



HAL
open science

ALEMANIA EN PEDAZOS

Joachim Manzi

► **To cite this version:**

Joachim Manzi. ALEMANIA EN PEDAZOS. Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos, 2013, 7 (verano 2013), pp.57-71. hal-03967221

HAL Id: hal-03967221

<https://hal.science/hal-03967221>

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ALEMANIA EN PEDAZOS

Germany in pieces

JOAQUÍN MANZI

UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

joachim.manzi@paris-sorbonne.fr

Resumen: Luego de un primer rastreo de los principales espacios y referentes culturales germanos en la narrativa de Roberto Bolaño, este artículo analiza los modos lingüísticos y textuales de su surgimiento, desaparición y reaparición ficcionales. A partir de los precedentes de Jorge Luis Borges y Philip K. Dick a mediados de siglo, se cotejan las principales experiencias de alteración y alteridad que esa Alemania ficcional forjó en el proceso creativo de Bolaño entre 1980 y 2003 hasta convertirse en un elemento decisivo de su propia identidad literaria latinoamericana.

Palabras clave: Alemania, alteridad, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges

Abstract: After tracking down German spaces and cultural models in Roberto Bolaño's narrative, this article analyses linguistic and textual ways in which they fictionally arise, disappear and reappear. With Jorge Luis Borges and Philip K. Dick as mid-century references, the most relevant experiences of alteration and alterity that this fictional Germany forged between 1980 and 2003 in Bolaño's creative process are cross-examined, for they become a decisive element in the constitution of his own Latin-American literary identity.

Keywords: Germany, alterity, Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges

A Bruno M. K.

Si la impronta francófila es decisiva a lo largo de toda la poesía de Bolaño, así como la anglófila en la primera prosa, la germanófila es capital en la prosa de madurez porque constituye uno de los principales polos de otredad cultural y heterogeneidad política. Esas tres tradiciones imantaron alternativamente la atención voraz y la imaginación burbujeante de este chileno viajero, afincado sucesivamente en México y España. Además de rastrear algunos de nombres de lugares y personajes, títulos de obras literarias, filosóficas, y artísticas, cabe preguntarse: ¿qué puso en juego el *locus germanicus* en la práctica escrituraria de Bolaño? Y también, ¿cómo y por qué aparece con tanta fuerza y frecuencia en la obra de las dos últimas décadas?

Acercamiento

Diversa, plural y potente, Alemania es un resumidero que nos aspira en *La literatura nazi en América*, 2666 y *El Tercer Reich*. Hacia él confluyen también ciertas corrientes menores de *Estrella distante*, *Detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*, con torbellinos que confunden sueño y obsesión, creación y crimen. También *Entre paréntesis* refiere ciertas experiencias viajeras del escritor en Berlín y Viena (Bolaño, 2003: 118-20, 250-253), donde fue acosado por ciertos fantasmas, los de Von Kleist y Kafka, que lo retrotrajeron a su propio pasado mexicano.

Así Alemania pareciera ser algo más que un espacio ficcional dotado de referentes recurrentes asequibles y concretos, puesto que resultan siempre ajenos a una identificación extraficcional, o esencialista. Los protagonistas de las dos primeras novelas mencionadas (Bolaño, 2004b, 2010) deben negar los estereotipos ajenos: Reiter afirma ser alemán y no austríaco, Berger niega ser nazi. Wieder, el protagonista de la tercera (Bolaño, 1996b), lleva también un apellido de dos sílabas, y una misma sonoridad otoñal, la del viento o la vida —así suena fonéticamente en alemán este apellido— corriendo entre un montón de hojas secas

Tangible al oído, pero borrosa e inquietante, Alemania es apenas una proveniencia, un destino, o un polo de atracción para los Thompson, Mendiluce y muchos otros escritores nazis americanos (1996a, 11-32). Alemania es también compañía lectora constante del escritor, meta y lindero comunes al oficio literario, al juego de estrategia y a la práctica artística que a veces llegan a confundirse en el erotismo desquiciado y la barbarie nazi (González, 2011).

Vasto territorio imaginario que despliega espacios de un libro a otro, Alemania expone experiencias de alteración y alteridad en el proceso creativo de Bolaño: es una de las principales fuentes de extranjería y extrañeza; por ello, es también materia de representaciones diversas, siempre parciales. En 2666 por ejemplo, Alemania queda reducida a unas pocas ciudades fluviales —Colonia, Berlín, Hamburgo— y unos pocos pueblos prusianos de nombres bucólicos —las Aldeas de las mujeres azules,

del Huevo, del Cerdo—. Los acontecimientos centrales de la historia nacional reciente están allí ausentes —la ocupación, la división y reunificación— y quedan transfigurados metonímicamente a través de objetos simbólicos —una biblioteca perdida, una máquina de escribir alquilada, la primera computadora portátil—. Así, en la obra de Roberto Bolaño Alemania es objeto de una mínima *mimesis* para ser transfigurada en una *dynamis*, una corriente envolvente como la de un río donde nadan personajes y narradores, el escritor y los lectores. A fuerza de creación y reescritura, un “río historiado” —el Rin— vuelve a ser impetuoso y potente gracias al “impulso de libertad, de soberanía” que brinda la lectura (Bolaño, 2004b: 31, 926).

