



Sin título, dibujo serie Figura humana (pequeño formato), 2012 | MARTHA BOHÓRQUEZ

¿QUÉ ES UNA VIDA? BOLAÑO LEE A NIETZSCHE A TRAVÉS DE SCHWOB Y BORGES*

O QUE É UMA VIDA? BOLAÑO LÊ A NIETZSCHE ATRAVÉS DE SCHWOB E BORGES

WHAT IS A LIFE? BOLAÑO READS NIETZSCHE THROUGH SCHWOB AND BORGES

Alberto Bejarano**

El artículo se en la idea de que el género de la biografía imaginaria iniciado por Marcel Schwob se posiciona frente a la biografía histórica tradicional como un método de investigación herético-crítico que inspecciona la vida de los hombres cualquiera, subrayando el rol de la ficción sobre lo real y sus efectos. Se indaga la herencia nietzscheana y schwobiana de esta práctica y se analiza su uso y reinención creativa en textos de Borges y de Bolaño. Al final se afirma que esta práctica hace de la literatura un ejercicio permutador de conciencias y afectos.

Palabras clave: Nietzsche, historia, Borges, ficción, Bolaño, literatura contemporánea.

O artigo será sustentado na ideia de que o gênero da biografia imaginária iniciado por Marcel Schwob posiciona-se frente à biografia histórica tradicional como um método de pesquisa herético-crítico que inspeciona a vida de quaisquer homens, sublinhando o papel da ficção sobre o real e seus efeitos. Indagar-se-á a herança nietzschiana e schwobiana desta prática e será analisado seu uso e reinvenção criativa em textos de Borges e de Bolaño. Ao final se afirma que esta prática faz da literatura um exercício permutador de consciências e afetos.

Palavras-chave: Nietzsche, história, Borges, ficção, Bolaño, literatura contemporânea.

The article supports the idea that the imaginary biography genre initiated by Marcel Schwob, places itself in face of the traditional historical biography as a heretic-critic investigation method that inspects ordinary man lives, highlighting the role of fiction on reality and its effects. The Nietzschean and Schwobian origin of this practice is researched and its use and creative reinvention in Borges and Bolaño are analyzed. Finally, it is stated that this practice turns literature into a practice of exchanging conscience and affect.

Key words: Nietzsche, history, Borges, fiction, Bolaño, contemporary literature.

* Este artículo hace parte de la tesis doctoral en filosofía: "Roberto Bolaño y los lenguajes del mal". Agradezco las múltiples (e)vocaciones de este texto a los estudiantes del curso "Literatura y pensamiento francés" de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, durante el primer semestre del 2012.

** Magíster en Filosofía y candidato a Doctor en Filosofía y Estética de la Universidad París VIII. Profesor de la Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). E-mail: otrasquisiciones@hotmail.com

NIETZSCHE, SCHWOB Y LA HISTORIA

Artista: entusiasmado, sensible, infantil, de pronto demasiado desconfiado, de pronto demasiado confiado.

Friedrich Nietzsche

Al pensar en la pregunta en torno a qué es una vida y en las maneras de acercarse a ésta, desde la historia o desde la ficción, partimos de la relación entre vida y salud que plantea Nietzsche en *La ciencia jovial*, y de la manera como el pensador se pone en escena con nombre propio; todo esto de acuerdo con la óptica que se escoja (el ensayo sobre sí mismo o la autobiografía póstuma). Colli, en su ensayo sobre Nietzsche, destacará ampliamente este punto al referirse a este libro esencial en la obra del filósofo alemán, en donde el arte cumple un papel determinante como una especie de caja de resonancia sobre los destinos humanos:

La historia como conocimiento de los errores y de los horrores del hombre, como revelación de que el pasado pesa sobre nosotros con una suma irremediable de desventuras. Aquel pasado del hombre, hecho de infamias y de angustia, no sólo es irremediable y jamás dejará paso a un porvenir de alegría, sino que está destinado a retornar eternamente igual a sí mismo (2000: 114).

