



Sarance 46 (2021), publicación bianual, periodo junio - noviembre,
pp 156 - 172. ISSN: 1390-9207 ISSNE: e-2661-6718.
Fecha de recepción 23/03/2021; fecha de aceptación: 20/04/2021
DOI: 10.51306/ioasarance.046.07

Ciudades de ratas. Un acercamiento desde Rene Girard a dos cuentos, uno de Franz Kafka y uno de Roberto Bolaño

*Hatunukuchakunapa kitikuna. Frankz Kafkapa, shinallata Roberto Bolañoapa ñapwa
rimaykunaman Rene Girardpa sumak yuyaykunawan kimirishpa*

*Cities of rats. An approach from Rene Girard to two short stories,
one by Franz Kafka and one by Roberto Bolaño*

Jonathan Paúl Alvarez Torres
jo_alvarez@javeriana.edu.co

ORCID: 0000-0002-4357-5344

Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia)

Resumen

La teoría del deseo mimético de René Girard permite realizar análisis sobre el mito fundacional y la violencia sagrada dentro de producciones culturales. En el presente artículo, se ha escogido sondear lo girardiano dentro de dos cuentos, uno de Kafka y el otro de Bolaño. Estos relatos tienen la particularidad de ser el uno hipotexto del otro. En este sentido, haremos un acercamiento a propósito del uso de las ratas como personajes dentro de las producciones culturales. Hablaremos de las herramientas girardianas. En el último acápite intentaremos que converjan lo kafkiano del cuento de Bolaño y lo girardiano de ambos cuentos.

Palabras clave: Roberto Bolaño, Franz Kafka, René Girard, deseo mimético, ratas.

Tukuys huk

*René Girardpa mimético munay nishka sumak yachayyuyaykunaka kawsayyachaymanta
mito fundacional, shinallata violencia sagrada yuyaykunatami hamutachi ushan. Chaymi, kay*



killkaypika Girardpa yuyaykunawan Kafkapa, shinallata Bolañoapa ñawpa rimaykunaman kimirikrinchik. Kay ishkay uchilla killkaykunaka mallkirishka shina hipotextokunami kan. Shinami, paypa yuyaykunaman kimirinkapaka hatunukuchakunata kawsayyachaypa runayakshina tikrachishpa kimirikrinchik. Chashnami, girardiano hillaykunamantapash rimakrinchik. Puchukay patapika Bolañospa ñawparimaypimi kafkiano yuyaykunata maskashun, shinallata girardiano yuyaykunatami Kakkapa, Bolañoapa ñawpa rimauykunapi maskakrinchik.

Sinchilla shimikuna: Roberto Bolaño; Franz Kafka; René Girard; mimético munay; hatunukuchakuna.

Abstract

René Girard's theory of mimetic desire allows for an analysis of the founding myth and sacred violence within cultural productions. In this article, we have chosen to probe Girardian aspects within two short stories, one by Kafka and the other by Bolaño. These stories have the particularity that one is a hypotext of the other. In this sense, we will approach this regarding the use of rats as characters in cultural productions. We will talk about Girardian tools. In the last section we will try to bring together the Kafkaesque aspects of Bolaño's story and the Girardian aspects of both stories.

Keywords: Roberto Bolaño; Franz Kafka; René Girard; mimetic desire; rats.

La Humanidad habladora, ebria de su genialidad,
Y enloquecida, hoy como lo estaba ayer,
Clamando a Dios, en su furibunda agonía:
“¡Oh, mi semejante, oh mi señor, yo te maldigo!”

“El viaje”. Charles Baudelaire (Vv. 103-106)



1. Ratas de papel por doquier

Las ratas han sido artífices involuntarias de su simbolización dentro de la mayoría de culturas. En este sentido, si hiciéramos una suerte de *arqueología* sobre lo que se ha actuado y creado alrededor de estos animales, veríamos que los datos nos remontan hasta siglos antes de nuestra era. Los gatos fueron domesticados por los egipcios no porque fueran adorables o independientes, sino por una plaga de ratas que afectaban sus sembríos. Y si somos más osados, podríamos afirmar sin aspavientos que la historia de las ratas es paralela a la de los seres humanos, como si fueran unos *dobles miméticos*¹, o como si nosotros los humanos fuéramos sus *dobles miméticos*. El paralelismo al que nos referimos tiene que ver con el hecho de que donde hay humanos hay ratas, o sea que ellas dependen de nosotros para subsistir y han evolucionado pese a nuestras ansias de eliminarlas (o gracias a ellas, como en el cuento de Bolaño). También muchos humanos han sido eliminados por enfermedades transmitidas por ellas. La peste y demás pandemias que las ratas han propagado de forma espontánea han cobrado millones de vidas humanas. Cabe mencionar que incluso Girard utiliza la peste a modo de ejemplo sobre cómo se contagia el deseo mimético y la violencia originaria en el desarrollo de su teoría mimética.