Por eso, a semejanza de ciertos acercamientos críticos al trabajo creativo ciertos artistas contemporáneos (Didi- Huberman, 2004), aquí es factible invertir las relaciones lógicas y pensar que una cierta Alemania —improbable, e impensable fuera de la literatura—, acosó y obsedió activamente al escritor. Esa Alemania incorporó y habitó al escritor en los espacios inquietantes y parciales de libros ajenos —los de Günther Grass y Arno Schmidt entre muchos otros (2004b: 156) que ahora dialogan con los suyos en las bibliotecas, la prensa y la academia.

Algunos de los espacios alemanes que habitaron literal y literariamente a Bolaño se muestran en apariencia erráticamente. No obstante, es posible identificar sus apariciones más constantes —titilantes, provisorias— a partir del cruce de dos aspectos mutuamente relacionados: por un lado, el de las actualizaciones lingüísticas y los procedimientos textuales forjados a lo largo de una obra-vida solitaria y autodidacta; por otro, ciertos hipotextos que gravitan en torno al escritor soldado del siglo veinte, antes y después de la Segunda guerra mundial y se esparcen por la geografía de Occidente.

El despedazamiento

Recorriendo el conjunto de la narrativa, de la primera a la última prosa ficcional publicada hasta hoy, Alemania expone la experiencia de un fracaso estrepitoso, de una derrota brillante que la deja en ruinas, geográfica y humanamente dividida y rota. Desde su primera irrupción, Alemania surge discreta y despedazada, pero ruidosa y contundente a través de un vocablo en lengua original, actualizado sin comillas ni cursivas: *kaputt*. Dado que fuera de la poesía francesa (Amutio, 2007), el escritor autodidacta leía y citaba traducciones españolas que mencionó a veces con precisión bibliófila en textos autoriales como “Carnet de Baile” (Bolaño, 2001: 207-216), ésta y otras ocurrencias marginales en lengua alemana adquieren por contraste una repercusión capital para el resto de la obra.

La onomatopeya germana irrumpe varias veces en *Amberes* relato que es, al día de hoy, la obra narrativa édita más antigua del chileno. Este breve libro de prosa poética hace suceder medio centenar de periodos textuales compactos y fragmentarios a la vez, que asocian con destreza y misterio ciertos códigos cinematográficos a la imagen poética por medio de personajes (el Jorobadito, Bolaño) y lugares (el camping Estrella de Mar) que

retornan en la narrativa ulterior. Escrita en Barcelona en los tempranos años ochenta, fue publicada en vida del autor con un prólogo suyo, “Anarquía total: veintidós años después” (Bolaño, 2002: 9-11) donde retrata al joven autor marginal “a la intemperie y sin permiso de residencia tal como otros viven en un castillo”. La felicidad, la enfermedad del orgullo, la violencia y la rabia fueron entonces tan claramente gráficas —y estereotipadas para quien allí las rememora— como la papeleta polaca que sirve de título, y que en aquel entonces el autor tenía enchinchada en uno de los muros de su habitación.

Al inicio de esta prosa juvenil y perturbadora, precisamente en la segunda secuencia textual, la palabra *kaputt* aparece dos veces; allí pareciera ser una palabra entre otras, apenas una muletilla levemente irónica, o un comodín fácilmente traducible al castellano. Al hacerlo y confrontarlo con las demás actualizaciones de la palabra, se descubre no obstante que esos *kaputt* no son en absoluto inocentes; las primeras ocurrencias se encadenan en un larguísimo párrafo descriptivo:

Carreteras gemelas tendidas sobre el atardecer cuando todo parece indicar que la memoria y la delicadeza *kaputt*, como el automóvil alquilado de un turista que penetra sin saberlo en zonas de guerra y ya no vuelve más, al menos no en automóvil, un hombre que corre a través de carreteras tendidas sobre una zona que su mente se niega aceptar como un límite, punto de convergencia (el dragón transparente), y las noticias dicen que Sophie Podolski *kaputt* en Bélgica [...]. (Bolaño, 2002: 16)

Kaputt podría traducirse sucesivamente por “rota, acabada” y “muerta, suicidada”; en ambos casos el neutro e invariable germano refiere por un lado la rotura o ruptura de una cualidad personal, cercana a la ética, y por otro, el final de la vida de una persona, aquí el de una poetisa recurrente en la obra del chileno (Gras, 2010).

