

Roberto Bolaño y la construcción de una “tradición deseada”:

diálogos y relaciones especulares

Eugenia Fernández
Universidad Nacional Mar del Plata-CELEHIS

La producción escrita del chileno Roberto Bolaño (1953-2003) cuando es investigada y aun leída interpela un carácter de “universo”, de “gran texto”, siguiendo a Barthes (2009: 50-51), de “Biblioteca”, en tanto depositaria del “Deseo de leer”. Esta palabra dialoga con la idea de “tradición deseada” de Raymond Williams (2001) en *Cultura y sociedad*, definida como “un proceso de continuidad deliberada” que “constituye una selección y reelección” (174) continua. Leer a Bolaño implica ingresar a una particular “Biblioteca”, una tradición deseada que, a su vez, se actualiza constante e infinitamente con la participación del lector, propiciando la recuperación de escrituras pasadas y generando diálogos entre América Latina y Europa, a partir de, por ejemplo, la reescritura de Franz Kafka entre otros.

El relato “El policía de las ratas” es una relectura de “Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones” de Kafka.¹ El detective-policía que protagoniza el texto bolañiano, Pepe “el tira”, recorre túneles oscuros de las alcantarillas donde vive, investigando crímenes. Es sobrino de Josefina y obtuvo su apodo de “el tira” por su oficio de policía:

Me llamo José, aunque la gente que me conoce me llama Pepe, y algunos (...) me llaman Pepe el Tira. (...) ¿De dónde viene la palabra Tira? Viene de tirana, tirano, el que hace cualquier cosa sin tener que responder de sus actos ante nadie, el que goza,

¹ Citamos la versión de *Relatos completos* (2006).

en una palabra, de impunidad. ¿Qué es un tira? Un tira es, para mi pueblo, un policía. Y a mí me llaman Pepe el Tira porque soy, precisamente, policía, un oficio como cualquier otro pero que pocos están dispuestos a ejercer (Bolaño 2003: 53-54).

“Pepe el Tira” y “Josefine la cantante”, nombres acompañados de epítetos, recuerdan los poemas épicos donde, como sabemos, una palabra o sintagma fijo cumplía una función caracterizadora de personajes importantes y que se empleaba como recurso mnemotécnico, para completar la métrica del verso y para producir un efecto estético (v.g. Atenea, la de los ojos claros, Héctor, domador de caballos). Generalmente se utilizaban para informar datos de origen, familia, carácter, habilidad, aspecto, del personaje, y también como forma de alabarlo al destacar cualidades heroicas. Los epítetos “el Tira” y “la cantora” subrayan un carácter diferenciado para ambos, como ocurría con los héroes o dioses de la épica antigua: Pepe y Josefina, habitantes del mismo pueblo y vinculados por la sangre, sobresalen entre la multitud de ratones que forman una masa informe:

¿Qué fue lo que me impulsó a hacerme policía? (...) tal vez la fatalidad, el saberme distinto de los demás (...) sabían de antemano que yo era uno de los sobrinos de Josefina la Cantora. Mis hermanos y primos, el resto de los sobrinos, no sobresalían en nada y eran felices. Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre (Bolaño 2003: 54).

Como su tía, Pepe está exiliado en su propio pueblo. Los protagonistas de ambos cuentos instauran una anomalía respecto del orden usual: todas las ratas chillan de manera habitual, pero cuando Josefine emite ese sonido, se convierte en arte. El caso de Pepe es apenas diverso y más complejo, pues él investiga la anormalidad convirtiéndose por ello, a

