

The Korean Journal of Hispanic Studies, 6(2), 139–162.

Retrato del artista como un roedor:
De *Josefina la cantora* o *El pueblo de los
ratones* de Franz Kafka a *El Policía de las
ratas* de Roberto Bolaño

Carlos Villacorta González
Hobart & William Smith Colleges

INSTITUTE OF HISPANIC STUDIES
Korea University, Seoul, Korea

Retrato del artista como un roedor:
De *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* de Franz Kafka a *El Policía de las ratas* de Roberto Bolaño

Carlos Villacorta González
Hobart & William Smith Colleges

Villacorta González, Carlos(2013), Retrato del artista como un roedor: De *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* de Franz Kafka a *El Policía de las ratas* de Roberto Bolaño, *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 6(2), 139–162.

En este trabajo investigo la figura del roedor como artista y su rol social en el cuento *El Policía de las Ratas* (2003) de Roberto Bolaño, basado en el último cuento que publicara Franz Kafka antes de morir: *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* (1924). La figura del roedor ha cambiado de una representación como artista con una ambivalente relación con una sociedad europea de entre guerras en el caso de Kafka, a una representación del roedor como detective en busca de una explicación a la crisis de la sociedad latinoamericana en el caso de Bolaño. Éste último cuestiona los lazos que unen a los miembros de la sociedad (“las ratas no matan ratas”) con la aparición de un asesino en serie. Así, Bolaño presenta a una sociedad latinoamericana de post-dictaduras donde se produce una nueva reconfiguración de la figura del detective y su rol en la sociedad neoliberal de fin de siglo y de comienzos del siglo XXI. Su nueva posición cuestiona las visiones apocalípticas y nihilistas sobre América Latina y propone la resistencia como parte de la construcción de una identidad alternativa. Al establecer un diálogo entre ambos, busco visibilizar sus poéticas como su siempre esquivada posición política.

Key Words: Frank Kafka/ Roberto Bolaño/ *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones*/ *El Policía de las Ratas*/ Narrativa latinoamericana

1. Introducción

En 1923, Franz Kafka escribió uno de sus últimos cuentos: “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”, incluido en su libro póstumo *Un artista del hambre* (1924). En él, Kafka representa una comunidad de ratones con un miembro muy especial: Josefina tiene la rara habilidad de cantar y, a través del poder de su canto, establecer un vínculo entre ella y la filistea comunidad de ratones a la que pertenece. Sin embargo, la relación que existe entre la artista/ciudadana y su auditorio/comunidad deviene en la renuncia y desaparición de Josefina del espacio público. Ochenta años más tarde, el escritor chileno Roberto Bolaño escribe su cuento “El policía de las ratas” que, al igual que Kafka, fue publicado póstumamente en la colección *El Gaucho Insufrible* (2003). En este cuento, se nos presenta a Pepe “el tira”, sobrino de Josefina, quien tiene que resolver un misterio: unas ratas han sido encontradas muertas en alcantarillas apartadas y alejadas. Pepe analiza y llega a una terrible conclusión: estas ratas han sido torturadas aparentemente por otra rata. El problema es que las ratas no matan ratas, o por lo menos no hasta ese momento. La distancia temporal que existe entre Kafka y Bolaño implica una reformulación de la figura de los ratones a la de las ratas así como el rol que cumple el individuo al interior de su sociedad. En el presente artículo quiero analizar la naturaleza de este cambio en términos de sus ficciones. Partiendo de este punto, me interesan las relaciones e implicancias de sus poéticas en la esfera de lo público y privado, es decir el cambio de las subjetividades construidas en las primeras décadas del siglo XX en Europa y en las últimas en América Latina. En términos generales, utilizo a Raymond Williams y su teoría de “la estructura de los sentimientos” para entender la transformación de este proceso y, en particular, la extensa crítica sobre Kafka acentuando una menos

religiosa y más secular.

2. Los ratones de Kafka

“Nuestra cantora se llama Josefina”, así empieza el último cuento de *Un artista del hambre*, libro que Kafka revisó y ordenó para su publicación antes de su muerte en 1924.¹⁾ De los cuatro cuentos, tres deliberan alrededor del tema del arte desde distinto punto de vista. Así por ejemplo, *El primer dolor*²⁾ narra el dilema de un hombre que ha dedicado íntegramente su vida al arte del trapecio sólo para darse cuenta, dolorosamente, de que su intento ha sido insuficiente pues necesita de otro trapecio para convertirse en un verdadero artista. El tercer cuento, *Un artista del hambre*, narra la historia de otro que ayuna y que, debido a esto, se ha convertido en la gran atracción de un circo local. La historia es reveladora cuando el artista nos muestra que su arte no radica en el poder de abstenerse de consumir alimento sino en la inhabilidad de hacerlo: no come porque no ha encontrado comida que le guste. A su muerte, su lugar en la jaula es ocupado por una joven pantera que “ni siquiera parecía añorar la libertad” (Kafka 2006, 276).³⁾

En la última historia de Kafka, Josefina es la única ratona capaz de articular lo que podríamos llamar un canto. Su poder, si es que este

1) Para la presente investigación nos basamos en la edición de Alianza Editorial.

2) O también conocido como “Un artista del trapecio” en la traducción que hiciera el escritor Jorge Luis Borges para la *Revista de Occidente* (Ver Bibliografía). Posteriormente fue utilizada para las siguientes ediciones de la obra de Kafka en español.