Más adelante, la onomatopeya alemana aparece otras tres veces, dos de las cuales en el cierre de las secuencias textuales:

En la fotografía no hay nada. (Intento de aplauso frustrado). Nada que podamos ver. “Llaman a alguien, hagan algo. Una maldita tos recorriendo la playa”. “La tienda llena de telarañas”... “Todo se destroza”... “Rostros, escenas libres, *kaputt*...”. (Bolaño, 2002, 88-89, 114)

Además de referir los sentidos ya sugeridos ligados al quiebre y la muerte, la palabra alemana los hace ahora efectivos en el texto mismo visto que viene a cortar, a romper la secuencia textual. Nombrando sonoramente una rotura, en castellano, algo así como “crac” o “pum”, *kaputt* hace efectivo en el texto eso mismo que nombra en el universo ficcional representado.

Un mismo gesto escriturario, oblicuo y malicioso, irriga el *kaputt* que significa el final de un estado íntimo, el que refiere el asesinato de una muchacha y el que viene materialmente a cortar una secuencia textual: es aquél que acerca el crimen y la creación en un riesgo vital común. Es un desafío que se espacializa y expone en la página así como se desarrolla diegéticamente en espacios arenosos, recios y ásperos. Integrado a una serie de procedimientos especulares que desmembran el universo ficcional hasta volverlo críptico y desprovisto de centralidad (Solotorevsky, 2011: 97-103), el *kaputt* de *Amberes* aísla y desfasa los referentes, lo mismo que el entrecomillado de ciertos nombres propios como Frankfurt (Bolaño, 2002: 21). Inscripta en el trabajo de autoostración y fragmentación narrativa, la palabra germana es entonces arte y parte del proceso de pérdida y de descolocación del universo narrativo que va mucho más allá del exilio, el abandono y la desilusión amorosos sugeridos por las referencias a Roberto Bolaño, Lisa y el DF (Bolaño, 2002: 22, 49, 104, 146). El *kaputt* dice y hace el desgarro de un mundo literario nuevo.

Recordemos que para el escritor maduro, el oficio literario auténtico se ejercía a la intemperie, en ese acecho y desprotección común al lumpen y al criminal, porque el ejemplo de los mejores escritores se funda en romper la ley —de la literatura o de la sociedad— (Bolaño, 2004: 284-285). Sólo entonces el asesino tímido y prudente que se esconde en todo escritor descubre que su “cerebro es una casa hecha con cartones, una chabola perdida en un descampado y un crepúsculo interminable” (Bolaño, 2003: 177). Si en tiempos de juventud, fue suficiente referir nombres propios aislados para representar la atracción germana (Frankfurt), y romper el tono y la coherencia discursiva con la carga de una onomatopeya tan tópica como *kaputt*, ¿por qué desde allí en adelante Alemania retorna una y otra vez en tanto que referente consistente, macizo y global? ¿Cómo y cuando fue inventado?

La unidad originaria

Para confirmar el substrato literario y el origen textual de las construcciones ficcionales de Alemania que recorren toda la obra del chileno, es preciso ir hasta antípodas de 2666. Al final de la quinta y última parte, cien páginas antes de cerrar el libro, el lector va a dar con un párrafo que cita, traducida, una frase célebre de *La Germania* de Tácito quien, por su parte, también había sacado el espacio geográfico germano de la nada y —esto es capital para Bolaño— sin haber jamás estado allí:

A menudo, cuando le preguntaban por qué había vuelto, citaba a Tácito: *Aparte del peligro de un mar temible y desconocido, ¿quién va a dejar Asia, África o Italia para marchar a Germania, con un terreno difícil, un clima duro, triste de habitar y contemplar si no es su patria?* Quienes lo escuchaban asentían o sonreían, y luego comentaban entre ellos: Bubis es de los nuestros. Bubis no nos ha olvidado. Bubis no nos guarda rencor. Algunos le palmeaban la

espalda y no comprendían nada. Otros ponían caras compungidas y decían cuánta verdad encierra esa frase. Grande era Tácito y grande también, ¡a otra escala ciertamente!, nuestro buen Bubis. Lo cierto es que cuando Bubis citaba al latino, se ceñía literalmente a lo escrito [...] Sin embargo había escogido *Germania triste de habitar y contemplar*. ¿Por qué? No ciertamente porque fuera su patria, pues el señor Bubis, aunque se sentía alemán, abominaba de las patrias, una de las causas por las que, según él, habían muerto más de cincuenta millones de personas, sino porque en Alemania estaba su editorial, o el concepto que él tenía de editorial [...]. (Bolaño, 2004b: 1.008)