su vez, en una singularidad. El pueblo de las ratas es una comunidad solidaria y es anormal que las ratas maten ratas; sin embargo lo es mucho más que a una de ellas se le ocurra reflexionar sobre esto. Pepe el Tira es la excepción y como consecuencia queda afuera, pero ello le permite ver conexiones o dinámicas que nadie ve. Recordemos que según Piglia (2005: 79), la lucidez del detective “depende de su lugar social: es marginal, está aislado, es un extravagante”. El exilio del ratón es voluntario, se aparta por elección, por esto busca “un oficio solitario” que le permite “pasar muchas horas en la soledad más absoluta” (Bolaño 2003: 54), y aunque no sabe con certeza qué lo impulsa a hacerse policía, sabe que es un oficio que pocos están dispuestos a ejercer. En este relato, el policía trabaja en soledad y todo el tiempo, apenas descansa unas pocas horas y cuando los demás duermen, se levanta y vuelve a su trabajo pues sus labores no terminan jamás y sus horarios de sueño se deben amoldar a esta actividad incesante (“recorrer las alcantarillas requiere el máximo de concentración” (Bolaño 2003: 60); además, nunca ve a nadie, no se topa con ningún ser vivo ya que se interna por túneles abandonados.² Bolaño refiere un oficio a través de otro: el del detective y el del escritor, siguiendo la huella de Kafka cuyo personaje, Josefina, también ejercía un oficio en soledad, era la cantora del pueblo de las ratas, pero si aprobación y aplausos no le faltaban, sí, verdadera comprensión. Desde esta lectura, el escritor (detective) trabaja a toda hora, incluso cuando duerme, siempre en soledad.

Hasta aquí hemos mencionado algunos elementos que nos permitirían hablar tanto de una construcción paródica cuyo previo aparece como cita explícita en el texto, como de un

² Resuena, además, otro texto de Kafka, “Un artista del trapecio”, cuyo protagonista nunca baja de “su lugar de trabajo”, excepto en contadas ocasiones y porque no le queda otra opción (caso de mudanza del circo). Como Pepe, que siempre está recorriendo las alcantarillas, el artista de Kafka nunca baja del trapecio.

diálogo textual establecido a partir del vínculo familiar de los protagonistas contribuyendo a la operatoria de la intertextualidad. “El policía de las ratas” sería el texto “sobrino”, parodizante, de “Josefina o el pueblo de los ratones” que sería su “tía” o texto parodiado (en términos de Jitrik).³ Sin embargo, Bolaño relee el texto de Kafka de modo tal que construye un relato oculto sobre la literatura, sus procedimientos y el oficio de escritor. La acción paródica, cuyo propósito en este caso no es humorístico, apunta también a una ruptura de la figura de artista delineada en el cuento de Kafka: propone leer *de nuevo* “Josefine, la cantante” para revitalizarlo y agregarle un sentido *nuevo* a la concepción kafkiana sobre el arte y el artista. Si en la “rata cantante” se cifra el valor sagrado del arte y la figura del artista en su torre de marfil, la “rata detective” sería expresión de un artista mundano que ejerce la escritura como un oficio, profesión. Además, se produce “una vuelta de tuerca” pues, en “El policía de las ratas”, contrariamente a “Josefine la Cantora”, el protagonista conlleva una contracara, el criminal que confirma su “extravagante” idea: las ratas pueden matar ratas.

Así, Pepe “el Tira” vaga “por túneles que comunican laberintos, los que, vistos superficialmente, carecen de sentido” pero... sin duda lo tienen” (Bolaño 2003: 55). Esta aparente contradicción (“carecen de” / “sin duda lo tienen”) encierra una concepción de escritura: los laberintos de alcantarillas que la rata-policía recorre en su trabajo serían la metáfora de un sistema de textos que dibujan un entramado y cuyo sentido está oculto. El detective sería el escritor-lector que recorre los laberintos-textos procurando nuevos sentidos y diálogos. La imagen del laberinto, fecunda de significados (que nos reenvía a Borges), fue utilizada por Marcel Benabou, integrante y “secretario provisionalmente definitivo” del

³ El juego de parentescos pone en escena préstamos y relaciones que se establecen constantemente entre los textos literarios mezclando el procedimiento con el argumento del cuento.