Pero, frente a este eterno retorno y su angustia casi indiscifrable, Nietzsche opone el arte como barricada, como distanciamiento vital que nos permite recrear la vida y desencajar a la verdad y a su ciencia “dura” a través de un himno jovial que devuelva al hombre a una cierta levedad donde su canto no se ahogue entre deberes y morales asfixiantes:

¡Debemos de vez en cuando, descansar del peso de nosotros mismos, volviendo la mirada allá abajo, sobre nosotros, riendo y llorando sobre nosotros mismos desde una distancia de artistas: debemos descubrir al héroe y también al juglar que se oculta en nuestra pasión de conocimiento; debemos, alguna vez, alegrarnos de nuestra locura para poder estar contentos de nuestra sabiduría! Y justamente porque en última instancia somos graves y serios y más bien pesos que hombre, no hay nada que nos haga tanto bien como la gorra del granujilla: la necesitamos para nosotros mismos

—todo arte arrogante, vacilante, danzante, burlesco, infantil y bienaventurado nos es necesario para no perder esa libertad sobre las cosas que nuestro ideal nos exige— (2009: 107).

Esta idea es enfatizada por Cacciari:

[...] el arte denuncia explícitamente la inquietud filosófica en lo que a él respecta. No se sueña con aceptar la dimensión del “desecho”. Su forma es problema filosófico [...] el arte demuestra que la dimensión del pensar no es reductible a la categoría de la *lógica*, anuncia la posibilidad de pensar en formas diferentes de aquellas lógico-filosóficas. Por eso en la *gaya ciencia*, el arte es llamado un “alegre mensajero” (1995: 87).

Recordemos que en el prólogo de *La ciencia jovial* Nietzsche decía:

Pero dejemos a un lado al señor Nietzsche, ¿qué nos importa que el señor Nietzsche esté nuevamente sano? [...]. Un psicólogo conoce pocas preguntas tan atractivas como aquella que interroga por la relación entre salud y filosofía, y en el caso de que él mismo caiga enfermo, aporta a su enfermedad toda su curiosidad científica [...]. Todavía espero que un médico filósofo, en el sentido excepcional de la palabra —uno que haya de dedicarse al problema de la salud total del pueblo, del tiempo, de la raza, de la humanidad— tendrá alguna vez el valor de llevar mi sospecha hasta su extremo límite y atreverse a formular la proposición: en todo el filosofar nunca se ha tratado hasta ahora de la “verdad” sino de algo diferente, digamos de la salud, del futuro, del crecimiento, del poder, de la vida [...] (2009: 15).

Si según Nietzsche, el filosofar debe ocuparse de la vida, habría que reflexionar sobre el lugar del arte y en particular de la ficción, a la hora de confrontarnos con nuestra salud y con *la utilidad y conveniencia de la historia para la vida*. Y, por otra parte, tendríamos que pensar en la función del nombre propio en el momento de plantearse una pregunta, como un-otro, con aquel que busca traspasar su nombre y enfrentarse a la impersonalidad de la escritura donde el nombre es sólo un pasaje distante y etéreo, en camino hacia otra escritura, una escritura blanca (Barthes-Blanchot-Derrida), donde hay que escribir como lo sugería el mismo Nietzsche: “[...] escribir de una manera impersonal y fría. No utilizar ni el ‘yo’ ni el ‘nosotros’ [...]” (2007: 19).

Ahora bien, al pensar este tipo de preguntas, creemos útil acercarnos a la expresión *vidas imaginarias* del escritor francés Marcel Schwob y su libro del mismo nombre (1982 [1896]), donde se alude a un desplazamiento del género biográfico, hasta ese momento ligado a la “historia”, y se inaugura un nuevo género literario conocido como *biografía imaginaria* que cultivarán a partir de Schwob escritores como Alfonso Reyes, Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges y Roberto Bolaño. El punto de partida es rechazar cualquier tipo de idealización sobre una vida y la apuesta consiste en concentrarse en la extrema superficie a la que se referían Nietzsche y Deleuze:

[...] aquí es cuando, en desacuerdo con la mayoría de biógrafos, he de dejar a los señores Burke y Hare en medio de su gloriosa aureola. ¿Por qué destruir un efecto artístico tan hermoso llevándolos lánguidamente hasta el final de su carrera y revelando sus debilidades y sus decepciones? Sólo hay que verlos allí, con su máscara en la mano, errantes en las noches de niebla. Pues el fin de su vida fue vulgar y similar a tantos otros (Schwob, 1982: 190).