Esta referencia a Tácito hecha por el personaje del editor de Archiboldi, introduce Alemania en tanto que referente literario pasado y perdido, originario y mediatizado, escindido en dos polos antitéticos (las antípodas, bárbaras e ignotas *versus* el mundo conocido y civilizado por los Romanos). Por todo eso, el referente literario de la Germania queda abierto a múltiples reacciones e interpretaciones (referidas con ironía en el extracto). Por eso mismo, incluso en el contexto histórico de derrota en que se inscribe el retorno Bubis a su país de origen, la cita escapa a toda aprensión acabada, unívoca. Si la cita queda reducida al sintagma "*Germania triste de habitar y contemplar*" es ante todo para subrayar negativamente las emociones penosas que inspiró ese espacio lejano, llevándolo al desprecio de todo nacionalismo y luego, para reducirlo todo afirmativa y subjetivamente a su concepto de editorial.

La serie de transformaciones que Bolaño realiza aquí se apoya paradójicamente en el vaivén identificatorio entre el latino y el alemán (entre la identidad y la alteridad) que potencia todas las diferencias, aquéllas mismas que estructuran buena parte de la definición original latina.¹ El texto de Tácito se asienta precisamente en las diferencias relativas y absolutas entre Germania y Roma, esto es la distancia y la adversidad de su geografía, la barbarie pura de su gente, ingenuamente virtuosa. Bubis, el editor de mediados de siglo veinte, lee su tierra natal a través del mismo dispositivo especular y deformante que el historiador latino forjó a principios de la era cristiana (Werner, 2007), es decir, subjetiva y arbitrariamente, como un medio de autocrítica fascinada y repelida a la vez por la alteridad. Esta cita traducida de Tácito es capital en la novela puesto que la historia de la recepción del opúsculo latino ha girado en torno a la desaparición y el redescubrimiento de un manuscrito, así como en la quinta parte de la novela

¹ "Respecto de los germanos mismos, los creería indígenas ya que la llegada de otros pueblos y las relaciones de hospitalidad, no han provocado mezclas; porque, antiguamente, quienes trataban de cambiar de lugar de residencia no iban por tierra sino en naves y el inmenso Océano de allá, situado, por así decirlo, del otro lado del Universo, es raramente visitado por naves de nuestro mundo. Y, ¿quién —sin hablar de los peligros de un mar encrespado y desconocido— dejando Asia, África o Italia, se dirigiría hacia Germania, hacia esa tierra sin forma, con cielo áspero, triste de habitar y de ver, a menos que fuese su patria?" (Tacito, 1962: II).

el aprendizaje literario de Reiter gira en torno al descubrimiento del manuscrito de Ansky. El opúsculo de Tácito fue redescubierto a mediados del siglo XV en la biblioteca del monasterio de Hersfeld por un secretario papal y, a partir de allí, anudó la construcción identitaria germana en torno a las interpretaciones sucesivas que de él se hicieron hasta llegar al diferendo entre Himmler y Mussolini por la tenencia del manuscrito recobrado (Krebs, 2011).

Hay por lo menos otros dos elementos decisivos en el cronotopo germano de *2666* que dialogan con *La Germania* de Tácito: primero el magnetismo del paisaje fluvial y marino por sobre el terrestre y boscoso que se observa en la manía submarina del niño Reiter (Bolaño, 2004: 797). Esta impronta acuática se nutre del autor latino y su imaginario fronterizo y extremo determinado por dos ríos, el Rin y el Danubio que, junto con el océano, separaban el territorio bárbaro del imperial (Tácito, 1962: I). En segundo lugar las características corporales de Reiter que, así como sus antepasados y sucesores aparece tan gigante, guerrero y voluntarioso (Bolaño, 2004, 603, 798)— como los Germanos del opúsculo, cuya semblanza se deduce de la resistencia humana a las adversidades del clima y el paisaje (Tácito, 1962: IV). El *ethos* guerrero de los Germanos, que tanto fascinó a Tácito y sus lectores alemanes, queda irónicamente invertido en la figura Reiter, un soldado jamás herido a lo largo de toda la Segunda guerra y que hace justicia por mano propia para liquidar al genocida Sammer (Bolaño, 2004: 971). La larga errancia solitaria del buen jinete Reiter (como lo indica su apellido y como lo fueron sus lejanos antepasados Germanos), a través de Europa primero y hacia México después para reencontrarse con Lotte, su hermana, y Klaus Haas, su sobrino encarcelado en Santa Teresa, pareciera una ampliación del carácter semi nómade de un pueblo que según Tácito no construía ciudades.

