

Bolaño / Kafka:  
*los artistas  
en el pueblo  
de los ratones*

LOS ILINCA ILIAN

**ROBERTO BOLAÑO ES EL ÚLTIMO EXPONENTE DEL *BOOM* LATINOAMERICANO, SI CONSIDERAMOS ESTE FENÓMENO LITERARIO COMO UNA DE LAS MÁS AFORTUNADAS COYUNTURAS EN QUE UNA SERIE DE ARTISTAS DE EDADES Y FORMACIONES DIFERENTES, QUE CULTIVAN CELOSAMENTE SU ORIGINALIDAD Y REHÚYEN TODO ABANDERAMIENTO CIRCUNSTANCIAL, LLEGAN A CREAR UN MOVIMIENTO COLECTIVO QUE DEJARÁ SU IMPRONTA EN LAS LETRAS UNIVERSALES COMO MANIFESTACIÓN FINAL DEL *HIGH MODERNISM*.**

DE LA SERIE THE INVISIBLE CITY (DETALLE EN DUOTONO) / FOTOGRAFÍA 35 MM



Bolaño comparte con los grandes autores de los años sesenta y setenta el gusto por los viajes y la libertad de elegir su domicilio físico en cualquier parte del mundo sin dejar por esto de considerarse plenamente un autor latinoamericano y de preocuparse por el destino de la producción literaria de su continente. Comparte con ellos también esa actitud que hace al escritor dedicarse en cuerpo y alma a su labor creativa, leer desmesuradamente, escribir cada día y publicar bastante, siempre que las obras publicadas tengan la calidad anhelada por un artista escrupuloso, para el cual el éxito editorial, aunque palmario, es una cuestión de importancia secundaria. Pero sobre todo comparte Bolaño con Cortázar, Lezama Lima, Rulfo, Roa Bastos, Cabrera Infante, con Carlos Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa de la primera etapa de creación, la inclinación hacia un experimentalismo desenfrenado, la proyección de la prosa hacia la poesía, el interés por abrirse paso en realidades inexploradas a través de un estilo que madura sin anquilosarse, unido todo eso al terror por el pastiche involuntario, por la sujeción ante la pretendida demanda del público fomentada en realidad por editores pragmáticos.

Está unido Bolaño a los grandes representantes del *boom* por cierta tendencia elitista, emparentada más bien con el *high modernism* que con el posmodernismo leído en la clave del “*anything goes*” y de “los cinco minutos de fama”. Es una postura que si bien no llega al extremismo de un Joyce que decía en una conversación privada que “la exigencia que tengo

de mi lector es que dedique toda su vida a la lectura de mis obras” (Ellman, 1983: 703), tampoco cede a las presiones de una cultura encaminada hacia la accesibilidad, el placer obtenido fácilmente, la evasión a través de la lectura. En las obras mayores del boom, en *Rayuela*, *Paradiso*, *Cien años de soledad*, *Conversación en la catedral*, *Cambio de piel*, así como en *Los detectives salvajes* o *2666*, no parecen haberse olvidado, ni mucho menos, las tres exigencias ideales que el *high modernism* imponía al arte: *el arte debe ser universal*, porque nutre la ambición secreta de crear un acervo cultural igual al dejado por la Antigüedad; *el arte debe ser difícil*, pues el lector debe estudiar las obras y “trabajar” tanto como el artista; *el arte debe ser redentor*, porque se considera que sólo el arte rescata una existencia sin sentido y da forma duradera a un caos de vivencias inconexas (Bernstein, 2000). Las repetidas declaraciones de Bolaño de que “sus libros son legibles, pero no accesibles” y sobre todo sus ensayos “Literatura + Enfermedad = Literatura” y “Los mitos de Chtulhu” incluidos en *El gaucho insufrible*, delatan su apego a una literatura impulsada sólo por la incesante búsqueda de *lo nuevo*, en la línea de Baudelaire, a una literatura que precaria pero tercamente se opone a la inexorable caída en el olvido, en el aburrimiento, en lo repetitivo. El menosprecio que siente por Arturo Pérez-Reverte, Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta y el desagrado que le producen las figuras mediáticas de Vargas Llosa y García Márquez, cuyas últimas novelas le parecen rotundamente fracasadas, derivan de su odio por una literatura que no busca sino reflejar lisonjeramente el espíritu adocenado del burgués medio, que lee para relajarse sanamente y al que sólo le interesa “el éxito, el dinero y la respetabilidad” (Bolaño, 2003: 176).

