen al ser absorbidas por la tierra árida y ardiente, sedienta de cualquier tipo de agua. También hay un cerro, uno cualquiera, pues lagartos hay por miles en esta zona, pero no es uno tan común, este reptil es uno que da forma al horizonte, que marca el fin de la tierra y que tiene color piel, un horizonte que parece la espalda de un hombre al borde de la muerte, quizá solo el antecedente de una tarde más que muere o de un hombre que agoniza por un asesino más de algún poblador de este pueblo.



Siguiendo lo que propone Ríos Baeza (2011), esta narración bien puede tratarse “de una fuga sistemática, una huida constante de los centros textuales estandarizados y una propensión hacia circunstancias éticas, artísticas y sociales marginales” (p. 60). Pues no es que el Gusano esté huyendo, sino que es el transporte que traslada a Belano a dejar los estándares que lo tienen preso, por ello no acude a la escuela y pasa el tiempo en el cine, en la Alameda Central, en las librerías del centro, el viajero invita a nuestro joven narrador a la marginalidad de lo ético, lo estético y lo social que guarda el norte de Sonora. Otro guiño que desvía hacia *Los detectives salvajes*.

Según Herrera López (2012) “La búsqueda de lo nuevo, es decir el viaje en sí, es una búsqueda de la identidad, de encontrar la diferencia que permita el reconocimiento en la otredad” (p. 137). Este es el viaje iniciático de Belano, pues quizá sus andanzas no siempre acaparan sus pensamientos, por ello necesita de un viajero sin asidero y la irrupción de una actriz para definir su horizonte, su camino como escritor, como infrarrealista. Durante mes y medio o dos, ambos se encuentran cada mañana, al Gusano “le gustaba hablar conmigo sentados en el banco de la Alameda o paseando por las calles de los alrededores” (p. 82). El transitar del Gusano, de ese personaje del margen, lleva a Belano a un viaje interno, que se limita a los alrededores del centro de la ciudad, del centro de su personalidad.

El ciclo para Belano comienza en esta narración breve, después ha de pasar algunos eventos que terminan por llevarlo al camino del infrarrealismo en otra de las obras de Bolaño. Aquella proa de nube que aparece sobre el centro del D.F., y los truenos que resuenan por el norte de la ciudad son algo como un presentimiento de su iniciación.

#### **IV. 2. La travesía permanente del errabundo en “El Ojo Silva”**

“El Ojo Silva” es un cuento de *Putas asesinas* que es contado por un narrador del tipo homodiegético y desde la perspectiva de un personaje no central de la narración. Como actor

principal está un fotógrafo homosexual llamado Mauricio Silva al que todos llaman “El Ojo”, el narrador es un escritor. Ambos son exiliados chilenos que se conocen en México. Ésta es otra de las obras de Roberto Bolaño que inicia en la zona centro de la Ciudad de México, área en donde los dos personajes llevan vidas normales y desarrollan sus oficios en diferentes periódicos de la misma ciudad sin juntar sus labores, pero se enlazan gracias al grupo de chilenos exiliados.

Bolaño deja ver su preferencia por el café La Habana, un establecimiento del centro del DF. Es así que el narrador realiza una comparación muy peculiar del personaje principal con dicho lugar. Dice que en esta cafetería se encuentra al Ojo. “[E]staba sentado junto a los ventanales [...] con un café con leche servido en un vaso, esos vasos grandes de vidrio grueso que tenía La Habana. [...] Parecía traslúcido. Ésa fue la impresión que tuve. El Ojo parecía de cristal, y su cara y el vaso de vidrio de su café con leche parecían intercambiar señales” (p. 13). En esta reunión, el Ojo forma parte de un establecimiento con ventanales que le permiten ser traslúcido, lo dejan expresarse para desvelarse sin carne, como carente de sustancia, por ello le es sencillo anunciar su inclinación sexual y su alejamiento de tierras mexicanas.

El personaje principal se define como uno que opta por el destierro, por ser errabundo, pues aunque reconoce su origen, deja ver su falta de estabilidad. Julio Sebastián Figueroa (2008) señala que “El exilio y el destierro, en sus formas más variadas, son parte fundamental de estas marginaciones del sujeto, y en conjunto, traducen las experiencias de renovación política y poética que le acontecen a la experiencia individual y colectiva y a la proyección de sus renuncias y promesas.” (p. 152). Es así que se tiene al Ojo como un personaje errabundo y marginal que continúa su periplo como promesa hacia su renovación. En esta ocasión el Ojo se deja ver a través de un vidrio, como si fuera el lente óptico de su herramienta principal de trabajo, la cámara fotográfica, pero ahora cede el lugar de fotógrafo a su connacional escritor. Y menciona que va a Francia en pos del futuro, si no de uno mejor, sí de uno diferente, pues aunque no huye de su

presente, va a darle continuidad a su calidad errante. El narrador parece reforzar tal idea al pensar “los huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor” (p. 13).

El narrador, después de algunos años, también sale de México e intenta recordar al Ojo con la intención de volverlo a encontrar.

Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y desde cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud (p. 14).

Para el narrador, su compañero exiliado chileno ya no cuenta con un rostro de hombre, no en su memoria, el tiempo le borra su humanidad, incluso su personalidad, una que ya de por sí parece carecer de sustancia. Por el momento, todavía lo asocia con una perspectiva alejada y triste, con la consistencia del movimiento, parte de la personalidad no ya del Ojo sino de los exiliados que poseen un carácter sombrío que cumplen con su condición de errabundos y se mueven de uno a otro lugar sin descanso. Este ir y venir une de nuevo a estos dos personajes años después en medio del ambiente sombrío y frío de Berlín.

### **Lo gélido de Berlín**

Para el narrador, cuando se da el reencuentro es feliz, pues aunque se trata de un conocido cuya presencia prácticamente resulta insustancial es también una persona que es posible abordar del modo más sencillo, de trato amable y agradable de “alguien al que podías decir adiós en cualquier momento de la noche y él sólo te diría adiós, sin reproche, sin un insulto, una especie de chileno ideal, estoico y amable, un ejemplar que nunca había abundado mucho en Chile pero que sólo allí

se podía encontrar” (p. 15). Con esta anotación se percibe que la cualidad que le otorga una nacionalidad en sí a un personaje, no se pierde y la lleva a todos lados, ésta lo convierte en alguien particular y peculiar, digno de notarse entre los demás pobladores de las naciones, como seña de exilio.

Rafael Lemus (2009), con respecto al exilio, dice que todo buen escritor termina por sobrepasar los bordes de su nación de origen ya que aquella forma de destierro a la que sometió Bolaño le ofrece la característica de ser nadie o nada para poder habitar en todo. Sin embargo, ahora se puede decir que desterrarse, como parte de la marginalidad, se puede ver también como la búsqueda de nuevas formas de convivir e intentar ver de modo imparcial su propia personalidad. Este es un intento de generarse y proyectar una voz propia.