3) El segundo cuento “Una mujercita” no trata directamente el tema del arte pero sí trata un tema amplio que se presenta en los demás cuentos: la dialéctica y paradójica relación entre el yo y el otro. En el cuento, un narrador describe a una mujer que, en sus palabras, parece estar irritada por el narrador. El cuento, al igual que el de Josefina, busca (de)construir la relación entre ambos para al mismo tiempo destruir cualquier conocimiento sobre la naturaleza intrínseca de los sujetos.

existe, radica en la capacidad de reunir a su alrededor a todos los ratones para que la escuchen cantar. La historia no lineal es presentada por un narrador, otro ratón, que asume la voz de su pueblo y deconstruye la relación existente entre la artista y su comunidad, entre una comunidad que “no aprecia la música” y cuya “quietud es [su] música preferida” (Kafka 1974, 161), y una artista que necesita de la admiración de su pueblo para existir. A partir de un análisis racional, el narrador propone que en realidad Josefina no canta, sino que produce un chillido ligeramente mejor que el de los demás (aunque, dice el mismo narrador, ni esto se puede afirmar). Este chillido no se puede llamar arte en la medida en que no produce ningún sentimiento o emoción únicos que sólo ella, como artista, podría producir. Por este motivo, el narrador se aleja de la discusión acerca de la naturaleza del arte y busca en la *performance* alguna respuesta sobre el arte en cuestión. Desafortunadamente, sobre este punto, el narrador nos ofrece una deliberación bastante desconcertante sobre el valor de la *performance* como parte intrínseca en la validez del arte:

Cascar una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregarse a un auditorio para entretenerle cascando nueces. Pero si lo hace y logra su propósito, entonces ya no se trata meramente de cascar nueces. O tal vez se trate meramente de cascar nueces, pero entonces descubrimos que nos hemos despreocupado totalmente de dicho arte porque lo dominábamos demasiado, y este nuevo cascador de nueces nos muestra por primera vez la esencia real del arte, al punto que podría convenirle, para un mayor efecto, ser un poco menos hábil en cascar nueces que la mayoría de nosotros (Kafka 1974, 163).

Este razonamiento abre la pregunta sobre el valor de la *performance* en tanto que cualquier acto (cotidiano o no) tendría un valor más allá del arte si el público es entretenido. Incluso, afirma el narrador, el

efecto podría ser mayor si el artista demuestra ser menos hábil que el resto en su acto. El arte no radicaría en la capacidad de asombro del público sobre un acto maravilloso y fuera de lo común (el emotivo canto de Josefina por ejemplo) sino en la continua tachadura de esa misma performance: no en el *plus*, sino en el *minus*. No por nada, las palabras del narrador sobre el rol del público son más que elocuentes: “Es menos un concierto de canto que una asamblea popular” (Kafka 1974, 168). Así, tanto el rol del artista como el de la *performance* son anulados o al menos minimizadas en la historia.

Lo que no queda tachado es la existente relación entre el narrador y la artista. Al margen de que sea o no arte lo que Josefina interprete, el narrador enfatiza la extraña relación entre uno y otro. Para el narrador, que no entiende de la música, es innegable que el pueblo está sujeto a ella y viceversa: “A menudo tengo la impresión de que el pueblo concibe su relación con Josefina como si este ser frágil, indefenso y en cierto modo notable (según ella notable por su poder lírico), le estuviera confiado, y él debiera cuidar de ella” (*Ibid.*, 167). Como un padre con su hijo, el pueblo hace todo lo posible por seguir el gusto de la caprichosa artista. Pero sí esto es así, entonces Josefina funciona como la madre que cuida de su pueblo. Como bien ha afirmado la crítica Ruth V. Gross: “she believes that by bringing them together, she protects them, saves them, gives them strength, dominates them, i.e., mothers them” (Gross 1990, 131). En ese sentido, Josefina funciona como la contraparte femenina protagónica de muchos de los personajes masculinos en la obra de Kafka, especialmente el de Josef K de *El proceso* (*Ibid.*, 130-131).⁴⁾ La diferencia radica en que en la individualidad de la artista se reconoce algún tipo de poder inexplicable.

4) “In other words, it is Joseph with an appendage, a tail, if you will - a something extra that makes her feminine” (Gross 1990, 130). Al igual que Joseph K, Josefina también está siendo juzgada; al igual que él, ella también tiene que desaparecer al final del relato.

Nos encontramos ante una relación dialéctica entre el artista y el público. Josefina representa el arte encarnado con una voz particular. En este punto, Deleuze y Guattari afirman sobre la música en la obra del escritor checo: “What interest Kafka is a pure and intense sonorous material that is always connected to its own abolition [...] a sonority that ruptures in order to break away from a chain that is still all too signifying” (Deleuze y Guattari 1986, 6). Por este motivo, el sonido no es una forma de expresión sino “an unformed material of expression” (*Ibid.*). Justamente, el problema es entender cuál es el objetivo de romper con esta cadena de significados. ¿Es una forma de liberación de una sociedad patriarcal? ¿Es una búsqueda por un arte menos restringido, menos tradicional y por este motivo más moderno y en algún sentido más puro?

