

EL ESPESOR ESCRITURAL EN NOVELAS DE ROBERTO BOLAÑO

The scriptural density in Roberto Bolaño's novels

MYRNA SOLOTOREVSKY
UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN
msmyrna@mssc.huji.ac.il

Resumen: El artículo introduce el concepto “espesor escritural” como clave para captar el peculiar efecto que provocan las novelas de Bolaño. Dicho espesor escritural está básicamente constituido por una proliferación de significados que irradian en diferentes niveles del texto y juegan entre sí. Son distinguidos dos casos por lo que respecta a la índole del espesor escritural: uno que obstruye y se conecta con una expansión desmesurada del código cultural, creando un efecto de antilegibilidad y otro, que estimula la actividad del lector, quien pretende captar el desborde de los significados, la presencia de catálisis que perturban el desarrollo de la trama, atentando contra una “trama fuerte”.

Palabras clave: espesor escritural, antilegibilidad, ansia de narrar, configuración estructural, trama fuerte

Abstract: This essay introduces the concept “scriptural density” as a key that allows understanding the peculiar effect which Bolaño’s novels produce. The “scriptural density” is basically due to an excess of meanings which appear in different levels of the text and influence some to the others. In respect to the scriptural density two cases are distinguished: *a)* one which has an obstructive nature and connects itself with an excessive expansion of the cultural code, creating in this way an effect of anti-legibility; *b)* a second one that stimulates the reader’s activity, who tries to apprehend the excess of meanings and the presence of catalysis which disrupt the development of a “strong plot”.

Keywords: scriptural density, anti-legibility, desire to narrate, structural configuration, strong plot

Estimo clave, desde el punto de vista teórico, el concepto “espesor escritural”,¹ a través del cual he pretendido captar un rasgo distintivo de las novelas de Bolaño, el efecto de atracción que éstas suscitan en el lector: se trata de un espesor que atrapa y aprisiona, que impide la fácil penetración del lector, provocando en ocasiones un efecto que he denominado “antilegibilidad”; cuando esto último sucede, el lector “ideal” del texto puede sentirse inicialmente estimulado en su actividad de captación, para luego detenerse en la mera contemplación humorística de la “masa” que se despliega ante él (caso 1). En los otros casos, el espesor incitará a la actividad del lector, quien llegará a traspasarlo y a gozar de la riqueza textual (caso 2).

El espesor escritural se relaciona con lo que he denominado el “ansia de narrar”, evidente en el corpus bolañiano, la que se traduce en catálisis o metadiégesis, que súbitamente irrumpen, apartando nuestra atención de la trama central, atentando contra una “trama fuerte” (conjunción del código proairético y hermenéutico)² y provocando una expansión del espacio textual mediante el despliegue de nuevas zonas.

El espesor escritural está constituido no por una pluralidad de significantes que intentan liberarse de los significados, como ocurre en el texto escribible, según Barthes (1970), sino por una proliferación de significados, un exceso de referentes, que se instalan e irradian en diferentes niveles del texto y juegan entre sí.

Numerosos otros procedimientos contribuyen al espesor escritural, e.g., la presencia de instancias peritextuales, en las que surge una pluralidad de significados: portada, título, epígrafes,³ la existencia de una relación hipertextual (Genette, 1987); la activación de la intertextualidad interna o intrínseca, entendiendo por tal la que afecta a textos del corpus bolañesco; la abundancia de notaciones parentéticas; la presencia de un discurso incierto, muchas veces conjetural; la existencia de expansiones discursivas que en oportunidades alcanzan una dimensión metafórica o simbólica; la estructuración, que despliega y combina diferentes zonas de significados.

Encontramos en *Nocturno de Chile* (2000) y *2666* (2004b) claros ejemplos del que he denominado caso 1. Remito primeramente a *Nocturno de Chile* focalizando un diálogo entre Urrutia Lacroix y Farewell, diálogo incluido en el monólogo interior de Urrutia Lacroix, el cual configura el texto.

¹ Me he referido a este tópico en mi libro *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. MD., Ediciones Hispamérica, 2012.

² Culler ha afirmado: “The *proairetic code* governs the reader’s construction of plot. The *hermeneutic code* involves a logic of question and answer, enigma and solution, suspense and peripeteia. These are undoubted components of the novel and can both be located in the realm of plot structure” (1975: 203).

³ Empleo el término “peritexto” atendiendo a la distinción que hace Genette entre dos categorías que él incluye en el peritexto: peritexto y epitexto (Genette, 1987).