Entonces, es comprensible que un animal que habita como una rémora en nuestros alrededores tenga una influencia no solo nociva sino también cultural (aunque la “nocividad” esté enmarcada a veces dentro de lo “cultural”, como en el caso de la violencia). Así, la relación de las ratas con la literatura y el arte es estrechísima. Apelando a la memoria emocional-selectiva de la infancia, tenemos el cuento infantil “El Flautista de Hamelín” (1842) escrito por los hermanos Grimm, del que quizá la mayoría de nosotros guarda algún recuerdo sobre cómo el flautista hipnotizó a las ratas con su flauta para llevarlas lejos del pueblo. ¿Quién no escuchó o leyó en su infancia este relato? Asimismo, el cuento “Las ratas en las paredes” (1923) de H. P. Lovecraft -un relato quizá menos conocido- forma parte del canon de relatos de terror relativos a animales. En la misma línea, Bram Stoker escribió un relato que apela a las ratas como animales truculentos que pueden causar pánico sin necesidad de elementos sobrenaturales; el relato se llama “El Entierro de las ratas” (1928). Los ojos brillantes de estos animales se oponen a los ojos humanos que tienen un pobre umbral de alcance en la oscuridad. Sus colmillos siempre crecientes les obligan a roer, y roer les puede llevar a cualquier sitio, sobre todo hacia aquellos

1 Los dobles miméticos son parte de la teoría del chivo expiatorio de Rene Girard. Un doble mimético es aquel ser o personaje que replica el actuar de otro en un afán infructuoso por alcanzar el ser último del mediador. El mediador es aquel a quien se copia, aquel que propicia la mimesis.



lugares que nos son vedados a los humanos debido a la dificultad que entraña llegar de manera inmediata.

Encontramos también la novela *Las tres ratas* (1944) del ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco, que sería llevada a la pantalla grande por el argentino Carlos Schlieper con un nombre homónimo al de la obra de Diezcanseco en 1946. Ambas son obras enmarcadas dentro del realismo social que tuvo fuerte acogida y desarrollo artístico en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica. En ellas el nominativo “ratas” hace alusión a tres hermanas venidas a menos que sobreviven por la caridad de una tía, pero que aparentan llevar una vida de lujos ya extinta. Ratas ciudadinas viviendo de las sobras de una humana bien acomodada. En el mismo movimiento literario nos encontramos con *Las ratas* (1962) de Miguel Delibes que también corresponde al realismo social, pero español. Esta cruda novela cuenta la vida de los pobres de Castilla durante el falangismo. El sustantivo “ratas” se refiere tanto a las personas como a su alimento: las ratas. El tío ratero no era denostado por hacer lo que hacía, porque todos lo hacían: cazar ratas para alimentarse de ellas. La novela bien podía haberse llamado *Antropofagia*, pues los humanos que vivían como ratas se alimentaban de las mismas ratas que los acompañaban de forma oculta.

Otro libro en el que se incluyen las ratas es *Crímenes bestiales* (1975) de Patricia Highsmith. En específico, el relato “La rata de Venecia”. A pesar de ser un relato negro, subgénero del relato policíaco, quien comete una matanza desatando una plaga es una ratita. No hay crimen porque en la rata no hay voluntad ni conciencia. Luego, hallamos la novela *La rata* (1993) de Andrzej Zaniewski. Una novela bastante peculiar. En ella el autor lleva al extremo la alegoría de los humanos vistos como ratas. El personaje es una rata que comenta su vida de manera descarnada. El relato es cercano al mito, pues el mismo autor confiesa que su intención al escribirlo fue evocar mitos como el de Edipo, Hércules, Ulises y Níobe. Esta rata mata a su padre y tiene crías con su madre, y en su lucha por sobrevivir construye canales en el cuerpo yerto de un soldado que sería aprovechado como su alimento.

De igual manera, y para ser más recientes y cercanos a la cultura pop, en la aclamada película *Joker* (2019) del director Todd Phillips, se alude a las ratas. Luego de que Arthur (Feliz) fuera maniatado por un grupo de niños, en la siguiente escena el presentador de televisión encarnado por Robert De Niro se refiere a las ratas que hay en la ciudad como niños: “Hay ratas tan grandes que parece niños”, dice. Después, afirma que hay demasiada basura en la ciudad, y es cierto: en todas las escenas filmadas en la calle se puede ver cómo hay más bolsas de basura que carros



o gente. En este hilo, si las ratas se alimentan de basura y el alimento de la gente en la película es fundamentalmente la televisión (basura), encontramos que la alusión a las personas-ratas es diáfana. De nuevo, las alegorías no son explícitas, pero no es complicado explicitarlas.