grupo vanguardista de origen francés OuLiPo, quien al preguntarse, en los inicios del movimiento, qué era un autor oulipiano postuló que se trataba de “una rata que construye ella misma el laberinto del cual se propone salir. ¿Un laberinto de qué? De palabras, sonidos, frases, párrafos, capítulos, bibliotecas, prosa, poesía y todo eso”.⁴ El protagonista de “El policía de las ratas” intenta descubrir un misterio que él mismo se impone: ni la policía piensa que las ratas puedan matar otras ratas e incluso tratan de disuadirlo; sin embargo, Pepe construye su nueva rutina recorriendo las alcantarillas oscuras, unos laberintos abandonados donde se interna, tal como un escritor en la biblioteca universal. Aunque Bolaño no utiliza las técnicas oulipianas para escribir este relato, sí dialoga con esta propuesta vanguardista por su concepción sobre la escritura y la literatura. La elección de “la rata” tendría, al menos, doble justificación: por la filiación intencional con Kafka, a partir del gesto paródico respecto de “Josefine la Cantora”, y por la definición oulipiana de escritor, la rata en su laberinto.

Entonces, el vínculo advertido no se origina a partir de las técnicas y/o la forma, sino de un modo de ver la escritura como trabajo u oficio, y la literatura, como búsqueda experimental de lo nuevo. Bolaño, quien no tuvo relación directa con OuLiPo, dijo a Enrique Vila-Matas que Georges Perec, miembro fundamental del grupo, era “el más grande novelista de la segunda mitad del siglo XX” y compartía su visión de la escritura como un ejercicio que requiere la necesaria participación del lector. Dicho grupo, cuya sigla en francés significa “Taller de Literatura Potencial” (**Ouv**roir de **litt**érature **potentielle**), denominaba “literatura potencial” a la búsqueda de estructuras nuevas, que podrían ser utilizadas por los escritores

⁴ Seguimos a M. Benabou en “Cuarenta siglos del Oulipo”.

de la manera que les plazca.⁵ Su propósito era inventar nuevas formas poéticas o narrativas, resultantes de una suerte de transferencia de tecnología entre matemáticos y escritores; de aquí la estrecha vinculación de estos vanguardistas con el Colegio de Patafísica, del cual formaron parte inmediatamente después su creación. OuLiPo fue fundado por François Le Lionnais y Raymond Quenaud en 1960, quienes pensaban que “la palabra potencial portaba ella misma la naturaleza de la literatura”, y en su primer manifiesto propusieron no atenerse a recetas conocidas y dedicarse obstinadamente a imaginar nuevas fórmulas de escritura.⁶ Este espíritu renovador interesaba a Bolaño y lo observamos en el gesto de reescritura que sostiene sus textos y comprende la búsqueda de lo nuevo siempre a partir de un previo, una tradición deseada (Williams), en consonancia con una de las tareas en que se concentró OuLiPo: “el examen de obras literarias antiguas con el objetivo de encontrar rastros del uso de estructuras, formas o restricciones (los plagiaros por anticipación)”.⁷ La cuestión del “plagio” sintetiza la idea de que la literatura se reescribe a sí misma incesantemente y, en palabras de Borges, se escribe un solo “gran texto” pues la escritura *es* lectura. El oulipiano, como todo vanguardista (aunque haya negado su pertenencia a las vanguardias), “obsesionado con las potencialidades de la lengua y con la experimentación de todas sus posibilidades”, se da a la tarea de desarrollar una serie de métodos de composición nuevos.⁸

⁵ Cfr. el sitio web de OULIPO (<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>). Allí se puede conocer la conformación actual del movimiento y su producción escrita desde sus inicios hasta la fecha.

⁶ Cfr. “Breve historia de los orígenes de OULIPO” (2005, publicación online en el sitio web oficial del grupo).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Sin seguir estrictamente técnicas matemáticas y sin imponerse “constricciones”, Bolaño se propone lo mismo: desarrollar métodos propios de composición, novedosos.⁹

“El policía de las ratas” propone una nueva forma de hacer literatura a través de una reescritura que “usa” el personaje kafkiano para construir una figura de escritor comprometido con su tarea, tanto a la manera de Kafka como de los oulipianos. El texto, a su vez, sería una especie de sinécdoque del “universo Bolaño”, un laberinto de significados que pone en escena un nuevo modo leer. El lector, a la par del escritor, se volvería un detective que busca alguna unidad de sentido, siempre ilusoria.