En *Nocturno de Chile*, en medio de una escena muy intensa, en la que Farewell muestra a Ibacache su apetencia sexual, él comienza súbitamente a examinar el conocimiento que Ibacache afirma tener respecto de la vida de los papas:

¿y aún recuerda esas santas vidas? Y yo: grabadas a fuego. Y Farewell: ¿quién fue Pío II? Y yo: Pío II, llamado Eneas Silvio Piccolomini, nacido en los alrededores de Siena y cabeza de la Iglesia desde 1458 hasta 1464, estuvo en el concilio de Basilea, secretario del cardenal Capranica, luego al servicio del antipapa Félix V, luego al servicio del emperador Federico III, luego coronado como poeta, es decir escribía versos. Conferenciante en la Universidad de Viena sobre los poetas de la antigüedad, en 1444 publicó su novela *Euryalus y Lucrecia*, boccaciana, en 1445, justo un año después de publicar la ya mencionada obra, recibió las órdenes sacerdotales y su vida cambió, hizo penitencia, reconoció los errores pasados, en 1449 obispo de Siena y en 1456 cardenal, sin otro pensamiento que el de emprender una nueva cruzada. (Bolaño, 2000: 66)

Farewell interrumpe este discurso erudito con una afirmación correspondiente a otro nivel lingüístico: “los escritores siempre la cagan” (2000: 67). Pero más adelante continúa la estimulación de Farewell:

¿sabe la historia de más papas? Y yo: de todos. Y Farewell: ¿la de Adriano II? Y yo Papa de 867 a 872, de él se cuenta una historia interesante, cuando Lotario II vino a Italia el Papa le preguntó si había vuelto a tener relaciones con Waldrada, excomulgada por el Papa anterior Nicolás I, y entonces el emperador Lotario avanzó temblando hasta el altar de Monte Cassini donde tuvo lugar el encuentro, y el Papa lo esperó delante del altar y el Papa no temblaba [...] ¿y la historia del papa Landon? Y yo : poco se sabe de ese Papa, salvo que lo fue de 913 a 914 y que nombró obispo de Ravena a un protegido de Teodora que subió al trono pontificio tras la muerte de Landon. Y Farewell: un nombre bien raro tenía ese Papa. Y yo sí. (pp. 67 y ss.)

¿Qué ha de hacer el buen lector del texto —el lector deseado por el texto— frente a estos inusitados bloques culturales? ¿Corroborarlos, lo cual es absolutamente loguable, asimilarlos, incluyéndolos en su propio código cultural? No lo creo; pienso que el lector ha de contemplar la impenetrabilidad de estos bloques; tal vez sonreír frente a esta exhibición cultural y continuar la lectura. El relato de una “historia interesante” muestra lo que he denominado “ansia de narrar”.

Análogo espesor obstructivo es creado en 2666 al instalarse, también aquí, la catálisis en el código cultural y provocar un efecto humorístico; el procedimiento está en esta novela a cargo de personajes femeninos favorecidos por la estimativa textual; el código hermenéutico, relevante en 2666, resulta debilitado por estas expansiones parentéticas. Florita Almada expone morosamente las diversas ramas en las que se divide la botanomancia o arte de adivinar el futuro mediante vegetales:

No obstante sabía de lo que hablaba y una vez le explicó a un curandero de tres al cuarto las diversas ramas en las que se dividía este arte adivinatorio, a saber, la botanoscopia, que se basa en las formas, movimientos y reacciones de las plantas, subdividida a su vez en la cromiomancia y la licnomancia, cuyo principio es la cebolla o los capullos de flores que germinarán o florecerán, la dendromancia, vinculada a la interpretación de los árboles, la filomancia, o estudio de las hojas, y la xilomancia, que también es parte de la botanoscopia y que es la adivinación sobre la madera y ramas de los árboles, lo cual decía, es bonito, es poético, pero no para adivinar el futuro sino para poner en paz algunos de los episodios del pasado y para alimentar y serenar el presente. (Bolaño, 2004b: 536)

El otro personaje femenino que hace un despliegue enciclopédico de un paradigma, llegando a provocar el fenómeno que he denominado “antilegibilidad”, es la directora del hospital psiquiátrico de Santa Teresa, Elvira Campos. Se trata del paradigma de las fobias, que ella introduce y explica, dialogando con Juan de Dios Martínez:

Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia. Es algo que padecen muchas personas. ¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes. Es cierto, yo conocí a un tipo, bueno en realidad era un niño, que siempre que cruzaba un puente temía que éste se cayera, así que los cruzaba corriendo, lo cual resultaba mucho más peligroso. Es un clásico, dijo Elvira Campos. Otro clásico: la claustrofobia, Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. Otro clásico más: la necrofobia. Miedo a los muertos, dijo Juan de Dios Martínez, he conocido gente así. Si trabajas como policía resulta un lastre. También está la hematofobia, miedo a la sangre. Muy cierto, dijo Juan de Dios Martínez. Y la pecatofobia, miedo a cometer pecados. Pero luego hay otros miedos que son más raros. Por ejemplo, la clinofobia. ¿Sabes qué es? Ni idea, dijo Juan de Dios Martínez. Miedo a las camas. ¿Puede alguien tener miedo o aversión a una cama? Pues sí, hay gente que sí. Pero esto se puede atenuar durmiendo en el suelo y no entrando jamás a un

dormitorio. Y luego está la tricofobia, que es el miedo al pelo. Un poco más complicado, ¿verdad? Complicadísimo. Hay casos de tricofobia que acaban en suicidio. Y también está la verbofobia, que es el miedo a las palabras. En ese caso lo mejor es quedarse callado, dijo Juan de Dios Martínez. Es un poco más complicado que eso, porque las palabras están en todas partes, incluso en el silencio, que nunca es un silencio total, ¿verdad? Y luego tenemos la vestiofobia, que es el miedo a la ropa. Parece raro pero está mucho más extendido de lo que parece, Y uno relativamente común: la iatrofobia, que es el miedo a los médicos [...] Y otra fobia, ésta en aumento, es la tropofobia, que es el miedo a cambiar de situación o lugar. Que se puede agravar si la tropofobia deviene agirofobia, que es el miedo a las calles o a cruzar una calle. Sin olvidarnos de la cromofobia, que es el miedo a ciertos colores, o la nictofobia, que es el miedo a la noche, o la ergofobia, que es el miedo al trabajo. Un miedo muy extendido es la decidofobia, que es el miedo a tomar decisiones. Y un miedo que empieza recién a extenderse es la antropofobia, que es el miedo a la gente [...] Pero las peores fobias, a mi entender, son la pantofobia, que es tenerle miedo a todo, y la fobofobia, que es el miedo a los propios miedos. (Bolaño, 2004b: 477- 479)

Esta expansión cultural muestra ciertamente el caudal de conocimiento de Elvira Campos y se advierte la atención que le brinda Juan de Dios Martínez, quien está prendado de ella, pero, por sobre todo, pone de manifiesto, a mi juicio, el “ansia de narrar” que caracteriza al código de Bolaño.

Respecto de la mostración del que he denominado caso 2, me referiré primeramente a la importancia de la configuración estructural —estructura según Bolaño— como un factor decisivo en cada texto,⁴ e.g., *Nocturno de Chile* se corresponde intrínsecamente con su ser un monólogo interior: Urrutia Lacroix está agonizando y no refiere a otro su historia sino la vive internamente y de este revivir emerge un mundo complejo; *Amuleto* (1999), en cambio, dada la índole comunicativa de Auxilio Lacouture, requiere de destinatarios, los así llamados “amiguitos”, los cuales podrían haberse conectado con el destinatario de toda la obra de Bolaño, si se hubiera cumplido el proyecto del autor respecto al final de 2666, contribuyendo a unificar toda su obra.⁵ Pero la configuración

⁴ Son muy reiteradas las afirmaciones de Bolaño respecto de la “estructura”; cito algunas de ellas: “Cada vez que empiezo a escribir una novela, tengo la estructura muy elaborada” (Soto y Bravo, 2006: 50). “Cada texto, cada argumento exige su forma. Hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla y otros que sólo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre o el delirio o a la enfermedad” (Bolaño, 2006: 98).

⁵ Ignacio Echevarría refiere en su “Nota a la primera edición” de 2666: “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: ‘El narrador de 2666 es Arturo

estructural brilla especialmente en virtud de su “originalidad”, en las dos meganovelas, poniendo en evidencia cómo en ellas se intensifican los rasgos propios del código de Bolaño.

En *Los detectives salvajes* (1998), la estructura “marco a cargo de un narrador- narración enmarcada polifónica” corresponde al ser mismo de la novela; ella permite, por ejemplo, la aparición-desaparición de García Madero y el surgimiento de perspectivas múltiples, creando un mundo rico y caótico.