Otra famosa obra relativa a los roedores es *La peste* (1947), asimismo el epígrafe de esta novela es otro ejemplo de esto. Aposta Camus incluye una cita de *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe. Estos roedores también son personajes secundarios, como en *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann, en donde a la muerte próxima del protagonista le nace la vida espontánea, una vida efímera que se ve impelida hacia la nada por la peste propagada por las ratas en Venecia.

Si bien estas no son las únicas obras en las que se alude a ratas, nuestra intención es mostrar que hay una *poética* alusiva a estos animales como dobles de los humanos. Ergo, pareciera que al igual que las ratas los humanos somos una plaga. Las plagas no están donde están las ratas, como muchos creen, sino donde estamos los humanos. Como quiera que llamemos a la pandemia, quizá su origen se deba a descuidos nuestros y no a la sola existencia de las ratas como rémoras.

En esta línea narrativa se enmarcan “Josefina la cantora” (1924) de Franz Kafka y “El policía de las ratas” (2003) de Roberto Bolaño. En ambos relatos los autores hiperbolizan la prosopopeya. En el primero, Kafka dota a las ratas de características míticas humanas, sobre todo de ritos fundadores. Bolaño les dota, en cambio, de cierta organización institucional basada, cómo no, en ritos también fundadores. En los siguientes apartados veremos cómo con las herramientas girardianas -de las que ya hemos adelantado indicios- podemos analizar la presencia y desarrollo del deseo mimético fundacional en estos relatos.

2. Algunas nociones previas del pensamiento de Rene Girard

Los postulados filosóficos de Rene Girard son un tanto disímiles y no tan ortodoxos. El filósofo francés empezó explorando la manera en que el deseo se manifiesta en la sociedad moderna y para ello escogió obras literarias canónicas de autores de distintas nacionalidades. Aunque la gran mayoría de obras son de siglo XIX, en *Mentira romántica, verdad novelesca* (1961) también echa mano de Cervantes, Proust, Camus, Shakespeare, entre otros. Lo importante es entender el uso que el autor hace de las obras literarias como herramientas del pensamiento filosófico.



En la misma línea, cabe considerar como presupuesto lo esbozado por el profesor Joao Cesar de Castro Rocha en *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina* (2017). Para acercarnos a Girard hemos de entender que su teoría no es un sistema acabado con el cual no se pueda discrepar. No. “para dialogar con el pensamiento girardiano, es preciso comprender la plasticidad de sus desdoblamientos y el sentido arquitectónico de su formulación” (Castro Rocha 2017: 47). Al hablar de este pacto lo que intentamos decir es que incluso el mismo Girard reformuló y renombró algunos aspectos de su teoría a lo largo de su vida. Hacia el final, Castro Rocha nos dice que :

Sé bien que tal pacto recuerda una imperdonable tautología, una suspensión inadecuada de la mirada crítica. Sin embargo, mantengo la propuesta: antes de interrumpir la exposición de la coherencia interna de la teoría mimética con dudas plausibles y legítimas, el lector debe acompañarla en sus fases, lógicamente encadenadas. Solo entonces las objeciones se volverán auténtico diálogo y no ruido narcisista. (Castro Rocha 2017: 47)

Por ello, intentaremos explicar de manera sucinta nada más que aquellas herramientas que nos serán útiles en este ensayo.

Para empezar, consideremos la noción de mimesis e imitación. Según el mismo Girard, estos conceptos son distintos. Mientras que la mimesis está mediada por la falta de conciencia plena y voluntad de querer parecerse al otro, la imitación se caracteriza por la voluntad y conciencia de quien imita a otro con el fin de parecerse a él². El deseo es mimético en cuanto el imitador desea el objeto que el mediador tiene en su poder u ostenta. El objeto puede ser un ente sensible o prerrogativas propias del mediador. Lo que el imitador *desea* no está en su poder. Incluso podemos hablar de un *deseo metafísico*³ que se caracteriza por desear el ser del otro; sobre esto, Girard nos dice que es imposible la consecución del deseo metafísico porque el ser del otro en realidad está vacío. Aquel vacío lo desarrolla luego Slavoj Žižek utilizando para ello la noción lacaniana de significante vacío⁴.

Ahora bien, no toda imitación tiene que ver con el deseo. Éste nace cuando entre el imitador y el mediador surge un objeto en disputa. Según la exploración hecha por Girard en *La violencia y lo sagrado* (1972), en muchas sociedades anteriores

2 Rene Girard explica esto en *Los orígenes de la cultura* (2006).

3 Término utilizado por Girard en *Mentira romántica, verdad novelesca* (1961).

4 Mencionamos esto porque el significante vacío es llenado por cada sujeto de distintas maneras. Sin embargo, la tesis de Girard es que llenamos ese significante a través de la mimesis. Ver Žižek, S. (2012) *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*



a nuestra era las instituciones nacieron con el fin de frenar la violencia común a través de la violencia sagrada.

