

EL POLICÍA DE LAS RATAS A ESCENA

ANA PRIETO NADAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura.
 Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza
 De sus fugas.
 [...]

 Soñé con una huella luminosa,
 La senda de las serpientes
 Recorrida una y otra vez
 Por detectives

Roberto Bolaño, *Los perros románticos*

1. UN RELATO SOBRE LA DIFERENCIA Y EL ARTE

En el imaginario de Roberto Bolaño proliferan personajes asimilados a detectives, policías y perseguidores a la manera de Cortázar. También los escritores son representados en su narrativa como buscadores infatigables, capaces de asomarse –y resistir– al enigma y sus abismos; tenaces exploradores que, rehuyendo ambages y subterfugios, buscan penetrar la superficie de lo real y alcanzar un núcleo menos opaco. Juan Villoro destaca la fascinación de Bolaño por “ciertos solitarios de intemperie: pistoleros, exploradores, gambusinos, gauchos, hombres apartados de la ley común pero que se asignan a sí mismos una moralidad severa, determinada por las arduas condiciones de su oficio” (2008: 78). En este sentido, es reveladora la siguiente declaración de Bolaño, recogida en su libro de ensayos *Entre paréntesis*: “Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas” (2004b: 343).

“El policía de las ratas”, cuento incluido en el volumen póstumo *El gaucho insufrible* (2003), relata un proceso detectivesco y la peripecia de una rata policía, tenaz y solitaria, cuyo talento y arte se ponen al servicio de una verdad huidiza, de una realidad inestable. Su protagonista, Pepe el Tira, hereda de su tía Josefina un talento creativo e indagador, una desazón existencial que vuelca no en el arte

sino en pesquisas detectivescas, de acuerdo con su oficio de policía de homicidios, y que lo vuelve una suerte de contumaz percutor de la realidad.

Reconocemos en Pepe el Tira a uno de esos personajes, paradigmáticos de la escritura de Bolaño, que se erigen en “Forenses de lo cotidiano que es inusual”, que “levantan un inventario y comentan sus hallazgos” (Villoro 2008: 87). Su trabajo de policía, al que llegó tal vez por un desengaño amoroso o acaso por la fatalidad, lleva a Pepe el Tira a recorrer las alcantarillas, los túneles que el pueblo de las ratas cava sin cesar; a veces se interna, por aburrimiento, instinto o temeridad, por alguna alcantarilla muerta, sitio inhóspito nada recomendable donde el agua residual fluye gota a gota y la podredumbre resulta casi insoportable (Bolaño 2003: 60). Una de sus tareas consiste en recoger los cadáveres muertos y llevarlos al forense. A diferencia de los demás policías, a Pepe el Tira le gusta volver al lugar del crimen e inspeccionarlo, en busca de detalles reveladores que señalen qué tipo de depredador –caimán, serpiente o comadreja– ha terminado con la vida de las víctimas. En su opinión, los policías deben, o bien perder el miedo, o bien incorporarlo a su rutina de cada día (Bolaño 2003: 60)¹.

El relato de Bolaño rinde homenaje al cuento de Franz Kafka “Josefina la Cantora o El pueblo de los ratones” (1924), en el que se inspira. La inquietud o desazón existencial, ese ansia de saber de Pepe el Tira tiene que ver con su parentesco con Josefina –personaje tomado de Kafka–, que tiene el poder del canto y se autoadjudica la condición de artista frente a un pueblo caracterizado por valorar y promover la astucia, el chismorreo y la resignación. El lector no tarda en descubrir que se trata de un pueblo de ratas, y lo mismo le ocurrirá al espectador de la adaptación teatral de Àlex Rigola. El narrador mismo es un roedor que toma un posicionamiento respecto al *modus vivendi* de su comunidad, incorporando la tensión entre lo individual y lo colectivo, entre libertad y discurso oficial. Este narrador en primera persona nos cuenta su peripecia al tiempo que deja ir generalidades sobre el tipo de colectividad a la que pertenece, y ello lo hermana en gran manera con el relato matriz de Kafka. El mecanismo fantástico de hacer que los personajes sean ratas permite acceder a regiones misteriosas, innominadas, de lo real. La fábula de animales permite asimismo articular un determinado concepto de comunidad, con usos y costumbres peculiares; así, el hacinamiento de las ratas policías que duermen las unas sobre las otras, en un precario y a la vez delicado simulacro de fraternidad, “todos en silencio, todos con los ojos cerrados y con las orejas y las narices alerta” (Bolaño 2003: 59)².

A propósito del relato de Kafka, Deleuze y Guattari interpretan que el devenir-animal del hombre implica una desterritorialización absoluta –“Il n’y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l’autre, dans une conjonction

¹ Confróntese con la siguiente cita de 2666 sobre pantofobia y fobofobia: “Entre tenerle miedo a todo y tenerle miedo a mi propio miedo, elijo este último, no se olvide que soy policía y que si le tuviera miedo a todo no podría trabajar” (Bolaño 2004a: 479).