Una noche en Berlín, el narrador camina rumbo a su hotel por calles poco transitadas y entre las sombras de su memoria se abre paso otra sombra que sale de entre los árboles.

Sentado en un banco estaba el Ojo. No lo reconocí hasta que él me habló. Dijo mi nombre y luego me preguntó cómo estaba. Entonces me di la vuelta y lo miré durante un rato sin saber quién era. El Ojo seguía sentado en el banco y sus ojos me miraban y luego miraban al suelo o a los lados, los árboles enormes de la pequeña plaza berlinesa y las sombras que lo rodeaban a él con más intensidad (eso creí entonces) que a mí (p. 15).

La casualidad concreta este encuentro, pues aunque el Ojo sabe dónde se hospeda su antiguo amigo escritor, no tiene la certeza de que pasaría por el parque, no a esa hora y tampoco si podría reconocerlo, incluso nuestro narrador tarda en ubicarlo bien.

El Ojo ahora vive en Berlín, siempre en casas modestas en donde casi no está. Ambos entran a un bar, donde el narrador nota cuán cambiado está el Ojo “mucho más flaco, el pelo entrecano y la cara surcada de arrugas” (p. 15). La noche del encuentro, ambos compañeros beben un poco y este último se dedica a dar bosquejos de su vida. Es entonces que otra vez la casualidad mete mano

en el desarrollo de los hechos. Cerca de las dos de la mañana caminan de nuevo por la misma plaza berlinesa, en medio del frío, el Ojo declara al narrador su intención de platicarle algo que a nadie más le ha contado.

“El Ojo tenía la vista puesta en el sendero de baldosas que serpenteaba por la plaza” (p. 16). La narración extradiegética comienza con el mayor hermetismo, el narrador tiene que preguntar de qué se trata. “De un viaje, contestó en el acto. ¿Y qué pasó en ese viaje?, le pregunté. Entonces el Ojo se detuvo, durante unos instantes pareció existir sólo para contemplar las copas de los altos árboles alemanes y los fragmentos del cielo y nubes que bullían silenciosamente por encima de estos” (p. 16). Un poco de bruma que nubla al Ojo, una atmósfera de añoranza quizá, un sendero que serpentea divagando, nubes a merced del viento. Luego, un lapso en silencio. El frío de Berlín hace temblar al narrador y luego, sentado junto a él, escucha al Ojo sollozar. “Vi los faros de un coche que pasaba por una de las calles laterales de la plaza. A través del follaje vi encenderse una ventana” (p. 20). Cada incursión del espacio actual del tiempo en que se cuenta la historia es una pausa para notar la diferencia de escenarios. Ahora también la espesura de los árboles hace difícil la visión, pero por fin se tiene una luz que llega desde una ventana.

Con este hermetismo se crea lo que Pimentel (1998) identifica como una retardación rítmica, esta pausa digresiva “se define como aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz [...] son pausas de naturaleza extradiegética y pertenecen al dominio de la reflexión más que al de la narración” (p. 51). El narrador describe un parque del gélido Berlín, pero son los lectores los encargados de revalorar ese espacio para ser capaces de otorgar el peso necesario del ambiente ante las consecuentes confesiones del personaje.

Ahora se da un cambio de plano. El narrador se pasa a un lado de los lectores, pero sin perder su sitio como el escucha de la nueva historia, es el receptor del nuevo narrador, del Ojo contando su historia. El escritor se convierte dentro del relato en el narrador extradiegético; dice

“juraría que lo vi sentarse en el mismo banco, como si yo aún no hubiera llegado, aún no hubiera empezado a cruzar la plaza y él estuviera esperándome y reflexionando sobre su vida y sobre la historia que el destino o el azar lo obligaba a contarme” (p. 16). Aunque es el Ojo quien va a contar su historia, el narrador no abandona su papel y relata para los lectores lo que le sucedió al Ojo. Es como si no hubiera pasado nada desde el momento en que el narrador reconoce a su viejo amigo.

### **Atravesar en espiral un laberinto de la India**

El Ojo llega a la India como fotógrafo de una revista de reportajes. En la primera entrega son imágenes de casas, restaurantes, sitios de la orilla, zonas pobres, el campo, caminos y la naturaleza. La segunda entrega debe ser sobre un barrio en específico en el que se desarrolla un burdo escenario de prostitución “de una ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca” (p. 17). Al mantener oculto el nombre de la ciudad, se resta un elemento vital para tener una idea más concreta del sitio al que llega el Ojo, sólo hay el referente general del país, pero el narrador también se sumerge con los lectores en la idea global de la India. El Ojo anota que en esa India se ofrecen niños a una deidad que él ahora ya no recuerda. Y el narrador principal observa que no está nombrando ni la ciudad, ni a la deidad referida y tampoco da los nombres de los personajes de su historia. A lo que el Ojo afirma que es por la tarea que se ha dado de olvidar.

El personaje se hospeda en un hotel de una zona tranquila, aire acondicionado, una ventana con vista al patio. En las tardes visita la zona roja del barrio, la hora habitual en que la prostitución encuentra su mejor oportunidad. Al parecer, todo es normal “el olor, que al principio más bien le molestaba, terminó por gustarle” (p. 18). Todo bien, incluso mejora al regresar a su habitación. Cuando por fin le toma gusto al olor habitual, sucede lo inesperado.

Dice Ríos Baeza (2011) “Tal como el Ojo Silva, varios personajes de Bolaño se permiten abandonar voluntariamente sus habituales espacios de tertulia y desenvolvimiento, casi siempre

céntricos, para desplazarse hacia los márgenes y encontrar, en lugares de reunión más controversial como los burdeles, la sensación particular de estar *siendo otros*” (p. 263). Es el caso que el destino lleva al Ojo a un burdel para marcar su vida.

Una tarde es invitado a pasar el rato con una prostituta, él declina el ofrecimiento y la noche siguiente llevan al Ojo a un sitio de jóvenes homosexuales. “Esa noche el Ojo enfermó. Ya estaba dentro de la India y no me había dado cuenta, dijo estudiando las sombras del parque berlinés” (p. 18). Y como el Ojo tampoco acepta, lo guían a otro lugar. “Salieron de aquella casa y caminaron por calles estrechas e infectas hasta llegar a una casa de fachada pequeña pero cuyo interior era un laberinto de pasillos, habitaciones minúsculas y sombras de las que sobresalía, de tanto en tanto, un altar o un oratorio” (p. 18).