No es de extrañar, entonces, la atracción de Bolaño por Kafka, una de las máximas encarnaciones del *high modernism*, el creador de una “literatura menor” según la célebre expresión de Deleuze y Guattari; el escritor que nunca ha conocido una gran

fama literaria en su vida y ha ignorado las presiones mediáticas (a diferencia de un Thomas Mann, por ejemplo); el autor, en fin, de unos textos en gran medida herméticos y que necesitan la paciencia, la movilización intelectual y la extrema sensibilidad del lector. Bolaño prolonga la línea de los grandes autores latinoamericanos que se declararon adeptos fervorosos del escritor praguense; de un Borges que declaraba que “yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka” (Borges, 1983); de un García Márquez



que confesaba que el despertar de su vocación de escritor sobrevino con la lectura de *La metamorfosis*; de un Vargas Llosa que rinde un homenaje insólito al mismo cuento en *El hablador* cuando lo “traduce” interculturalmente al machiguenga; de un Augusto Monterroso que escribe un conocido microrrelato en *La oveja negra y demás fábulas*: “Érase una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha” (Monterroso, 1990: 49). Lejos de compartir con Ángel Flores la famosa tesis sobre el realismo mágico latinoamericano como derivación

directa del mundo literario creado por Kafka (Flores, 1990), está fuera de cualquier duda la huella dejada por el escritor judío en toda la literatura occidental de la posguerra y, por ende, en aquella parte de ella representada por el *boom* latinoamericano.

Si en Bolaño permanecen rastros de la proyección universalista, de la concepción sobre la literatura como empresa sumamente ardua y de la visión sobre ella como vía de salvación ante la insignificancia de la vida prosaica, es cierto también que estos principios del *high modernism* sufren una distorsión evidente en la época en que escribe el escritor chileno, lo cual se debe principalmente a la inflación de la “buena literatura” hecha por un sinnúmero de “buenos escritores”. Estos, sin duda, siguen el último principio señalado, pero lo deforman, ya que el arte está visto como redención pero una redención *personal*, y transigen bastante con los principios de *universalismo* y *dificultad*. Aunque no aborde directamente el tema del proceso creativo literario, o sea, los misterios de la creatividad, Bolaño dedica una atención especial a los individuos que entregan su energía y tiempo a la escritura y muchas de sus páginas dan voz a una

El aburguesamiento de los artistas y la artistización de la sociedad plantean una problemática distinta a finales del siglo XX. Ahora bien, Bolaño, apegado sin reservas a los tres imperativos del *high modernism*, sigue defendiendo un arte enraizado en lo oscuro y lo malo, y la profunda admiración que le profesa a Kafka procede de esta tenacidad de salvaguardar un terreno del arte no maculado por las orientaciones optimistas y sanas de la sociedad emborrachada por la publicidad y el *shopping*. Es sugestivo también que, para rendirle homenaje, no elige de las obras del escritor checo *La metamorfosis*, transformada para bien o para el mal en producto de consumo cultural y banalizada por los eslóganes publicitarios, sino que se acerca a un cuento menos conocido, “Josefine la cantante o el pueblo de los ratones”, al cual dará una continuación magnífica en el cuento “El policía de las ratas” incluido en uno de sus libros más logrados (tal vez su obra maestra), *El gaucho insufrible*, de 2003. Ese cuento retendrá nuestra atención en calidad de hipotexto del cuento de Kafka, después de una concisa discusión sobre las bases conceptuales del hipertexto kafkiano.