² Es preciso aclarar que todas las citas textuales referidas a *El policía de las ratas* proceden, no de la dramatización realizada por Àlex Rigola, que por el momento no ha sido editada, sino del relato homónimo incluido en el volumen *El gaucho insufrible* (2003). A lo largo del presente trabajo tendremos en cuenta las diferencias entre el original citado y el texto pronunciado en escena, un texto que sufrió, en el paso de la narrativa al drama, algunas supresiones y cambios gramaticales.

de flux, dans un continuum d'intensités réversible" (Deleuze & Guattari, 1975: 40)–. Por otra parte, Ignacio Echevarría (2002: 193), a partir del concepto de George Steiner (1973: 30) de la literatura como estrategia de exilio permanente, alude a la épica de la tristeza en Bolaño, así como a la extraterritorialidad de su literatura y al exilio como figura épica de la desolación. El discurso de Pepe el Tira cuestiona el de la lengua oficial, a fuerza de internarse en las alcantarillas del mundo real y en los subterráneos de la expresión, poniendo de manifiesto las líneas de fuga creativas del lenguaje. Tanto el relato de Bolaño como su versión teatralizada, que analizaremos a continuación, retratan la despiadada, por indiferente y aséptica, rutina administrativa, y su indiferencia ante la barbarie.

Los antepasados artísticos de Pepe el Tira –“Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre” (Bolaño 2003: 54)– suscitan en la colectividad una mezcla de recelo y compasión. La comunidad de ratas dispensa al arte, que concibe como contingencia y no como necesidad, un simulacro de comprensión y afecto, porque en su opinión los artistas son básicamente seres necesitados de afecto: “Por regla general no nos burlamos de ellos. Más bien al contrario, los compadece-mos, pues sabemos que sus vidas están abocadas a la soledad” (Bolaño 2003: 57). En el relato de Kafka, una voz colectiva –una primera persona del plural– afirma que es la actitud de Josefina la Cantora la que persuade de su diferencia: la artista se coloca en un trance de solemnidad y elimina toda forma de vida que no sirva directamente al canto (Kafka 2006: 282). En ese momento en que canta arrebatada, Josefina se halla en un estado de extrema vulnerabilidad; en esa tesitura extraordinaria e insólita, un pueblo que siempre está en movimiento se inmoviliza para oírla. Por su parte, Pepe el Tira es un *outsider* que se enfrenta solo a los abismos de la especie, un investigador de raza habituado a transitar por el miedo –como Josefina, quien “estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo” (Bolaño 2003: 81)– y cuya existencia se tensa hacia la búsqueda de la verdad.

Para la poeta Olvido García Valdés, “en la escritura de Bolaño está el sueño de lo colectivo y su fracaso, está la nostalgia de ese sueño” (2013: 115). Lo individual y lo colectivo se necesitan, dialogan y se cruzan inevitablemente. Pepe el Tira necesita del consentimiento y aceptación de su comunidad –representada por las autoridades– para llevar a cabo su tarea, y, como veremos, es reprendido y censurado cuando va más allá de lo lícito o recomendado, o cuando sus conclusiones resultan incómodas y perturbadoras. Su destino, como el del artista, es la insatisfacción y la incompreensión.

2. DE LA NARRATIVA A LA ESCENA

El policía de las ratas, adaptación teatral del relato homónimo de Bolaño, se gestó en la Schaubühne de Berlín, en el marco del F.I.N.D.-Festival 2013, y se estrenó como apertura de la 42ª edición de la Biennale di Venezia, en el Teatro alle Tese de Venecia. En Girona, el espectáculo se pudo ver los días 29 y 30 de noviembre de 2013, en la Sala La Planeta, en el marco del festival Temporada

Alta, y después se llevó a la Sala de Gràcia del Teatre Lliure de Barcelona, del 31 de octubre al 24 de noviembre. Entre los días 29 de enero y 23 de febrerorecaló en el Teatro de La Abadía de Madrid³. Àlex Rigola, quien en 2007 ya se había atrevido a llevar a escena la monumental novela póstuma de Bolaño, *2666*, en un montaje de casi cinco horas de duración, firma la adaptación y dirección de *El policía de las ratas*, una producción de Heartbreak Hotel y Teatre Lliure, en coproducción con Teatro de La Abadía, y con la colaboración de la Biennale di Venezia y Temporada Alta. Los actores que se encargan de corporeizar y dar voz a los personajes son Joan Carreras y Andreu Benito⁴, que también formaron parte del elenco de *2666*.

Àlex Rigola quintaesencia en cincuenta y cinco minutos de teatro la treintena de páginas del cuento original de Bolaño, “un relato duro y cruel sobre el mundo bajo las alcantarillas como reflejo de nuestra sociedad desgastada y de su alienación”⁵. La voluntad del director fue trasladar a escena la efectividad y funcionalidad esencial del lenguaje narrativo, conservando la tensión lírica y la angustia existencial del texto original, que se mantiene en más del 85% y del que solo se eliminan algunas frases o párrafos que no son indispensables para su comprensión y que inciden sobre todo en la atmósfera del mundo de las ratas, como la descripción de túneles y alcantarillas muertas; se prescinde asimismo de algunos detalles de la entrada del protagonista en el cuerpo de policía, así como de algunas peripecias secundarias.

