

ROBERTO BOLAÑO, LA EXPERIENCIA DEL ABISMO

Fernando Moreno

Coordinador
-2011-

Naura J. Rodríguez
-2019-

Pero no puedo construir una frase.
 [...]

Tengo un dolor que no me deja hablar.
 Puedo decir palabras aisladas
 [...]

Estoy hecho un cadáver ambulante.²⁵

Y es que incluso el verbo fracasa ante la imposibilidad de una lucha que sólo deja espacio para una vida de supervivientes. Bolaño propone, a través del balbuceo de estos personajes, una poética de la derrota y del silencio, que sucumbe, al tiempo que, tal vez, reacciona, al abismo que caracteriza la época actual.

Bibliografía

- Alonso, María Nieves, 1989, "El espejo y la máscara de la antipoesía", en *Revista Chilena de Literatura*, 33, pp. 47-59.
- Burns, Niall, 1999, *Un vals en un montón de escombros*, Bern, Peter Lang.
- Bloom, Harold, 1977, *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*, Caracas, Monte Ávila.
- Bolaño, Roberto, 1996, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
- . 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- . 1999, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- . 14 de abril de 2000, "Todo se lo debe a Parra", en *El Mercurio*, p. 19.
- . 2000, *Los perros románticos*, Barcelona, Lumen.
- . 2000, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama.
- . 2001, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama.
- . 2004, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- Calvo, Enrique, 1969, *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago, Editorial Universitaria.
- Motales, Leonidas, 1990, *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago, Universitaria.
- Núñez, Pablo, "Silencio", 2000, en *Fin de mundo, Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Parra, Nicanor, 1969, *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- . 2001, *Páginas en blanco*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- V.V. AA., junio-octubre 2005, "Cartapacio: Roberto Bolaño", en *Turia*, 75, pp. 149-296.

Un bestiario transatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño¹

Ilse Logie

[...] que Kafka comprendía que [...] los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí
 (Roberto Bolaño, *El gaucho insubible*, 1983)

Les pregunté si habían visto algo raro durante el paseo. Todo es raro, me gritó el viejo mientras nos adentramos en distintas direcciones, lo raro es lo normal, la febril es la salud, el veneno es la comedia" (Ibid., 1983)

La literatura y el mal

En la mayoría de los estudios que han sido publicados sobre la obra de Roberto Bolaño, se hace hincapié en la formidable capacidad del autor chileno para convocar el mal, preocupación que aflora una y otra vez en su obra. Convencido de que su propia época era agónica, el epílogo de una orgía que había dado rienda suelta a fuerzas signadas por la destrucción, Bolaño delegaba su visión del mundo en narradores familiarizados con la experiencia del horror hasta rozar el límite de lo inefable. En su libro-bisagra entre dos siglos, *2666*, de claro cuño apocalíptico, Bolaño captó lo oscuro hasta el estremecimiento al mostrarnos que en la caverna del feminicidio perpetrado en la imaginaria ciudad mexicana de Santa Teresa se escondía la cifra de nuestra era: en los asesinatos en serie estalla el universo concentracionario del siglo xx y se manifiesta la tendencia humana a provocar su propia devastación.

Antes que mero espejo de la realidad circundante, la literatura debía ser, para Bolaño, herramienta de conocimiento, hilo de Ariadna en la búsqueda de la incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales. Habiéndose despedido de la dimensión trascendente y metafísica de la escritura, con sus fuertes resonancias utópicas,

²⁵ Nicanor Parra, "Se me pegó la lengua al paladar", *Versos de salón, Páginas en blanco*, p. 189.

¹ Este artículo es una versión reelaborada de la conferencia que presentamos en el seminario "Les lieux et les figures de la barbarie", Université Charles-de-Gaulle-Lille III, el 27/01/07. Agradecemos a Norah DeCas la invitación y a Pablo Catalán sus valiosas sugerencias de ampliación.

Bolaño anteponía el arte a la vida sin por ello abdicar de las apuestas éticas. Contrariamente a los movimientos vanguardistas, por los que se sentía permanentemente atraído, Bolaño no estetizaba la política recurriendo al viejo ritual mágico, tal como lo hacía el *Manifiesto* de Marinetti, cuya afinidad con el fascismo fue revelada por Walter Benjamin; no abrazaba el proyecto radical de su propio personaje Carlos Wieder en *Estrella distante*, sino que se preguntaba, a través de sus narradores, cómo relatar el derrumbamiento del viejo ideal humanista y cómo poner en escena la antigua y contagiosa seducción ejercida por el mal.