**“ME PARECE, POR LO DEMÁS, QUE SÓLO DEBERÍAN LEERSE AQUELLOS LIBROS QUE NOS MUERDEN O NOS PICAN. (...) —UN LIBRO DEBE SER EL HACHA QUE QUIEBRE EL MAR HELADO EN NOSOTROS. HE AHÍ LO QUE YO CREO.” (KAFKA)**

ironía demoledora acerca de la “pose” del escritor profesional, que escribe según un horario fijo, tiene amistades exclusivamente literarias y casi nunca se ve excluido del reparto del éxito literario consistente en premios, becas y publicidad editorial. El capítulo 23 de *Los detectives salvajes* es un epítome de esta reflexión (Bolaño, 1998: 484-500). Bolaño parece sumamente consciente de que el clásico tema de la condición del artista, que despunta con el romanticismo y florece en la modernidad por causa del conflicto entre los burgueses y los artistas contestatarios (Bourdieu, 1992; Calinescu, 2002), necesita un tratamiento completamente distinto en un momento en que el arte en general y la literatura en especial ha sido domesticada, desvirtuada de su potencial agresivo y vejatorio acerca de una sociedad de consumo.

La inseparabilidad entre el arte y el mal, o sea el papel del arte visto no como depositario de la tradición sino como negación rotunda de ésta, es una premisa básica de la modernidad y encontramos en Kafka una de las más acabadas expresiones de esta idea, en una carta a Oskar Pollak escrita en la primera juventud del escritor:

Me parece, por lo demás, que sólo deberían leerse aquellos libros que nos muerden o nos pican. Si el libro que leemos no nos despierta de un puñetazo en el cráneo, ¿para qué leer? ¿para que nos haga felices, como tú me escribes? Vaya, nosotros seríamos igualmente felices si no tuviéramos libros y los libros que nos hacen felices podríamos, de ser necesario, escribirlos nosotros mismos. Tenemos, al contrario, necesidad de libros que obren

sobre nosotros como una desgracia con la cual sufriéramos mucho, como la muerte de alguien a quien amáramos más que a nosotros mismos, como si estuviéramos proscritos, condenados a vivir en las selvas lejos de todos los hombres, como un suicidio —un libro debe ser el hacha que quiebre el mar helado en nosotros. He ahí lo que yo creo. (Kafka, 2009: 34)

Si esta es la posición de Kafka en su juventud e indica en gran medida la línea que seguirá la literatura moderna posterior, se sabe que sus meditaciones acerca del papel del artista tomarán un rumbo completamente distinto y lo aproximarán cada vez más dolorosamente a una desesperación total, determinada por el sentimiento de ser no sólo inútil sino incluso pernicioso para la comunidad en que vive. La visión sobre un arte que no produzca la felicidad sino que provoque un cataclismo anímico capaz de arrancar al lector de su ilimitada indiferencia (“el mar helado en nosotros”) se transformará con los años en uno de los principales cabos de acusación en el proceso que Kafka incoará contra sí mismo, al descubrirse incapaz de establecer en qué consiste una vida recta y al verse incapaz por lo tanto de vivirla. Los fracasos de los proyectos matrimoniales, la soledad autoimpuesta como condición para entregarse únicamente a su vocación de escritor, la propia enfermedad letal que acortará sus días son sólo unas manifestaciones de un mal todavía más grande, consistente en la ambivalencia insoportable respecto a la escritura. En muchos fragmentos del diario y en innumerables cartas se refleja el tormento que le produce la idea de que sus escritos no pueden servir en absoluto a la gente, que no son sino delaciones del orgullo más desmesurado y de un hedonismo sui generis, cuyas consecuencias las soportarán los lectores. La idea de su inutilidad y peligrosidad lo visita cuando alerta a su novia Felice Bauer sobre los fantasmas repelentes salidos de su alma (“una jaula llena de ratas”) y se expresa de la forma más cabal en una carta a Max Brod escrita a finales de su vida:

Pero ¿qué hay de la condición misma de escritor? El escribir es un dulce y maravilloso premio, pero ¿para qué? Por la noche, con esa claridad de la

enseñanza de párvulos, se me hizo evidente que se trataba del salario por servicios diabólicos. Este bajar a los oscuros poderes, ese desencadenamiento de los espíritus encadenados por naturaleza, dudosos abrazos y cuantas cosas puedan ocurrir allá abajo, de las cuales no se sabe nada arriba, cuando se están escribiendo narraciones a la luz del sol. Quizás exista también otra forma de escribir, pero sólo conozco a ésta. Y lo diabólico que hay en ella se me aparece con toda claridad. [...] el movimiento se diversifica entonces y se convierte en un sistema solar de vanidades. Lo que a veces desea el hombre ingenuo: “Quisiera morir y ver cómo lloran por mí”, lo lleva a la práctica continuamente un escritor así, pues muere (o deja de vivir) y se llora de continuo. (Kafka, 1974: 175).