La escenografía, de Max Glaenzel y Raquel Bonillo, es mínima y minimalista: un linóleo de danza de color blanco, dos butacas giratorias y dos micrófonos. A la izquierda se halla una bolsa de plasma que a partir de un determinado momento empezará a gotear sangre⁶; a la derecha, un gran objeto cubierto por una manta térmica acabará revelándose como el cadáver de una rata descomunal. Ello responde a la voluntad de aportar un complemento estético que ayude a la narración.

Los dos actores están sentados en sus respectivas butacas, a unos metros de distancia, e iluminados por sendos focos blancos. Joan Carreras interpreta a un

³ El presente artículo se basa en las representaciones del día 1 de noviembre de 2013 en el Teatre Lliure, en Barcelona, y del día 8 de febrero de 2014 en el teatro de La Abadía, en Madrid.

⁴ Los actores dieron en primicia una lectura dramatizada de *El policía de las ratas* el 14 de marzo de 2013, en el marco del festival internacional de literatura Kosmopolis 2013, y como complemento a la exposición “Archivo Bolaño 1977-2003”, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Siguió a la lectura un coloquio a cargo de Àlex Rigola y Pablo Ley, que en 2007 adaptaron la novela *2666*. Véase la página web del CCCB: <http://www.cccb.org/kosmopolis/ca/activitat-alex_rigola_pablo_ley_joan_carreras_andreu_benito-4299>. El vídeo de la lectura dramatizada se halla disponible en línea: <<http://vimeo.com/63238064>>.

⁵ Estas declaraciones de Àlex Rigola aparecen en el dossier de prensa del Teatre Lliure. En línea: <http://www.teatrelivre.com/sites/default/files/espectacles/dossiers/dossier_el_policia_cast.pdf>.

⁶ Tal como recoge el artículo de Esther Alvarado (2014: en línea), Àlex Rigola, durante su residencia artística en la Schaubühne de Berlín, había propuesto unos recursos de gran plasticidad –50 bolsas de transfusión de sangre que iban reventando a medida que se producían los crímenes–, pero al final acabó optando por colocar una única bolsa de plasma en escena, para así condensar y potenciar el efecto y reconcentrar la palabra, lo que refuerza su apuesta por la narración, por la palabra de Bolaño, y una relegación de los grandes efectos visuales.

policía, Pepe el Tira –un nombre que es “como mezclar arbitrariamente el cariño y el miedo, el deseo y la ofensa en el mismo saco oscuro [...]. Un tira es, para mi pueblo, un policía” (Bolaño 2003: 53)–, mientras que Andreu Benito funciona como un interlocutor metamórfico, sin identidad fija, que tan pronto se erige en portavoz de la comunidad y de una dimensión más externa del relato como asume las voces de antagonistas y secundarios y coadyuva a la narración.

El relato de Bolaño se mueve al principio por las generalidades del oficio de Pepe el Tira –“Un tira es, para mi pueblo, un policía. Y a mí me llaman Pepe el Tira porque soy, precisamente, policía, un oficio como cualquier otro pero que pocos están dispuestos a ejercer” (53)–, y por la descripción de su rutina profesional: “A veces, en parte porque era mi trabajo y en parte porque me aburría, dejaba las alcantarillas principales y secundarias y me internaba en las alcantarillas muertas” (55). En la puesta en escena de *Rigola*, esta narración es asumida por Joan Carreras, en primera persona y en pasado, y en ocasiones es relevado en esta tarea por Andreu Benito, quien disemina consideraciones más generales, casi siempre en tercera persona y en presente: “El agua residual, allí, diríase que fluye gota a gota, por lo que la podredumbre es casi insoportable. Se puede afirmar que nuestro pueblo solo utiliza las alcantarillas muertas para huir de una zona a otra” (60). Benito está especializado sobre todo en asumir la voz de la comunidad –en aseveraciones donde se hace patente la huella kafkiana: “Vivimos en colectividad y la colectividad solo necesita el trabajo diario, la ocupación constante de cada uno de sus miembros en un fin que escapa a los afanes individuales” (57)–, pero se desdobra también en personajes como el forense –“Las causas del deceso: degollamiento, muerte por desangramiento, desgarros en las patas, cuellos rotos” (56)–, el policía viejo, el comisario, el maestro y la rata reina, entre otros. En estos momentos, se diluye la forma narrativa del relato y el intercambio entre los personajes adquiere un estilo directo, un modo dialogado.