Uno de los clásicos acerca de la relación entre la literatura y el mal es el estudio que escribió Georges Bataille en 1957, *La littérature et le mal*. Su lectura nos ofrece una buena perspectiva de las discusiones sobre ética y cultura, precisamente porque vislumbra en la literatura una vía de acceso al pensamiento de lo imposible y porque la concibe como forma de indagación. Si para la política la ética es o debería ser un principio subyacente, en el arte no lo es ni debería serlo por definición, ya que el arte cuenta con dimensiones similares a las que ostenta el principio del mal: posee soberanía, característica que le permite transgredir los valores morales y epistemológicos. La figura del mal, tal como la analiza agudamente Bataille, equivale a la idea del exceso, del derroche, de la desmesura, a lo indómito que habita en las pasiones que se alcanzan a través de procesos de desencadenamiento como el impulso erótico, ciertas formas de rebelión política, o la escritura cuando reviste formas radicales como en *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski, *Una temporada en el infierno* de Rimbaud u *Obsesión* de Jelinek.

El pensamiento de Bataille es esencialmente paradójico: el mal que se vincula con la muerte es, de alguna manera, un fundamento vital del ser, un brote de energía. Bataille sostiene que sólo en la suprema conmoción del enfrentamiento con la angustia de la muerte hay oportunidad para la verdad. A lo largo del siglo XX, el mal se ha extendido como una mancha de aceite y, a medida que se fue alejando del sacrificio, cuyo fin último seguía siendo el bien, se ha introducido en el núcleo del arte. El mal que le interesa a Bataille es el mal puro, el maleficio, el sadismo que goza con la destrucción contemplada, que rompe de forma brutal el equilibrio entre las dos fuerzas adversas de la realidad humana: la razón, el bien que hace la vida posible al establecer normas y posibilidades, en definitiva la ley, y una tendencia opuesta, irracional, llámese deseo, instinto, desenfreno de la imaginación y de los sentidos... que representa el mal y que exige la transgresión de la ley, la “parte maldita” que el hombre debe reprimir para garantizar la supervivencia de la especie, pero al precio de perder la soberanía. Para recuperarla se abren varias vías, siendo la creación artística una de ellas. En lo que concierne a la literatura posromántica, Bataille le atribuye un potencial (auto)destructor, ya que el mal no sólo se manifiesta en ella como tema, sino también como condición de producción que reside en su corazón.

En su estudio *La littérature et le mal*, Bataille aborda en ocho ensayos el mal y lo demoníaco, que tanto abundan en las obras de arte. Dedicada cada ensayo a la obra de un autor y el séptimo gira en torno a la figura de Franz Kafka, que ya en su día intuía y describía la fuerza disolutiva del mal. En la hipótesis de Bataille, Kafka no sienta en el banquillo de los acusados al arte, sino a la vida, invitando los términos. Los relatos obsesivos de Kafka, que ponen en entredicho a la burocracia y a la seudojusticia, deben ser interpretados a partir de un rechazo visceral de la “actividad eficaz”, encarnada por la figura paterna, y elevada al tipo de un sistema sofocante basado en la razón. A esta actividad Kafka opone otra actividad intransigente y propiamente autonómica, pero sumamente vinculada por la ley del padre: la escritura.

Sin embargo, esta concepción a primera vista persuasiva de la literatura como portavoz del mal reprimido resulta insatisfactoria. No establece como sucede con el poder totalitario ni arroja luz sobre los enigmas que el siglo XX ha propuesto a la razón histórica, como el nazismo. No explica por qué el mal, que siempre ha estado allí, se tolera cada vez más hasta confundirse con la ley, una ley que se hace injusta, se convierte en perversión y se constituye en verdadera amenaza a la razón, que ya no protege al ser humano ni garantiza la continuidad de la especie, sino que la aplasta sin rendir cuentas del mal como agente o producto político que atrae y devora a la humanidad. Aunque la biografía de Bataille tampoco a la tentación de caer en su mito personal, su escritura debe ser vista como un cuestionamiento de las relaciones de poder, sobre todo cuando tiene lugar como hipotexto en la literatura de Bolaño, que privilegia las dotes creativas de su predecesor praguense y su aplicabilidad a la sociedad contemporánea. Así en el fragmento 31 de *Tres*, “un paseo por la literatura”, Kafka aparece como un sujeto asistiendo impasible al apocalipsis: “Soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Franz Kafka. En el cielo los ángeles luchaban a muerte. Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York Kafka veía arder el mundo”.² Y en *2666* Bolaño pone en boca de su personaje, el señor Bubis, palabras de índole análoga: “[...] si apareciera un nuevo Kafka [...] yo me echaría a temblar”.³

Pero vayamos por partes. En primer lugar, destacaremos lo que comparten los proyectos de Bolaño y de Kafka, centrándonos en un ejemplo concreto: la reescritura paródica de “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”, realizada en “El policía de las ratas” (*El gaucho insufrible*). La refuncionalización del sustrato kafkiano y su adaptación a un entorno posdictatorial nos obligan a ir más allá de

² *Tres*, Barcelona, El Acantilado, 2000, p. 93.