Sobre este punto, el estudio de Mladen Dolar *A Voice and Nothing More* nos sirve para entender la instancia de la voz y la figura de la ley en Kafka. Siguiendo un modelo lacaniano de análisis, Dolar propone que el sujeto kafkiano se encuentra “ante la ley”, es decir a las afueras de su puerta, a los que se les prohíben nada más que la ley misma. En este sentido, los personajes de Kafka se encuentran confinados a ese espacio de la ley que no pueden trascender porque no saben dónde se halla, cuál es su propósito o lógica o entender su significado último. Para Dolar, la ley es un espejismo pues, en realidad, no tiene exterior ni interior. Su secreto radica en un perpetuo movimiento de desplazamiento, de espacio evasivo imposible de alcanzar y que el crítico relaciona con el deseo. En otras palabras, el sujeto de Kafka se encuentra inmerso en la búsqueda de la trascendencia de la ley (como exclusión: la falsa creencia de que estamos a las afueras de la ley), y en la inmanencia de ley (como inclusión: el reconocimiento de que siempre se encuentran dentro de la ley ya que ella no tiene ni espacio exterior ni interior) (Dolar 2006, 165). Las dos maneras de invalidar la ley serían la persistencia del

sujeto (como la del personaje del cuento “Ante la Ley” o el agrimensor K de *El Castillo*), y el uso de la voz⁵). Según Dolar, la instancia de la voz funciona paradójicamente como la ley: al igual que ella tiene una validez más allá de su significado. En Kafka, la voz se coloca, entonces, como el medio por donde se transmite esa ley a la que simultáneamente no se tiene acceso: “the voice stands at the point of exception, the internal exception which threatens to become the rule” (Dolar 2006, 170). Por este motivo, “the voice is precisely at an unplaceable spot simultaneously interior and exterior to the law, and hence a permanent threat of the state of emergency” (*Ibid.*), el estado de emergencia que presenta la literatura de Kafka.

Siguiendo a Dolar, la voz de Josefina convertida en canto/chillido es la instancia que permite abrir una fisura en la vida cotidiana de la comunidad de los ratones. Ella permite romper con la cadena significativa que es la ley expresada en la voz del narrador que siempre busca desautorizarla. Su arte es, efectivamente, el arte de la mínima diferencia, aquel que siendo menos, busca ser más. Sin embargo, aunque la voz permite cuestionar a la ley, el arte (ese canto/chillido) no es necesariamente una salida al dominio de la ley.

Allen Thiher en su análisis de la narrativa de Kafka afirma que leer a Kafka es encontrar a un nuevo tipo de artista, ya no aquel romántico que podía comunicarse con lo ideal y con lo sagrado, sino más bien aquél que sólo puede representar la auto-reflexividad de la obra del arte, la caída de artista de la esfera de lo sagrado y, finalmente, su propio sufrimiento (Thiher 1990, 80-81). Por este motivo,

Art here is the process of art, which is to say, art feeds on the mere process of the artist being an artist. Or one might say that Kafka's idea of art is minimalism with a vengeance: the artistic

5) “El Silencio de las Sirenas”, el de Josefina, y el del perro en “Investigaciones de un perro”.

process is the act that can lead to the disappearance of the artist (Thiher 1990, 85).

Efectivamente, en la colección *Un artista del hambre*, el último cuento es un cierre sobre el problema epistemológico del arte y del artista. Si, como decía Proust, el arte busca restaurar el pasado (Thiher 1990, 93), en “Josefina” lo que queda siempre nombrándose es un resto o remanente de ese pasado: “A pesar de nuestra amusicalidad, poseemos tradiciones de canto; en la antigüedad, el canto existió entre nosotros; las leyendas lo mencionan, y hasta se conservan canciones, que por cierto ya nadie puede cantar” (Kafka 1974, 162). De ese pasado, emerge, en los tiempos de la modernidad, el artista como un residuo de lo sagrado enfrentado y cuestionando a la voz de la ley a través de la voz del canto/chillido. Sin embargo, al final de la historia, Kafka vuelve a reposicionar el lugar del artista al punto de hacerla desaparecer. Josefina ha envejecido y utiliza varios trucos para retener la atención de su público: decide acortar sus cantos, se lastima un pie, etc. La performance que nunca fue suficiente ahora es inútil. En este sentido, el poder paradójico del arte se evidencia: “Her voice [...] is betrayed by and destroyed by the very status of art, which reinserts it and closes the gap” (Dolar 2006, 179). Su último movimiento es el de un escape final que le permita huir de la voz autoritaria del narrador que busca someterla al dominio de la ley: un día Josefina desaparece sin explicaciones, sin dejar rastro, dejando que el narrador la sitúe dentro de la no-historia de su pueblo:

Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo; mientras tanto, Josefina, libre ya de los afanes terrenos, que, según ella, están, sin embargo, destinados a los elegidos, se aleja jubilosamente, en medio de la multitud innumerable de los héroes de nuestro pueblo, para entrar muy pronto, como todos sus hermanos, ya que desdeñamos la historia, en la exaltada redención del olvido (Kafka

1974, 179).

A diferencia de muchas de las historias de Kafka en las que el punto de vista adoptado, el yo que narra la historia, es aquel del condenado, culpable y perdido en una sociedad que no comprende, en este último relato Kafka toma el punto de vista del pueblo a través de este escéptico narrador que construye y deconstruye al artista como su objeto de deseo. Esta relación se resuelve, paradójicamente, sólo cuando ésta desaparece de la vida en comunidad y, posteriormente, de la memoria colectiva. Ese residuo de lo romántico, esa grieta en la voz de la ley, es colocado en un nuevo sitio (lugar que nuevamente es un *minus*); alejada de todo público a Josefina sólo le queda el único lugar que le corresponde: no el olvido sino el silencio.