Schwob inventa un género que a su vez se bifurcará en “vidas infames”, sentando las bases de una larga tradición donde se confunde la literatura y la filosofía, a través de autores como Alfonso Reyes y Michel Foucault. Tal como aparece en el prólogo de Schwob, la importancia de su obra radica en buena medida en igualar los destinos de los “hombres ilustres” y de los “infames”:

[...] por desgracia, a los biógrafos les ha dado por creer que eran historiadores. Y nos han privado así, de retratos admirables. Han supuesto que sólo la vida de los grandes hombres podrían interesarnos. El arte es extraño a tales consideraciones [...] no habría que describir minuciosamente al hombre más importante de su época, o señalar los más célebres del pasado, sino narrar con igual preocupación las existencias divinas de los hombres, en tanto si fueron divinos, mediocres o criminales (Schwob, 1982: 14).

En este artículo nos centraremos pues en dos biografías imaginarias construidas por Borges y Bolaño en sus libros sobre la infamia. Schwob hará de sus vidas imaginarias un credo literario: escribir sobre los hombres infames es resituar constantemente las historias humanas por fuera del prisma de la virtud y la belleza. Todas



Sin título, dibujo serie Figura humana (pequeño formato), 2012
MARTHA BOHÓRQUEZ

las vidas merecen ser contadas y para ello el biógrafo artístico no debe dedicarse a pensar en “destinos ejemplares”, sino en explorar y comprender el espacio de una vida:

[...] el arte del biógrafo consiste precisamente en la selección. No debe preocuparse por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos [...] el biógrafo, como divinidad inferior, sabe escoger, entre las cosas humanas de lo posible, aquella que es única (Schwob, 1982: 12).

Le debemos a Vila-Matas el ejercicio de evidenciar la filiación entre Schwob, Borges y Bolaño:

[Schwob] será un autor menor, pero su influencia es visible en obras de Borges, Faulkner, Cunqueiro, Perec, Tabucchi, Bolaño, Sophie Calle, Michon. “En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas”, escribió Jorge Luis Borges. Y quizás sea la más clandestina de las redes de esos clubs ocultos —celosos siempre de sus descubrimientos— la que ha trabajado a lo largo de los años con pericia para evitarle una popularidad excesiva (2011: 1).

BORGES Y SU *HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA*

Sabemos desde Borges que cada escritor crea a sus precursores. Podríamos decir incluso que en eso consiste buena parte de la literatura, en *crear* a sus propios precursores (Borges escribe en itálicas el verbo crear, lo cual no es un gesto menor; podría significar una transitividad que vale la pena destacar). En la escritura de Borges es común encontrar ese tipo de gestos. Desde sus primeros libros (*Discusión*, 1932) vemos este tipo de variaciones borgianas que significan un énfasis particular. En todo caso, escribir una palabra en itálicas es un gesto del autor que invita al lector a releer la frase, el párrafo e incluso el cuento o ensayo completo a la luz de esa variación.

Pero, la pregunta que nos interesa es ¿a qué tipo de creación se refiere Borges? Si se piensa bien no es tarea fácil, pues qué podría significar la idea de crear sus propios precursores, teniendo en cuenta que en ese célebre ensayo Borges no habla solamente del pasado. No se trata de una relación lineal de influencia y recepción de autores del pasado, sino más bien de cómo nuestra lectura actual modifica el futuro, dirá Borges. En el fondo, más que un asunto de “autores”, es un tema de “lectores”. Borges lo decía por Kafka. Es el lector quien al leer a Kafka, leerá luego con otros ojos el Kierkegaard de Kafka. Y todo, porque no hay un Kafka ni un Kierkegaard, sino múltiples y heterogéneos kafkas y kierkegaards que comienzan y se proyectan en cada lector. Pero eso no es todo. Borges se refiere también con frecuencia al verbo *prefigurar* (Bartleby de Melville prefigura al señor K de Kafka...) y a la manera como un autor prefigura a otro de forma misteriosa en la medida en que muchas veces no hay una relación directa entre uno y otro.

