

**LA INOPERANCIA TRAS LA VENTANA
DE LOS DETECTIVES SALVAJES.
UNA LECTURA DE VITALISMO, IMPRODUCTIVIDAD Y RESISTENCIA**

**INOPERANCY THROUGH THE WINDOW OF
LOS DETECTIVES SALVAJES.
A READING OF VITALISM, IMPRODUCTIVITY AND RESISTANCE**

JARA DE TOMÁS MARTÍN

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: El contenido político de la obra de Roberto Bolaño que escapa de su sistematización canónica en relación a la dictadura chilena se abre en la tesis de esta reseña hacia un lugar más amplio que se articula desde el vitalismo y la improductividad tanto política como estética en la obra de *Los detectives salvajes*. Esta articulación se da doblemente gracias al análisis de lo inoperoso de Giorgio Agamben y la potencialidad que se abre en el cortocircuito de las formas acostumbradas. Se daría, por lo tanto, la improductividad a modo de contenido, en la configuración de los personajes y el desarrollo de la acción. Y, a su vez –y de ahí, la potencia del gesto– se daría una inoperancia estética también en las formas estructurales de

la novela. Este doble gesto revela una poética y política vital muy cohesionada que tiene claras consecuencias estéticas.

Palabras clave: Roberto Bolaño; inoperosità; improductividad; vitalismo; Los detectives salvajes

Abstract: The political content in Roberto Bolaño's work, which eludes canonization within the context of the chilenan dictatorship, opens up in this review's thesis towards a wider space cast from vitalist and improdutive positions –both aesthetic and political– within *Los Detectives Salvajes*. This articulation is doubly possible due to Giorgio Agamben's analysis of the inoperant and the potential which the shortcircuiting of acquainted forms opens. There would therefore be improductivity



when it comes to contents, in the configuration of characters as well as in the development of the plot. At the same time, and herein lies the potential in the gesture, there would also be an aesthetic inoperancy in the structural form of the novel. This double gesture reveals Bo-

laño's poetics as well as his vital politics which is cohesive and brings to clear aesthetic consequences.

Key words: Roberto Bolaño; inoperosity; unproductivity; vitalism; The Savage Detectives

Hasta entonces yo había asistido cuatro veces al taller y nunca había ocurrido nada, lo cual es un decir, porque bien mirado siempre ocurrían cosas.

Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes*.

I would prefer not to o la escritura de la inoperancia.

Hacer inoperante algo es destituirlo de su función –la práctica, la lógica, la natural, la consensuada–. Giorgio Agamben plantea la *inoperosità* en estos términos y no en el sentido más convencional de un estéril no-hacer, vago y ocioso. Siguiendo muy de cerca la lectura de Juan Evaristo Valls Boix (2018: 65-90) esta destitución de la función abre un nuevo espacio que es el uso. Este espacio, también es el de la potencia ya que al no realizarse la función se despliega la potencialidad de la misma. Es decir, poniendo el ejemplo más cercano, el de la escritura literaria. En la escritura artística, el lenguaje se abre a la función poética, es decir, a una función no-comunicativa que sería su función “natural”. En este abrirse, nos muestra la potencialidad del lenguaje para decir lo indecible, aquello que va más allá de la comunicación, ese desbordamiento. En palabras de Valls:

La poesía no dice solamente lo que dice, sino que dice también el no-decir que presupone cualquier decir: el hecho de estar diciendo algo, la dinámica del lenguaje. La poesía pone en suspenso las comunicaciones y las informaciones concretas y muestra una pura experimentación de la lengua, pura potencia del decir. (Valls, 2018: 57)¹

Giorgio Agamben piensa este paradigma poético² en el arte y en la vida

¹ Todas las citas del catalán se han traducido directamente.

² Hablo de paradigma poético haciendo referencia al eje que atraviesa la reflexión del filósofo italiano: “¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?” (Agamben, 2014: 49) pero entendiendo que este eje pasa por la destitución de

en general siempre que realmente desactive o destituya la lógica operativa en la que estamos inmersos. La culminación de este hacer es la figura de Bartleby con su indiscutible “I would prefer not to” que atasca toda la máquina operativa del estado, de la burocracia cuyo alimento es nuestra inercia y sumisión productiva. Esta declaración no tendría ninguna repercusión si fuera una simple negación que se planta ante la orden. Su valor está, precisamente, en que abre un nuevo espacio que permite ver el mecanismo de funcionamiento. Visibiliza la mecánica que se oculta tras nuestras rutinas y vida cotidiana. Y la posibilidad, nunca visible, de no hacerlo, de preferir otra cosa. (Im)planteable hasta su destitución.