3. Los ratas de Bolaño

El cuento “El policía de las ratas” de Roberto Bolaño recupera directamente la historia de Kafka después de la desaparición de Josefina. “José el tira”, policía, detective y sobrino de Josefina, es el encargado de investigar unos extraños asesinatos: Elisa, una joven rata es encontrada degollada al lado de un bebe también muerto. En los siguientes días encontrará otras tres ratas muertas lo que lo llevará por las alcantarillas más alejadas, y abandonadas, perdiéndose en una búsqueda personal que incluye el redescubrimiento de su tía Josefina.

A pesar de que no sabemos a ciencia cierta por qué Pepe decidió hacerse policía, (se pregunta si fue porque era un joven estúpido, por culpa de un desengaño amoroso o por buscar un oficio solitario), Pepe entiende que comparte características con su tía Josefina: la fatalidad de ser diferente, es decir, de ser un solitario, así como la necesidad de

encontrar un oficio práctico que, de alguna manera, contribuya a ser parte de su sociedad. De esta manera, Bolaño recupera la voz del artista a través del sobrino que no sabe a ciencia cierta por qué hace las cosas que hace. Si bien existe un cuestionamiento sobre la identidad, el detective no profundiza sobre ella en la medida que el personaje prefiere explicarse a partir de sus habilidades en el mundo cotidiano. Pepe es consciente de su capacidad para reconocer las alcantarillas, el laberinto donde las ratas viven y se mueven, lo que le permite ser un buen policía. Podríamos decir que, gracias a ello, conoce mejor que otros su sociedad (al igual que en el cuento de Kafka, las ratas trabajan todo el día, no entienden de arte y, un detalle central para la historia de Bolaño, no se matan unas a otras).

Esta búsqueda implica al menos dos movimientos: uno que se mueve del presente al pasado: la reflexión sobre la cantante Josefina; y un segundo que se mueve del presente hacia el futuro: resolver el misterio de los homicidios y entender las consecuencias de ese proceso. Ambos movimientos están intrínsecamente conectados y son tres personajes sobre los que giran estos discursos: el ex-policía que conoció a Josefina; Pepe y, por último, Héctor, la rata asesina.

El desplazamiento hacia el pasado se construye en el retrato que produce una vieja rata, ex-policía: “Nadie entendía a Josefina, decía, pero todos la querían o fingían quererla y ella era feliz así o fingía serlo” (Bolaño 2010, 457).⁶⁾ Sin embargo, Pepe rápidamente rechaza esta versión porque piensa que lo que le dice el viejo policía no tiene sentido y porque “sus recuerdos [...] eran ligeros como papel de fumar” (*Ibid.*, 458). En el discurso del ex-policía podemos reconocer al narrador del cuento original de Kafka, narrador que el chileno utiliza para descartarlo por incongruente o poco lógico: “A veces decía que

6) Dolar analiza tres casos específicos del uso de la voz en Kafka: el de Ulises en *Todas las citas están tomadas de Bolaño, Roberto, Cuentos*, Barcelona: Editorial Anagrama. 454-479.

Josefina era gorda y tiránica [...] Otras veces, en cambio, decía que Josefina era una sombra...” (*Ibid.*), y recupera de él lo único que parece creíble: que a través de sus chillidos, Josefina reunía a la comunidad y provocaba en los ratones “un grado de tristeza extrema” (*Ibid.*) y que, tal vez, se producía ese rasgo reconocible del arte de la cantante: “Algo, cualquier cosa, un lago de vacío. Algo que tal vez se parecía al deseo de comer o a la necesidad de follar o a las ganas de dormir que a veces nos acometen [...]” (*Ibid.*). Con esto, Bolaño niega que el arte de Josefina tenga algún valor romántico; en otras palabras, el chillido de la artista no tiene relación alguna con lo sagrado. Bolaño recupera ese residuo inútil que es el canto para resemantizarlo, es decir, se propone darle significado a esa forma expresiva no en términos de lo estético sino en términos de lo afectivo. En el reino de los sentimientos, el primero que aflora es la tristeza a la que le sigue algo aún más esencial en estos personajes: el resto de su canto, el arte, no es otra cosa que la expresión más pura del deseo.

El viejo discurso kafkiano es desechado para dar paso al discurso bolañesco sobre el arte y las emociones. Sobre la naturaleza del artista, Pepe reflexiona: “A veces surge una rata que pinta, pongamos un caso, o una rata que escribe poemas y le da por recitarlos. Por regla general, no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadecemos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad” (*Ibid.*, 457). Por esta razón, la comunidad construye en torno al *diferente* “un simulacro de comprensión y de afecto, pues sabemos que es, básicamente, un ser necesitado de afecto. Aunque a la larga, como un castillo de naipes, todos los simulacros se derrumban” (*Ibid.*). A diferencia de la historia de Kafka donde se busca tachar el nexo que une al artista y su público, Bolaño enfatiza el problema del arte de manera diferente. El arte no está relacionado con el canto ni con la (no) *performance*, sino con la capacidad de la comunidad de crear una simulación de una estructura de sentimientos entre los sujetos, a saber

entre el artista y su público.⁷⁾ Al explicar esta dialéctica relación, Bolaño sugiere sutilmente que toda la estructura de la sociedad es una basada en el engaño, relación que, a la larga, llevará a la sociedad a su propia destrucción.