Hay un punto de inflexión en el relato, cuando se evoca el momento en que, tras seguir un rastro de sangre, Pepe el Tira llega a una alcantarilla muerta –“Fue en una alcantarilla muerta donde dio comienzo mi investigación” (61)– y da al fin con los cadáveres de una joven rata llamada Elisa y de una rata bebé, ambos muertos en extrañas circunstancias. A nivel de escenificación, *Rigola* dispone que el cambio de intensidad del relato y el tema de la muerte o del asesinato vengán marcados por una acción: Andreu Benito se levanta por primera vez de su silla –los dos actores se pasan gran parte de la función sentados en sus butacas, narrando en dirección al público y sin mirarse más que cuando hay intercambio dialogado–, va hacia la bolsa de plasma situada a la izquierda del escenario, manipula el cuentagotas y a partir de este momento caerán de manera regular e ininterrumpida gotas rojas de sangre, creando un charco en el suelo blanco y creando un clima ominoso o de amenaza. Ahora el escenario está completamente iluminado –los actores se han salido del foco al levantarse de la butaca y la luz ha inundado la escena– y así permanecerá hasta el final. Joan Carreras, tras narrar cómo su personaje cargó el bebé desde la alcantarilla muerta hasta la comisaría, hace una pausa, se acucilla junto al charco rojo, se moja una mano con la sangre y se la frota con la otra, de modo que ambas quedarán teñidas de

rojo hasta el final de la función; luego vuelve a su butaca y prosigue el relato en primera persona de Pepe el Tira: cuenta que se resiste a deshacerse del cadáver del bebé, mientras que el forense lo conmina a que lo haga desaparecer, pues su conducta está dando que hablar entre los compañeros. La narración de Pepe el Tira transcurre en pasado, pero se contrapuntea con diálogos actualizados en presente; así ocurre en la sala de autopsias –siempre el mismo suelo blanco–, en que Pepe el Tira y el forense intercambian frases acerca de los detalles y las circunstancias de la muerte de las ratas asesinadas, trasladando a la escena los diálogos que en el relato son referidos en estilo indirecto por Pepe el Tira y apostillados con verbos de lengua.

Una acción física determinará irremisiblemente la percepción estética del espectador: el forense –Benito– se acerca al bulto tapado con la cubierta de aluminio que hay a la derecha del escenario y destapa el cadáver, una enorme rata manchada de sangre que queda al descubierto ya hasta el final de la función; Pepe el Tira –Carreras– se acerca y, acucillado, lo escruta. Andreu Benito, con voz profunda y sobrecogedora, y utilizando por primera vez el micrófono, enuncia el destino de los policías: “Nuestra historia es la multiplicidad de formas con que eludimos las trampas infinitas que se alzan a nuestro paso. Rutina y tesón. Recuperación de cadáveres y registro de incidentes. Días idénticos y tranquilos” (69). De nuevo los dos actores enuncian sentados cada uno en su butaca, sin apenas mirarse entre ellos y dirigiéndose mayormente al público.

Se suceden días idénticos y tranquilos –nos dice el narrador, desdoblado en los dos actores– hasta que Pepe el Tira halla el cuerpo de dos jóvenes ratas, Marisa y el poeta Eustaquio, que han muerto asimismo en extrañas circunstancias. A la pregunta de si ha visto algo raro, le responde un maestro que se cruza por su camino –nuevamente la voz grave de Benito–: “Todo es raro [...] lo raro es lo normal, la fiebre es la salud, el veneno es la comida” (70). El trabajo de Pepe el Tira se vuelve obsesivo, y sus rondas exhaustivas; ya no se conforma con la rutina del policía: cada día visita madrigueras más alejadas. Se obsesiona primero con el caso del bebé –vuelve una y otra vez al escenario del crimen– y, después, con el caso de Marisa y Eustaquio.

Pepe el Tira frecuenta muy a menudo alcantarillas muertas en busca de indicios o nuevos cuerpos. Un día se topa con una serpiente ciega, “una descendiente de aquellas serpientes que los seres humanos, cuando se cansan de ellas, arrojan en sus váteres” (65). Otro día conoce a un viejo ratón blanco que ni siquiera recuerda la edad que tiene, y que en su juventud fue inoculado con una enfermedad contagiosa a fin de matar a las ratas negras del alcantarillado: “pero las ratas negras y los ratones blancos nos cruzamos, follamos como locos (como solo se folla cuando la muerte anda cerca) y finalmente no solo se inmunizaron las ratas negras sino que surgió una nueva especie, las ratas marrones, resistentes a cualquier contagio, a cualquier virus extraño” (72). Las ratas son, pues, resistentes a la voluntad humana de exterminarlas; concebidas como una plaga, consiguen, a pesar de todo, mantenerse unidas y sobrevivir a los ataques raticidas de los hombres. Estas ratas, confinadas al laberíntico y hediondo alcantarillado que subyace al mundo humano, parecen responder a una idea de inferioridad, mar-

ginalidad o subordinación. Si bien son asimilables a los seres humanos en tanto que metáfora o símbolo⁷, cabe imaginar también que representan una raza inferior o peor vista dentro de la especie –los ilegales o los exiliados de la luz del sol; los que han sido relegados a las cloacas, al inframundo de la mera supervivencia y la ilegalidad–, que vive en condiciones infrahumanas, en un mundo con unos márgenes muy delimitados. La hermandad en la miseria es socavada por la falta de solidaridad entre iguales y por el instinto criminal de la especie.