³ *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 1011.

las interpretaciones propuestas por Bataille. Ahora bien, en busca de modelos que puedan esclarecer esta cuestión, juzgamos oportuno presentar las tesis provocativas del filósofo italiano Giorgio Agamben, que ponen el dedo en la llaga de coherencias monstruosas en el seno de las culturas occidentales. Tratando de profundizar en las causas del nazismo, Agamben se interesa por la categoría de soberanía y mantiene al respecto un discurso particularmente atrevido, de índole más histórico-filosófica que historiográfica. En sus estudios *Homo Sacer I, el poder soberano y la nuda vida* y *Homo Sacer III, lo que queda de Auschwitz*: (1997 y 1998, respectivamente, para la publicación original), Agamben sostiene que el holocausto no es una realidad incomparable y hace del campo el paradigma de acercamiento a la situación contemporánea, en la medida en que ésta se caracteriza por la inclusión de una manera cada vez más directa de la vida biológica dentro del orden del poder, inclusión que para Agamben constituye la esencia misma de todas las formas del poder político en Occidente.

Varias veces Kafka

La insistencia con que Roberto Bolaño remite a Franz Kafka no se debe exclusivamente a la admiración que siente por la obra del precursor checo, por mucho que la califique como “la más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo xx”⁴, sino también a la intensa identificación existente entre sus biografías. Como es sabido, las vidas de los dos escritores discurren por derroteros paralelos: para ambos, la literatura se practica con frenesí como estrategia para combatir la enfermedad mortal de la que estaban aquejados (Kafka de tuberculosis, Bolaño de insuficiencia hepática). El ensayo “Literatura + literatura = enfermedad” (*El gaucho insufrible*, I, p. 158) termina con una lacónica pero muy significativa nota sobre el paradójico alivio que los primeros síntomas de tuberculosis provocaron en Kafka al permitirle abandonar su trabajo en la burocracia: “Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo xx comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre”.⁵

Kafka prefigura a Bolaño en más de un concepto. Para empezar, en su actitud absolutista ante la escritura. En Kafka se cumple el mandamiento nietzscheano de “escribir con sangre”. Todo lo que obstruía o impedía su dedicación plena a la literatura era considerado un estorbo. Supo como nadie que

la literatura básicamente es un oficio compulsivo y peligroso, que consiste en “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío”.⁶ No nos sorprenden, por tanto, las huellas de Kafka en la obra de Bolaño, quien suele imprimir, eso sí, inesperados y retorcidos giros intertextuales a situaciones narrativas o a personajes kafkianos. Raramente son fortuitas semejantes reminiscencias, ya que es sabido que la producción de Bolaño funciona como un enorme sistema interconectado, cuyos procedimientos de transtextualidad establecen hilos que unen y proyectan una estructura mayor. Así, el personaje más conocido de Kafka, el escarabajo Gregor Samsa de *La metamorfosis*, se reencarna, aunque en cuerpo ausente, en el relato “Sensini”, recogido en *Llamadas telefónicas*. Por otra parte, y como ha observado Gonzalo Garcés⁷, en la despiadada crítica de la institución literaria que es la novela *Nocturno de Chile*, el padre Sebastián Urrutia Lacroix, cura del Opus Dei con vocación de crítico literario, experimenta una fuerte sensación de *déjà vu* cuando dos hombres misteriosos irrumpen en la habitación donde se dispone a desayunar (102-103). Le hacen una propuesta delicada que él difícilmente puede rechazar, como sugieren en un tono amenazante, mientras se toman el desayuno: pretenden que dé clases de marxismo al general Augusto Pinochet como servicio a la Patria. La escena recuerda el comienzo de *El proceso* de Kafka, donde un hombre es acusado y detenido sin que nadie le informe de los cargos que se le imputan, lo cual desencadena toda una maquinaria aterradora. Los dos extraños al final terminan comiéndose también el desayuno del protagonista K.

Pero el homenaje más explícito a Kafka se titula “El policía de las ratas” y figura en el volumen de relatos de publicación póstuma *El gaucho insufrible*. Su personaje principal y narrador es sobrino de nada menos que de Josefina la Cantora, eje de “Josefina la Cantora o el pueblo de los ratones”, inquietante parábola de Kafka sobre la recepción de la obra de arte. Pertenece a una serie de relatos escritos en los últimos años de su vida (1923-1924), protagonizados y narrados por animales. Según la crítica, estos escritos breves expresan la quintesencia del pensamiento del escritor praguense, de su concepción siniestra del mundo y de la sociedad.

“Josefina la Cantora” es narrado por un miembro del pueblo de los ratones que hace gala de un notorio escepticismo. Nos cuenta que su pueblo, siempre apremiado, lucha por la subsistencia en un entorno hostil, pero deja de lado todas sus tareas y abandona su carrera, irresistiblemente atraído por el peculiar canto de Josefina, a pesar de que todos lo consideran un chillido casi molesto. La co-

⁴ *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p.43.

⁵ *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.158.

⁶ *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p.36.