El otro movimiento es hacia el futuro, del presente de los túneles y corredores hacia el tenebroso mundo del crimen. Estos espacios son necesarios para la sobrevivencia de la comunidad de las ratas, es a través de ellas que se busca colonizar otras zonas y así asegurar la permanencia de los roedores. Este tiempo y espacio se vuelven inciertos en la medida en que una rata asesina se ha apoderado de ellos. El enfrentamiento entre Pepe y Héctor, la rata homicida, es el enfrentamiento dentro de una generación de los legítimos herederos de Josefina; por un lado, el detective, aquel que busca resolver un crimen, entender la naturaleza asesina de los criminales y, al mismo tiempo, prevenir y controlar que el deseo se salga de control; por otro, el del asesino en serie, aquel que, sin conciencia moral, da rienda suelta a sus deseos y a sus impulsos y que pone en jaque a la comunidad a la que pertenece.

Nos encontramos entonces en una lucha por el significado. Ahí donde el significante que es el canto/chillido de Josefina vacila, los herederos reformulan el discurso de la generación pasada. Como bien afirma Raymond Williams: “[...] no generation speaks quite the same language as its predecessors” (Williams 1977, 131); pues lo que está en análisis aquí no es sólo la estructura de estos sentimientos sino “the

7) La estructura de sentimientos es un término acuñado por el crítico Raymond Williams en su libro *Marxism and Literature*. En él, Williams propone que la sociedad es el pasado, en el sentido en el que su set de valores es siempre fijo y explícito: las relaciones conocidas, las instituciones, etc. Sin embargo, existe, dice Williams, otra forma de relación menos fija, más activa: la de la conciencia, la experiencia, los sentimientos, otras estructuras que nos llevan a esas formas fijas. El arte sería una de ellas aunque el objeto del arte sea algo finito y explícito. La relación entre estas dos formas (finitas e infinitas) son variables en la práctica: “[...] over a range from formal assent with private dissent to the more nuanced interaction between selected and interpreted beliefs and acted and justified experiences” (Williams 1977, 132).

limits of signification, of representation, and [...] the kind of ‘excess’ or ‘surplus’ that is always there through discursive production that is not captured by notions of signification or representation” (Grossberg 2010 318). Será pues, en el espacio sin tiempo de las alcantarillas muertas donde se resignifique tanto el pasado de los ratones de Kafka como el futuro de las ratas de Bolaño. Al confrontar Pepe a Héctor, éste último nombra ese algo que unía a la cantante con el pueblo: “Te equivocas: [Josefina] se moría de miedo [...] Quienes la escuchaban estaban muertos de miedo, aunque no lo sabían. Pero Josefina estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo” (Bolaño 2010, 475). Es el miedo el nuevo significante en la estructura de sentimientos que Héctor encarna y articula en su sociedad y el que, al mismo tiempo, le permite diferenciarse del resto. Así lo confirma Héctor antes de morir: “Yo soy una rata libre [...] Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo” (*Ibid.*, 476).⁸⁾ Nos encontramos, entonces frente a otra subjetividad, una que incluso va más allá del miedo. En su libro *Fear: A Cultural History*, la historiadora Joanne Bourke resumen brevemente la diferencia entre miedo y angustia: “[...] the word ‘fear’ is used to refer to an immediate objective threat, while anxiety refers to an anticipated, subjective threat. Anxiety is described as a more generalized state, while fear is more specific and immediate” (Bourke 2007, 189). En palabras de Sigmund Freud: “Anxiety relates to the condition and ignores the object, whereas in the word ‘fear’ attention is focused on the object” (*Ibid.*). Lo que propone Héctor no es tanto asumir el miedo como ser el objeto productor del miedo. De esta manera, su invisibilidad (nadie sabe de su existencia) da lugar al sentimiento que muchos investigadores consideran describe mejor el mundo actual: la angustia.

8) Recomiendo también sobre este punto, el libro de Jean Delumeau(2012) *El miedo en Occidente*, Madrid: Taurus.

Para entender el cambio en la estructura de sentimientos, hay que entender la relación que crean las mismas subjetividades al interior y exterior del sujeto. Siguiendo a Bourke: “emotions are not simply reports of inner states” pues “[...] emotions such as fear do not belong only to individuals or social groups: they mediate between the individual and the social. They are about power relations. Emotions lead to a negotiation of the boundaries of the Self and Other and One Community and Another” (*Ibid.*, 354). Efectivamente, las relaciones de poder que el miedo crea son distintas cuando hablamos de la angustia. En el proceso de individualización que ha sido el siglo XX, aquel sujeto que reconoce el miedo se asume como el más libre pues entiende que la manera de cohesionar y controlar la sociedad es a partir de la parálisis emocional que produce este sentimiento. La desaparición del objeto del miedo busca acentuar ese control. El simulacro de la representación que es el arte no es otra cosa que un intento fallido por llenar ese vacío, ese algo que en última instancia es el miedo a la muerte. En este sentido, el recorrido por las alcantarillas es un viaje por el espacio y tiempo necesarios para revelar, como destino trágico, la imposibilidad de construir otra relación entre los individuos de una misma colectividad y revelar, por ende, la condena de todo un pueblo.

4. Ratas y ratones: Posiciones políticas en Kafka y Bolaño

“Quizás nosotros no perdamos demasiado, después de todo”. Son estas palabras del mismo cuento de Kafka, las que utiliza Bolaño como epígrafe en *El Gaucho Insufrible*. Como hemos visto, el deliberado uso de Kafka en su último libro nos impulsa a entender el diálogo que el

chileno establece con el checo no sólo en estos dos cuentos es decir no sólo en sus propuestas estéticas sino, también, en la esfera de lo político, relación que necesita apoyarse también de sus otros escritos.