La violencia sagrada nace luego de la indiferenciación creada por el deseo mimético. El deseo mimético se contagia como si se tratara de una pandemia. El primer sujeto contagiado por la mimesis es después imitado por otro sujeto que a su vez también será imitado. En este punto no hay ya diferenciación entre el primer mediador y el último imitador, lo único que hallamos es el surgimiento de la violencia que luego se convertirá en sagrada.

El deseo mimético propicia el enfrentamiento violento entre miembros del mismo grupo. La base de la violencia es la imposibilidad de saciar el deseo de todos al mismo tiempo. Por esto, aquí hallamos la siguiente noción que usaremos en este ensayo: *chivo expiatorio*. Para que la violencia no devenga exterminio total, es necesario que la violencia común se convierta en violencia sagrada. Dentro del grupo de imitadores no hay claridad sobre quién es el mediador, de tal manera que se hace necesario hallar un miembro del grupo que desde ese preciso momento dejará de ser miembro. La diferenciación nace de manera espontánea. Luego, se concentra la violencia en el rito. A través del chivo expiatorio se expia a cada miembro de la comunidad. Gracias a esto nace la violencia sagrada. El sacrificio de un chivo expiatorio da lugar a la violencia sagrada que logra frenar la violencia común que fue provocada por la indiferenciación en la que convergió el deseo mimético.

Entendemos que la teoría de Rene Girard es mucho más extensa; pero, para efectos de este breve ensayo, hemos optado por explicar de la manera más breve posible las herramientas que utilizaremos. Claro, hay matices que ya se verán en la última parte de este texto.

Entre Kafka y Bolaño: Bolaño como lector de Kafka

“El policía de las ratas” (2003) es un cuento incluido en *El gaucho insufrible* (2003). Podría decirse que junto a 2666 (2004) ambas son obras de madurez de Bolaño, pues cuando publicó *El gaucho insufrible* ya había ganado varios premios y su nombre había adquirido importancia en el ámbito literario. La leyenda del Bolaño abocado a la escritura como un poseso, como quien ve en la literatura una suerte de mejunje contra la muerte próxima, esa leyenda ya pasaba de boca en boca para entonces. Bolaño moriría en el año 2003 debido a la insuficiencia hepática que le había sido diagnosticada cinco años antes.



En este sentido, en *El gaucho insufrible* Bolaño inscribe su literatura en el campo kafkiano. Él ya sabe que está enfermo y su lugar en la lista de espera para un trasplante de hígado es aún lejano. De hecho, cuando murió estaba en los primeros lugares de la lista de espera, ¿qué más kafkiano que nadar tanto para morir en la orilla? Quizá la vida de Bolaño es a *El proceso* (1925), como Pierre Menard es a *El Quijote*.

En su relato *eugenésico* “Literatura + enfermedad= enfermedad” (2003)⁵ hacia el final Bolaño habla sobre Kafka:

Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de su escritura? (...) Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí. (Bolaño, 2003: 506)

Aquí hay una apuesta. Una apuesta segura, pero segura a perder. En lugar de apostarle a ganar, Bolaño era consciente de que Kafka sabía que la literatura era una apuesta en la que siempre se perdía pero que valía la pena hacer. No es lo mismo vivir con la certeza de la muerte próxima -como le tocó Bolaño- que vivir con la certeza de la muerte quizá mediata, como vivimos la mayoría de humanos. Si bien la muerte es aquella “posibilidad radical”⁶, aquella posibilidad que completa nuestro efímero transitar; como afirma un *clochard* de “El viaje de Álvaro Rousselot” (2003) (otro relato incluido en *El gaucho insufrible*), lo que nos aleja de Kafka y de Bolaño es, precisamente, la lejanía de esa certeza: nosotros también estamos muriendo, pero no tenemos (o no lo sabemos) una bomba de tiempo que nos matará en cinco años. En este sentido, Bolaño -como Kafka- quizá sintió que ya nada lo separaba de la escritura el día en que le dijeron que si no encontraba un donante de hígado moriría a lo sumo en un lustro.

5 Cuento incluido también en *El gaucho insufrible* (2003).

6 Término que utiliza Martin Heidegger en *Ser y tiempo* (2014).



Ahora bien, hasta ahora hemos tratado aquellas cuestiones vitales que Roberto Bolaño incluyó en *El gaucho insufrible* para tal vez inscribirse dentro del canon de narradores kafkianos; sin embargo, cabe hacer referencia a las cuestiones literarias que acercan a Roberto Bolaño y Franz Kafka.

En esta línea, una alusión importante a Kafka en este libro de Bolaño la encontramos en el relato “Jim” (2003). Es innegable pensar en los cuentos de Kafka “Un artista del hambre” (1922) o “Investigaciones de un perro” (1922) al leer el texto de Bolaño. La indolencia del protagonista de “Jim” se parece no tanto a la de *Bartleby* de Melville, sino a la del artista del hambre encerrado en su jaula soportando hambre⁷.