La esfera que más destaca precisamente por dar a ver y reflexionar sobre todos estos pliegues es el arte, pero cuando el arte piensa la vida y no cuando está en una esfera autónoma de la técnica. Esta potencia que despliega el arte es a la vez su resistencia dado que, como potencia que es, impide su consumación en acto porque es el constante cuestionamiento de esa misma capacidad. Es la escurridiza gratificación que se escapa y que nunca acaba de ser, de hacer, de realizarse, sino que se muestra en su hacerse, realizarse que siempre se va renovando. Por un lado, tenemos el proceso lineal, judicial, teleológico que sufre K. y, por otro, los esclavos de Rodin que nunca terminan de salir de la piedra porque saben que es imposible. (Valls, 2018: 58)

La creación como resistencia

Giorgio Agamben parte de Gilles Deleuze y de la idea de que toda obra de creación tendría que ser en su núcleo un acto de resistencia. Deleuze entiende esta forma de resistencia como oposición a una fuerza externa. Agamben, sin embargo, llevará esta idea hasta el concepto productivo de *inoperosità* que va más allá de entender la resistencia como mera oposición a lo externo.

Prioriza la concepción de “acto poético” (*poiesis*) refiriéndose a la connotación productiva del mismo cuando habla convencionalmente de “acto de creación”. Además, destaca que esta potencialidad que surge del acto mismo de resistencia ha de restar internamente en la obra. La inoperatividad no surge únicamente de esta reflexión, sino que proviene de una tesis que expone Aristóteles sobre cómo la potencia se define siempre por su no-ejercicio, por ejemplo, el médico es médico también cuando no está en medio de una operación. La potencia se define, por lo tanto, por ser un acto en suspensión. Puede realizarse o no, pero expone esa posibilidad.

Agamben piensa a partir de esta reflexión y de la de Deleuze el modo de llevar más allá la comprensión entre la relación de creación y resistencia:

Existe en todo acto de creación, algo que se resiste y se opone a la expresión. Re-

una lógica que se extiende a cualquier acto de creación o incluso forma-de-vida, como la monacal, por ejemplo. Valls amplía esto en (2018: 93)

sistir, del latín *sisto*, significa etimológicamente “detener, mantener inmóvil” o “detenerse”. [...] La potencia contiene en sí misma una íntima e irreductible resistencia. Si esto es verdad, entonces debemos considerar el acto de creación como un campo de fuerzas en tensión entre potencia e impotencia, entre poder y poder-no actuar y resistir. (Agamben, 2016: 39-40)

Entiende que la resistencia inherente al acto de creación es la garantía de la existencia productiva del mismo, por lo tanto, es esencial en una obra de arte digna de esa categoría. Define como resistencia aquello que “actúa como una instancia crítica que frena el impulso ciego e inmediato de la potencia al acto y, de esta forma, impide que ésta se resuelva y se agote íntegramente en aquél.” (Agamben, 2014: 40) Sería, como explicita con una alusión a la Biblia: *ignis ardens non comburens*, el fuego que no se consume.

La poética de lo vital en *Los detectives salvajes*.

Hay una cita de Agamben que puede evocar *Los detectives salvajes* de Bolaño y su constitución narrativa en la que habita tanto la incomodidad y la ambigüedad continuas, como la vitalidad constitutiva y desbordante. Agamben especifica que “la potencia no precede a la obra, sino que la acompaña y la hace vivir y la abre a la posibilidad. La vida, que contempla su propia potencia de actuar y de no actuar, se vuelve inoperativa en todas sus operaciones, vive sólo su viabilidad.” (Agamben, 2014: 48) Es decir, pone la vida en el centro y éste es el canto de los realvisceralistas: poner la vida en el centro y explorar la dificultad y precariedad que conlleva hacerlo (o intentarlo) en pleno final de siglo XX. Visibilizando así las violencias que ejerce el sistema cuando la inoperancia se vuelve pensar sobre las formas de vida y reivindicar la vida misma por encima de todo lo demás. Este todo-lo-demás es todo en lo que se nos va la vida que no tiene nada que ver con desplegar la potencia de vivir. Veamos el principio de la novela:

2 de noviembre

He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.