En una de sus cartas a Max Brod, Kafka reflexiona sobre su ambivalente relación con los ratones. En ella dice:

My reaction toward the mice is one of sheer terror. To analyze its source would be the task of the psychoanalyst, which I am not. Certainly, this fear, like an insect phobia, is connected with the unexpected, uninvited, inescapable, more or less silent, persistent, secret aims of these creatures with the sense they have riddled the surrounding walls through and through with their tunnels and are lurking within, that the night is theirs, that because of the nocturnal existence and their tininess they are so remote from us and thus outside power (Gilman 1995, 31).

Para Kafka, el ratón es un elemento que es una fuente de angustia pero en los que radican, al mismo tiempo, algún poder: el de encontrarse fuera del ámbito de la ley. Sin embargo, Kafka los utiliza como metáfora de la sociedad sin referirse, exclusivamente, a alguna en particular. A partir de este punto suele ser una tendencia de la crítica enfatizar una lectura religiosa de la obra del checo (en parte por la lectura crítica que hizo Max Brod de ella). Sin embargo, de lo que se trata es de fundar una crítica más secular de toda su obra. Esto implica entender las resonancias públicas y privadas que los escritos de Kafka proponen. En este punto, sigo al crítico Bill Dodd, quien establece dos problemas al leer a Kafka desde la esfera de lo político: “First, to pose the question in the case of a writer like Kafka effectively means asking what we mean by the ‘political’, and how political interpretations of his work can be legitimately be arrived at” (Dodd 2002, 131). Dodd distingue, así, las diferencias entre un escritor políticamente comprometido como Bertolt Brecht con una clara agenda

política y Kafka, cuya agenda ni es clara ni parece ser política en muchos casos. Sobre el segundo punto, Dodd menciona que: “[...] it is very unlikely that we can talk about Kafka’s position on political issues without differentiating between the different phases of his life and literary production” (*Ibid.*, 132). En este sentido, conectar las visiones políticas de Kafka y Bolaño en sus últimos escritos nos confrontan con una suerte de testamentos ideológicos sobre su forma de comprender la literatura así como la sociedad.

En la esfera pública y privada kafkiana algo irremediabilmente se ha perdido. Así se reproduce en todos los escritos desde *La metamorfosis* (1914) hasta sus últimos cuentos y novelas. El caso particular de Josefina propone la desaparición del arte y, por consiguiente, la condena de la comunidad a la que pertenece. Sin ningún residuo de lo sagrado, ya sea en su sentido romántico o más moderno, a la comunidad de los ratones sólo les queda el trabajo y las relaciones que la fuerza laboral pueden construir entre sus ciudadanos. En otras palabras, la muerte simbólica de Josefina parece ser el preámbulo para entender, al menos metafóricamente, el proceso subjetivo en el que se verá envuelta toda la comunidad una vez que el arte, en su expresión más mínima, haya desaparecido. Un vínculo intersubjetivo ha muerto y en su lugar se ha colocado otro. La pregunta es qué. Sin ir muy lejos, podemos afirmar, al menos simbólicamente, que la muerte del artista se relaciona con las consecuencias de la Primera Guerra Mundial⁹⁾ y que, al mismo tiempo, vaticina otro proceso aún más terrible: la Segunda Guerra Mundial, donde la subjetividad alcanza su punto más alto de cuestionamiento.

Como he mencionado, en la poética de Kafka, el enfrentamiento con la Ley implica la muerte del sujeto. Cuando Josefina pierde la lucha contra la voz dominante del narrador, se afirma que la comunidad de

9) La Primera Guerra Mundial dejó alrededor de 8 millones muertos, 15 millones de heridos gravemente y 60 millones de soldados europeos movilizados entre 1914 y 1918.

los ratones no posee ninguna individualidad diferenciada sino que es un todo compacto que no enfrenta, ni enfrentará, los alcances de esa voz patriarcal, mucho menos cuestionará el proceso económico inmerso en el que viven. Sin ninguna voz disidente ¿cómo no ver en esta nueva subjetividad los inicios de los estados totalitarios del siglo XX? Proponer esta lectura, implica una lectura política de los escritos de Kafka que establezca los vínculos entre esa tradición realista a la que pertenece el checo y la particular poética del realismo que practica (*Ibid.*). En este sentido, el análisis de sus historias implica entender a Kafka como un escritor que utiliza el realismo como una suerte de parábola sobre la compleja relación entre el sujeto y el poder. Por este motivo, vale mencionar lo que el crítico Roger Garaudy afirma en su ensayo sobre Kafka:

Kafka is not a revolutionary. He awakens in people the consciousness of their alienation; his work, in making it conscious, makes the repression all the more intolerable, but he does not call us to battle nor draw any perspective. He raises the curtain on a drama, without seeing its solution. With all his might he hates the apparatus of repression and the deception that says its power is God given (Dodd 2002, 132).