⁷ Gonzalo Garcés, “Nocturno de Chile, el sueño de la historia”, *Quimera*, 2004, n° 241, p.15.

unidad de los ratones se apiña, pues, en torno a la cantante con una actitud de respeto inversamente proporcional a la conciencia que tiene de la extrañeza de su arte, de la arrogancia que emana de su actitud. Nadie parece entender a Josefina, es una *outsider* total aunque su comunidad finge quererla y hasta compadecerla. Creyendo en el poder salvador de su canto, que juzga imprescindible para su pueblo, Josefina exige cada vez mayores privilegios. Finalmente, ella desaparece sin dejar rastro. Al principio el pueblo la espera, pero pronto queda olvidada sin que los suyos la echen mucho de menos. A fin de cuentas, el arte no rebasa el estatuto de simulacro que a la larga se derrumba como un castillo de naipes.

La alegoría de Kafka ha sido leída de diversas maneras, entre otras como el planteamiento en toda su crudeza de la (dis)función social del arte o como la puesta en escena del artista, aquí Josefina, portavoz de una época nueva en la que el derrumbamiento final del proyecto ilustrado se vio anunciado por una serie de tentativas de infrahumanizar o sobrehumanizar al hombre. No olvidemos que Kafka redactaba su "Josefina" cuando Heidegger incubaba *Ser y Tiempo* y cuando se producía el fracaso del primer golpe de Hitler, en 1923, que anticipaba el dominio del totalitarismo sobre Europa.

En un nivel más profundo, "El policía de las ratas" evoca asimismo ecos de otro eminente relato de Kafka, inconcluso esta vez, de la misma época, "La madriguera" o "La construcción", en torno a la figura de un topo que trata sin cesar de mejorar y apuntalar su guarida. Está orgulloso de lo que ha logrado, ya que ha satisfecho sus necesidades vitales y de resguardo en su cueva, hasta que un pequeño ruido lo saca de su tranquilidad y la repetición continua pero tenue de éste le hace sentirse inseguro y cada vez más desesperado. Al suponer que se trata de un agresor, trabaja febrilmente para protegerse de un inminente ataque, intuyendo sin embargo la inutilidad de sus esfuerzos. La obra con la que se identifica resulta un refugio ilusorio y se da a entender que el animal narrador de "La madriguera" terminará por hundirse en el laberinto de su propia construcción.

Hablando de la construcción de un lugar seguro, al abrigo de toda eventualidad, pero que acaba siendo una trampa de la que no hay modo de escapar, Kafka nos pone en la pista, prematuramente, de los riesgos de la política moderna. Advierte que la modernidad y sus derivados políticos, pensados para poner coto a la inseguridad animal y garantizar el ejercicio de la libertad, pueden convertirse en trampas tan bien blindadas que ni la libertad es ya posible. Prefigura una idea aparentemente excesiva sobre la que volveremos al final: la de Giorgio Agamben, según la cual el campo sería un símbolo de la política porque ya no hay exterior al campo, sino que todos, víctimas y verdugos, detentores del poder y oprimidos, todos estamos dentro, aunque con discursos distintos.

Un bestiario posmoderno

Ahora bien, si los intertextos de Kafka echan luz sobre la obra de Bolaño, lo hacen sobre todo por su modo de operar en el nuevo entorno que difiere del funcionamiento original, lo hacen por lo que hoy pueden significar. A través de su relectura, Bolaño confiere contemporaneidad a uno de los *monstres sacrés* del canon occidental del siglo xx, del que extrae una formulación de elementos para la poética del siglo xxi. Con este gesto audaz, convalida un proyecto de escritura en el que desde el principio ha dominado la reflexión acerca de la literatura y del sistema literario.

En "El policía de las ratas" Bolaño recupera las dos fábulas de Kafka arriba mencionadas con toda su carga simbólica, siguiendo las pautas del género policíaco y reorientando la trama en una dirección detectivesca. Pepe el Tira, el policía de las ratas, es un roedor solitario que patrulla las alcantarillas y galeras subterráneas de su comunidad para indagar una serie de misteriosos asesinatos. Nadie le impuso la tarea, sus jefes incluso le han ordenado que se olvide del caso, cuya solución esconde una terrible revelación. Desde el principio, el policía de las ratas sospecha que el asesino que busca no es una comadreja ni una víbora, ningún depredador de fucra, sino una rata, y que las ratas son capaces de matar a sus congéneres y no por hambre (no comen a sus víctimas) sino de una manera gratuita e incluso sádica, por placer o capricho o en aras de un vago concepto de "libertad", justificándose con "palabras que eran ideas o pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad como el fuego reptaba, o eso dicen, por el otro lado de los túneles, convirtiendo éstos en hornos" (79⁸), en clara alusión a los crematorios. Cuando por fin consigue desenmascarar a la rata culpable, Héctor, Pepe se encuentra con un torturador que amordaza a sus víctimas y que ha matado de hambre a un bebé tal vez porque quería "presenciar el proceso de la muerte desde el principio hasta el final, sin intervenir o interviniendo lo menos posible" (84).

La transgresión de las reglas que rigen la comunidad y aseguran su supervivencia (ratas que matan ratas) perturba profundamente a Pepe⁹. Su descubrimiento causa gran alarma entre sus superiores, que le prohíben terminantemente hablar del caso con nadie y prefieren continuar como si nada. Tal como temía

⁸ Las páginas entre paréntesis remiten a "El policía de las ratas", incluido en *El gaucho insufrible*, pp. 53-86.