La lenta desaparición

La tristeza y la fealdad de Alemania resultan de una desaparición previa, que pervive hoy en día a través de motivos tales como una escenografía fluvial y boscosa, una impronta bélica y literaria, un tono melancólico, que han sido magistralmente representados pictóricamente por el alemán Anselm Kiefer en un políptico en bicromía titulado *De l'Allemagne*. Se trata de un encargo del Museo del Louvre que organizó entre enero y junio de 2013 una exposición temática homónima, en homenaje al 50 aniversario de la firma del tratado de amistad del Eliseo entre Alemania y Francia. Vale la pena detenerse mínimamente en el trabajo de Kiefer no sólo porque condensa y potencia los motivos que nos ocupan aquí, sino también porque Bolaño buscó a menudo expandir las resonancias literarias a través de la plástica, en *2666* por ejemplo a través del personaje de Edwin Jones y, como sucedió con la exposición del Louvre, lo hizo polémicamente (Bolaño, 2004b: 194-195).

El políptico de Kiefer consta de diez cuadros en blanco y negro, de grandes dimensiones (380 por 380 cm), realizados entre 1982 y 2013,

dispuestos en torno a un patio circular al que llega el visitante antes de entrar a la muestra. Cada cuadro representa dos planos paralelos y horizontales sobre del río Rin colocados en las partes superior e inferior. Esos dos planos horizontales quedan atravesados por las siluetas de troncos de árboles cuya corteza fue reproducida en papel a partir de grabados sobre madera. Los papeles y plásticos pegados sobre la tela le dan a ésta una rugosidad y un relieve que rompe la ilusión referencial. A orillas del río, arriba y abajo, se levantan a veces las defensas la línea Maginot, un embarcadero, un palacio, un fogón en llamas y formas geométricas vacías, que ciertas palabras y versos en alemán vienen a interrogar. El substrato literario que alimenta toda la figuración del pintor aparece en el primer cuadro que se encuentra aislado a la derecha de la entrada, y que retoma, en francés, el título del ensayo homónimo de Madame De Saël, al que se agregan los nombres de una decena de escritores y filósofos alemanes.

En el centro del políptico, girando sobre sí mismo, el pintor se ha dispuesto a sí mismo junto con el espectador en un claro del bosque para que navegue de un cuadro a otro, como si estuvieran en una isla a la deriva por las aguas memoriales de todas las lecturas: las de un “río historiado, es decir un río que ya no era salvaje” (Bolaño, 2004b: 31), el Rin, movido por un denso caudal de autores. Entre ellos vimos a un legado latino y a una anfitriona francesa, pero también y sobre todo a un chileno provocador que gusta referir un sinfín de alemanes, de épocas y orígenes diversos —Kafka, Bernhard, Handke *und so weiter* (Bolaño, 2004b: 157)— a veces mencionando algunos de sus respectivos títulos en castellano.

A lo largo de toda la obra, una sola vez cita en bilingüe al más canónico de todos ellos, Johann Wilhem Goethe. Desprovista de título y de referencia, la cita de una estrofa rimada se encuentra al final de *El Tercer Reich* (Bolaño, 2010: 336) cuando el diarista Berger se ve a sí mismo solitario, perdido, moribundo, como una mariposa atraída y quemada por la llama de un farol, la de “Selige Sehnsucht” del *West-Österlicher Divan*:

Y en tanto no lo hayas captado,	Und so lang' du das nicht hast,
éste: ¡muere y vivirás!	Dieses: Stirb und werde!
no eres más que un molesto huésped	Bist du nur ein trüber Gast
en la Tierra Sombría	Auf der dunklen Erde.

Berger recita esta estrofa, la anteúltima del poema, para darse fuerzas a sí mismo, y recuperar el deseo de vivir plenamente. No obstante, tras haber perdido la partida del juego frente al Quemado, cae en la trampa que éste le ha tendido en su refugio playero y, dispuesto a morir, se reconoce a sí mismo como “un molesto huésped en tierra sombría” (Bolaño, 2010: 347). Habiendo descubierto que su encierro en el refugio playero no era más que una chanza del sudamericano, se despide de él y emprende el regreso a Alemania vencido en todos los órdenes de su vida: fracasado el intento de escribir un texto sobre la estrategia del *wargame*, abandonado por su novia

Ingeborg, mutilado por la muerte de su amigo Willy, engañado por el marido de su amante, Frau Else, derrotado en el juego por el Quemado.

Tal como lo hemos podido constatar con Tácito en 2666, la cita de Goethe en *El Tercer Reich* es luego reducida a una de sus partes, la que concierne la hospitalidad mórbida del tercer y cuarto verso. La larga recepción de este famoso poema (David, 1984: 21-22) se centró por el contrario en el segundo verso “¡muere y vivirás”, cuyo motivo místico puede recibir tanto una interpretación inmanente, existencial, como otra trascendente, religiosa. Cabe recordar que todo este poemario de vejez de Goethe está inspirado de la lírica árabe clásica, cuyos vocablos extranjeros estructuran y descentran cada una de las partes del libro.