Sin embargo, la cita más importante que Bolaño hace de Kafka la hallamos en el epígrafe de *El gaucho insufrible*: “Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo” (Kafka 1924: 07). Este extracto corresponde, cómo no, a “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”, relato que tomamos como base para este ensayo. En el párrafo final de este relato de Kafka el narrador menciona lo citado en el epígrafe de Bolaño luego de que Josefina decidiera no volver a cantar.

¿Tiene importancia el hecho de que el final de un relato se utilice como epígrafe de un libro nuevo? En Bolaño sí. Quizá haya una relación en el orden del eslabón o de la continuidad de la obra kafkiana. Recordemos que el epígrafe de la más célebre obra de Bolaño, *2666* (2004), tiene un extracto del poema “El viaje” de Baudelaire: “Un oasis de horror, en medio de un desierto de aburrimiento”. ¿Qué hubiera dicho Girard acerca de este epígrafe? ¿Quizá lo mismo que Kafka y Bolaño? Pareciera que el horror rememora la violencia sagrada que se da después de la plaga provocada por el deseo mimético. El aburrimiento sería, entonces, aquel vivir sin *cultura*⁸, aquel estadio previo a la aparición del deseo mimético y la violencia.

Otra cuestión que cabe recalcar es la persistencia de la violencia en la obra de Bolaño. La tesis de Bolaño en toda su obra parecer ser: la violencia es transversal en la historia de la humanidad; una variante de la tesis de Girard sobre la violencia como fundadora de la *cultura*. En *2666* Bolaño echa mano de la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez. Esta violencia inicia con algo parecido a un accidente y se institucionaliza -de manera fáctica pero no legal- en el colectivo (masculino

7 La mención a Herman Melville la realizamos debido a la llamada “Literatura de la indolencia” en donde muchos ubican a *Bartleby el escribiente* (1856) de este autor como el relato fundador de este tipo de textos.

8 La noción de “cultura” que usamos en esta parte es más cercana a la antropología que a otra ciencia. El mismo Rene Girard se refiere a ese estadio previo como “el anterior a la aparición de la cultura”.



y femenino), debido a la inoperancia de las instituciones creadas para frenar la violencia a través del rito.

En la literatura de Bolaño abundan los chivos expiatorios. Pero son chivos expiatorios inconclusos, pues no se constituyen en víctimas propiciatorias eficientes para frenar la violencia ritual, sino que tan solo son paliativos que se sacrifican en infructuosos intentos por parte de los responsables de frenar la violencia generada por la crisis mimética. En el mecanismo del chivo expiatorio de Girard, los relatos de Bolaño no cumplen con todo el proceso. La violencia se agota antes de la sacralidad, por eso decimos que sus chivos expiatorios no son eficientes.

En la mayoría de relatos de Bolaño la violencia es una coprotagonista silenciosa que habla a través de otras bocas. Pero siempre se manifiesta, siempre dice que en ella la *cultura* humana encontrará aquel oasis para frenar el aburrimiento de la existencia.

Sobre la narración del mal, George Bataille afirma en *La literatura y el mal* (2000) que:

La literatura no puede asumir la tarea de ordenar la necesidad colectiva. No le interesa concluir: “lo que yo he dicho nos compromete al respeto fundamental de las leyes de la ciudad”; o como hace el cristianismo: “lo que yo he dicho nos compromete en el camino del Bien” (es decir, de hecho, en el de la razón). La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro. Al ser inorgánica, es irresponsable. Nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo. (Bataille, 43)

Entonces, bien hace Girard, y bien hacemos nosotros, al escoger los productos literarios como productos culturales que manifiestan algo más que una simple narrativa. Quizá esto dé cuenta de lo que nos hace *humanos*, pero humanos de forma *cultural* y no de forma metafísica u ontológica.

“Josefina la cantora o El pueblo de los ratones” (1924) es el último relato corto de Kafka, este dato quizá tenga relación con lo que hemos dicho antes sobre los eslabones que Bolaño tejió entre el último libro que publicó en vida y la última obra de Kafka. Poner como epígrafe del último libro que escribiera en vida Bolaño parte del último párrafo del último relato corto que escribió Kafka, da cuenta de la intención de Bolaño y de su relación con la obra de Kafka. Hay una voluntad vital



y textual de Bolaño que quizá se hace un poco más evidente con lo que hemos expuesto.