⁹ Pepe está convencido de que nada será como antes, que un virus ha infectado a su pueblo y que la especie está condenada: "Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer" (84).

Pepe, una vez que hubo identificado y eliminado a Héctor¹⁰, todo sigue igual y sacan enseguida su cadáver de la morgue, exactamente como lo predijo el asesino en tono burlón: “¿Crees que deteniéndome a mí se acabarán los crímenes? ¿Crees que tus jefes harán justicia conmigo? Probablemente me despedazarán en secreto y arrojarán mis restos allí donde pasen los depredadores” (81). A pesar de que la colonia de ratas ha vivido una experiencia colectiva desestabilizadora, no saca consecuencias para que aquello no se repita, sigue adelante indiferente y hasta cómplice. Tal vez esta indiferencia, al sacar a la luz la persistencia de una lógica despiadada, constituya la mayor perversidad, al tiempo que excluya cualquier perspectiva de redención, contrariamente a lo que ocurre en los relatos apocalípticos “clásicos”.

Como se desprende de este resumen, la versión que Bolaño realiza de “Josefina la Cantora” y de “La madriguera” radicaliza los modelos kafkianos reinterpretándolos a la luz de las catástrofes políticas que han acontecido mientras tanto, catástrofes de la envergadura del Tercer Reich, de la represión estudiantil en Tlatelolco (*Amuleto*) y del 11 de septiembre de 1973 en Chile (*Estrella distante*, *Nocturno de Chile*), y los fenómenos de la devaluación de la vida humana y de la desarticulación de las comunidades ciudadanas que conllevan. Lo que en Kafka se sitúa en el plano de la angustia profética se ha vuelto historia y triste realidad para la generación de sobrevivientes latinoamericanos de los años 70 y la posterior diáspora de los 80 a la que pertenece Bolaño. La desaparición de Josefina a raíz del cortocircuito entre la cantante y su comunidad, que tiene lugar al final del relato de Kafka, aún podía ser considerada una retirada. Cuando el joven Bustaquio, que tenía la “peculiaridad” de componer y declamar versos, muere asesinado en “El policía de las ratas”, se trata sin lugar a dudas de una eliminación deliberada que, junto con otras parecidas, ocupan el centro del relato. De la misma manera, la amenaza que se cernía sobre el futuro del topo de “La madriguera” se ha cumplido en la versión de Bolaño y el animal protagonista ha perdido la contienda con el intruso.

El mundo de Kafka, poblado de hombres perplejos y pasivos que viven fuera del tiempo, sólo se corresponde en parte con el universo de Bolaño. El visionario Kafka no habla de la guerra moderna en sí, sino de la constelación que la determina: el acoplamiento de la técnica y de la barbarie, el fracaso europeo para detener la catástrofe que tiene sus orígenes en las contradicciones del proceso civilizador, la insensatez de la burocracia y su expresión definitiva en el Estado

¹⁰ Se trata aquí de un guiño del autor a la ironía del destino o de una advertencia del disfraz que puede tomar el mal; se establece además una interesante y reversible dialéctica dentro/fuera, ya que el personaje principal es un policía, o sea, alguien que representa el aparato represor.

totalitario. Bolaño también omite el discurso explícitamente histórico y político, pero con una diferencia capital. Su obra posee una dimensión retrospectiva, se configura como distopía posapocalíptica. Muestra que las premoniciones han sido plenamente concretadas, que el mal ha amaestrado al mundo de forma irreversible y sostiene que el manicomio llamado Latinoamérica “es lo más parecido que haya a la colonia penitenciaria de Kafka”.¹¹ Chile conoció la revolución, los interrogatorios, el golpe de Estado, la noche de la dictadura, los sótanos de tortura comparables a las cloacas por las que vaga Pepe; por ejemplo, el de la pareja María Canales y su marido Jimmy en *Nocturno de Chile*, situación agravada por el absurdo propósito de María de continuar su obra literaria en el mismo emplazamiento donde antes operó la tortura. Desde un punto de vista ético el silencio es más peligroso aún que las palabras, como el que reinó durante la dictadura de Pinochet sobre los desaparecidos, el silencio de tantos intelectuales enmudecidos por el miedo y por su colaboracionismo cómplice con el terror.¹²

El relato de Bolaño descansa en la estructura policíaca, pero la supera al tematizar como objeto de la indagación no un bien robado o una persona secuestrada, sino las desapariciones políticas, cuestionando de este modo la legitimidad del método detectivesco. Se crea así una confrontación de paradigmas interpretativos entre la terrible verdad posdictatorial y el género policíaco como discurso explicativo sobre esa realidad inenarrable, un discurso de origen moderno en el que la voz de la razón ordena lo informe. La misma tensión caracteriza a la categoría de la fábula. Si en la fábula esópica, una de las formas literarias más antiguas que existen, el personaje es predominantemente educativo, un modelo para el comportamiento humano, y en la modernidad el discurso del progreso resulta satirizado (dominan los bestiarios deshumanizadores en la tradición de Kafka donde los seres resultan aplastados como insectos, o desgarrados de lo cotidiano, como es el caso de Cortázar), la fábula de Bolaño adopta rasgos que pueden ser relacionados con la posmodernidad. Lejos de educar al lector, “El policía de las ratas” exige que sea el propio receptor quien extraiga la conclusión desengañada

¹¹ *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 96.