En “Dos cuentos católicos” perteneciente a *El gaucho insufrible* también se observa una puesta en escena de mecanismos de escritura en el texto mismo. El cuento es un relato doble (o desdoblado): consta de dos partes, “I. La vocación” y “II. El azar”,¹⁰ subdivididas cada una en treinta fragmentos numerados. En la primera, un joven de diecisiete años con vocación de cura libra una lucha interna con su angustia adolescente, y en la segunda, un hombre escapa de un manicomio disfrazado de monje (luego de asesinar a un fraile pederasta y a un niño). En principio parecen dos historias independientes (aunque de temática católica) pero hacia el final de la segunda parte el lector percibe que ambos relatos transcurren en la misma ciudad y que el monje descalzo, que el adolescente sigue por las calles hasta que sube al tren, es el mismo hombre escapado del manicomio y ladrón de las ropas de su víctima. El

⁹ La idea central es la restricción como motor creativo: al fijar lineamientos previos a la obra, lejos de frenar, se potenciaría la creatividad. Las “constricciones” definen un método formal de escritura, que permiten obtener textos basados más en la forma que en el contenido. Una constricción puede ser un elemento lingüístico o bien un constructo matemático. Las constricciones oulipianas tienen su origen en la teoría de los procedimientos formales literarios, ya desde los inicios de la literatura se han utilizado los términos “juegos literarios”.

¹⁰ Cabe resaltar lo sugestivo de ambos títulos, “la vocación” y “el azar”, que en una “lectura disléxica” nos reenvían a la vocación por la escritura y al azar mallarmeano.

instante de la mirada del adolescente y el reconocimiento del asesino de ser perseguido por alguien se produce en ambas historias en el mismo número de sección, la 26:

26. Pero no era una sombra sino un monje. A juzgar por el hábito podía ser un franciscano. (...) 28. Iba descalzo (Bolaño 2003: 123) [“I. La vocación”].

26. Iba descalzo y hacía frío. (...) Al cabo de unos metros noté que alguien me seguía (...) (Bolaño 2003: 133) [“II. El azar”].

El joven persigue al falso religioso por curiosidad y porque lo cree verdadero, un modelo a seguir, y sin saber que no es un monje ni lo que ha hecho, lo admira pues interpreta sus movimientos como actos devotos: los pies descalzos producto de la huida luego del crimen son “leídos” por el joven como un signo de pobreza característico de los franciscanos, y la cabeza gacha del asesino que pretende no ser visto, una postura acorde a la oración. En la segunda parte encontramos “otra” perspectiva: si el adolescente observa al criminal y se siente atraído por su aparente santidad, el homicida percibe su mirada y siente rechazo especulando que “seguramente era el hijo de una puta del cerro del Moro” (Bolaño 2003: 134). Las miradas se cruzan, se produce el encuentro, pero el reconocimiento es paradójico: el muchacho devoto que ansía ser cura es percibido como “el hijo de una puta”, y el criminal, como un católico fervoroso. Finalmente ambos, el joven y el asesino, llevan a cabo la misma operación: leen los signos (atuendos, movimientos, gestos, miradas) a su antojo e interpretan en consecuencia. De modo que el instante del encuentro, a la manera borgeana, sufre una inversión o alteración, en tanto que no se produce el reconocimiento del protagonista en el otro sino que el cruce de miradas de los personajes en “Dos cuentos católicos” muestra el acto mismo de lectura que puede ser no solo diverso sino opuesto. La “lectura” que el