Tal ofrecimiento de niños es resultado de una fiesta en donde se castra a menores que, ya pasada la algarabía, sufren el rechazo de la familia y terminan en burdeles. “Los hay de todas clases, dijo el Ojo con un suspiro. A mí, aquella noche, me llevaron al peor de todos” (p. 19). “Después el Ojo me describió el burdel y parecía que estaba describiendo una iglesia. Patios interiores techados. Galerías abiertas. Celdas en donde gente a la que tú no veías, espiaba todos tus movimientos” (p. 20). Es como estar en un recinto con imágenes de devoción las cuales parece que todo el tiempo miran desde su altar cada paso que se da allí dentro. Luego el Ojo indica que a nadie le es posible en realidad imaginarse aquello. “Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto” (p. 20). En efecto, el fotógrafo captura la imagen, a pesar de que él mismo se sabe condenado. Dentro de su historia se detiene a ver la plaza en penumbra, como buscando algún desconocido, se toma su tiempo, solloza.

Un hombre que se exilia de su país natal se mueve en un solo día en dos ámbitos por completo distintos, se encuentra en un lugar laberíntico, no obstante, se presencia la alternancia de un prostíbulo de ínfimo nivel y ciertos aires de lo divino. En “esa casa incomprensible” (p. 20) le

ofrecen una especie de té, “se sentaron en el suelo, sobre unas esteras o sobre unas alfombras estropeadas por el uso. La luz provenía de un par de velas. Sobre la pared colgaba un poster con la efigie del dios” (p. 20). Esta última imagen de inicio le genera temor al Ojo, pero luego llega el odio, la rabia. Sin duda, un santuario muy concurrido, donde se ha perdido el sentido de lo sacro y se ha conjugado con lo maculado una vez que se ha perdido el sentido original.

Patricia Espinosa (2003) retoma que esto es parte de una de las facetas de:

[L]a maravillosa condición humana de [tipos errantes] en su nada y en la de otros. Desoyendo metarrelatos, convoca una sensibilidad exotérica, descentrada, sólo motivada por el oscuro deseo de sobrevivir como transgresión a una modernidad que desecha sujetos como el Ojo Silva [...] Bolaño amplía la consciencia de sus personajes a partir de una estrategia ni casualista ni psicológica. Sí tremendamente autorreferencial en el gozo de la ficción que construye mundos y desarticula la pretensión cultural que marca un trayecto ineluctable hacia el origen. Porque no hay vuelta posible (p. 31).

Es en este momento de la narración se pierde la lucidez, “yo estaba llorando, o yo creía que estaba llorando, o el pobre puto creía que yo estaba llorando, pero nada era verdad” (p. 21). La veracidad que el Ojo conoce ya carece de sentido y deja de parecerle concreta, real en sí. A pesar de que “la verdadera historia del Ojo” (p. 17) comenzó justo ahí, al llegar a la India. Luego menciona su intento de mantener una sonrisa, pero ya no le parece tener su cara, pues ésta se aleja como una hoja en el viento, ya que planea algo parecido a un mandato, a una voluntad ajena, algo quizá hasta divino. Su verdad es cumplir con una tarea peculiar. El destino no permite que el Ojo salga de allí, ahora también lo llevaba a encarnar “una voluntad” (p. 21). Entonces se inicia la fuga por pasillos en penumbra.



## **La fuga de un errabundo**

Se da un encuentro no premeditado con un niño “el Ojo y el puto y el niño se levantaron y recorrieron un pasillo mal iluminado y otro pasillo peor iluminado [...] hasta llegar a una habitación en donde dormitaba el médico y junto a él otro niño de 6 o 7 años” (p. 21). Este niño está por personificar la “tradición, las fiestas populares, el privilegio, la comunión, la embriaguez y la santidad” (p. 21). Justo este hecho da paso a que se suscite una transformación casi inesperada de manera inexplicable “el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue «otra cosa» sino «madre»” (p. 22).

Por si aún no se podía dar por hecho la referencia del Ojo exiliado en su carácter de chileno errabundo, el narrador incrusta a esta altura del relato una referencia a los latinoamericanos nacidos en los cincuenta, quienes no se pueden escapar de la violencia. El Ojo usa la violencia para escapar con los niños, luego de que el diálogo, el soborno y la amenaza no dan la respuesta buscada. Todo generado por la exaltación de su espíritu, a la alegría creciente que por poco se convierte en lucidez, que sin embargo no puede ser. De momento sólo recuerda “la sombra que proyectaba su cuerpo y las sombras de los dos niños que llevaba de la mano sobre los muros descascarados” (p. 22). El Ojo comienza a tener cuerpo, una forma de madre que le permite proyectar una sombra en movimiento. Ya afuera del barrio, nota que nadie repara en ellos en ese lugar, menos en aquellas horas.

Para el personaje el internarse en el laberinto resulta una práctica de introspección ya que implica poner en jaque más que un viaje físico. Es más benéfico para el reconocimiento personal, pues permite definir la identidad. Es así que menciona Pérez Bernal (2014) que “El laberinto conduce también al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana” (p. 32).

Luego de ir a su hotel, el Ojo se marcha con los niños. Andan un par de días. En un tren “el Ojo recordaba el rostro de los niños mirando por la ventana un paisaje que la luz de la mañana iba deshilachando, como si nunca nada hubiera sido real salvo aquello que se ofrecía, soberano y humilde, en el marco de la ventana de aquel tren misterioso” (p. 22). No se precisa a qué hora dejan el barrio de prostitución, pero los prófugos van de un transporte a otro, por lapsos indescriptibles y es un tren el que les enmarca la realidad absoluta, aquella que parece inverosímil y a la vez aplastante, pero tan simple que pudiera ser irreal.

Lo que Chiara Bolognese (2009) percibe del viaje en círculo (en este caso en espiral después de salir del laberinto) es que podría resultar hasta infructuoso y está caracterizado por la vaguedad, incluso porque en ocasiones no hay testigos que puedan certificar que el viaje ha comenzado. Con el Ojo pasa esto, no es claro cuándo inicia, ni en cuál ciudad de la India sea, sólo refiere que sucedió algo extraordinario en el viaje, pero no hay referencias veraces que lo hagan legítimo, sólo el gran cambio que se ve en el Ojo (p. 199). En medio de la huida, el Ojo se da tiempo para mirar “la silueta de los árboles berlineses pero en realidad mirando la silueta de otros árboles, innombrables, imposibles” (p. 22) como todo lo que pudiera llevar nombre propio en el relato. La línea divisoria de uno y otro relato es tan tenue que se difumina, quién huye, el Ojo y los niños o el Ojo y todos los exiliados (latinoamericanos).