En *2666* la existencia de cinco partes que sorprenden al lector al asumir la forma de *ouroboros* en la última parte es consubstancial al extraordinario despliegue del texto, a mi juicio, la obra culminante en la creación de Bolaño.

Bolaño emplea en sus textos una estética de la fragmentación, piénsese especialmente en sus dos meganovelas, pero sus diferentes textos están en conjunto al servicio de una estética de la totalidad; ello es puesto de manifiesto por la presencia de una intertextualidad interna, advertible, por ejemplo, en los siguientes casos: Arturo B, presente en *Estrella distante* (1996b), corresponde a Arturo Belano, personaje de *Los detectives salvajes* y de *Amuleto*; *Amuleto* proviene de *Los detectives salvajes*. *La pista de hielo* (1993) prefigura la polifonía de *Los detectives salvajes* y anticipa en un cierto momento las matanzas de mujeres de “La parte de los crímenes” en *2666*; el sueño con tres tipos de líneas aparece tanto en *Amberes* (1999) como en *Los detectives salvajes*.

Siempre en relación al caso 2, me centraré ahora en *Estrella distante*. Es esta una novela breve que surge de la extracción y expansión de un relato o capítulo de *La literatura nazi en América* (1996a): “Ramírez Hoffman, el infame” (Bolaño, 1996a: 175-199); se instaura así la relación de hipertextualidad, existiendo un hipotexto (texto anterior, sin el cual el segundo no podría existir) y un hipertexto (texto derivado). Esta clara proveniencia de otro texto amplía el campo de lectura pues el buen lector se sentirá requerido a asumir comparativamente los significados de hipotexto e hipertexto.

Ya peritextualmente se dará el desborde de significados que provocará el efecto de espesor escritural. Destacaré la imagen de la portada, la cual corresponde a la reproducción de una obra del artista *pop* norteamericano Andy Warhol: *Bald Eagle*, la que es parte de un folio de diez grandes imágenes de especies en peligro de extinción, titulado *Endangered Species*.

El águila calva es el ave nacional de Estados Unidos, corresponde al emblema nacional norteamericano y aparece en el anverso del sello de Estados Unidos. Esta ave ha llegado a simbolizar el espíritu norteamericano. En *Bald Eagle*, Warhol sólo muestra la cabeza del águila, destacándose el grosor y el color rojo intenso del pico, así como la fijeza de su mirada, rasgos que sugieren

Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de *2666*”: “Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano” (Bolaño, 2004: 1.125).

poder y crueldad. Surge así una conexión entre peritexto y texto: la intervención norteamericana en la caída del régimen de Allende y la consiguiente instauración del régimen militar.

Por otra parte, el águila, representando el poder y la fuerza, es símbolo del nazismo y cabe así asumir las connotaciones simbólicas nazis; me fundo para ello en el hipotexto, incluido en *La literatura nazi en América*, en el nombre alemán: “Wieder”, en las frases del loco Norberto, quien “decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la tierra [...] es la Segunda que regresa, regresa, regresa. Nos tocó a nosotros, los chilenos, qué pueblo más afortunado, recibirla, darle la bienvenida” (1996a: 37), así como en la mención del libro *Entrevista con Juan Sauer*, el cual lleva el sello de la editorial El Cuarto Reich Argentino,⁶ siendo Juan Sauer, Carlos Wieder (Bolaño, 1996a: 106), y en las revistas que Romero lleva al narrador para que éste encuentre a Wieder: “por lo menos quince eran abiertamente nazis [...] casi todas eran racistas y antisemitas” (1996a: 129 y ss.). Esta proyección de la simbología nazi vendrá a reforzar los rasgos inherentes a Wieder de poder y crueldad.

El águila es, además, símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol; se caracteriza por su vuelo intrépido, su rapidez y familiaridad con el trueno y el fuego; es asociada a los dioses del poder y de la guerra. Udo Becker señala respecto del águila: “Los rasgos que la identifican son la fuerza, la resistencia, la altura y audacia del vuelo” (1996).

Surgen así con facilidad, desde los distintos ángulos abordados, relaciones de equivalencia entre el águila y Wieder. El sema de extinción correspondiente al águila calva se conecta con la índole del “personaje en extinción” de Wieder, al borde de su propia muerte. El narrador de *Estrella distante* postula: “todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie” (Bolaño, 1996a: 155).