Si en los primeros años de su vida, la escritura representaba para Kafka una forma de justificarse la vida, con los años se ahondará en él una inaguantable dualidad ante el ejercicio del arte, que conocerán sus inmejorables expresiones literarias en los autorretratos hechos con una ironía suicida en los cuentos “Un artista del hambre”, “Investigaciones de un perro”, “Josefine la cantante o el pueblo de los ratones”. El tema del ayunador que reconoce en su agonía no merecer ninguna admiración por su insólito arte porque éste ha sido sólo la consecuencia de una predisposición monstruosa consistente en el asco que le da la comida humana (Kafka, 2006: 275) se puede sintetizar también en la disquisición del perro investigador:

Cuando uno pregunta qué quieren en definitiva los perros aéreos, recibe siempre la misma respuesta, a saber: que aportan mucho a la ciencia. “De acuerdo”, puede responder uno; “pero sus aportaciones no tienen valor y son fastidiosas”. (580)

Kafka expresa en su registro propio, que supone la minimización, la bajada a lo animalesco, al inframundo, lo que Thomas Mann en *Doctor Faustus* o Hermann Broch en *La muerte de Virgilio* trataban a la grandiosa escala de unas novelas polifónicas impresionantes: el reprobable divorcio entre el artista y la sociedad, el cariz diabólico del trabajo artístico.

En “Josefine la cantante o el pueblo de los ratones” se indaga de la forma más ejemplar la repulsa por el artista abstraído en sus exhibiciones formales y en un virtuosismo hueco, incapaz de producir efecto alguno sobre un público preocupado exclusivamente por su propia supervivencia. El narrador ratonil reflexiona sobre Josefine, la única artista de un pueblo humilde que no tiene otro apoyo que la solidaridad:

Nuestra vida es muy intranquila; cada día nos depara sorpresas, temores, esperanzas y sustos, de forma tal que cada uno de nosotros no podría soportar todo esto si no contase con el respaldo de sus camaradas, pero aun así, a veces resulta bien difícil. (281)

Las pretensiones desmesuradas, las asambleas enormes que Josefine exige en los momentos de inspiración artística, los mitos que crea la cuadrilla de sus aduladores sobre la pretendida función movilizadora y fortificante de su canto en los momentos difíciles de la comunidad se unen inextricablemente a las continuas quejas por la incompreensión del público, a la arrogancia indisociable de una debilidad conmovedora y a la pose grotesca “con la cabecita echada atrás, la boca entreabierta y los ojos entornados hacia lo alto” (282). Pero todo eso ni siquiera está fundamentado en un valor certero porque el narrador se pregunta:

¿Es que se trata en realidad de canto? ¿No será quizá solamente un chillido? Y chillar, desde luego, es algo que todos sabemos; es, en realidad, la verdadera aptitud artística de nuestro pueblo, o más bien no se trata en absoluto de una aptitud sino de una expresión vital que nos es característica. (278).

Las reflexiones siguen en la misma línea y revelan que las manifestaciones de Josefine más entristecen que alegran, más desgracias traen que beneficios. El chillido de Josefine acalla el chillido de contentamiento que los ratones emiten espontáneamente, la propensión a la risa que tiene el pueblo se bloquea durante los extraños conciertos, y las enormes asambleas exigidas por Josefine no pocas veces atraen

a los enemigos y se acaban con pérdidas de vidas. Los papeles están invertidos: en los momentos de máximo peligro Josefine cree que ha llegado la hora de animar al pueblo con su canto y antes de empezar “echa un vistazo sobre su rebaño como hace el pastor antes de la tormenta” (285); los ratones la obedecen, dóciles y complacientes porque consideran que, lejos de ser su guía o su protectora, Josefine es más bien un “ser frágil, necesitado de cuidado” que les ha sido confiado y que deben proteger (284). La mínima historia contada se teje alrededor de las pretensiones de Josefine de dejar de participar en las labores colectivas para dedicarse exclusivamente a su exangüe arte. Los ratones se lo niegan respetuosamente y Josefine, ofendida, amenaza con bajar la calidad de sus conciertos. El asunto deja sin cuidado a los ratones que de todas formas no entienden de música. Por fin la artista desaparece, dejando tras sí un vago desconcierto y una indudable caída en la amnesia colectiva. Los ratones no cultivan los estudios históricos, la unicidad de Josefine se perderá “en la creciente liberación del olvido” y el narrador conjetura, como de paso, que la pérdida de Josefine ni siquiera es tan grave: “quizá nosotros no perdamos mucho, después de todo” (299; *traducción modificada*).