Al cabo de mes y medio, el trío de prófugos apenas sobrevive. Y en los sueños del Ojo, la policía india lo acusa de delitos indignos y esto lo despierta tembloroso. A pesar de que un amigo le comunica que no es prófugo, pues nadie lo busca, sus pesadillas no cesan, ya no son policías quienes lo atormentan, sino los fieles del dios castrado. “El resultado final era aún más horroroso, me confesó el Ojo, pero ya me había acostumbrado a las pesadillas y de alguna forma siempre supe que estaba en el interior de un sueño, que eso no era la realidad” (p. 24). Una realidad vive el Ojo

con sus hijos, otra le devela su inconsciente. Fernando Moreno en la Introducción de *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo* (2011) dice:

En los textos de Bolaño advertimos la presencia y la expresión de espacios abismantes y abismales, espacios insondables, laberínticos, donde se encarna encarnizadamente el mal, la abyección, el vacío, lo desconocido; son aquellas extensiones de la diégesis que amplían el área referencial haciendo desaparecer los límites entre lo vivido, lo soñado y lo supuestamente vislumbrado, donde se plasma aquello que se oculta y se revela en los sueños, alucinaciones y delirios (p. 9).

Una enfermedad acaba con los hijos del Ojo. Sus últimos días de la India son en una cabaña que la lluvia va destruyendo. Al regresar a la ciudad originaria de los niños, él nota que su huida la hizo en espiral, no fue tan lejos en realidad. La mayor sorpresa es encontrar las habitaciones del burdel convertidas en viviendas “por los pasillos que recordaba solitarios y fúnebres, ahora pululaban niños que apenas sabían andar y viejos que ya no podían moverse y se arrastraban. Le pareció una imagen del paraíso” (p. 25). Cuando el Ojo decide dejar atrás la India, un llanto imparable se apodera de él. Así como cada gota de lluvia destroza su cabaña, así merma el Ojo valiente cuando huye con un par de niños mascullados en un burdel.

El Ojo tiene que salir del espacio inicial, prefiere autoexiliarse del sitio en donde parece ser traslúcido casi carente de sustancia y vagar en tanto su trabajo lo disponga. Cuando llega a un sitio laberíntico, éste lo orilla a explorar su lado heroico como “madre”. Y del mismo modo, esa huida en forma de espiral lo lleva a ahondar en su interior, hacia los sinfines de sus facetas. Es de este modo que el espacio le hace vívida la experiencia paterna, mientras que los árboles de Berlín convierten dicha vivencia en una sombra otra vez.

### IV. 3. Vivir hospedado para reiniciar el viaje en “Gómez Palacio”

En este segundo cuento de *Putas asesinas* el narrador no tiene nombre propio, sólo se sabe que es un profesor de talleres literarios, un escritor en realidad, sin embargo es posible intuir que se trata del alter ego de Bolaño, quizá Belano, tal vez sólo B. “Fui a Gómez Palacio en una de las peores épocas de mi vida. Tenía veintitrés años y sabía que mis días en México estaban contados” (p. 27), la edad coincide con la de Bolaño cuando deja de vivir en el país, cuando sale de América Latina.

De entrada, el narrador señala que se trata de una historia con bajos ánimos porque además deja claro que le parece “un nombre horrible” el de la ciudad que visita y cierra el segundo párrafo diciendo que no sabe por qué decide aceptar acudir a trabajar allí. “Sabía que bajo ninguna circunstancia me iba a quedar a vivir en Gómez Palacio, sabía que no iba a dirigir un taller de literatura en ningún pueblo perdido del norte de México” (p. 27).

Ahora es posible retomar la idea de Cathy Fourez (2006): “El nombre de esta urbe, si bien posee un referente real preciso, tiene un alcance polisémico, es decir que multiplicaría las lecturas posibles y radicaría en la pluralidad de los significados asociados a su significante único” (p. 24). Empero, ahora se da la oportunidad de rescatar que al contar con el apelativo es posible aceptar el poblado como real, ya que, en efecto, una ciudad lleva ese nombre en el estado de Durango. Y, en cuanto al alcance polisémico, se puede asignarle tantas connotaciones como sea posible al hacer caso de los adjetivos en la narración que se traen a cuenta al referirse a esta ciudad. Es como indica Pimentel (1998):

[L]a función narrativa que toda descripción cumple propone una deixis de referencia en el *observador* [...], el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológicos-culturales que se le van superponiendo. Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al

narratorio –implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una “complicidad” ideológica–; de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la totalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y de las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo (p. 41).

No obstante, el poblado diegético es sólo descrito como árido y parece tener pocas posibilidades de desarrollo, pero este poblado que forma parte de la Comarca Lagunera ahora se encuentra entre las más grandes ciudades del norte de México.

Así, se puede establecer que un amigo del narrador le consigue este empleo, el que además incluye “una gira previa [...] por los talleres que Bellas Artes tenía diseminados en aquella zona” (p. 27). El narrador sale del D.F., y comienza en Guanajuato su viaje, luego va a León, Aguascalientes y San Luis; después visita Saltillo, Torreón y Durango para finalizar en Gómez Palacio. Es aquí donde se aloja en un motel de la orilla de la ciudad en “un motel espantoso en medio de una carretera que no llevaba a ninguna parte” (p. 28).

Para los fines de esta análisis, los paisajes del norte de México, en su mayoría de vastedad, resultan un tanto místicos gracias a que las descripciones son precisas, tanto es así que se podría esperar que se desarrollen momentos de plenitud, sea por parte del narrador o de la directora, en donde se alcance cierta sensación de satisfacción, éxito o estabilidad, en cambio sólo hay aridez del espacio y vacío en los personajes. Esto es lo que lleva a los personajes al enfrentamiento consigo mismos y de un modo similar que los encamina a forjar su identidad como paradigma del desierto.

## **El motel rojizo desértico**

En cuanto al narrador, él está en una de las peores épocas que le toca vivir, y es orillado a asentarse en un sitio con un nombre “horrible” de la ciudad de Durango y el motel que lo aloja es “espantoso”. Ambos adjetivos son una referencia de lo desagradable de la vida del narrador y sirven de prelude para hablar sobre su estado anímico, de su inestabilidad; pues justifican que él “temblaba todo el tiempo pese al calor que hacía” (p. 28). Los personajes de esta narración son viajeros en diversos niveles (sea la directora que prefiere pasar horas en el camino para estar con su mejor amiga y nuestro personaje principal que está inmerso en un periplo errante), pero dichas travesías son “un trayecto en el que se accede a ciertos estados de terror” (p. 31), como los llama Patricia Espinoza (2003). El terror del vacío que sufre nuestro narrador-escritor lo hace tiritar de manera involuntaria, mientras la directora se encuentra inmersa en una despreciable rutina en “una población perdida en el norte de México en donde todo el mundo era feliz, menos ella” (p. 32).