La música acompaña la narración e interacción de los personajes desde el momento en que Pepe el Tira descubre los cadáveres de Marisa y Eustaquio, y se mantiene en todo el diálogo entre Pepe y el ratón blanco. Se trata de una melodía de cuerda, muy lenta y cantada, acompañada de piano con una armonía de acordes desplegados. Esta sencilla música crea una atmósfera triste y sobrenatural por la intercalación de graves y agudos al piano. Los agudos, como diamantinas gotas de agua, refuerzan la naturaleza líquida del mundo subterráneo del alcantarillado y rubrican las inspiradas palabras del ratón blanco, interpretado por Benito: “¿Tú conoces las bocas de las alcantarillas, Pepe? [...] ¿Has visto, entonces, el río al que dan todas las alcantarillas, has visto los juncos, la arena casi blanca? [...] ¿Entonces has visto la luna rielando sobre el río?” (72). El ratón blanco afirma que, si alguien le preguntara dónde quiere vivir, respondería sin dudarle que en la luna, en uno de los momentos que Marcos Ordóñez califica de pasaje casi de *western* y de “instante de suprema e inesperada poesía” (2013: 18). Este lirismo del momento, la atmósfera entre sobrenatural y ensoñada, con cierto aire de parodia y autoironía típicamente bolañianas –“Me gustaba ese ratón blanco que había nacido, según él, en un laboratorio de la superficie” (Bolaño 2003: 72)–, viene subrayado en la puesta en escena por el uso del micrófono y la amplificación de una voz deliberadamente impostada en ambos actores, así como por su mirada fija en lo alto, tendida hacia el infinito.

Más adelante Pepe el Tira –nos cuenta Carreras, siempre en primera persona y ahora sin micrófono– encuentra a otra víctima, nuevamente depositada en una alcantarilla muerta. Según sus propias conjeturas, el crimen sería obra del mismo asesino que habría matado a Elisa, al bebé, a Marisa y a Eustaquio: “Yo creo que estas heridas las produjo una rata, dije yo. Pero las ratas no matan a las ratas, dijo el forense mirando otra vez el cadáver. Esta sí, dije yo” (73). Este diálogo se reproduce, como todos en la dramatización, de manera directa y con la eliminación de los verbos de lengua. El comisario –encarnado por Benito, polifónico interlocutor de Pepe el Tira– reconviene al policía, lo insta a abandonar estas sospechas y a no comentarlas con nadie más: “Ya bastante complicada es la vida real para encima añadir elementos irreales que solo pueden terminar dislocándola [...] que la vida [...] debe tender hacia el orden, no hacia el desorden, y menos aún hacia un desorden imaginario” (73). Ambos actores examinan de nuevo la enorme rata depositada a la derecha del escenario.

⁷ De igual modo, Jordi Llovet (1990: 11) considera que en el relato de Kafka los ratones son una masa equiparable a la humana, “una vaga referencia colectiva, una especie de masa anónima y amorfa” que viene a ilustrar, con más o menos carga de ironía, el comportamiento humano.

Desoyendo las advertencias de su superior, Pepe el Tira sigue explorando las cloacas y halla otro cadáver cuyas heridas en la garganta son idénticas a las de las víctimas anteriores. En la morgue, dialoga con el forense; Benito, nuevamente, encarna la versión oficial de la colectividad y niega obstinadamente la posibilidad de que el bebé haya sido asesinado por placer, y de que las ratas sean capaces de matar a las ratas. Luego Pepe el Tira encuentra a una colonia de ratas que vive en los límites de la alcantarilla, donde habita también la madre del bebé asesinado hace un tiempo. Benito ha salido del rectángulo blanco que constituye el escenario y se sienta en el borde derecho, muy cerca del cadáver gigante, para asumir por unos momentos la voz de la inmovible progenitora, que declara evasivamente no haber notado nada raro en nadie de su grupo: “en nuestro pueblo las ratas se comportan de una manera y otras veces de otra, dependiendo de la situación” (78); Pepe el Tira –Joan Carreras, ahora acucillado junto al charco de sangre, a la izquierda del escenario– interroga a la madre del bebé en busca de una respuesta que no llega.