*El gaucho insufrible*, el último libro de cuentos y ensayos preparado por Bolaño para publicación antes de su muerte acaecida en julio de 2003, lleva como epígrafe precisamente esta frase, seguida escuetamente por el nombre del autor Franz Kafka, sin otras indicaciones suplementarias. Sacada de su contexto, la frase guarda su misterio total hasta el final del libro, porque tampoco la ilustra adecuadamente “El policía de las ratas” que, empleando la terminología de Genette de *Palimpsestos*, es a la vez una transposición y una *forgerie*, o sea una transformación y una imitación en el registro serio del cuento kafkiano mencionado. El principal recurso empleado en este juego intertextual es la introducción de un sinfín de elementos que aumenten el efecto de lo real, a lo cual se añade el tratamiento del hipertexto kafkiano con suficiente libertad para hacer caso omiso de muchas indicaciones textuales explícitas: los ratones se vuelven ratas; a la inexistencia de las escuelas ratoniles subrayada en el hipertexto le corresponde en el hipotexto un croquis de una excursión escolar; la ausencia de los estudios

históricos entre los ratones se ve reemplazada por una multitud de evocaciones del pasado, entre ellas la memoria dejada por la propia Josefina, señalada como la tía del narrador homodiegético protagonista, etc. A diferencia de su hipertexto, cuya trama es mínima, el cuento de Bolaño contiene una materia narrativa rica, propia del subgénero detectivesco al que pertenece. En un inframundo en que las colonias de ratas se entregan incansablemente a sus tareas, cavando túneles, buscando comida, criando hijos, luchando contra los depredadores y contra los venenos, existe también un servicio de vigilancia, la policía, en cuyas filas se integra el narrador Pepe el Tira, el sobrino de Josefina. Como en cualquier cuento policiaco, la historia es de crímenes misteriosos y de investigaciones detectivescas: Pepe encuentra una serie de cadáveres en unos lugares abandonados y le sorprende la singularidad de esas muertes, en que las víctimas parecen no haberse defendido en absoluto, lo que sugiere que el asesino es precisamente una rata, hipótesis que se confirmará finalmente. Este pretexto bastante común —la búsqueda del asesino— sirve para radiografiar un mundo sórdido, no carente de cierta organización y servicios (escuela, policía, incluso una universidad de medicina) y no desprovisto tampoco de sentimientos superiores al miedo animal, como el profundo amor a los niños, la compasión y la capacidad de sacrificio. La aptitud para experimentar el deleite estético parece en cambio, si no inexistente, al menos muy poco común y el narrador comenta de esta forma la relación entre su pueblo y el arte:

En realidad, no practicamos y por lo tanto no entendemos ningún arte. A veces surge una rata que pinta, pongamos el 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. ¿Por qué la soledad? Pues porque en nuestro pueblo el arte y la contemplación de la obra de arte es un ejercicio que no podemos practicar, por lo que las excepciones, los *diferentes*, escasean, y si, por ejemplo, surge un poeta o un vulgar declamador, lo más probable es que el próximo poeta o declamador no nazca hasta la generación siguiente, por lo que el poeta se ve privado acaso del único que podría apreciar su esfuerzo. (Bolaño, 2003: 57)

## LOS MISTERIOSOS INCIDENTES OCURRIDOS PERTENECEN A LA MISMA CATEGORÍA DE LO ANÓMALO Y ES EN ESTE PUNTO DONDE EL TEMA DETECTIVESCO EMPALMA CON EL TEMA ARTÍSTICO.