En sus historias, Kafka anuncia la práctica sistemática de la desaparición de millones de personas en campos de concentración. Los ratones se convierten en una metáfora de la suerte que les toca a aquellos sujetos que no tiene un rol considerado necesario para el progreso de la sociedad y que, por lo tanto, deben desaparecer (o ser desaparecidos). ¿Para qué es útil una cantante en esta sociedad de ratones trabajadores por ejemplo? Al hacer consciente el problema de la represión y del control social, Kafka mismo termina atrapado en sus escritos sin encontrar una salida. Es sintomática, entonces, la respuesta que da a Max Brod sobre alguna posibilidad de escape o de perdón

desde alguna instancia superior: “Oh plenty of hope, an infinite amount of hope —but not for us” (Benjamin 1988, 116). Bolaño retoma la paradoja kafkiana proponiendo una solución distinta.

En el caso de Bolaño, valdría la pena entender que su relación con la esfera de la política tiene que ver necesariamente con la construcción del miedo. ¿En dónde radica el miedo en su obra? En primer lugar, el miedo aparece como un sentimiento estructurador en sus novelas cuya formalidad se despliega bajo el discurso policial: un crimen por resolver o la búsqueda poética de algo que se ha perdido.¹⁰⁾ En esta estructura, el detective es aquél que se enfrenta al miedo, el que busca resolver un misterio. El detective es un personaje común en toda la obra de Bolaño. No son necesariamente detectives con una placa, pero se comportan como ellos porque siempre están tratando de descifrar un misterio particular. Los más famosos son sin duda Ulises Lima y Arturo Belano de *Los detectives salvajes* (1998), personajes que se embarcan en un viaje para encontrar a la desaparecida poeta Cesaria Tinajero.¹¹⁾ En su novela *Estrella distante* (1996), nuevamente Arturo B. reaparece para descubrir que el piloto de la Fuerza Aérea chilena Carlos Wieder, ahora rebautizado como el poeta Alberto Ruiz-Tagle, es el principal sospechoso en una serie de asesinatos bajo el régimen de la dictadura de Pinochet. Es claro que el discurso policial le interesa a Bolaño¹²⁾, pero quiero hacer hincapié en la búsqueda como motor inicial en su narrativa. En el cuento de “El policía de las ratas”, no es diferente: la búsqueda como una pérdida del yo que se termina convirtiendo en una pregunta sobre el *establishment*

10) La pregunta no es: “¿quiénes son los criminales? ni ¿quién es la víctima? sino ¿quién es el detective? y ¿quiénes son los criminales?” (Hartwig 2007, 68).

11) Personaje que podemos identificar con Josefina en la medida en que ambas representan el arte desaparecido en un tiempo anterior al que hay que ir en su búsqueda.

12) Para Magda Sepúlveda, Bolaño utiliza el discurso policial porque lo considera moderno, es decir un discurso que puede dar cuenta de las complejidades de la sociedad contemporánea en su anhelo de progreso capitalista (Sepúlveda 2003, 104).

y que, finalmente, deviene en una recomposición de la realidad. En este sentido no es inesperada su respuesta a la revista *Playboy* en una de sus últimas entrevistas. A la pregunta: “¿Qué le hubiera gustado ser en lugar de escritor?”, Bolaño responde:

Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca (Bolaño 2000, 343).

Esta posición sobre el escritor como detective debe complementarse con otra que el mismo Bolaño propone: “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo, recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel” (*Ibid.*, 323).

De estas dos figuras, la del detective y la del guerrero, Bolaño construye su particular mundo narrativo que se opone a la del otro escritor latinoamericano, aquel que nace de un particular sentimiento: “¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que sólo encubre el miedo” (Bolaño 2005, 312). En esta imagen, sin embargo, podemos reconocer a Kafka quien, en sus múltiples empleos burócratas, escribió buena parte de su obra.¹³⁾ La diferencia radica en

13) Entre sus trabajos está el de encargado de la parte de seguros tanto para la Assicurazioni Generali (1907), una empresa italiana, como para el Instituto de Seguros de Accidentes de Trabajo del Reino de Bohemia (1908).

el enfrentamiento al miedo que la figura de Kafka representa, tanto como escritor como ciudadano. En una sociedad que ha pasado del miedo a la angustia, de los ratones a las ratas, Bolaño propone ir más allá de ese encierro. Para Bolaño: “Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka” (*Ibid.*, 96) y es en este encierro contemporáneo donde el arte (la literatura) ha dejado de enfrentarse a ese miedo articulador de la sociedad. En este sentido, la ficción literaria es, al igual que la sociedad a la que busca representar, un simulacro. Analizar la obra de Bolaño supone entender la idea de simulacro que la atraviesa:

Significa tomar el libro y analizarlo en su calidad de simulacro, como si la ficción que refiere fuera una representación más o menos virtual, maquillada de un horror presente en la historiografía. (Bisama 2003, 82).

Hay que recordar que los ratones de Kafka no son historiadores, por lo tanto no tienen archivo no son objeto ni sujeto de alguna (si una) investigación. La historia de Josefina es la historia de un episodio olvidable, pequeño en la historia que a nadie le interesa. Aquí radica la paradoja: no se sabe si canta o no, pero su historia queda escrita. Si no hay historia no hay alguna sensación de progreso (entendido en términos de la modernidad). Entonces, ¿cómo unir la idea de caída del artista en la historia, si el pueblo en cuestión no cree en la historia? Doble caída: Josefina como revolucionaria dentro de una sociedad que no la entiende, que no puede historizar ni su presencia ni su discurso. El reto de Bolaño es justamente ese: historizar el personaje de Josefina y, al mismo tiempo, la literatura de Kafka; todo esto bajo el discurso moderno del policial.