Así como Goethe escribe a través de textos y lenguas extranjeras — árabes en este caso—, así también Bolaño reescribe a Goethe llevando al protagonista a desechar el trampolín posible hacia un nuevo periodo vital que constituían la pérdida de su amigo y el duelo de su propia carrera profesional. En cambio, Berger emprende la retirada de España y el regreso a su país sin esperanzas de renovación: «La muerte y la patria ¡qué tragedias!» (Bolaño, 2010: 179). Cuando retoma contacto con sus amigos jugadores y asiste al congreso europeo en el cual pensaba presentar la ponencia que esperaba escribir en Catalunya, percibe el carácter fantasmal, cuando no patológico de todos ellos (Bolaño, 2010: 356, 358).

A poco de comenzado, el diario de Berger adquiere tonos derrotistas y mórbidos, como si el cruce entre los tiempos enunciativos de un final del verano de los años ochenta en la Costa Brava y el inicio de la Segunda guerra en el tablero del juego de estrategia no pudiera llevar más que a un invierno de derrota común al ejército alemán del tablero y al jugador que mueve esas fichas. La fascinación por la historia adquiere un tinte inquietante cuando el diarista establece otro cruce extraño, entre la historia de la guerra (que el jugador pretende corregir o mejorar) y la historia de la literatura, que le permite establecer una correspondencia entre los nombres de los jefes del ejército nazi y los de los grandes autores de la literatura germana (Bolaño, 2010: 283) entre los que descolla Jünger, impactante también en *Nocturno de Chile* (Estève, 2007).

En consonancia con el protagonista del *Tercer Reich*, Bolaño consiguió asociar en dos textos autobiográficos ciertos poetas con militares egregios (dictadores de la peor calaña en verdad): Neruda con Hitler en “Carnet de Baile” (Bolaño, 2001: 207-216), Dylan Thomas con Stalin en «Bolaño por Bolaño», nota autobiográfica que transmitió al CELARG venezolano con motivo de la entrega del premio Rómulo Gallegos (Manzoni, 2002: 201-202). Pero, mientras que la máscara jocosa del escritor consiguió subvertir y desestabilizar realmente el canon literario para ubicarse en él maliciosamente, Berger pretendía sin mucho éxito forzar metafóricamente e ilusoriamente el curso de su propia historia personal y el de su país de origen.

Así, Berger lleva el combate del tablero a la lectura literaria con el fin de denotar las obras detectivescas de un tal Florian Linden, nombre doblemente evocador, ya que por un lado designa en alemán el “estilo” y

encuentra un precedente en el nombre del protagonista de “*Deustches Requiem*”, Otto Dietrich zur Linde (Borges, 1989a: 576-581). Narrador de su propia vida (junto con un editor que completa y descentra su relato), zur Linde se apresta a ser juzgado por crímenes contra la humanidad y repasa una vida nimia que el advenimiento del nazismo convierte en símbolo de un destino universal, el de la lucha contra Jesús y el judaísmo. La aceptación estoica de una minusvalía física, agregada a la impotencia sexual y la cercana condena a muerte, le permite a Borges encontrar la humanidad paradójica de un torturador nazi en una ética de la valentía y el coraje en todo opuestos al amor del ingenio abstracto y puramente racional del Linden de Bolaño, enemigo acérrimo de Berger. Para éste, como para zur Linden, la verdadera literatura es aquella que “se escribe con sangre” (Bolaño, 2010: 48).

Por eso Berger fantasea con su propia muerte en el momento en que queda prisionero en la trampa que el Quemado le ha tendido en su refugio (Bolaño, 2010: 347). Recitando los versos de Goethe, Berger se complace tan morbosamente como zur Linden en la mentira y la muerte de una ficción esencialista y descabellada, aquélla misma que la “Anotación al 23 de agosto de 1944” (Borges, 1989b: 105-106) echaba por tierra, rebatiendo cualquier superioridad y permanencia de ciertos rasgos supuestamente propios a una nación por sobre los de las demás.

Así como el Quemado libera con una sonrisa maliciosa a un Berger ya dispuesto a morir trágicamente, así también Bolaño mofó borgeanamente con las armas de la ficción aquella aberración criminal que fue el nazismo y que Walter Benjamin había sabido retratar tempranamente en tanto que “carácter destructor” (2000: 330-332). Si algunos de aquellos rasgos apolíneos, juveniles y radicales pudieron fascinar también a Bolaño, el chileno dispuso sin embargo con Borges el nudo de su escritura no tanto en torno a los rasgos de personalidad e ideología de quienes han escrito con fuego sobre el rostro del Quemado —¿neonazis españoles? ¿militares sudamericanos (Candia, 2011: 77)?— sino en los problemas formales que un acercamiento no realista y metaficcional plantea ante una realidad monstruosa. Frente a una Alemania que no fue maldita ontológica sino histórica y políticamente, la propuesta de Bolaño consistió precisamente en rechazar la subordinación de un país a una serie de sentimientos y valores propugnados por una “Pedagogía del odio” (Borges, 1999: 145-146), y en alejar de su escritura toda pretensión a la transparencia y a la frontalidad, todo intento alegórico o moralizante (Louis, 2006: 251-262). La modalidad de la narración es en Bolaño tanto o mucho más importante que la anécdota que se apresta a volver a reescribir.