adolescente y el asesino hacen respectivamente del otro, se vuelve en el texto un modo de metacomunicar la imposibilidad de decodificación de la escritura literaria unidireccionalmente. Podría leerse al joven como un equivalente de la figura del lector “inocente”, que lee signos de manera literal (al ver el atuendo de monje, sencillamente interpreta que se trata de un monje y no percibe el disfraz). Y al homicida se lo podría ver semejante a un lector “modelo” (pienso en Umberto Eco) exigido por la escritura (de Bolaño), que lee “mal” (ve en el joven al “hijo de una puta” y lo interpreta como un peligro, cuando no lo es). El lector bolañiano es arrastrado por la misma imposibilidad de decodificar y necesita la relectura para formular una interpretación propia que será una más entre muchas y lo convertirá, como al escritor (y el “monje”), en un “criminal” (en términos de Piglia en *El último lector*) que “usa”, arma y desarma signos a su antojo.

Bolaño asume, de la herencia de Kafka, la vocación de la “trampa” que consiste en ocultar en los textos una concepción de la literatura. Así, a través de la doble escena, encuentra el modo de mostrar cómo su escritura obliga a regresar y reexaminar, y deviene entonces en un movimiento fundado en la lectura-escritura, en el caso del lector, que escribe su propio texto, su propia lectura.

En “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” (*Entre paréntesis*), Bolaño (2004) advierte que nunca se deben abordar “los cuentos de uno en uno” pues “uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte”; asimismo, que “la tentación de escribirlos de dos en dos es tan peligrosa como dedicarse a escribirlos de uno en uno, y además lleva en su interior el juego más bien pegajoso de los espejos amantes: una doble imagen que produce melancolía” (324). Bolaño escribe los dos cuentos católicos “de dos en dos”; no obstante, sí hay dos historias en “Dos cuentos católicos”: la de la doble mirada de

la religión de los protagonistas y la del mecanismo de escritura del texto mismo. Este procedimiento refrenda ciertos postulados de Piglia en la sección “Tesis sobre el cuento” de *Formas Breves*, donde resuena la cita anterior de Bolaño:

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias. (...) El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (2014: 104).

Hemos descifrado en ambos textos un relato oculto o “secreto” del oficio de la escritura construido “con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión” (Piglia 2014: 106) que entra en diálogo con la escritura kafkiana. Bolaño parece apropiarse de lo que Piglia define como la inversión que funda lo “kafkiano”: “Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro” (107).

Al mismo tiempo, siguiendo con Piglia, se establece otro diálogo con un escritor que también escondía claves de su escritura en sus relatos y por cuestiones de extensión no profundizamos, y es Borges:

Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con ese procedimiento. (...) La historia visible (...) sería contada por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género” (Piglia 2014: 108).

Bolaño narra de un modo elíptico la tarea del escritor siguiendo el modelo de Borges, quien “(como Kafka), sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar” (Piglia 2014: 109).

“Dos cuentos católicos” cumple el propósito de *mostrar* la escritura como un laboratorio, ejercicio que también se produce en el resto de sus cuentos: se podrían rastrear, en cada uno, dos historias entramadas (sin la numeración) que mostraría una en superficie, expuesta, mientras otra permanece oculta. Un relato visible, ficcional, y otro invisible, ensayístico, que correspondería a la experiencia de escritura, a “los problemas de la forma de narrar”. Pero si Borges y Kafka ya escribieron de este modo, podríamos preguntarnos qué es lo novedoso en Bolaño, y responder que reside en la aceptación de que *lo nuevo* no existe, sino como diálogo con la tradición, reescritura de los maestros.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benabou, Marcel (2001). “Cuarenta siglos del Oulipo”. *Magazine littéraire*. N° 398. Versión online. <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles6-cuarenta.htm> Consultado 3/9/14.
- “Breve historia de los orígenes de OULIPO” (2005). *Elhablador.com*. Núm. 9. Versión online. <http://www.elhablador.com/patafisica1.htm> Consultado 12/5/2012.
- Bolaño, Roberto (2003). *El gaucho insufrible*. Madrid: Anagrama.
- (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Jitrik, Noé (1993). “Rehabilitación de la parodia”. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- (2014). *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo (Mondadori S.A.).
- Williams, Raymond (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.