¹² A estas alturas, es imposible no establecer un paralelo con otra relectura de Kafka: la que realiza Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (Buenos Aires, Seix Barral, 1980, pp. 198-204), a través de su evocación del apócrifo encuentro entre Hitler y Kafka en el café Arcos en Praga, a fines de 1909, donde Hitler refiere a quien empieza a ser Kafka sus proyectos fanáticos. O sea que, de este modo, Piglia (o su personaje Tardewski que lee a Kafka desde Hitler) tilda de “visionaria” aquella propuesta de Kafka al saber oír el escritor checo en Hitler “la voz abominable” (201) de la historia, la sugerencia de un modelo paranoico que a continuación convierte en un modo de lectura de lo cotidiano. Convencido como está de que lo que puede ser hablado también puede ser efectuado, sabe presentir el oculto sentido criminal de las palabras. Piglia y Bolaño rescatan de Kafka su visión de la literatura como refugio de prácticas distópicas que se plasman en las ficciones que crean los poderes establecidos para poder sostenerse.

que acaba siendo antimoraleja. Aunque sabe que será en vano, Pepe se compromete a colaborar con sus colegas cuando corre el rumor de que las comadreas han acorralado a tres ratas y a varios cachorros. Se pregunta cuál fue el momento exacto en que se torcieron las cosas: “¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie?” (86). Para evitar que las representaciones simbólicas degeneren en repetición compulsiva de la “escena primitiva” del mal, Bolaño, a su manera, se inscribe en la cadena literaria occidental personificando un modo de relectura de la matriz kafkiana.

Las raíces de la barbarie

Muchos autores presentan como anómalas, como desvíos desmesurados, ciertas prácticas que se han llevado a cabo bajo los regímenes autoritarios. Sin anular la especificidad de la política nazi, Agamben precisa que constituye la radicalización de la modernidad¹³, el franqueamiento de un umbral, en tanto que excepción que perdura y que en ese sentido tiende a convertirse en regla.

Una de las aportaciones más fundamentales de Michel Foucault (*La voluntad de saber*) ha sido su penetrante análisis de la transformación de la política en biopolítica, transformación que supone la inclusión de la vida natural en los mecanismos y los cálculos del poder estatal (“biopoder”) y que conduce a una gradual animalización del hombre. Partiendo de algunos principios foucaultianos, Agamben los reformula en su propio aparato conceptual. A su modo de ver, el acontecimiento decisivo de la modernidad en Occidente consistió en la politización de la “nuda vida” del *homo sacer*¹⁴, de la “vida biológica”, que ingresa en la esfera de la “polis”. A pesar de la separación aparente que los griegos aplicaban a la pareja *zoe* (vida natural) y *bios* (vida política), Agamben considera semejante oposición, tal como la planteaba por ejemplo Aristóteles, sumamente problemática y opina que esta inclusión del hecho de vida (*zoe*) en la *polis* es en sí misma

¹³ Agamben sitúa el comienzo de la modernidad a finales del siglo XVII y la define como un proceso en virtud del cual el hombre (o el Estado en su lugar) empieza a asumir el cuidado de su propia vida animal, y la vida natural pasa a ser el objetivo de lo que Foucault ha denominado el “biopoder”.

¹⁴ La “nuda vida” es un término acuñado por Agamben. Remite a la vida del *homo sacer*, una figura aparentemente incomparable del derecho romano arcaico, que designa al hombre cuya vida, consagrada a Júpiter y separada del resto de las vidas de la *polis*, no puede ser sacrificada en el sentido religioso-ritual al estar excluida tanto del derecho humano como del divino; lo que sí puede el *homo sacer*, porque está fuera de la ley, es ser asesinado sin que su asesinato constituya delito. Agamben interpreta este concepto como un concepto límite, no como herencia de la noción etimológica de tabú (p. 96 de la traducción española de *Homo Sacer I*).

antiguísima, anterior a la distinción sagrado y profano, religioso y jurídico. Sostiene Agamben que siempre ha existido un vínculo secreto que unía el poder con la “nuda vida”, al ser este lazo inherente a la estructura de la tradición política: es, de hecho, el elemento político originario, antes que la simple vida natural.