3 de noviembre

No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo. Soy huérfano. Seré abogado. Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me encerré en mi habitación y lloré toda la noche. O al menos una buena parte. Después, con aparente resignación, entré en la gloriosa Facultad de Derecho, pero al cabo de un mes me inscribí en el taller de poesía de Julio César Álamo, en la Facul-

tad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí a los real visceralistas o viscerrealistas... (Bolaño, 1998, ed. 2017: 13)

Podríamos analizar toda la novela resiguiendo citas, declaraciones y sobre todo maneras de habitar, de vivir en sofás, formas de desocupación, distintas prioridades, lecturas y paseos. Paseos que recuerdan al del personaje de Robert Walser y huidas en coche por el desierto de Sonora que son la culminación de un despliegue de búsquedas a lo largo de la novela que solo exploran el vivir, sin que se adivinen más objetivos ni se entienda muchas veces lo que mueve a los personajes. Precisamente, porque no hay nada más que entender.

Esta vitalidad rebosante que desborda la novela sería un paradigma de cómo la suspensión (y mostración) en potencia del ideal vital del poeta-joven logra desplegarse en su propio *ser* y *vivir*. La importancia del ideal de vitalidad inoperante o no-productiva se va forjando, por ejemplo, con las recurrencias y transformaciones del verso más representativo de Mallarmé: “La chair est triste, hélas! Et j’ai lu tous les livres”. Al principio de la novela, García Madero confiesa que “(todos los libros del mundo están esperando a que los lea)” (Bolaño, 1998: 18). Esto puede establecer una posición inicial en la que se sitúa el protagonista, una declaración de intenciones que culmina con la conversación que mantienen Arturo Belano y María Teresa Solsona Ribot al final del libro a propósito del verso y con la que Belano concluye que lo que hay que hacer “después de leerlo todo y acostarse con todas, según el poeta francés, claro, es viajar e irse”. (Bolaño, 1998: 631-632)

Este ideal de sexo y literatura que dibuja el verso oscila entre la posibilidad y la imposibilidad de que este horizonte planteado se vaya dando, o se descubra inaccesible, a lo largo de la vida y por supuesto, de la novela. Es la mostración de esa potencia, el transcurso en el que viven en ella y la imposibilidad, la problematización de que se convierta en acto lo que se traduce en inoperatividad. Pero también, en un segundo nivel, es inoperante por la improductividad (en términos convencionales y materiales) del ideal que guía a los personajes y a la novela.

La política del gesto o del jeroglífico³

A Roberto Bolaño le preguntan en una entrevista (CAC: 2005) por el final con el que acaba *Los detectives salvajes*, los tres últimos jeroglíficos que repiten el mantra de: “¿Qué hay detrás la ventana?”. Responde así: “Por supuesto que

³ Entiendo jeroglífico en el sentido más metafórico posible ya que la noción se acercaría más a la de enigma puesto que el jeroglífico al descubrir el código se revela transparente y el enigma lo sigue siendo. Sin embargo, el planteamiento final de la novela parece jugar con esa ambigüedad, con un dibujo que hace *como si* tuviera un código sin tenerlo.

existe una respuesta y no es fácil ni sencilla, pero tampoco, como le dijo el conejo a Alicia, es difícil o complicado. Por supuesto, también, que yo no puedo decírtela”.

Vemos en esta respuesta lo que Castany (2017) define como “postergación infinita de la entrega del sentido” y pensarla en clave de inoperancia crítica y productiva abre horizontes para la frustración que genera en un primer momento leer lo que no podemos decodificar.