Poco después, en una alcantarilla muerta cerca de esa madriguera, Pepe el Tira halla a dos machos jóvenes que discuten acaloradamente en una “lengua impostada y ajena a mí que odié de inmediato, palabras que eran ideas o pictogramas, palabras que reptaban por el envés de la palabra libertad como el fuego reptante, o eso dicen, por el otro lado de los túneles, convirtiendo éstos en hornos” (79)⁸. Pepe el Tira se queda a solas con una desafiante rata asesina, que se llama Héctor –nuevamente lo asume la voz profunda de Benito– y que afirma ser libre: “Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo” (81). ¿Es libre porque mata a sus congéneres? ¿Porque se ha precipitado al centro del abismo? Curiosamente Pepe el Tira asume aquí la voz del pueblo, y su versión oficial, como si tratara de convencerse a sí mismo: “Tal vez haya una forma de curarte. Nosotros no matamos a nuestros congéneres” (81). Héctor insinúa que esta enfermedad que le achaca el policía les atañe a todos: “¿Y quién te curará a ti, Pepe? [...] ¿Qué médicos curarán a tus jefes?” (81). A nivel de escenificación, los dos actores están de pie en el centro del escenario, a una distancia de un metro, mirándose fijamente mientras hablan. Finalmente Pepe el Tira notifica: “Nos trenzamos en una lucha a muerte” (81).

Esta lucha a muerte, que no tiene una traducción escénica –persiste el estatismo de los actores–, activa una cierta ironía por las resonancias iliádicas del nombre del asesino en serie. Y tanto las notas de piano que suenan –de nuevo una armonía desplegada sobre una base melódica de cuerda–, ambientando la tensión del lance definitivo, como el uso del micrófono que le prestará a la voz de Carreras un tono ardido y heroico, subrayan la épica –siempre, como decíamos, con un punto paródico y autoirónico– de la escena relatada por Pepe el Tira, a pesar de que se obvie el fragor de la batalla. Pepe el Tira, que termina ma-

⁸ Estas últimas palabras no se recogen en la dramatización de Rigola, acaso por su condición equívoca, pues esta lengua extraña, repleta de pictogramas y con un aire impostado, podría estar evocando el lenguaje de los poetas. Así, se asociaría la poesía o, en sentido amplio, la creación con el mal. Por otra parte, esta asociación es recurrente en gran parte de la obra de Bolaño, desde *La literatura nazi en América* (1996) y *Estrella distante* (1996) hasta 2666 (2004), entre otras.

tando a Héctor, salda el combate con un escueto resumen y recuento de daños: "Al cabo de diez minutos que me parecieron eternos su cuerpo yacía a un lado del mío con el cuello destrozado por una mordida. Por mi parte, tenía el lomo lleno de heridas y el hocico desgarrado" (82).

Una vez depositado el cadáver de Héctor en la morgue, Pepe el Tira recibirá asistencia médica, y después el forense y el comisario lo conducirán por túneles desconocidos hasta llegar a una madriguera vacía: "En una especie de trono (o tal vez fuera una cuna) hervía una sombra [...]. Cuéntame la historia, dijo una voz que era muchas voces y que provenía de la oscuridad" (82-83). En la puesta en escena, Benito gira la butaca dándole la espalda al público, en un nuevo cambio de personaje, y asume con voz poderosa pero susurrada, cavernosa, las palabras de la rata reina, una rata reina muy vieja, es decir, "varias ratas cuyas colas se anudaron en la primera infancia, imposibilitándolas para el trabajo, pero concediéndoles, en cambio, la sabiduría necesaria para aconsejar en situaciones extraordinarias a nuestro pueblo" (83). El detalle del origen colectivo de la rata reina no se mantiene en la dramatización, pero en el texto original esta descripción crea la imagen de una especie de consejo o senado de ratas; esto es, una voz colectiva y autorizada que manipula y falsea los hechos, negando la evidencia para preservar el orden social. La rata reina se refiere al asesino muerto como "Un veneno que no nos impedirá seguir estando vivos, dijo. En cierta manera, un loco y un individualista [...]. Las ratas no matan ratas" (83-84)⁹.

Se da el caso por cerrado y Pepe recibe órdenes de silenciar el suceso. Esa noche sueña que un virus desconocido infecta al pueblo; la frase "Las ratas somos capaces de matar a las ratas" (84) la dice primero Carreras, al referir su sueño, y la repite luego Benito, con voz estentórea y a la vez reconcentrada, como si fuera la voz de la conciencia de Pepe el Tira: "Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté" (84). Recita Benito, desde una instancia narrativa que engloba la comunidad de las ratas:

Nuestra capacidad de adaptación al medio, nuestra naturaleza laboriosa, nuestra larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente, pero que nos servía de pretexto, de escenografía y telón para nuestras heroicidades cotidianas, estaban condenadas a desaparecer, lo que equivalía a que nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (Bolaño 2003: 84-85)

Pepe el Tira relata que ha vuelto a las rondas rutinarias y mira con desapego los casos policiales: "Ya es demasiado tarde para todo, pensé. Y también pensé: ¿En qué momento se hizo demasiado tarde? ¿En la época de mi tía Josefina? ¿Cien años antes? ¿Mil años antes? ¿Tres mil años antes? ¿No estábamos, acaso, condenados desde el principio de nuestra especie?" (85-86). Se pregunta si la