Si la monotonía de las tareas y la previsibilidad de los peligros son las características de este pueblo sufridor, lo diferente siempre se ve con cierta dosis de temor y respeto. Los misteriosos incidentes ocurridos pertenecen a la misma categoría de lo anómalo y es en este punto donde el tema detectivesco empalma con el tema artístico. Al policía le llama la atención que las víctimas del misterioso asesino son individuos en cierta medida atípicos, que la primera desaparecida “era hermosísima y fuerte, además de poseer una inteligencia despierta” y que uno de ellos “componía y declamaba versos [...], lo que lo hacía manifiestamente inhábil para el trabajo” (69). En este pueblo gregario, el policía trabaja con singularidades y esta situación llega a singularizarlo a él también: los superiores le retiran el caso, el forense deja de colaborar con él y el policía se convierte en una especie de capitán Ahab de alcantarilla que se compromete en cuerpo y alma en una lucha solitaria encaminada al hallazgo de las raíces del mal. Más que por un desasosiego intelectual y un ansia justiciera, el policía continúa la búsqueda por un malestar de índole moral: él se niega a aceptar la mutación radical que delata esta particular serie de crímenes cuyo autor no es un depredador ajeno a la raza, sino propiamente una rata que mata a sus congéneres. El encuentro del asesino tendría acentos de epopeya si no tuviera lugar en una cloaca pestilente que tiene como fondo musical “el interminable goteo que nunca cesa en [este] mundo” (75). Se descubre que el asesino es una suerte de artista que practica el crimen a lo De Quincey, como un hecho estético, y la justificación que aduce para su conducta está relacionada con la capacidad del artista de soportar el mal, la inseguridad y el miedo. Su modelo en este orden de ideas resulta ser la propia Josefina, la artista ejemplar del pueblo de las ratas, y su actuación la interpreta así el asesino:

“[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. [...] Yo soy una rata libre [...]. Puedo habitar el miedo y sé perfectamente dónde se encamina nuestro pueblo”. (81)

La lucha en que se trenzarán el policía y el asesino será a muerte, pero la victoria que obtendrá el representante del orden se concibe desde el principio como una victoria inútil, que no hará sino confirmar el ingreso en otro orden moral, cuya trágica característica es la posibilidad de que dos individuos de la misma especie se maten entre ellos. Es una victoria pírrica, que en el mundo de la superficie de la tierra sería el equivalente de la derrota del humanismo y que, desplazada al repugnante mundo ratonil, sufre una incomparable intensificación tragicómica. En vano la inmensa y monstruosa rata reina, esta figura terrífica que aparece hacia el final como encarnación de una autoridad justiciera atemporal, dictamina, para cerrar el caso, que el asesino fue sólo “una teratología” y que el mundo seguirá igual, porque “las ratas no matan ratas” (84). El policía sabe que no hay marcha atrás, que la penetración del mal es el equivalente del triunfo seguro del mal. La singularidad ha corroído la fibra del gregarismo y el final no puede ser otro que la desaparición completa de la raza entera:

Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que sólo era cuestión de tiempo. Nuestra laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía, de telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (84-85)

La búsqueda exitosa de las raíces del mal no puede acabar con el mal y el suicidio parece la única salida decente: disfrazándolo en acción heroica de salvación de unas ratas atacadas por una comadreja, el policía se dispone a enfrentar al enemigo exterior, convencido no obstante de que su muerte ya está sentenciada desde

antes, pues el enemigo interior, revelado primero por Josefina y luego por su insólito seguidor sanguinario, es invencible. Lo diferente, lo singular ha introducido la posibilidad de habitar el miedo, de aceptarlo en vez de huirlo, y con eso ha provocado una mutación que consiste en el abandono de las reacciones naturales, de la lucha ciega por la supervivencia y no en último lugar de las ilusiones respecto a una paz y felicidad alcanzables. Con quitar este suelo firme en que se enraizaban las acciones, lo único que queda es una clarividencia terrorífica que corrobora el fin inexorable del individuo y de la especie por causa de la expansión de un mal que, después de haber sido revelado, se vuelve imposible de vencer y parar.