Cada mañana la directora de Bellas Artes en Gómez Palacio lleva al protagonista a desayunar “a un restaurante de cafetería que se alcanzaba a ver desde el motel, una protuberancia rojiza en el horizonte amarillo y azul” (p. 28). Mientras él se dedica a “fumar un Bali detrás de otro mientras mira por la ventana la carretera y reflexiona en torno al desastre que era mi vida” (p. 28).

Luego también está el sitio en donde se dan cita los artistas del poblado, la casa de las artes “un edificio de dos plantas sin ningún atractivo salvo el patio de tierra donde sólo había tres árboles, un jardín deshecho o a medio rehacer por el que pululaban como zombis los adolescentes que estudiaban pintura, música y literatura” (p. 28). De este espacio, se podría pensar que son los tres árboles que sobreviven en medio de tan ameno jardín, las tres artes pilares de Gómez Palacio.

Las noches del narrador las pasa entre pesadillas, insomnio, sed, paranoia “a veces me olvidaba de mis aprensiones y me quedaba junto a la ventana observando el desierto de noche [...] volvía a quedarme quieto escuchando los ruidos lejanos del desierto (motores en sordina, coches

que iban hacia el norte o hacia el sur) o mirando a través de la ventana” (p. 29). Esta rutina nocturna le genera un particular enrojecimiento ocular. De esta manera, con la vista enrojecida nada parece tener sentido, pero a la vez se tiene el motivo de la visión caótica, roja, de la ciudad, de la vida del narrador y, al mismo tiempo, el reflejo de sus desvaríos mentales. Sólo el amanecer le trae la calma, algunas horas de serenidad.

Chiara Bolognese (2009) destaca que los “personajes se mueven en las orillas, en el límite entre la normalidad y el lumpen, entre la cordura y la locura, dando vida a un panorama a veces alucinado y otras grotesco” (p. 70). Estos personajes son meramente del margen y así se van acoplando a estar en medio de lo que les atormenta, lo que les sucede y lo que deben interpretar para seguir su desarrollo.

### **La carretera a ningún lugar (o a todos)**

Durante el periodo de su gira, la peculiar directora de arte obliga al narrador a aprender a manejar. La primera vez que él maneja, lo hace por un largo lapso “por la banda gris que unía Gómez Palacio con mi hotel” (p. 30). Así es que se da un tiempo para las confidencias. El narrador revela que una idea lo tiene trastocado “una pregunta retórica y estúpida en la que cifraba mi futuro, o tal vez no mi futuro sino mi capacidad para aguantar el dolor que sentía” (p. 30). Esta pregunta es “de qué color es el desierto de la noche” (p. 30). Y es justo el día que se pone al frente del volante del auto de la directora que “en el horizonte vi unos montes bajos entre los cuales se perdía la carretera. Por el este empezaba a aparecer la noche” (p. 30). Es notorio que solía cifrar su porvenir en aquella capacidad que poseía para aguantar el dolor que entonces lo acongojaba.

Luego de conducir un rato, el protagonista nota que ese camino gris se ha modificado, la carretera ya no es más sólo una línea recta. “Por el espejo retrovisor vi un muro enorme que se

alzaba tras la ciudad que dejábamos atrás. Tardé en reconocer que era la noche” (p. 32). Y unos metros más adelante:

El coche quedó aparcado a un lado de la carretera. Abrí la puerta y me bajé; aún no estaba del todo oscuro pero ya no era de día. Las tierras a mi alrededor, los montes en los que se perdía la carretera eran de un color amarillo oscuro tan intenso como no he visto nunca. Como si esa luz (pero no era una luz, sólo era un color) estuviera grávida de algo que no sabía qué era pero que muy bien hubiera podido ser la eternidad (p. 32).

La pregunta lo lleva a pensar en la eternidad y remata con una idea que “como casi todo en esta historia, es improbable” (p. 33). Señala Celina Monzoni (2003) que “un puro transcurrir, la noción de intemperie estalla en reflexiones desesperanzadas que en ocasiones condensan las formas del vagabundeo [...] Se vive a la intemperie entonces, no como una elección sino como una condición que se le impone al descentrado” (p. 48). Aquí el narrador está viviendo y aceptando su estatus de errante y por ello se le va en reflexiones sin llegar a concluir. Pues al bajarse y estirar las piernas, un automóvil pasa junto a él tocando el claxon, el narrador lo insulta, no está seguro de si con un gesto o si grita el insulto. Pero ubicado en el ahora, él acepta “lo único que veo es mi imagen congelada en su espejo retrovisor, todavía tengo el pelo largo, soy flaco, llevo una chaqueta de mezclilla y mis gafas demasiado grandes, unas gafas asquerosas” (p. 33). Del insulto sólo tiene la imagen de sí en ese entonces.

Aquí se completa un juego de espejos. En el primero, es él quien mira y sólo ve la noche que se alza como muro tras la ciudad Gómez Palacio, en el segundo alguien más lo observa a los 23 años, un narrador con unas “asquerosas gafas”. Por las gafas es que él ve todo de manera detestable. Pero el hombre que recibe la mentada de madre, sólo se detiene a la distancia, sin hacer nada más. La directora, todavía adentro del auto, y el narrador están observando “la línea de la carretera que empezaba a serpentear hacia los montes” (p. 33).



Aquel hombre, primeramente es reconocido por la directora como su marido. Es de ese hombre que ella se ha quejado, pues no comprende ni apoya la labor poética de su esposa. Sin embargo, al retomar el camino, cuando ya conduce la directora, ella misma pone en duda que sea su marido, sólo le parece que el carro es muy similar al que el esposo maneja y ante esto sólo se echa a reír, luego también el narrador ríe y comprende que sólo se trata de una broma.

Un sujeto le toca el claxon a un conductor recién iniciado, precisamente al narrador que es un poeta mal venido a maestro de poesía, a quien tiene su vida hecha un desastre, a un hombre que tiembla ante el sendero incierto de la eternidad. Pero será el personaje central el que recibe un llamado de un hombre que no comprende la poesía, de alguien que podría ser el esposo de la directora, pero que más bien, puede ser cualquier persona. Cuando en realidad sólo es una broma.

Al respecto, Ríos Baeza (2010) menciona que “El espacio del desierto estará dotado de fascinación en contra de la ciudad urbanizada y el magnetismo de la “frontera” supondrá una actitud permanente del exilio y del viaje iniciático” (p. 48) Aquí se presenta uno de los destinos del narrador, sea el escritor Belano o simplemente B., él, como personaje central, toma lugar en la narración y expone cómo inicia su vagabundeo, el modo en que se asume como un marginado, como viajero.