Ahora bien, un par de años antes de publicar *Historia universal de la infamia*, Borges incursiona por primera vez en el género de la biografía imaginaria en su libro sobre el poeta orillero Evaristo Carriego (1930), en donde mezcla sus recuerdos infantiles con evocaciones de arrabal que luego se afirmarán en su obra en relatos como “Sur”, “El inmortal”, y en poemas como *La noche que en el sur lo velaron* y *Milonga de Jacinto Chiclana* que recrea el escenario de Balvanera, originalmente ligado a Evaristo Carriego: “Quién sabe por

qué razón / me anda buscando ese nombre; me gustaría saber/ cómo habrá sido aquel hombre” (Borges, 2007b: 330). Borges decía de su biografía de Carriego que era “un libro menos documental que imaginativo”; el segundo capítulo lo titulará Borges, parafraseando a Schwob, “Una vida de Evaristo Carriego”, y dirá: “[...] que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la incipiente voluntad de toda biografía” (2007a: 127).

Muchos años después, según lo relata Bioy Casares, Borges apuntará que siempre hay que distinguir entre Carriego y su biografía sobre Carriego. Es decir, por un lado está la vida del poeta orillero Evaristo Carriego según sus testimonios y los de aquellos que lo conocieron, y, por otro, está una vida de Carriego en la biografía que Borges escribe sobre él:

[...] la gente cree literalmente lo que un escritor dice. Hay que tener mucho cuidado. Yo dije que un cuento mío (“Hombre de la esquina rosada”) estaba basado en cierta biografía de Carriego (la mía). Después he leído a críticos que afirman que ese cuento está inspirado en la vida de Carriego. No se preguntan cómo puede ser eso. No entienden de metáforas o exageraciones (Bioy, 2011: 491).

No habría que olvidar ese consejo de Borges, sobre todo porque es otro escritor, Bioy, quien escribió lo que acabamos de leer. Sin embargo, lo que nos interesa subrayar es la mención de Borges de la exageración, en especial porque para Schwob, el arte de la biografía imaginaria reposa en el concepto de *exageración* que él denomina *gusto por la extravagancia de una vida*.

“El hombre de la esquina rosada” es el primer cuento de Borges, publicado en *Historia universal de la infamia* (1935), un libro más de historias que de relatos que muchos años después reescribirá bajo el título de *Historia de Rosendo Juárez* en *El informe de Brodie* (1970) en estos términos: “Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad sobre esos infundios” (Borges, 2007b: 412). Así como Nietzsche se pone en escena con nombre propio, Borges hará lo mismo en *Historia universal de la infamia*: “[...] en-

tonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre” (Borges, 2007a: 396). Este libro, abiertamente schwobiano es uno de los momentos más célebres en la obra y vida de Borges, ya que como él mismo lo reconocerá, su timidez dará paso progresivamente a asumir públicamente su identidad como Borges, el que se deja vivir, para que el otro, Borges, escriba. En Borges, lector de Schwob, el gran precursor, el arte consiste en desclasificar y en deformar las vidas y las posibles verdades que ocultan y esconden los instantes que marcan definitivamente un destino. “[...] los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego” (Borges, 2007a: 125). En palabras de Vila-Matas:

Su libro más influyente, el que más caminos abrió, fue *Vidas imaginarias*, donde utilizaba personajes reales de la historia como Eróstrato, Lucrecio, Petronio, para componer unas biografías alucinantes, mezcla de erudición y anécdotas de tipo extraordinario. Borges las tomó como modelo para su *Historia universal de la infamia*, donde los protagonistas son reales, pero los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. Borges tomó de esas vidas imaginarias de Schwob la idea de que tanto el conocimiento como la imaginación sirven como caminos para acceder a una persona, ya que las biografías no dejan de ser mezclas de los datos reales con los ficticios. De hecho, según él mismo contó, para escribir *Historia universal de la infamia* se dedicó antes a leer vidas de personas conocidas y a deformarlas después según su capricho (Vila-Matas, 2011: 2).