La reaparición en América

La pasión por el juego de estrategia *The rise and the fall of the Third Reich* (mostrado en la exposición “Arxiu Bolaño” del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona entre marzo y junio de 2013), entroncó en Roberto Bolaño con una manía, una obsesión que alimentó al nuevo continente de historias desmelandas protagonizadas por nazis antes,

durante y después de la Segunda Guerra mundial. Algunas se vieron confirmadas a inicios de los años sesenta, al con la detención de Eichmann en Argentina y vinieron a nutrir una tradición literaria joven, que Bolaño aprendió de autores norteamericanos de ciencia ficción como Norman Spinrad y Philip K. Dick, en particular de su primera novela, *The man of the high castle* (1962).

En esta *ucronía* (Queyssi, 2013: 313), Dick narró una historia alternativa y tan verosímil como la fáctica del siglo XX, para narrar lo que hubiera sucedido en caso de que el fascista Giuseppe Zangara hubiera logrado asesinar a Roosevelt en 1933 y llevar el Eje a ganar la Segunda guerra mundial, con los Estados Unidos divididos entre una ocupación japonesa al oeste y otra alemana al este. Fascinado con el juicio de Eichmann que se realizaba en Israel mientras el escritor norteamericano escribía *The man of the high castle*, le fue necesario incluir dentro de la ucronía otro libro ficcional, atribuido al apócrifo Hawthorne Abendsen, para dar cuenta de lo ocurrido en la *otra* historia, la fáctica que es hoy nuestra, y que queda trastocada por la ficción de los libros abismados de Dick.

En *Estrella distante* Bolaño recurrió puntualmente a algunas de esas invenciones poniéndose a sí mismo en escena en tanto que personaje secundario, testigo o ayudante de acciones por él referidas que trastocan y ficcionalizan lo ocurrido fácticamente entre 1973 y 1990. En el primer umbral de la novela, a la hora de reescribir el capítulo final de *La literatura nazi en América*, Bolaño se presenta a sí mismo como el amanuense de tal Arturo B., suicida en África; en los capítulos finales, es tan sólo un experto en poesía que se pone al servicio de Romero, un asesino a sueldo. Pero además de estos desdoblamientos liminares y equívocos que dan en ver imágenes paradójicas éticamente insolubles (Manzi, 2004), Bolaño oficia dentro de la intriga a modo de principal relevo narrativo para referir discursos ajenos cuyas aserciones se contradicen y terminan por suspender una y otra vez toda certeza. El discurso ficcional provoca así una molestia turbia, oscilante entre la risa y el espanto.

Dos episodios antológicos ponen en juego esa mirada oblicua que el personaje de Bolaño practica ante una realidad huidiza, la de una cierta Alemania que renace de sus cenizas. El primero es el de la primera exhibición aérea de Wieder, que Bolaño y sus compañeros detenidos por los militares golpistas observan desde el patio de la cárcel de Concepción. Bolaño refiere los mensajes que el poeta dibuja en el cielo con el humo de su avión —quizás un caza Messerschmitt— y las interpretaciones de quienes lo acompañan: para el maestro tipógrafo Norberto, se trata del renacimiento del Blitzkrieg; para dos profesores, tan sólo una campaña de propaganda de la iglesia; para Bolaño, mejor es encogerse de hombros y guardar bien la memoria de todo lo terrible y cómico que ha protagonizado el piloto, un poeta, o al menos, una persona educada (1996b: 34-40). El segundo se aboca a la etimología del apellido de ese poeta, tal como Bibiano, un ex-estudiante de filología germana, la expone en detalle. No menos de diecisiete vocablos alemanes son convocados por Bibiano, y el narrador Bolaño los refiere sin apreciación crítica,

atento a las virtualidades inquietantes y a la resistencia opaca de ciertas palabras. El trabajo lexicográfico y etimológico referido en esas dos páginas remite al lector a la situación misma de todos los personajes “y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera” (1996b: 51). La lengua alemana es una pantalla para que los lectores extranjeros proyectemos las representaciones inestables e inciertas que la sola palabra *Wieder* ha suscitado también en nosotros.