Con el paso del tiempo, la excepción del *homo sacer* se ha ido, sin embargo, convirtiendo en regla, ha irrumpido en el ordenamiento normal para coincidir con él. Con el nacimiento de la democracia, se ha ampliado el alcance del “estado de excepción”: la “nuda vida” queda liberada en la ciudad, que se conforma cada vez más como una zona de irreductible indiferenciación. Nuestras sociedades no conocen hoy ningún otro valor que la vida y regímenes como el nazi hicieron de su disposición sobre la “nuda vida” su criterio político extremo. Agamben postula la tesis de una íntima solidaridad entre democracia y totalitarismo, ya que tanto las políticas del totalitarismo moderno como las sociedades de consumo están fundadas en la *exceptio* de la “nuda vida”. Por otra parte, cree firmemente que no ha quedado eliminada en modo alguno la paradoja de la soberanía. Si bien en ninguna concepción de la democracia la soberanía pertenece a la ley, al mismo tiempo el soberano dispone del poder de suspender el orden jurídico mismo proclamando el estado de excepción. Lo que sucede ahora es, pues, que el estado de excepción se instala como estructura permanente. El estado de excepción no constituye, de ninguna manera, una regresión o una forma superada, una aberración del pasado, sino “el ‘nómos’ de la tierra, que tiende a extenderse por todo el planeta” (55¹⁵).

A partir de estas ideas, Agamben comenta “Ante la ley”, otro relato de Kafka que recoge el abandono del hombre moderno como culminación y raíz primera de toda ley (69), una ley que se ha hecho tanto más invasora cuanto que carece de contenido. Narra la historia de un campesino que decide un buen día acceder a la Ley, pero no lo consigue pese a que la puerta está abierta y que el guardián se aparta. Allí, esperando, pasará toda su vida sin atreverse a dar el salto, a vencer los obstáculos. Ante la ley, la posición del campesino es la de negarse a hacerse cargo de su destino singular, tal como le dice al final el guardián: “Esta entrada estaba reservada sólo para ti” (158).

En “Ante la ley” Kafka ha representado la estructura incontrolable del bando soberano: “Nada —y desde luego no la negativa del guardián— impide al campesino franquear la puerta de la ley, a no ser el hecho de que esta puerta está ya siempre abierta y de que la ley ya no prescribe nada” (68). Siendo así la situación, ya no es posible distinguir entre la transgresión de la ley y su ejecución, y resulta más interesante leer los textos kafkianos como revelaciones implícitas del nexo

¹⁵ Las páginas entre paréntesis remiten a la traducción española de *Homo Sacer I*.

irreductible que une violencia y derecho que como meras violaciones de la ley paterna. Kafka captó que hoy todos somos virtualmente *homines sacri*. Agamben discrepa por tanto de las interpretaciones de Bataille sobre "soberanía" que parten de la teoría de la ambigüedad de lo sagrado, que tilda de "mitologema científico incorrecto" (104). Reconoce que Bataille sacó a la luz el nexo entre "nuda vida" y soberanía, pero le reprocha el haber optado por la sacralidad como línea de fuga, "dejando la vida completamente apresada en el vínculo ambiguo de lo sagrado" (145), y opina que su mayor error consiste en haber confundido una lógica de excepción (la del *homo sacer*) con una lógica de transgresión (105).

Agamben releo el episodio del exterminio de los judíos situándolo en la dimensión de la biopolítica, como un flagrante caso de *homo sacer*. Se niega a conferirle un aura sacrificial mediante el término "holocausto". El campo de concentración se explica básicamente como el efecto "natural" de la instauración durable de un estado de excepción, práctica esencial y hasta dominante de los Estados contemporáneos, incluidas las democracias. Sólo así es posible comprender la rapidez con que en el siglo XX las democracias parlamentarias han podido transformarse en Estados totalitarios (155).

El campo es, pues, el espacio que se abre cuando el estado de excepción se convierte en regla, un margen que contamina al centro. El Estado nazi puede ser presentado, por tanto, como el primer Estado fundamentalmente biopolítico, es decir, en el que el poder se estructura enteramente a partir de decisiones sobre la vida y el cuerpo como tales, ya que los judíos no fueron exterminados en un holocausto delirante, sino literalmente como "piojos" (147), insectos, "nuda vida", es decir, reencarnaciones del *homo sacer*, seres legítimamente suprimibles. Dentro de esta lógica, la "vida nuda" se considera la traducción moderna de esta figura, que reaparece en el siglo XX en los campos de concentración o en los centros en los que son recluidos inmigrantes expulsados sin papeles, en cuya creación desembocan las grandes operaciones de saneamiento, de eliminación física no sólo de adversarios políticos, sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón no sean integrables en el sistema político.¹⁶ La "nuda vida" o vida desnuda equivale a una existencia despojada de todo valor político, de todo sentido ciudadano, siendo el campo de concentración el espacio más radical, pero no el único, donde se ejecutan las biopolíticas contemporáneas y donde la vida, privada de todo derecho, puede ser objeto de toda clase de experimentaciones científicas. En la época de la biopolítica, el poder de decidir cuál es la vida a la que se puede dar muerte sin cometer homicidio tiende a emanciparse del estado

¹⁶ El campo puede ser un lugar anodino, hay campo cuando se crea un espacio en el que la "nuda vida" entra en un umbral de indistinción, independientemente de la gravedad de los crímenes que se cometen allí.

de excepción y se convierte en un poder que decide sobre el momento en que la vida deja de ser políticamente relevante.