### **La estación de descanso**

Luego del suceso con el otro conductor, la directora lo lleva a un sitio “muy especial”. Se trata del lugar que más le gusta a ella de su tierra. Éste es como una “zona de descanso, aunque en realidad aquello no era nada” (p. 34). Ahora están las gafas del narrador, el vidrio del parabrisas, los ojos rojos debido a no dormir bien; quizá todo esto no deja ver con claridad qué es lo que la directora le muestra al narrador, entonces él sólo percibe que:

A lo lejos brillaban las luces de algo que podía ser un pueblo o un restaurante [...] Un tramo de carretera que debía de estar a unos cinco kilómetros de donde nos encontrábamos [...] Miré, vi faros de automóviles, por los giros de las luces de aquello que tal vez fuera una casa. Y luego vi el desierto y vi más formas verdes [...] Luego volví a mirar hacia donde ella indicaba primero no vi nada, sólo oscuridad, el resplandor de aquel pueblo o restaurante desconocido, después pasaron algunos automóviles y sus haces de luz partieron el espacio con una lentitud exasperante (p. 34).

Aquí se presenta un contraste entre un sitio especial para alguien que ya está habituado a dicho lugar, frente a ese espacio que no representa nada para el forastero. Él, quien se niega a ver algo en particular, solamente nota algo que bien podría ser “una casa”, ese lugar que representa estabilidad, seguridad, intimidad; pero que para él no es nada sino que sólo le da la sensación de estar ante la partición del espacio de un modo hasta fastidioso.

Ríos Baeza (2011) también comparte que “la atención concentrada en el elemento textual que precisamente abandona los centros para marcharse hacia los márgenes, con el fin de aparecer, luego, en la periferia, revelándose como un centelleo que podría abrir potencialmente los bordes marcados” (p. 217). Aquí no sólo se trata de linderos de la carretera en medio del desierto, sino de los límites que tanto oprimen la poesía, la narrativa por el canon, es tal el yugo que el narrador-escritor se encamina a su andar para buscar.

Luego del centelleo, el narrador anota que esa lentitud del poblado que le parece exasperante “ya no nos afectaba” (p. 35). La parsimonia parece ser un elemento que se vuelve soportable, ahora incluso los personajes se adaptan y forman parte de aquello. De inmediato retoma su descripción y señala que esa luz:

[S]e volvía sobre sí misma y quedaba suspendida, una luz verde que parecía respirar, por una fracción de segundo viva y reflexiva en medio del desierto, sueltas todas las ataduras,

una luz que se asemejaba al mar y que se movía como el mar pero que conservaba toda la fragilidad de la tierra, una ondulación verde, portentosa, solitaria, que algo en aquella curva, un letrero, el techo de un galpón abandonado, unos plásticos gigantescos extendidos en la tierra, debían de producir, pero que ante nosotros, a una distancia considerable, aparecía como un sueño o un milagro, que son, a fin de cuentas, la misma cosa (p. 35).

Un promontorio verdoso, sensible, quieto y distante es el efecto de un sitio en medio de la nada, en medio del mar o del desierto, pero que parece fuera de la realidad, pues puede ser alguna ensoñación o el producto de un milagro. La vida se abre paso en medio del caos para el narrador y gana en el escenario estertóreo en que se desplaza.

Y del mismo modo, Ríos Baeza (2011) asegura que “[L]os personajes *examinan* (y *se examinan*) en los márgenes espaciales, acuden a los espacios de confluencia, prefieren esos lugares a pasos de definirse, o indefinirse, debido a la fascinación de sus claroscuros” (p. 269). En el caso de este escritor que narra una de las peores épocas de su vida, los claroscuros son rojos, son áridos y le han robado la tranquilidad, el descanso, por ello tiene que darle continuidad a su viaje iniciático. En consonancia, Chiara Bolognese (2009) apunta que “La nomadía y la marginación son las dos caras de la falta de raíces y de referencias con lo cual se enfrentan los personajes que se encuentran en perenne movimiento” (p. 186). Es por ello que moverse implica reinventarse. Tanto, la marginalidad y el nomadismo de los personajes son necesarios para su renovación, su sobrevivencia.

Antes de la conclusión del cuento, el narrador pone en boca de la directora algo que es una extensión de una disculpa que todos los lectores podrían comprender. “Sé que sabrás perdonar mis extravíos, dijo, al fin y al cabo, los dos somos lectores de poesía” (p. 36). Dicho esto “un soplo de aire del desierto me dio de lleno en la cara” (p. 36). A pesar de la disculpa que una escritora de poesía le da a un escritor, el golpe del desierto también intenta hacer consciente al narrador de su

inestabilidad, aquella que lo convierte en un nómada. Dicha característica es una marca más de la narrativa de Bolaño, como lo advierte Ríos Baeza (2011) “La voluntad de establecer centros, en los que la arquitectura y el discurso estarán controlados por redes de influencia, y las distintas trazas que operarán el margen para desestabilizar esos escenarios, configurarán, en la poética de Roberto Bolaño, espacios complejos y pretendidamente inasibles” (p. 224).

El desierto es un sitio recurrente en la obra de Bolaño. Un área que podría ser un espacio sin vida, tan calmada que un poeta-maestro, poeta-lector, puede quedar tiritando del terror; pero a la vez el sitio idóneo para vislumbrar la vida si se mira con atención. No obstante, su última noche en Gómez Palacio tampoco logra conciliar un sueño reparador. La aventura del día y el encuentro del golpazo con la realidad, el aire del desierto no es suficiente para darle calma al narrador. Él debe darle continuidad a su periplo aunque sea fuera de México, incluso fuera del continente donde nació.

## **Conclusiones**

El trabajo desarrollado en este apartado puede llevar a estudiar el viaje a partir del espacio de origen del viajero, consecutivamente tocar los sitios que visita durante el traslado y finalizar al hacer un enfoque en los espacios que se describen durante el hospedaje. Lo que se rescata en este análisis narrativo es que la selección de narraciones sirve de guía para la transformación del personaje principal, según la etapa del viaje en que entonces se encuentra.

Al iniciar, el texto de “El Gusano” se señala que el narrador debe conocer a un sujeto que es meramente marginal, viajero, de este modo él se ve orillado a establecer su posición ante la vida y tomar la decisión de seguir con su rumbo. En este caso, debe trascender su vida como hombre de literatura, ya no sólo como lector, sino como creador de literatura. Luego de arrancar el trayecto, el personaje de “El Ojo Silva” lo vive como viajero para encontrarse con su personalidad, una de

ellas, la que le toca al adentrarse en el periplo interno que se desata en un espacio laberíntico. Así se logra asumir como el errante permanente del exilio. Y como mera parada, se describe el espacio como reflejo del huésped en “Gómez Palacio”. El narrador se esmera en ser el errabundo marginal porque en realidad siempre está de paso. De esta manera, sólo concreta su estancia para poder darle paso a su siguiente traslado.