⁹ Al final del relato "Detectives", incluido en el volumen *Llamadas telefónicas*, hay similitudes de tono con "El policía de las ratas": "me pasó por la cabeza la idea de sacar la pistola y pegarle un tiro allí mismo [...]. Pero por supuesto no lo hice [...]. Claro que no lo hiciste. Nosotros no hacemos estas cosas, compadre [...]. No, nosotros no hacemos estas cosas" (Bolaño 1998: 133).

pulsión criminal se debe a la anomalía de un individuo o si, al contrario, está inscrita en el ADN de la especie. Sea como fuere –dice Edmundo Paz Soldán (2008: 23-24)–, “el descubrimiento de Pepe el Tira llega tarde pues ya todo ha cambiado: esa pulsión es un veneno, un virus que ha infectado a todo el pueblo [...]. El orden no será restaurado”. La lucha continúa sin esperanza, sin luz, a lo largo de los tenebrosos y hediondos túneles del alcantarillado. Tras la última frase pronunciada por Pepe el Tira –“Dos ratas se ofrecieron como voluntarias y nos siguieron” (86)–, se va imponiendo una oscuridad paulatina, de modo que los dos actores, inmovilizados en sus butacas, se van borrando fundidos con el negro. Tras los saludos de los actores y la ovación del público, sonó, tanto en las funciones de Barcelona como en las de Madrid, la canción “Walk on the Wild Side” (1972), de Lou Reed, como homenaje al guitarrista y compositor recientemente fallecido, y también como oportuna apostilla musical a la peripecia y actitud vital de Pepe el Tira. En el estreno en Venecia se había abierto la puerta del fondo del Teatro alla Tese, dejando que los canales de la ciudad, turbios contenedores de roedores expedicionarios, sirvieran de *continuum* real a la historia.

3. CONCLUSIONES

En 2007 Àlex Rigola se enfrentó al reto de llevar por primera vez la narrativa de Roberto Bolaño a escena, y lo hizo con un macromontaje que buscaba trasladar al escenario la gran novela póstuma del escritor chileno, *2666*. Radicalmente distinto es el ejercicio que aquí analizamos: de las cinco horas que duraba el espectáculo *2666* se pasa a una hora escasa en *El policía de las ratas*; de los cinco contextos escenográficos, al suelo blanco sobre el que Rigola escribe su dramaturgia; de la docena de intérpretes, a solo dos, que desdoblán la voz narradora y se distribuyen –con deliberada asimetría– los roles, de modo que Carreras vehicula la acción de Pepe el Tira y Andreu Benito asume el resto de los personajes y completa el proceso de investigación, ofreciendo un contrapunto a ratos cientificista y a ratos oficialista. En las dos obras de Bolaño llevadas a escena por Rigola, la violencia se perfila como un tema común; ambas arrojan una mirada lúcida y desengañada sobre el ser humano, inevitablemente aparejada a una reflexión en torno al mal.

Puede calificarse esta obra de pieza de cámara que se construye en un espacio vacío y se apropia a su manera de las claves de la novela negra para retratar a una sociedad donde los semejantes son enemigos en potencia y la profesión policial hecha arte –a través de un investigador solitario y obstinado que persiste en hurgar en las inmundicias y rastrear los indicios del mal– se vislumbra como el modo más lúcido de supervivencia o furtiva oposición. Juan Carlos Olivares (2013: en línea) la califica como una fábula en clave de thriller metafórico en que las cloacas abandonadas funcionan como escena del crimen. Para Ordóñez, Pepe el Tira sería “una especie de *blade runner* del subsuelo” (2013: 18); un policía solitario que busca comprender el germen del mal y restaurar el orden, y que, para ello, vuelve una y otra vez al lugar de los hechos, al escenario del crimen. Señala Joan-Anton Benach (2013: 42) que, en el laberinto de inmundicias, el jo-

ven policía, cual héroe solitario, reivindica la función de la individualidad frente al gregarismo.

El tratamiento que Rigola le da a la instancia narrativa en su adaptación es calificable de polifonía con narradores múltiples, siguiendo la terminología de Sanchis Sinisterra (2003: 11)¹⁰. Mientras el actor Joan Carreras mantiene su identidad como Pepe el Tira, personaje protagonista y narrador en primera persona, el actor Andreu Benito asume la voz de distintos personajes, a tenor de las necesidades y secuenciación del texto; también releva en ocasiones a Carreras en sus funciones de narrador, contrapunteándolo con su voz y presencia escénica, como un eco distorsionado, amplificado y casi oracular, en lo que acaba siendo una escisión, una duplicidad o dialogismo del sujeto enunciativo. En términos generales, podemos decir que Carreras mantiene la función narrativa, adjudicándose unívocamente la peripecia del personaje protagonista, y Benito alterna con él en los momentos dialogados, asumiendo también –con la voz y la palabra, más que con el cuerpo y el gesto– algunas de las acciones físicas evocadas. Su voz se colma de vocación colectiva, delimita los contornos de la sociedad de las ratas, sus leyes y modos, en un tono oficial y oficioso. Benito asume también a los sucesivos interlocutores de Pepe el Tira, cambiando de personaje solo con la modulación de su voz y auxiliado técnicamente por la manipulación del micrófono: así, del tono técnico, prosaico y oficial del forense o del comisario pasa al lirismo inesperado del ratón blanco o al arranque sentencioso de la rata reina. Los dos actores encarnan, además, temporalidades distintas: Carreras narra en pasado, pero Benito actualiza la narración al encarnar a los personajes referidos y, por tanto, revivirlos y trasladarlos al ahora de la representación. En la dramatización y en la puesta en escena, pasado y presente devienen contiguos y promiscuos.