Para Borges, como lo mencionaba ya en el prólogo a *Historia universal de la infamia*, la vida de un hombre cabe en un instante o en un par de instantes, en un gesto o en un par de gestos: “[Este libro] abusa de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas” (2007a: 341). Es algo que retomará siempre y que volvemos a encontrar, por ejemplo, en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: “[...] la noche en que por fin vio su propia cara, la noche

en que por fin escuchó su nombre [...] cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que hombre sabe para siempre quien es” (Borges, 2007a: 675).

Borges decía en su poema *Laberinto*: “[...] es de hierro tu destino Como tu juez” (Borges, 2007a: 521). Esta idea nos recuerda a Nietzsche y *La ciencia jovial* alrededor del concepto de *destino humano*:

¿Qué ocurriría si, un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: ‘Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y sucesión —y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo—. ¡La eterna clepsidra de la existencia se invierte siempre de nuevo y tú con ella, granito del polvo!?’ (Nietzsche, 2009: 341).

El Borges de los años treinta —de *Evaristo Carriego*, *Historia Universal de la Infamia* y el inicio de *Ficciones*— asume plenamente lo que él mismo llama *solución de continuidad* de una vida, es decir, una apuesta por la biografía imaginaria a partir de una condensación extrema de un instante; Borges pone en marcha de manera temprana un mecanismo que mantendrá a lo largo de los años —a pesar de las continuas variaciones que no tenemos oportunidad de estudiar aquí— y que lo emparenta en ese sentido con el Nietzsche de *La ciencia jovial* en torno a su idea de *secuencia y sucesión*.

BOLAÑO Y SU LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

Nietzsche tiene grandes frases poéticas. Y tiene el valor de los poetas. Pero como pensador es peor que un callejón sin salida: es una puerta que se abre directamente al abismo. Prefiero a Pascal, que busca puentes en el abismo.

Roberto Bolaño

Si pensáramos en una figura que pudiera representar alegóricamente a un escritor como Roberto Bolaño y expresara al mismo tiempo su intensa relación

con la lectura, nos inclinaríamos sin dudar por uno de los retratos más famosos del alucinante pintor italiano renacentista Giuseppe Arcimboldo, titulado *El bibliotecario*¹. Se trata de un personaje (con)formado exclusivamente de libros. Es una especie de comediante que vemos aparecer detrás de una cortina verde con su mirada expectante clavada en el infinito. Su cabeza es un libro abierto y sus manos son un par de hojas sueltas que sostienen y acarician levemente el resto de los libros que componen su cuerpo. Los libros son de diverso y variado tamaño y sus formas geométricas son triangulares. De cierta forma ése es Roberto Bolaño, tal como lo podemos ver y leer en sus trabajos.

Así como *El bibliotecario* de Arcimboldo es un conjunto de series de libros que forman un cuerpo, Bolaño es un lector-escritor hecho de fragmentos ajenos que prolonga en cada una de sus obras, las obras de otros, sus amigos y contradictores en sus diversos juegos literarios. En este plano, la figura de Borges es central para Bolaño. De allí procede también la predilección de Bolaño por los escritores como personajes de la mayor parte de sus novelas y cuentos. A la manera de Arcimboldo, Bolaño se vale del mecanismo del montaje y de la superposición de imágenes para clasificar e insertarse en las tradiciones literarias de las que quiere hacer parte (lo policial y lo fantástico, principalmente). A pesar de la condición *nómada* de Bolaño, el poeta chileno siempre cargó a costas su biblioteca personal y nunca dejó de ser un lector apasionado, a veces de juicios severos, pero nunca impersonales. La lectura para Bolaño era un terreno de encuentros y desencuentros con las tradiciones literarias que él mismo iba inventando tal como lo sugiere Borges en su ensayo “Kafka y sus precursores”. Así, la presencia de sus escritores en su obra como personajes de ficción resulta ser un espacio de experimentación en el que dichos personajes se metamorfosean y proyectan en el autor sus dilemas literarios. Acercarse al tema de las bibliotecas y los libros en la obra de un escritor como Bolaño nos obliga a volver a Borges, una de las influencias más decisivas en el chileno, y preguntarnos por el estatus de la biblioteca en su obra. En Borges, al igual que en Bolaño, la figura de la biblioteca es asimilada al paraíso, en un sentido irónico. Un paraíso en el que nosotros elegimos nuestros propios laberintos y castillos kafkianos.