Agamben pretende que el hombre ha alcanzado ya su *telos* histórico, y que para una humanidad que ha vuelto a ser animal, no queda otra ambición que la despolitización de las sociedades humanas a través del despliegue incondicionado de la propia vida biológica, de la gestión de la "nuda vida". Define el conflicto político decisivo de nuestra cultura como el que existe entre la animalidad y la humanidad del hombre.

El mundo como inmensa "colonia penitenciaria"

En "El policía de las ratas", Bolaño subvierte un género tradicional y se apropia de modelos de uno de los grandes maestros de la modernidad para indagar una vez más en la arqueología del Mal. Como un Kafka del siglo XXI, explora las relaciones entre poder político y ficción sobre el trasfondo del golpe de Estado chileno de 1973. De acuerdo con el diagnóstico que Idelber Avelar formula en *Alegorías de la derrota* (2000), que Bolaño visiblemente comparte, la derrota de la militancia política ha abierto un horizonte posdictatorial para el cual urge formular un nuevo proyecto ético y literario, nuevos conceptos de ciudadanía. Las ratas que se matan entre sí impunemente han marcado el final de una época, y el arte de Bolaño, que se sitúa en un momento de inflexión entre la crisis del gran relato y la sumisión al modelo liberal, asume la responsabilidad de testimoniar esta crisis tan honda. Más allá de la denuncia y de la resistencia, importa pensar en las causas y mutaciones de la nebulosa de indescifrable opacidad que es la barbarie, ya que su mera condena sólo contribuye a hipostasiar el mal. Con este fin, merecería la pena ampliar el somero ejercicio presente y analizar cómo funciona el campo semántico del mal en la obra de Bolaño a partir de los conceptos de un pensador de la envergadura de Agamben, que ha desmontado de modo tan implacable las "anomalías" de la barbarie contemporánea.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer I, el poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1999 (traducción de Antonio Gimeno Cuspín).
- . *Homo Sacer III, lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testimonio*, Valencia, Pre-Textos, 2000 (traducción de Antonio Gimeno Cuspín).
- Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- Bataille, Georges, *La littérature et le mal, Oeuvres Complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979.

- Bolaño, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____. *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____. *Tres*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- _____. *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- _____. *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- _____. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición a cargo de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Espínosa, Patricia (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003.
- Garcés, Gonzalo, "Nocturno de Chile, el sueño de la historia", *Quimera*, n° 241, marzo 2004, pp. 15-17.
- Kafka, Franz, *Cuentos completos (textos originales)*, Madrid, Valdemar, 2000 (traducción de José Rafael Hernández Arias).
- Manzoni, Celina (compilación, prólogo y edición), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Moreno, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers CNRS, Centre de recherches latino-américaines/Archivos, 2005.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 1980.

Resucitando con Belano

Joaquín Manzi

Con *La Universidad Desconocida* y *El secreto del mal*¹, volviste al inicio, o al centro ciego, de toda la obra de Roberto Bolaño: a la experiencia de un presente inmediato, el suyo, el tuyo, y de la inminencia de la muerte, la propia y la ajena.

Estas experiencias, vitales y siempre inacabadas, fueron adquiriendo otro espesor de tiempo y espacio en el vaivén del leer y el escribir, que las vuelve comunes (y corrientes). Este vaivén no es más que otro intento provisorio, otro ensayo riesgoso donde el cuerpo está —lo quieras o no— presente, incluso si a veces se oculta detrás de la tercera y bien llamada "no persona". Por eso, dándole presencia, la tuya de lector, la de la segunda persona, ahí estarás también vos con los textos (los propios y los ajenos), unos y otros trenzando algo nuevo entre la nada, que niegan, y el todo, incompleto, al que aspiran.

Otra vez, el final

Hace unos pocos meses, la maravilla y el placer de tener entre manos otros dos nuevos libros de Bolaño volvieron a ceder paso a la extrañeza y a la angustia velada por estar recibiendo a destiempo un presente de parte de alguien ya muerto.

Ahí estaban otros libros póstumos.

Ahí seguía brillando Bolaño después de muerto, aunque en el fondo, nada más ajeno al estrellato que el chileno.

A medida que la curiosidad voraz se fue saciando y surgió una lectura más pausada y pensada, lo extraño se fue haciendo si no familiar, quizás menos inquietante. En lugar de buscar explicaciones tranquilizadoras para lo que te estaba pasando, fue preciso dejarse llevar, a tientas, por las pistas de lectura que se iban abriendo entre esos últimos textos y los anteriores, los suyos y los tuyos.

Suicida, en vida

Ni bien entraste en *El secreto del mal*, te topaste con Belano y su sombra esquiva, reapareciendo en el México DF de su juventud —"Colonia Lindavista", "El viejo de la montaña" o de su adultez tardía —"Muerte de Ulises"—, y

¹ Barcelona, Anagrama, 2007, 182 y 459 pp.