El texto de Bolaño es presentado con sobriedad y eficiencia, y el trabajo dramático y actoral se traduce en verdad escénica. La palabra es la gran protagonista y la atmósfera viene dada por unos pocos elementos escenográficos así como por el estudiado ritmo que jalonan palabras y silencios, y la cadencia tramada por el verbo y el goteo de la sangre: el relato fluye y se adensa al mismo tiempo, como sangre que empuja y se espesa. La prosa que desgranar los actores, pronunciada con una cadencia rítmica y métrica propia de la poesía, está imbuida de movimiento y direccionalidad, de tensión narrativa y cinética; sin embargo, acaba trazando un cierto recorrido circular, una suerte de remanso reflexivo y analítico cuyas desesperanzadas conclusiones paradójicamente desembocan en un movimiento y una búsqueda sin tregua.

En la literatura de Bolaño asistimos a un viaje desesperado a los abismos del ser humano, donde sin embargo prima el instinto de supervivencia. A pesar de la imposibilidad de restaurar un orden que ni siquiera es seguro que haya

¹⁰ Además, en la dramatización de este material se cumple una de las especificidades que Sanchis Sinisterra (2003: 69) atribuye al discurso narrativo kafkiano, que al fin y al cabo está en la base y gestación del relato de Bolaño: el narrador nunca va más allá de la percepción y la vivencia que de los acontecimientos tiene su personaje principal, de modo que el receptor asiste a una narración limitada, al nivel de la conciencia y la mirada del personaje. La realidad descrita está llena de huecos y nunca es del todo comprensible o inteligible. Pepe el Tira se mueve a través de la investigación a golpe de hipótesis e interpretaciones más o menos acertadas.

existido nunca, Pepe el Tira sigue ejerciendo de detective de la propia realidad; ello supone asimismo un acto de afirmación de su libertad como individuo, más cuando la voluntad de inquirir la verdad es vista por los demás como una amenaza. Y es que, en una encrucijada en que “todo parece indicar que solo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror” (Bolaño 2003: 152), acaso no quepa otra consigna que “seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (156)¹¹. Asumir la derrota desde el principio, imponiéndose, a pesar de todo, el imperativo ético y estético de mantener los pretextos y transitar los caminos, como si todavía fuera posible hallar lo nuevo en lo ignoto.

OBRAS CITADAS

- Alvarado, Esther (2014): “Àlex Rigola vuelve a Bolaño”. En: *El Mundo*, 29 de enero. Disponible en <<http://www.elmundo.es/cultura/2014/01/29/52e807bfe2704ecc248b458b.html>>. Última visita: 01.03.2014.
- Benach, Joan-Anton (2013): “Una sencilla metàfora”. En: *La Vanguardia*, 2 de noviembre, p. 42.
- Bolaño, Roberto (1998): *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- (2004a): *2666*. Barcelona, Anagrama.
- (2004b): *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*. París, Éditions de Minuit.
- Echevarría, Ignacio (2002): “Una épica de la tristeza”. En: Celina Manzoni (ed.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, pp. 193-195.
- García Valdés, Olvido (2013): “El poeta Roberto Bolaño”. En: VV. AA.: *Archivo Bolaño (1977-2003)*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, pp. 109-117.
- Kafka, Franz (2006): *Relatos completos*. Madrid, Losada, pp. 276-279.
- Llovet, Jordi (1990): “Prólogo”. En: Franz Kafka: *Bestiario. Once relatos de animales*. Barcelona, Anagrama, pp. 7-12.
- Olivares, Juan Carlos (2013): “El teatro nocturn de les rates venecianes”. En: *Ara*, 8 de octubre. Disponible en <http://www.ara.cat/premium/cultura/teatre-Nocturn-rates-venecianes_0_970702928.html>. Última visita: 01.03.2014.
- Ordóñez, Marcos (2013): “Rigola vuelve a Bolaño”. En: *Babelia. El País*, 16 de noviembre, p. 18.

¹¹ Bolaño dejó escrito 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” (2003: 158).

- Paz Soldán, Edmundo (2008): "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 11-30.
- Sanchis Sinisterra, José (2003): *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque.
- Steiner, George (1973): *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid, Barral Editores.
- Villoro, Juan (2008): "La batalla futura". En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya, pp. 73-89.