Según la teoría textual hecha por Gerard Genette en *Palimpsestos* (1982), los hipotextos son aquellos textos que preceden a otros. Es decir, un hipotexto es un relato al que hacen alusión textos futuros; en cambio, los textos posteriores serán llamados hipertextos. Así, el relato de Kafka es el hipotexto y el relato de Bolaño es el hipertexto. Es decir, el relato de Bolaño está basado y contiene al relato de Kafka. El registro que maneja Bolaño es serio, de tal forma que no nos encontramos frente a una parodia. Tampoco es una adaptación, porque aunque el universo literario es el mismo, los personajes son distintos.

3. Claves de lectura de “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones” y “El policía de las ratas”. Del deseo mimético a la violencia, y de la violencia al rito.

Bolaño se inscribe en la Literatura universal y no en la Literatura latinoamericana. Aunque son muchos los críticos que aducen que “El policía de las ratas” tiene un registro acorde a la literatura posterior a las dictaduras latinoamericanas, en este ensayo no compartimos dicha tesis. La universalidad de Kafka, en cambio, se defiende por sí misma. Precisamente, el hecho de que esté presente en Bolaño el rito fundacional, da cuenta de su universalidad: Girard creó su teoría para intentar explicar la *cultura* humana en general, pues vio que los sacrificios eran una perenne repetición en todo lugar, sin importar la región o el tiempo en que el que hubieren existido las poblaciones a las que se refirió. De esta manera, tomemos en cuenta que el desarraigo es otro tema que universaliza la obra de ambos autores. Bolaño era un chileno que creció en México y escribió la parte fuerte de su obra en España. Kafka era checo, escribía en alemán y era lo que peyorativamente llaman un *judío de cuatro días*⁹.

Ahora bien, manos a la obra. “Josefina la cantora” es un relato de una rata llamada Josefina que canta. Aunque en realidad no canta, sino que aúlla tal como lo hacen sus congéneres, sin algo que distinga su chillido del de las demás ratas. Lo curioso es que ella canta con todo el rito que implica cantar: se prepara, vocaliza y hace todo el gesto propio del acto. Cuando canta todos los que están cerca detienen sus actividades para escucharla. Asimismo, mientras la escuchan no hablan, a pesar de que la naturaleza de su pueblo es nunca callar. En cambio, Josefina solo habla cuando canta y cuando pide que consideren su condición de cantante para eximirla

9 Expresión utilizada de manera peyorativa contra aquellos judíos que solo habían asistido a recibir los sacramentos.



del trabajo, moción que nadie toma en serio. El relato está narrado en primera persona, y quien narra tiene una inteligencia superior a la del resto de la población de roedores (aunque no lo afirme de manera explícita en el texto).

El texto de Bolaño “El policía de las ratas” es un cuento que trata sobre Pepe el Tira. Pepe es sobrino de Josefina, la rata cantora del cuento de Kafka, aunque nunca la conoció pues cuando él nació ella ya había muerto. Él es policía, aunque lo propio sería decir que es un levantador de cadáveres, pues la noción de “policía” no está desarrollada de manera plena en su pueblo, y tampoco hay crímenes, pues los cadáveres que él levanta siempre son provocados por depredadores más grandes que las ratas, y en la comunidad las ratas no cometen actos lesivos contra las ratas. A Pepe le dicen “el Tira” por tirano. Un día Pepe encuentra que varios cadáveres de ratas tienen relación entre sí por un desgarramiento en el cuello y descubre que el asesino podría ser una rata, lo cual es *anti-natura* según sus superiores y según el forense.

Sobre la base de estos dos resúmenes escuetos, completaremos otros elementos que son fundamentales para entender lo girardiano en estos relatos.

Primero, se debe entender que ambos relatos se enmarcan en una suerte de literatura teratológica. Josefina es tan rara dentro de su comunidad como Pepe el Tira dentro de la suya. Este punto es implícito en Kafka, pero explícito en el relato de Bolaño, pues es Pepe el Tira quien en primera persona afirma “pero yo era distinto” (Bolaño, 434), porque él no era como el resto de ratas policías, ni como el resto de ratas trabajadoras. Lo mismo afirma Pepe acerca del arte en su población:

A veces surge una rata que pinta, pongamos por 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 a 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: 434)

Sin embargo, en la población de Pepe el Tira hay un avance respecto a Josefina la Cantora. En el relato de Kafka, la población negaba a Josefina la posibilidad de dedicarse netamente al arte.



Josefina lucha para que no la obliguen a trabajar; deberían eximiría, por lo tanto, de toda preocupación económica. Un entusiasta fácil -entre nosotros hubo algunos- podría pensar que el solo hecho de formular pretensión semejante, la justifica. Pero así no lo entiende nuestro pueblo y rechaza con calma la pretensión de la cantora. Tampoco se esfuerza mucho en refutar los fundamentos de la demanda (Kafka 1924: 07)

Hay cierto desprecio que el narrador siente hacia Josefina. A veces lo hace explícito, pero en la mayor parte del relato no, porque incluso se declara admirador de Josefina. Girard habla de esto en *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961).