El homenaje que Bolaño rinde a Kafka se debe a la profunda admiración que le provoca la perfección del arte forjado por el escritor praguense. Lo que exalta el autor chileno es la lucidez de un artista acerca de la imposibilidad de separar el arte del mal, el sufrimiento y la infelicidad, o sea de todas aquellas categorías negativas que si bien son capaces de impulsar la búsqueda por “lo nuevo”, o sea la singularidad opuesta a lo banal y repetitivo, no pueden al fin y al cabo sino desatar las fuerzas infernales que poco a poco acabarán con un orden antropológico en cuya fibra está inscrito el mal. Bolaño prolonga la meditación kafkiana en la medida en que da voz a una pregunta clave: si la gente, como comunidad, sabe ser feliz o al menos lucha para llegar a ser feliz, ¿se necesitan artistas para revelar las fuerzas diabólicas y destructivas? Una vez liberados estos espíritus malignos “encadenados por naturaleza”, como decía Kafka, ¿el avance del mal se podrá detener o llevará inevitablemente a la extinción de la especie entera de la cual proviene el individuo diferente, el artista aprendiz del diablo? La finalidad que el autor chileno concede al arte debe mucho a su formación a la escuela de los grandes modernos y su pesimismo acerca del destino del *homo occidentalis*, cuya agonía reflejan los filósofos desde Nietzsche y los poetas desde Baudelaire, no deja lugar a dudas. En el penúltimo ensayo de *El gaucho insufrible*, “Literatura + Enfermedad = Literatura”, Bolaño expresa sin rodeos su adhesión a la perspectiva del *high modernism* sobre el arte como espejo de lo horrendo enterrado en el hombre, perspectiva concentrada en el inmortal verso de “El Viaje” de Baudelaire “¡En viajes de tedio, un oasis de horror!”:



**"PARA SALIR DEL ABURRIMIENTO, PARA ESCAPAR DEL PUNTO MUERTO, LO ÚNICO QUE TENEMOS A MANO, Y NO TAN A MANO, TAMBIÉN EN ESTO HAY QUE ESFORZARSE, ES EL HORROR, ES DECIR EL MAL. O VIVIMOS COMO ZOMBIS, COMO ESCLAVOS ALIMENTADOS CON SOMA, O NOS CONVERTIMOS EN ESCLAVIZADORES, EN SERES MALIGNOS". (BAUDELAIRE)**

Y con ese verso, la verdad, ya tenemos más que suficiente. En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos. (151).

El equilibrio entre las fuerzas apolíneas y las dionisiacas ya ha cesado y Dionisio, considera Bolaño, "lo ha invadido todo" (142). El corolario inevitable es que la función catártica del arte se ha vuelto imposible e impensable en la modernidad. Con todo eso, el arte encaminado hacia la búsqueda de "lo nuevo" no es del todo inútil, porque a través de ella lo que se consigue es la experiencia del abismo "que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto" (156). Es la misma idea que enunciaba Heidegger en su conocida conferencia "¿Para qué los poetas?" cuando vislumbraba un posible cambio *a partir del abismo* y exaltaba la función de los poetas vistos como pioneros en estas experiencias-límite de confrontación y aguante del abismo en plena "noche del mundo" provocada por el retiro de la divinidad (Heidegger, 2004: 14-15). Bolaño sigue esta línea de

reflexión propia del *high modernism* con mayor ahínco y a la vez con mayor desesperación en una época que fomenta una visión sobre el arte amoldada a las dimensiones del hombre medio común que se contenta con aquella felicidad enlatada incesantemente promovida por el *kitsch* generalizado. Lo que da las dimensiones colosales de su angustia es la uniformización de la sociedad abocada al colapso por la búsqueda de una felicidad falsa, nimia y al fin y al cabo atroz:

[Victor Hugo] dejó escrito en *Los miserables* que la gente oscura, la gente atroz, es capaz de experimentar una felicidad oscura, una felicidad atroz. Esa gente atroz [...] encarna a la perfección no solo el mal y la mezquindad de cierta pequeña




burguesía [...] sino que con el paso del tiempo y los avances del progreso encarnan, a estas alturas de la historia, a casi la totalidad de lo que hoy llamamos clase media de izquierda o de derecha, culta o analfabeta, ladrona o de apariencia proba, gente provista de buena salud, gente preocupada por cuidar su buena salud. (Bolaño, 2003: 142).