5. Conclusión

Sin duda, la relación entre Kafka y Bolaño es más profunda de la que he esbozado en esta aproximación. Aún así, podemos apuntar unas últimas cosas sobre su relación. Bolaño recupera la figura del artista que yace en el olvido y la transforma ahora en un detective. Al mismo tiempo, la comunidad de ratones es ahora una de ratas. Ese salto temporal entre una generación y otra, entre la generación de los ratones de Josefina a las ratas de Pepe, es un salto que incluye la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, así como la Revolución Cubana y las diversas dictaduras en América Latina incluida la chilena. En ese proceso, cierta amabilidad e ingenuidad de la comunidad de los ratones ha desaparecido, ahora el mundo es de las ratas, roedores que, si bien es cierto pueden vivir en comunidad, son también mucho más violentos y agresivos que sus pacifistas antepasados. Del dominio de la ley hemos pasado al dominio del terror: el descubrimiento de la rata asesina Héctor, un asesino en serie, muestra que la sociedad de las ratas está condenada a su destrucción:

Aquella noche soñé que un virus desconocido había infectado a nuestro pueblo. Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que sólo era cuestión de tiempo. 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, estaba condenada a desaparecer, lo que equivalía a nosotros como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer (Bolaño 2010, 478).

Si bien en su último libro, Kafka busca cuestionar la naturaleza del

arte y su lugar en la segunda década del siglo XX, Bolaño, entiende que el mundo ya está condenado y no hay nada que lo pueda salvar. Frente a esta simulación de la sociedad frente al artista o frente a estos asesinatos irracionales, Bolaño escoge que su detective salga a luchar sabiendo lo inútil de su acto. En las últimas líneas del cuento, nos enteramos que una comadreja ha acorralado a unas pobres ratas. Sabiendo que la suerte le puede ser adversa, Pepe se lanza al rescate dejando al lector enfrentado a una última realidad: justamente porque no hay esperanza, hay que seguir luchando.

La paradoja radica en ese “no perdamos demasiado después de todo” que recupera Bolaño, ese “demasiado” cuando parece haberse perdido todo. Es la esperanza que Kafka menciona que había en cantidad “but not for us”. Es únicamente en ese momento, en que no hay nada que perder, que vale arriesgarlo todo, en un último gesto por, tal vez, ganarlo todo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter(1988), “Franz Kafka”, *Illuminations*, New York: Schocken Books, 114-140.
- Bisama, Alvaro(2003), “Todos somos monstruos”, Patricia Espinosa H.(ed.), *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Ed. Frasis, 79-93.
- Bolaño, Roberto(2000), *Estrella distante*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2005), *Entre paréntesis*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____ (2010), “El policía de las ratas”, *Cuentos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 454-479.
- Borges, Jorge Luis(1932), “Un artista del trapecio” de Franz Kafka, *Revista de Occidente*, tomo II, 113, 209-213
- Bruce, Iris(2002), “Kafka and Jewish folklore”, Julian Preece(ed.), *The Cambridge Companion to Kafka*, New York: Cambridge University

- Press, 150-168.
- Bourke, Joanna(2007), *A Cultural History of Fear*, Emeryville: Counterpoint.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari(1986), *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delumeau, Jean(2012), *El miedo en Occidente*, Madrid: Taurus.
- Dodd, Bill(2002), "The case of a political reading", Julian Preece(ed.), *The Cambridge Companion to Kafka*, New York: Cambridge University Press, 131-149.
- Dolar, Mladen(2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge: MIT UP.
- Gilman, Sander L.(1995), *Franz Kafka, the Jewish Patient*. New York: Routledge.
- Gross, Ruth V.(1990), "Of mice and Women: Reflections on a discourse in Kafka's *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*", *Franz Kafka: a Study of the Short Fiction*, Boston: Twayne Publishers, 129-135.
- Grossberg, Lawrence(2010), "Affect's Future: Rediscovering the Virtual in the Actual(Interviewed by Gregory J. Seishworth & Melissa Gregg)", *The Affect Theory Reader*, Durham & London: Duke University Press, 309-338.
- Hartwig, Susanne(2007), "Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño". *Iberoamericana*, 7(28), 53-71.
- Kafka, Franz(1974), "Josefina la cantora o El pueblo de los ratones", *La Condena*, Madrid: Alianza Editorial, 161-179.
- _____ (2006), *Relatos Completos*, Madrid: Editorial Losada.
- Logie, Ilse(2008), "Roberto Bolaño y el mal: análisis de 'El policía de las ratas'", *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE - EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008: 1-10.
- Norris, Margot(1983), "Kafka's Josefina: The Animal as the Negative Site of Narration", *MLN*, 98(3), German Issue, 366-383.
- Sepúlveda, Magda(2003), "La narrativa policial como género de la Modernidad", Patricia Espinosa H.(ed.), *Territorios en fuga. Estudios sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Ed. Frasis, 103-115.
- Thiher, Allen(1990), *Franz Kafka: a Study of the Short Fiction*, Boston: Twayne Publishers.

Williams, Raymond(1977), *Marxism and Literature*, Oxford Eng.: Oxford UP.

Carlos Villacorta González
300 Pulteney St. Geneva, NY 14556-2144, U.S.A.
E-mail: villacorta@hws.edu

Fecha de entrega: 17 de octubre de 2013
Fecha de revisión: 18 de noviembre de 2013
Fecha de aprobación: 18 de noviembre de 2013