Como otra mostración del caso 2, en *2666*, las catálisis se suceden atentando siempre contra la activación del código hermenéutico —el gran enigma concierne a los asesinatos de mujeres descritos en “La parte de los crímenes”.

Una catálisis de gran significación por su función modelizadora corresponde a la historia de Anski, conocida a través de su cuaderno, encontrado por Reiter; se nos refiere que Anski conoce a Ivanov y se despliega el mundo de este último; Anski cuenta a Margarita Afanasievna la historia de un soldado en Siberia a quien le arrancaron los órganos sexuales (Bolaño, 2004b: 894); se da a conocer el argumento de la novela *El ocaso*, escrita por Reiter y publicada con el nombre de Ivanov. Otras catálisis son: el relato del viejo que alquila a Reiter-Archiboldi una máquina de escribir, muchas de cuyas frases resuenan como portadoras de verdad, de acuerdo a la estimativa bolañesca. A raíz de una comparación que

⁶ Se presenta exhaustiva información respecto de esta editorial imaginaria en “Ramírez Hoffman, el infame” pp. 211 y s. El *ethos* suscitado aquí y en el momento a que me refiero de *Estrella distante* es humorístico.

Bubis realiza entre la “parafernalia superficial que todo ser humano está obligado a cargar hasta su muerte” (2004b: 1.027) y la piedra de Sísifo, se despliega morosamente la historia mítica de este último, que será interrumpida y continuará páginas más adelante.

Luego de esta serie de catálisis se llega al final de la novela, que no conduce a la revelación de la verdad —revelación a que aspira el código hermenéutico— sino que consiste, para sorpresa del lector, en otra expansión catalítica, cuyo *ethos* está impregnado de humor; el código hermenéutico y el proairético son nuevamente atenuados: se expone morosamente, en este caso, la historia de un helado que le es referida a Archimboldi en Hamburgo, en la terraza de un bar, en un parque, antes de viajar a México. La historia se inicia así: un caballero de edad avanzada se acerca a Archimboldi y le pregunta si le ha gustado el helado que está punto de terminar y luego comienza a referirle morosamente la biografía del creador del helado (2004b: 1.117-1.119). Archimboldi se despide de Alexander fürst Pückler, y luego la novela finaliza con una frase más que consolida un final abierto; se dice con referencia a Archimboldi: “Poco después salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México” (2004b: 1.119).

Este final catalítico abierto nos sitúa analépticamente en un tiempo anterior a aquel al que ya ha nos ha conducido la trama —partida de Archimboldi desde México D.F. a Sonora— y nunca sabremos cuál será el efecto de la llegada de Archimboldi a Sonora, por lo que al destino de su sobrino se refiere. Se siente una suerte de irónico triunfo de la obstrucción catalítica —provocadora de espesor escritural— sobre el cumplimiento final del código hermenéutico.

En relación al espesor escritural, cabe establecer una diferencia entre las dos meganovelas de Bolaño y el resto de sus novelas; recurriré para ello a imágenes acuosas otorgadas por el mismo Bolaño en el despliegue de su rico código metafórico: las meganovelas serían “novelas torrenciales” en términos de Amalfitano (2004b: 289); las otras serían “novelas-río”, como Bolaño ha afirmado respecto a *Nocturno de Chile* (2000: 116); la diferencia entre ambas residiría no sólo en su distinta extensión sino en el grado aún mayor en que resplandece en las primeras el “espesor escritural”.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*. París, Seuil.
- BECKER, Udo (1996), *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona, Robin Book.
- BOLAÑO, Roberto (1996a), "Ramírez Hoffman, el infame", en *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1996b), *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1998), *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1999), *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2000), *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2003), *La pista de hielo*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2004a), *Amberes*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2004b), *2666*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2006), "Balas pasadas", en BRAITHWAITE, Andrés (ed.), *Bolaño por sí mismo*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 87-130.
- CULLER, Jonathan (1975), *Structuralist Poetics*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes*. París, Seuil.
- _____ (1987), *Seuils*. París, Seuil.
- SOLOTOREVSKY, Myrna (2012), *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Gaithersburg, MD, Hispamérica.
- SOTO, Héctor; BRAVO, Matías (2006), "La literatura no se hace sólo de palabras", en BRAITHWAITE, Andrés (ed.) (2006), *Bolaño por sí mismo*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 49-53.