Si la aparición del artista en una sociedad gregaria representaba el anuncio del inminente fin de la raza, la prosopopeya del cuento “El policía de las ratas” tiene como reverso una visión todavía más insoportable: la transformación de la sociedad humana en una sociedad ratonil, en que la felicidad alcanzable, la felicidad prometida por todos los medios de comunicación, no es menos atroz y repulsiva que la madriguera cavada por un carnicero de pequeña talla que protagoniza otro cuento famoso de Kafka. Es aquel espacio terrífico imaginado en “La madriguera”, donde un animal indescriptible llena maniáticamente los laberínticos corredores de su cubil de cadáveres en putrefacción a fin de tener provisiones para toda una vida soñada como holgada, segura y feliz, pero cuyo precio inevitable es la soledad y la angustia provocada por los codiciosos enemigos del exterior. El narratema ha sido interpretado frecuentemente como una alegoría visionaria del consumista insaciable, individualista y utilitario; hoy en día un filósofo como Richard Rorty le dio un mayor grado de generalidad al hablar ya no de la base individualista de la sociedad sino del reemplazo de la solidaridad en torno a una verdad o una meta colectivas por la “esperanza egoísta común: la esperanza de que el mundo de uno —las pequeñas cosas en torno de las cuales uno ha tejido el propio léxico último— no será destruido” (Rorty, 1991: 110). Para Bolaño, el sintagma rortiano sería un sinónimo de la “felicidad atroz” hacia la cual parece encaminarse la sociedad entera, los artistas y escritores incluidos.

La dualidad es insalvable: por una parte el mal revelado por los artistas capaces de internarse en el centro del miedo y del horror del abismo no sólo les traerá la infelicidad a los hombres sino además se extenderá como una enfermedad letal que acabará con la especie; por otra parte, la felicidad prometida por el arte *kitsch*, promocionada activamente en el mercado editorial, convertirá la sociedad en una masa infame, no muy distinta del pueblo de las ratas, que evitará por

todos los medios las arduas pruebas del abismo a fin de entregarse a una felicidad atroz construida sobre la base de la indiferencia total, este “mar helado en nosotros”. Después de las anteriores reflexiones, el citado epígrafe de *El gaucho insufrible*, tomado de Kafka —“quizá nosotros no perdamos mucho, después de todo”— se entiende pues como una puesta en tela de juicio de la función tradicionalmente atribuida a los artistas de ennoblecer la condición mortal. A este epígrafe le responde el último párrafo del libro de Bolaño, que ilustra el máximo pesimismo de un artista que ve tergiversados a nivel planetario los únicos fines válidos que podría tener el arte moderno, esto es la lucha, a través de “lo nuevo”, contra la uniformización, la repetición y lo reemplazable:

Sigamos pues los dictados de García Márquez y leamos a Alejandro Dumas. Hagámosle caso a Pérez Dragó o a García Conte y leamos a Pérez-Reverte. En el folletón está la salvación del lector (y de paso de la industria editorial). Quién nos lo iba a decir. Mucho presumir de Proust, mucho estudiar las páginas de Joyce que cuelgan de un alambre, y la respuesta estaba en el folletón. Ay, el folletón. Pero somos malos para la cama y probablemente volveremos a meter la pata. Todo lleva a pensar que esto no tiene salida. (Bolaño, 2003: 177) 

#### Referencias

- Bernstein, M. A. (2000). *Five Portraits – Modernity and the Imagination in Twentieth-Century German Writing*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Bolaño, R. (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J.L. (1983). Un sueño eterno, *El país*, 3-VIII-1983, 3.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Calinescu, M. (2002). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Ellman, R. (1983). *James Joyce*. Nueva York: Oxford University Press, p. 703.
- Flores, Á. (1990). *El realismo mágico en el cuento hispánico*. Puebla: Premia – “La red de Jonás”.
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Gilles D. y Guatarrí, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Heidegger, M. (2004). ¿Para qué los poetas? [“Pequeños Grandes Ensayos”]. Ciudad de México: Editorial de la UNAM.
- Kafka, F. (2006). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada.
- Kafka, F. (1974). *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Barcelona: Anagrama.
- Kafka, F. (2000). *Obras completas II, Diarios*. Barcelona: Ed. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Kafka, F. (2009). *Obras completas, Correspondencia 1900-1913*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Monterroso, A. (1990). *La oveja negra y demás fábulas*. Ciudad de México: Era.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.