Sin título (detalle), dibujo serie *Figura humana* | MARTHA BOHÓRQUEZ

Roberto Bolaño construyó pues una obra basada en temáticas y visiones literarias ligadas a la transformación del concepto de *autor* y a la idea misma de *literatura* como transtextualidad (Genette); de cierta manera, podría decirse que es un prolo(n)gador de las ficciones de Borges. Comparte además una fascinación por el texto híbrido y por las biografías imaginarias que pueden apreciarse en libros como *La literatura nazi en América*. En la literatura de Bolaño se deconstruye la idea tradicional de *política* y se pueden entrever otras formas de entender el poder y sus laberintos. Su escritura es una exploración de vidas que pudieron ser; es una apuesta por lo posible de la literatura y por la pregunta inacabada e inacabable sobre quién escribe y quién es escrito o, para decirlo en otros términos, por la relación ambigua entre escritor-autor y personaje.

Bolaño, cultor del paréntesis en varias de sus formas, se acercará también a su manera a las vidas menores, infames e ínfimas, y hará de su literatura una búsqueda constante en torno a la pregunta por una vida y por los espacios más o menos vacíos de los que debe ocuparse el escritor para recrear el mundo de lo posible; en el caso de Bolaño, casi siempre ligado al horror y a lo siniestro:

[...] para mí, la literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y de frases y se instala en el territorio del riesgo, yo diría del riesgo permanente. La literatura se instala en el territorio de las colisiones y los desastres, en aquello que Pascal llamaba, si mal no recuerdo, el paréntesis, que es la existencia de cada individuo, rodeado de nada antes del principio y después del final (2006: 92).

“Ramírez Hoffmann el infame” es el último fragmento de *La literatura nazi en América* (1996), una novela serial inclasificable. Este fragmento de Bolaño se prolongará en *Estrella distante* (1999) —el mismo ejercicio que hará Bolaño con Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes* (1998) y luego en *Amuleto* (2000)—. En “Ramírez Hoffmann el infame”, Bolaño le muestra al lector cómo el detective Romero avanza a tientas tras las pistas borrosas de Hoffmann en España, hasta que recibe la ayuda del otrora joven poeta Belano, quien ahora es un escéptico escritor fantasma en la Costa Brava. Será Belano justamente quien tratará de recrear una vida de Hoffmann y quien termine por identificarlo, gracias a un estudio pormenorizado de minúsculas huellas que Hoffmann ha dejado a lo largo de veinte años de huidas y camuflajes:

[...] es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo a aparecer en escena yo. Chile también nos ha olvidado [...]. Ahora estaba tras la pista de Ramírez Hoffmann. Cecilio Macaduck le había proporcionado mi dirección en Barcelona. ¿En qué puedo ayudarle?, le pregunté. En asuntos de poesía, dijo. Ramírez Hoffmann era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Ramírez Hoffmann era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo él, tal vez para Ramírez Hoffmann o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí. Todo depende, ¿no cree? (Bolaño, 1996: 211).

Belano acompañará entonces al detective Romero en sus pesquisas y asumirá un rol como descifrador de los mensajes en clave que Hoffmann ha venido dejando después de su partida de Chile, unos años después del golpe de Pinochet y de su *performance* criminal, relatado con más detalles por Bolaño en *Estrella distante*: “[...] su paso por la literatura deja un reguero de sangre y varias preguntas realizadas por un mudo. También deja una o dos respuestas silenciosas” (Bolaño, 1996: 209).