Así, es posible concretar que los tres textos se dan de modo que se genera el viaje iniciático, luego el personaje vive como viajero para encontrarse y finalmente se acepta el personaje central como un errabundo al concebirse como un huésped, es decir, siempre en sitios de alojamiento, nunca en un lugar final para residir, como el buen personaje marginado, en el autoexilio permanente.

## **Consideraciones finales**

Durante el análisis del corpus se destacó el modo en que los espacios narrativos del margen (aquellos que han pasado por un proceso de relegación al mantenerlos como desdeñables) representan una posibilidad para dotar de nuevos significados, no sólo la lectura de los espacios marginales, sino de la perspectiva y la ideología de los personajes. Ahora bien, estos espacios de las orillas, los marginados, son un recurso constante en el trabajo literario de Roberto Bolaño, por supuesto que no quedaron exentos otro tipo de sitios, pero para los fines de este análisis se tomaron como eje, ya que son considerados el vehículo que el escritor chileno empleó como método provocador. Los espacios narrativos marginados se consideran un tema que incita al receptor de la obra, como ese elemento que resalta y que, con cada lectura, invita a descubrir las pautas que lo resignifican.

El valor de este trabajo no está en hallar un sentido particular en las descripciones, sino en mostrar alguno que no obstaculice hacer una vívida lectura. Para este análisis, la obra no pretende ser una mera imitación de la realidad, busca hacer un referente claro, inmediato, para de este modo poder llegar a ese despertar, es decir, lo que cada lector puede descubrir al ser provocado por la lectura.

En la obra de Pimentel (2001) se podría rescatar que la lectura es una actividad de descodificación de un sistema de signos (p. 165); sin embargo, la proyección del espacio ficcional, por medio de una descripción, apela a la competencia descriptiva de un lector. Producir un texto exige el reconocimiento del espacio y de ahí se reproduce con coherencia y cohesión (p. 169). Empero queda en el lector la labor de ir más allá del texto y efectuar el reconocimiento de un legado.

En el primer capítulo se realizó un enfoque al destacar que el autor, al traer a cuentas ciertos espacios, ya había tomado una postura ante lo que éstos le dejaron y ahora los comparte. Pero, ¿por

qué emplear espacios sórdidos? Tal vez para generar un mejor referente. ¿Sólo para la fácil evocación del lector? ¿Por qué describir o detenerse a dar más detalles de los lugares feos, del margen? Entre los espacios que Bolaño eligió, están el antes llamado DF, porque es aquí donde en sí da comienzo su labor poética. Y los lugares sórdidos porque, entre sus ocupaciones, los expuso para ser resignificados, los hizo el germen, ya que tenía la intención de destacar que hay tramas más complejas que lo que se ve por encima del margen. Bolaño sólo esboza algo que a simple vista pareciera insignificante, pero que cobra valor al verlo ya todo en contexto.

Dado que los personajes siempre se encuentran en movimiento, de este modo se desestabiliza su vida, pero también dicha inestabilidad les abre la pauta para un reconocimiento de sí mismos desde otra perspectiva y las fuerzas que se desatan al interior del relato encuentran diversas salidas, los rizomas. Bolaño forjó muchos rizomas al conectar personajes y lugares que no terminan de cercarse o de redefinirse y fue dejando más líneas para que se pudiera leer desde donde mejor le conviniera a cada lector. Al sólo exponerlo rizoma crea imágenes en la consciencia.

Para darle continuidad a la recapitulación, en el segundo apartado se realizó un análisis meramente narrativo y con el apoyo de la crítica, se logró reforzar la idea de que el espacio parece que también perdió su centro, parece que los límites han caminado más hacia adentro, por ello tienen lugar en la obra y aunque las descripciones son fieles de los espacios marginados, el lector cuenta con los referentes a la mano con la posibilidad de comprender bien las situaciones del texto, los márgenes también se difuminan. Así, el lector puede sustraerse y se verá influenciado por lo que encuentra en la lectura y con ello quizá pueda esbozar una reacción, la que sea.

Bolaño presentó a personajes viajeros, cuyas travesías son trayectos en los que se puede acceder a ciertas facetas del terror, sin embargo, dichas incursiones son parte de la condición humana antes de trascender a una nueva etapa de desarrollo. Al llevar al lector entre relatos

enmarcados a su vez en otra narración, motiva a desenvolver las habilidades que descartan a personajes que no logran adaptarse a sus nuevas facetas.

Otra de las características del cambio de espacio es que los personajes de alguna forma se saben extraños y a la vez cómodos con la metamorfosis, es justo aquí donde hacen una autovaloración y se resignifican, dando así la oportunidad de indefinir los espacios del margen para que cada uno pueda encontrar el rizoma más idóneo y aceptarlo. Al respecto Pimentel (2001) propone que para generarse la narración se requiere un sujeto disjunto del objeto para poder presentarse y, de manera inversa y al mismo tiempo recíproca, que haya también una cierta conjunción (p. 71). Así, los espacios que produjo Bolaño atraen por cómo reflejan novedosas estructuras de la atmósfera, del lugar conocido, el lector capta una renovada estructura, aunque a veces de modo inconsciente, del espacio en común. El lector a su vez se siente cómodo, libre, al poder otorgarle un nuevo significado mutado del preconcebido.

Y del tercer capítulo, es posible condensar que aunque en los espacios del centro parecen estables, a la vez se entrelazan con los de las orillas por medio de los personajes que los habitan, es decir, se reconocen los personajes como un distinto ser que de alguna manera son el producto del centro, de la estabilidad, por ende, también se modifican. No es gratuito que en la mayoría de la producción narrativa de Bolaño sus personajes centrales se alojen en algún sitio precario, feo, descuidado, sucede que desde ese sitio marginal es sensata la crítica a nivel ideológico e incluso estético. A su vez, la misma inestabilidad de la vida de los personajes y del espacio que los acoge es el medio adecuado para generar la transformación de los actores.

Bolaño genera narradores que no lo saben todo ni lo ven todo, se trata de narradores como cada lector, personajes que hablan de lo que ve un hombre en la vida cotidiana. En la narrativa de Bolaño se emplean personajes para contar algo, es innegable la intención de dar voz a diversos narradores según la perspectiva de los espacios del margen. Pimentel (1998) propone que una



historia está de manera ideológica ya orientada tan sólo por la libre elección de sus componentes (p. 122). Bolaño se las ingenia para borrar los estigmas en beneficio de la sobriedad, así las impresiones subjetivas son reemplazadas por puntos de conexión que funcionan como señales. De este modo, además de generar intensidades, produce la renovación de sensaciones, es entonces que se da la posibilidad del efecto de la desterritorialización.