Ese no-poder-decir del arte tiene muchas capas y es su gesto más radical. Valls también reflexiona sobre las implicaciones del gesto como camino de la inoperancia: “El gesto señala una obertura y una búsqueda constitutiva en todas las dimensiones del actuar humano. [...] Pensar el arte desde el gesto es hacerlo coincidir con la vida” (Valls, 2018: 74-75) y los vínculos con los planteamientos de Guy Debord. El gesto final de Bolaño al acabar con un jeroglífico una novela que dura unas mil páginas es el cortocircuito de la lógica narrativa por excelencia. Es un gran ejemplo de su destitución. Evidentemente, como hemos mencionado con anterioridad, es la resistencia íntima al acto de creación que no permite agotarlo. Y, por otro lado, también muy ligada a esta deriva está la incomodidad que este gesto atrevido plantea al lector. Nos hace cuestionarnos términos como el placer, la satisfacción e incluso problemáticas sobre qué buscamos al leer, al relacionarnos con el arte, ¿buscamos también un fin? ¿Somos incapaces de salir de la lógica mercantilista en la que vivimos inmersos? Este gesto del rectángulo de la línea discontinua tiene muchos puntos de fuga que escapan a toda sistematización. Y éste es solo uno de los ejemplos más significativos. Un final inoperante deja de regalarle al lector la sensación de control para abrumarle con las potencias y posibilidades del pensamiento y a su vez, de las formas-de-vida. Por lo tanto, el final de *Los detectives salvajes* (y por supuesto, toda la articulación previa) supone un cortocircuito claro de la estructura clásica de la narración que sería la forma teleológica de la progresión gratificante. Bolaño explora en muchos niveles cómo dinamitar esa forma de narrar estipulada para sin dejar de narrar (no es un ejercicio vanguardista puro), no hacerlo. O problematizar las implicaciones de la narración como dispositivo aparentemente neutro.

La improductividad se traduce en inoperancia a nivel formal en la articulación de la novela tripartita de Bolaño, como necesidad o eje en el funcionamiento de la misma. El salto permanente, la descolocación como lógica o lógica-del-no y la combinación de fragmentos del diario de García Madero con la coral de 53 personajes, ubicaciones y tiempos que ocupa la parte central de entrevistas de la novela son algunos de los elementos que impiden el paso no problemático de la potencia al acto, típico de los dispositivos acrílicos ya que Agamben concreta el término de inoperatividad como “aquello que resulta de la desactivación del esquema potencia/acto” (Agamben, 2014: 44) y aquí se desactiva para introducirnos en todo el entramado de mecanismos de escritura, de creación y a su vez, de cuestionamiento de las formas de vida.

Por último, me gustaría añadir una observación de Agamben, a partir de

una hipótesis que Aristóteles descarta, que precisamente la inoperatividad o inoperancia es la obra del ser humano, somos el *ser viviente sin obra*. En esa falla problemática entre ambos estadios, el de potencia y el de acto, se concentra lo más característico del hombre: la capacidad de no tener obra y poner el resto en circulación. Ese pliegue de inoperancia es lo que posibilita la libertad de los usos y del acto de creación.

Por ello, es relevante la inoperatividad como pliegue que habitamos y que abre posibilidades. Es destacable, la reflexión suspendida de Jaume Planells en la novela mientras tiene lugar la pelea entre Ignacio Echevarne y Arturo Belano en la playa de Calella, dice así:

Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (si me permiten la expresión) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo común sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. (Bolaño, 1998: 590)

Esta inoperatividad que Bolaño no resuelve, esta potencia de la literatura y la vida como motor que se despliega en su suspensión, en un no llegar a, para que capturemos sin desentrañar, es lo que permite que las obras se abran a nuevos usos, que se piensen desde otros marcos y, sobre todo, que sigan aportando (y siendo) horizontes en potencia que movilicen literatura y vida.

BIBLIOGRAFÍA

- CAC, Casa Amèrica a Catalunya. (2005). *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño, 1953-2003: Simposio Internacional*. Barcelona: ICCI.
- CASTANY, B. (2017). Jorge Luis Borges y Roberto Bolaño: de la duda como bien al mal como certeza, en CERVERA SALINAS, V. – ADSUAR FERNÁNDEZ, M.D. *Avatares del hacedor: Jorge Luis Borges (1986-2016)*. Madrid: Verbum.
- AGAMBEN, G. (2014). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- BOLAÑO, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Debolsillo.
- VALLS BOIX, J. E. (2018). *Giorgio Agamben: política sense obra*. Barcelona: Gedisa.