Retomando el método borgiano de *Historia universal de la infamia*, Bolaño deforma el espacio de una vida en torno a un poeta-torturador, Ramírez Hoffman, y al detective retirado, Romero. Sin embargo, Bolaño introduce una variación importante al sugerir que se requiere un cierto estatus común para componer la biografía del infame: como lo cuenta Romero, tanto el biógrafo

como el biografiado deben ser poetas, ya que ésta es la única manera de adentrarse en los espacios mudos y silencios que se acaban de evocar. El espacio del poeta es el paréntesis, nos dice Bolaño, y en sus búsquedas poéticas el silencio es su único testigo y a la vez su evidente condena al fracaso, al no poder traspasar este mismo espacio. El paréntesis pascaliano de Bolaño es como este verso de Baudelaire, a quien tanto admirara Bolaño:

¡Yo soy la herida y el cuchillo!
¡Yo soy la bofetada y la mejilla!
¡Yo soy los miembros y la rueda,
y la víctima y el verdugo!
(Baudelaire, 1996: 69).

Ahora bien, en el siguiente párrafo se evidencia el método schwobiano que comparten Borges y Bolaño: la historia es un conjunto de conjeturas en el que un acontecimiento central, léase *verídico*, da pie para una serie infinita de posibilidades en las que la ficción es la única forma de avanzar en la oscuridad de los fríos hechos:

[...] todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubieran escenificado ningún recital de poesía aérea. Tal vez Ramírez Hoffman escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago. Tal vez todo sucedió de otra manera. La exposición fotográfica en el departamento, sin embargo, ocurrió tal y como a continuación se explica (Bolaño, 1996: 204).

En “El muerto” de Borges se procede también de la misma manera:

[...] que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamin Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley, de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul. Ignoro los detalles de su aventura; cuando me sean revelados, he de rectificar y ampliar estas páginas, por ahora este resumen podría ser útil (Borges, 2007a: 656).

Siguiendo a Schwob, a Borges y a Bolaño, podría decirse que la literatura es una forma provisional y frágil de adentrarse en la historia. La literatura se diferencia de la historia al asumirse siempre en presente y al “desechar” la verdad en sus búsquedas e investigaciones, tal como lo recordaba Nietzsche: “[...] como escritor: honesto, jovial, humano (no senil) y no sentimental, no se lamenta” (2007: 450). La literatura “sucede”, parafraseando la cita que hace Borges de Whistler:

El arte y la literatura... tendrían que tratar de librarse del tiempo. Muchas veces a mí me han dicho que el arte depende de la política, o de la historia. No, yo creo que eso es todo falso... Bueno, Whistler, el famoso pintor norteamericano, asistía a una reunión, y ahí se discutían las condiciones de la obra de arte. Por ejemplo: la influencia biológica, la influencia del ambiente, de la historia contemporánea. Entonces Whistler dijo: “*Art happens*”, el arte sucede, el arte ocurre, es decir, el arte... es un pequeño milagro... Que escapa, de algún modo, a esa organizada causalidad de la historia. Sí, el arte sucede o no sucede; eso tampoco depende del artista (2005: 32).

En *La literatura nazi en América*, Bolaño se pone en escena con nombre propio dentro de los relatos, al igual que Nietzsche y Borges, en una tentativa que Derri-da llamaba *política del nombre propio*, de inspiración nietzscheana. Ya hacia el final de “Ramírez Hoffman el infame” se puede leer la siguiente declaración: “[...] suspiré o bufé, qué asunto más feo, dije por decir algo. Claro, dijo Romero, ha sido un asunto de chilenos. Lo miré, allí, de pie en medio del portal, Romero sonreía. Debía andar por los sesenta años. Cuídate, Bolaño, dijo finalmente y se marchó” (Bolaño, 1996: 219).

CONCLUSIONES

Pensar la pregunta ¿qué es una vida? en un sentido literario, en un diálogo crítico con la filosofía de Nietzsche, nos recuerda la fórmula de Deleuze en torno a cómo no es la vida la que explica una obra (Sartre), sino la obra la que le otorga (más) sentido a una vida. En el caso de Borges y Bolaño, el género transpersonalizador de la biografía imaginaria se convierte en un