Roberto Bolaño destaca como descriptor de variadas situaciones, multifacéticos personajes, coloridas sensaciones, espacios resquebrajados; y, al menos en el caso de sus narraciones cortas, es posible observar su interés por narrar la vida de los personajes que se enfrentan a espacios poco acogedores, feos, marginados. Y de manera evidente sus textos se ven influenciados por sus viajes, por su perspectiva nómada, los cuales al nivel narrativo fungirán como meras referencias extraliterarias. El escritor logró nutrirse de su experiencia al vivir en espacios con un alto nivel significativo para sí y de sus vivencias seleccionó los sitios que le generaron alguna inquietud, mismos que posteriormente presentó en sus textos, pero ¿cuál era la intención de ubicar estos espacios en su producción narrativa?

Este estudio demuestra, primeramente, que insertar algo sórdido, de la orilla, de lo marginal, invita a un ejercicio de reflexión; luego que el método del contraste se conjuga con la medida, se abre la visión del lector; también que cada referente contiene la posibilidad de leerse por cualquier punto y conectarse con otro en cualquier narración, por ello la amplia visión de significaciones, nunca hay una sola; y del mismo modo que Bolaño sólo expone, el rizoma trabaja por sí creando imágenes en el lector. Queda pendiente, sin embargo, el modo en que los rizomas se asoman en cada trama de la narrativa de los espacios marginales de Bolaño, dado que la teoría expuesta por Deleuze y Guattari es mucho más compleja y requiere mayor detenimiento para poder aterrizarla en la producción literaria.

Y, finalmente, la narrativa de Bolaño aquí estudiada resulta en espacios complejos en donde se produce un choque entre la vida sólida y la novedad de una reciente faceta. Tal encuentro no se refleja como indecisión, el autor amplía las consciencias de sus personajes a partir de una estrategia, quizá muy referencial pero vedada por la ficción, y marca un trayecto hacia el origen desde los márgenes, quizá buscando que se hagan los rizomas y no los retornos. De igual modo, este autor interrumpe sus narraciones para no dar un final específico, para exponer los rizomas de los textos.

Así, se considera que la lectura de Bolaño no se trata de una especie de literatura sencilla, sino más bien quedó escondida entre líneas la ironía y la parodia, todo para que el instinto del lector realice su papel de manera activa y despierte las nuevas miradas y sensaciones de sus espacios, de sus renovadas formas de pensar. Así, estos textos exigen un lector más que interpretativo, un detective buscador de posibilidades, que decodifique y actualice todo mensaje aparente. Y de esta manera también lo narrado se vuelve una opción de rizomas, ya que la lectura es una manera de decidir construir tal o cual reacción, una reconstrucción o resignificación.

## Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos.
- Augé, Marc. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa.
- Antúnez, Rocío. (2004). Juan Carlos Onetti: pasajes porteños. En Luz Elena Zamudio (Coord.), *Espacio, viajes y viajeros*. (pp.193-218). UAM-Aldus.
- Bachelard, Gastón. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bolaño, Roberto. (1997). *Llamadas telefónicas*. “William Burns” y “El Gusano”, Anagrama.
- . (2001). *Putas asesinas*. “Dentista”, “El Ojo Silva” y “Gómez Palacio”, Anagrama.
- . (2003). *El gaucho insufrible*. “El viaje de Álvaro Rousselot” Anagrama.
- . (2004). *Entre paréntesis*. “Exilios”, Anagrama.
- Bolognese, Chiara. (2009). *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Margen.
- Casini, Silvia. (2010). Narrar la violencia. Espacio y estrategias discursivas en *Estrella distante* de Bolaño. *Alpha*, 30(07), 147-155.
- Catalán, Pablo. (2003). Los territorios de Roberto Bolaño. En Patricia Espinosa, *Territorios en fuga*. (pp. 95-102). Frasis.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- . (1976). *Rizoma*. Pre-Textos.
- Díaz Álvarez, Enrique. (2008). Bolaño y el fuera de lugar. *Revista de la Universidad de México*, 54(10), 76-78.
- Eco, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Editorial Lumen.
- Espinosa Hernández, Patricia (Comp.). (2003). *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Frasis.
- Figuroa, Julio Sebastián. (2008). Exilio interior y subjetividad pos-estatal: *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, 72(04), 149-161.

- Filinich, María Isabel. (1997). *La voz y la mirada*. Plaza y Valdés.
- Foucault, Michael. (2010). Espacios diferentes. En *El cuerpo utópico. Las Heterotopías*. Nueva Visión.
- Fouriez, Cathy. (2006). Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño *2666*. *Debate Feminista*, 33(04), 21-45.
- Herrera López, Gustavo Pierre. (2012). Bolaño en el camino: El viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*. *Confluente*, 4(1), 134-144.
- Lemus, Rafael. (2009). El México Bolaño de Roberto salvaje. *Revista de la Universidad de México*, 70(12), 67-73.
- Lessing, Gotthold Ephraim. (2014). *Laocoonte, o Sobre los límites de la pintura y la poesía*. Centro de Cultura Casa Lamm.
- Lorenzano, Sandra. (2004). El camino del recuerdo. Viajes y exilios en la narrativa argentina. En Luz Elena Zamudio (Coord.), *Espacio, viajes y viajeros* (pp. 239-263). UAM-Aldus.
- Montes, Cristián. (2017). Experiencia, silencio y crisis en tres cuentos de Bolaño. En Fernando Moreno, *La experiencia del abismo* (pp. 334-347). Ediciones Lastarria.
- Monzoni, Celina (Edit.). (2003). *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Corregidor.
- Moreno, Fernando (coord.). (2011). *Roberto Bolaño: La experiencia del abismo*. Ediciones Lastarria.
- Oses, Darío. (2003). El viaje de Pain. En Patricia Espinosa, *Territorios en fuga* (pp. 249-256). Frasis.
- Paz Soldán, Edmundo. (2008). Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis. En Fernando Moreno, *La experiencia del abismo* (pp. 22-34). Ediciones Lastarria.

- Pérez Bernal, Ángeles Ma., del Rosario. (2014). Lo indiferenciado y el devenir en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño. En Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal y María Luisa Bacarlett Pérez (Cords), *Devenires de la literatura y la filosofía* (pp. 17-42). Universidad Autónoma del Estado de México.
- Pierini, Margarita. (2004). El viaje como iniciación en las memorias de María Rosa Oliver. En Luz Elena Zamudio (Coord.), *Espacio, viajes y viajeros* (pp. 122-139) UAM-Aldus.
- Pimentel, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. Editorial Siglo XXI-UNAM.
- . (2001). *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. Editorial Siglo XXI-UNAM.
- Ríos Baeza, Felipe A. (ed.) (2010). *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Eón, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- . (2011). *La noción del margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1992). *Invitación a la estética*. Grijalbo.
- Zamudio, Luz Elena (coord.). (2004). *Espacio, viajes y viajeros*. UAM-Aldus.
- Zubiaurre, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista*. Fondo de Cultura Económica.