El odio es la imagen invertida del amor divino. Ya hemos visto al eterno marido y al curioso impertinente ofrecer al ser amado en sacrificios a la divinidad monstruosa. Los personajes de *Los Demonios* se ofrecen a sí mismos y ofrecen a Sravroguin lo más precioso que poseen. La trascendencia desviada es una caricatura de la trascendencia vertical. No hay un solo elemento de esta mística invertida que no tenga su correspondencia luminosa en la verdad cristiana. En el mundo de mañana, afirman los falsos profetas, los hombres serán dioses los unos para los otros. (Girard 1961: 60)

El odio que profesa el protagonista de Kafka a Josefina se corresponde con la idolatría que le guarda, pues no son pocos los pasajes en los que confiesa que incluso él permanece callado cuando Josefina canta. Sin embargo, la razón para que nadie tome en serio la petición de Josefina de dedicarse por entero al arte parece estar engendrara en el deseo mimético. Josefina sería la mediadora del deseo, es decir el otro a quien el narrador quiere parecerse. Y la petición de Josefina pareciera ser el objeto de deseo que la comunidad niega para evitar caer en la crisis mimética y evitar la violencia sacrificial.

El deseo según el Otro siempre es el deseo de ser Otro. Sólo hay un único deseo metafísico pero los deseos concretos que concretan este deseo primordial varían hasta el infinito. Nada de lo que se puede observar directamente en el deseo de los héroes de novela es inmutable. La propia intensidad de este deseo es variable. Depende del grado de virtud metafísica poseído por el objeto. Y esta virtud depende también de la distancia que separa al objeto del mediador. (Girard 1961: 79)



A pesar de esto, el sacrificio se da en el cuerpo mismo del mediador: Josefina. Cuando Josefina decide dejar el canto, nos encontramos con una clave de lectura de la que ya habíamos hablado: el epígrafe del libro de Bolaño que contiene el relato de Pepe el Tira. El narrador dice cuando Josefina decide dejar el canto que “Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo”. En “El policía de las ratas”, Pepe el Tira menciona que ya perdieron varias cosas: primero, el canto de Josefina; y, segundo, la indiferencia frente a sus peticiones.

No sabemos cómo ni por qué, pero Pepe confirma que la petición de Josefina fue finalmente aceptada pero solamente para aquellos espíritus *raros* que nacen apenas uno después de varias generaciones, y que no llegan a encontrarse unos con otros.

Girard menciona que: “La maldición del héroe es tan terrible, tan total que se extiende a los seres y a las cosas que están directamente bajo su dominio. Al igual que un paria de la India, el héroe contamina los seres y las cosas que puede utilizar.” (Girard 1961: 55). Entonces, aquí notamos cómo la crisis mimética se evitó institucionalizando la posibilidad de que los artistas vivan sin trabajar, siempre y cuando no coincidan dos en la misma generación. ¿Qué hizo falta?, el sacrificio de Josefina, pues cuando ella dejó de cantar y murió, la moción se hizo posible para que aquel pueblo que nada entiende de arte pueda disfrutarlo.

En “El policía de las ratas” el rito es más claro y tiene tintes más cercanos a la teoría de Girard. No olvidemos que no hay ratas que hayan dañado a otras en este pueblo creado por Bolaño. Pepe el Tira encuentra a Héctor, la rata que había asesinado a seis ratas. El primer cadáver fue el de un bebé que estuvo recluido durante un mes hasta morir por “causas naturales”, según el forense. Sin embargo, Pepe el Tira descubrió que Héctor lo había matado por placer, y que lo había matado de hambre para ver el proceso de la muerte de primera mano. Cuando Pepe y Héctor se encuentran se produce una conversación digna de traer a colación. Héctor afirma ser una rata libre, no un depredador. Pepe le dice que está enfermo y que quizá alguien puede curarlo. Héctor le responde: ¿y quién te curará a ti, Pepe? *Ipsa facto* se inicia una pelea entre ambos y Pepe el Tira mata a Héctor con un desgarramiento similar al que había encontrado en los cuerpos yertos de las ratas asesinadas por Héctor.

Héctor es el doble monstruoso de Pepe el Tira. No pueden subsistir ambos, de tal manera que la crisis mimética estalla en la pelea entre los dos. Héctor muere, pero con su muerte Pepe el Tira se vuelve, también, una rata libre. El sacrificio no



ha empezado, pues se necesita que sobre el chivo expiatorio se ejerza el ritual que institucionaliza la violencia sagrada.