método de exploración crítico de una vida y hace de la literatura un ejercicio permutador de conciencias y de afectos. Si la vida de un hombre cabe en un instante como lo sugiere Borges, esto quiere decir que el estudio intensivo de dicho instante debe internarse profundamente en la multiplicidad de instantes que componen un instante, en la conjunción de fragmentos que desembocan —tantas veces de manera cabalística— en ese instante en que se pierde o se gana una vida y en el que el peso de una biografía se decide de una vez por todas. Esa relación entre secuencia y sucesión a la que alude Nietzsche en *La ciencia jovial*, nos sitúa en una posición ambigua con respecto a los alcances de una vida y a la forma como solemos preguntarnos por lo que es o no es una vida. Esto significa pensar-de-diversas-formas una vida, a la manera nietzscheana. La pregunta por una vida no es pues algo que pueda afrontarse desde un plano “personal”, limitado a una conciencia y a una supuesta unidad del Yo (“yo pienso... yo escribo”), sino que involucra una serie de afectos que interrogan incesantemente al sujeto y potencian los espacios de incertidumbre desde donde se trata de enunciar lo que fue una vida.

Escribir una biografía imaginaria implica abandonar una narración desde el “yo” y desde el “nosotros”, en la medida en que es otro el que escribe, un-otro que no se conforma con ver de cerca o de lejos a su “biografiado”, sino que asume completamente la potencia de lo minúsculo, de ese ver a cincuenta centímetros del poeta peruano José Watanabe, en el que todo ocurre en un instante fugaz que es a la vez todos los instantes. Todo se juega en la forma ver:

Mi mirada cansada retrocedió desde el bosque azulado
por el sol
hasta la mantis religiosa que permanecía inmóvil a 50
cm de
mis ojos
Yo estaba tendido sobre las piedras calientes de la orilla del
Chanchamayo
y ella seguía allí, inclinada, las manos contritas,
confiando excesivamente en su imitación de ramita o
palo seco
(José Watanabe, 2012: 4).

NOTA

¹ El nombre sonoro del pintor Arcimboldi no es indiferente para el lector de Bolaño en la medida en que alude, como se sabe, indirectamente, al personaje central de su novela *2666*, el escritor prusiano Benno von Archimboldi.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BAUDELAIRE, Charles, 1996, *Les fleurs del mal*, Madrid, Cátedra Letras Universales.
2. BEJARANO, Alberto, 2010, “De infames y gangs en Borges”, en: *Revista Destiempos*, México, junio.
3. _____, 2011a, *Roberto Bolaño et les faits divers*, en: *Revista Forma*, Vol. 3, primavera, Universidad de Barcelona.
4. _____, 2011b, “Genealogías de la orfandad en 2666 de Roberto Bolaño”, en: *Revista Nómadas*, No. 33, Bogotá, Universidad Central-Iesco.
5. BIOY, Adolfo, 2011, *Borges*, Barcelona, Emecé.
6. BOLAÑO, Roberto, 1996, *La Literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.
7. _____, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
8. _____, 1999, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
9. _____, 2000, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
10. _____, 2006, *Bolaño por sí mismo*, Chile, Portales.
11. BORGES, Jorge, 2005, *En diálogo con Ferrari*, Buenos Aires, Siglo XXI.
12. _____, 2007a, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé.
13. _____, 2007b, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
14. CACCIARI, Massimo, 1995, *Desde Nietzsche*, Buenos Aires, Biblos.
15. COLLI, Giorgio, 2000, *Introducción a Nietzsche*, Valencia, Pretextos.
16. NIETZSCHE, Federico, 2007, *Fragmentos póstumos*, Vol. 1., Madrid, Tecnos.
17. _____, 2009, “La ciencia jovial”, en: *Nietzsche I*, Madrid, Gredos.
18. PAZ, Edmundo (ed), 2008, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya.
19. SCHOWB, Marcel, 1982 [1896], *Vidas imaginarias*, Barcelona, Bruguera.
20. VILA-MATAS, Enrique, 2011, “Marcel Schwob hacia Samoa”, en: *El País, Babelia*, mayo, disponible en: <<http://www.enriquevilamatas.com/textos/relschwobm1.html>>.
21. WATANABE, José, *El huso de la palabra*, disponible en: <<http://watanabe.pe.tripod.com/poemas.html>>.