Después del deseo mimético tenemos la primera institución que no responde a una institucionalización fuertemente organizada, sino a un primer orden relativo a la venganza y al resentimiento. Es este el punto en el que Pepe y Héctor se ven como dobles iguales. Entonces, el deseo deviene violencia, y la violencia se convierte en una institución porque afecta al grupo y no solo al individuo; pero, en nuestro caso específico, la violencia se configura entre los dos libres, entre las dos ratas que necesitan la una de la otra para reconocerse a sí mismos como libres. Por eso, aquí Girard habla de una *interdividualidad* y no una *individualidad*, pues el deseo provoca que el ser humano no se defina por sí mismo, sino con base en su interrelación con otros seres humanos. En este caso, no hablamos de seres humanos, sino de la prosopopeya de las ratas de Bolaño.

Llega un punto en el que el objeto se desvanece y no hay vuelta atrás, porque ya no se desea el objeto que el otro desea sino el deseo como tal del otro; en otras palabras, se trata de interrumpir el deseo del otro, y ya no de obtener el objeto de deseo. Aquí Pepe interrumpe el deseo de Héctor de ejercer su libertad a través del asesinato. Pero lo interrumpe matándolo, porque uno de los dobles debe desaparecer. Entonces, queda la libertad de Pepe el Tira, su libertad de matar que se institucionaliza debido a su papel de policía.

Aquí surge la necesidad del chivo expiatorio, pues el colectivo necesita desplazar el objeto inexistente de deseo hacia un cuerpo que pueda reemplazarlo y que también pueda ser violentado; entonces, nace la víctima sacrificial. Héctor ya fue asesinado, pero su cuerpo yerto tiene que pasar el ritual. A Pepe lo llevan hacia un Concejo de ratas atadas por sus colas. Él comenta lo que investigó y lo que descubrió. El Concejo lo absuelve de toda responsabilidad y le advierte que si comenta algo de lo sucedido con otras ratas, será sacrificado. Mientras tanto, el cuerpo de Héctor ya había sido arrojado a los depredadores. El chivo expiatorio ya fue sacrificado. Sus restos deben ser desaparecidos para evitar la iconoclastia que puede ser contraproducente para la sociedad naciente (o ya existente).

Aquí nacen también formas miméticas de control de la violencia engendrada por el deseo mimético. El Concejo de ratas es quien ejerce el control, pues no le dicen a Pepe si esto había ya sucedido antes o si es la primera vez, pero todo apunta a que ya había pasado. Lo que sí le advierten a Pepe es que si osa hacer lo que hizo



Héctor (matar por placer), su cuerpo correrá la misma suerte. Lo mismo si cuenta al resto de la población lo que vivió.

Lo curioso es la relación de la víctima sacrificial con la soberanía. Me explico: el soberano, como la víctima sacrificial, es quien puede decretar, por ejemplo, un estado de excepción, como lo hacía Josefina cuando cantaba. Entonces, el chivo expiatorio estaría al mismo tiempo fuera y dentro de la comunidad. Es expulsado de la comunidad, pero es necesario su sacrificio para el mantenimiento de esta. Como en el caso del ejercicio de la soberanía, que es la única manera en que se pueden establecer momentos de suspensión de la ley para que la misma soberanía pueda perpetuarse en el Derecho.

4. Conclusiones

En “Josefina la cantora” nos encontramos con las primeras fases del deseo mimético y la crisis mimética, mientras que en “El policía de las ratas” damos con todo el proceso que pasa el colectivo para aplacar la violencia mimética a través del mecanismo del chivo expiatorio.

En el relato de Kafka, encontramos el deseo mimético y la institucionalización de un permiso gracias al sacrificio de Josefina. Recordemos que si el deseo mimético se propaga como la peste, puede devenir violencia; entonces, para evitar esto la población del cuento de Kafka concedió un permiso a los artistas.

Ahora bien, en el cuento de Bolaño es evidente este permiso, pero contamos ya con la violencia fundadora. Para evitar que a través del deseo mimético la violencia se propague, se institucionaliza el sacrificio de todos aquellos que ejerzan violencia sobre otras ratas. En este caso, el deseo mimético ya se ve presente en Pepe, pero el Concejo de ratas lo exime de responsabilidad porque su labor es fundamental para mantener la cohesión social. Claro está, si Pepe dijera el secreto de las ratas (que son tan violentas que pueden matarse entre sí), también sería sacrificado dentro de otro rito violento que crearía otra institución.

Referencias bibliográficas

Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. París: Elaleph.

Bolaño, R. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, R. (2018). *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.



- Candia Cáceres, A. y González González D. (2017). “Kafka y Bolaño: ¿Para una literatura menor?”. Disponible en: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/download>
- De Castro Rocha, J. C. (2014). *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*. Guadalajara: Cátedra.
- Girard, R. (1961). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (2015). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (2006). *Los orígenes de la cultura*.
- Ilian, (I). (2010). “Bolaño / Kafka: los artistas en el pueblo de los ratones”. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4277644>
- Kakfa, F. (1924). “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”. Disponible en: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/130801.pdf>