Ya lo sabemos, pero no está de más repetirlo: hay muchas otras Alemanias además de las presente y pasadas enraizadas en Europa, porque que toda realidad es anacrónica (Borges, 1989b: 103). En el Viejo Continente tanto Prusia como el Tercer Reich se hundieron misteriosamente:

Sólo los Prusianos se salvan. Pero Prusia ya no existe. ¿Dónde está Prusia? ¿Tú la ves? Yo no la veo. A veces tengo la impresión de que murieron todos en la guerra. A veces por el contrario tengo la impresión de que mientras yo [el cojo, padre de Reiter] estaba en el hospital, ese inmundo hospital de cerdos, los prusianos emigraron en masa, lejos de aquí. A veces voy a los roqueríos y miro el Báltico y trato de adivinar hacia dónde se fueron las naves de los prusianos. ¿A Suecia? ¿A Noruega? ¿A Finlandia? Imposible. Esas son tierras de cerdos. ¿Adonde, entonces? (Bolaño, 2004b: 802)

A América claro. Allí derivaron algunas islas desprendidas de esa Prusia perdida. Tras Borges y Dick, reivindicados en *Entre paréntesis* (2004a: 183, 289), Bolaño buscó reflotar algunos de sus restos subvirtiendo la imitación —aquella misma con la que el nazismo había buscado llenar el hueco identitario alemán (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005)—, dando espacio en el relato para reflexionar sobre esa subversión. Postulando que en el nuevo continente, “tierra abonada para empresas al borde de la locura, la legalidad y la simpleza” (Bolaño, 1996a: 215), esos naufragios no pueden sino ceder a la tragicomedia, los fracasos se repiten y multiplican hasta bien entrado el siglo XXI. Hacia allí lleva la asociación del molde enumerativo y biográfico de la enciclopedia apócrifa, con la ironía mordaz y el humor negro irreverente que demuelen aquel antiguo afán desde dentro.

La evocación de una sola sección de *La literatura nazi en América*, bastará aquí para señalar una parte de lo que la enciclopedia retrata así como algunas de las muchas lagunas que deja abiertas (Bolaño, 1996a: 91-101). “Dos alemanes en el fin del mundo” sintetiza el recorrido literario y vital de Franz Zwickau y Willy Schürholz quienes, siendo hijos de alemanes, oscilan entre el idioma familiar y de los países donde han nacido, Venezuela y Chile. Después de la derrota nazi, ambos buscan en sus escritos recordar *Die Heimat* —la patria de sus ancestros, título también de uno de los libros del primero, que refiere en realidad las partes íntimas de su cuerpo fríamente descritas—. Allí también buscan reactualizar algunos de sus componentes perdidos, —los campos de concentración y algunos de los más famosos jefes nazis reaparecidos en sueños—. Ambas biografías infames multiplican las contradicciones tornándolas ora inquietantes, con escrituras crípticas en

alemán y español o en planos ágrafos del exterminio, ora risibles, con fundamentos ideológicos vacuos de “los *Mestizos puros*” (Bolaño, 1996a: 93). El oxímoron y la antifrasis devienen anacronismos que prolongan las biografías de estos alemanes de América mucho después de la publicación del libro de Bolaño, anticipando risas y espantos de los futuros lectores.

Alejamiento

En resumen, Alemania fue para Bolaño una suma de nombres propios, una larguísima lista de referentes literarios y culturales, políticos y espaciales. Para nosotros, sus lectores, es también un todo inabarcable y abstracto, una totalidad de estéticas mutantes, una entidad huidiza, hecha de signos contradictorios, tonos discursivos cambiantes y emociones intensas. Alemania es un espeso fluido de nombres, citas, vocablos, libros y tonos contradictorios. Una abstracción o mejor, una construcción móvil y aporética, palpable e inasible a la vez por estar inscrita en un terreno imaginario tan íntimo y personal que se hace indisociable de ciertos procedimientos escriturarios inventados por el chileno. Entre todos ellos resaltan la invención de una sintaxis fragmentaria, el cruce entre los tiempos del juego y los de la vida, la ucronía anacrónica, la transposición de las biografías inmorales de Schowb y Borges al ámbito turbio de los apócrifos nazis de América. Por todo eso, Alemania es una piedra de toque esencial al juego literario del chileno.

La Alemania de Bolaño puede ser vista como otro territorio literario extranjero fundante de la práctica creativa de un escritor. Otros territorios semejantes, ajenos, como la Persia de Montesquieu, o propios, como el Brasil de Andrade, fueron estéticamente integrados a un nuevo exotismo que César Aira defendió en un ensayo luminoso. Todos esos espacios surgen de un dispositivo literario que, a lo largo de una vida, los lleva al extremo, a un absoluto capaz de descubrir algo nuevo en el seno de lo mismo (Aira, 1993: 79). En lugar de reconocer lo que ya sabían del otro, esos territorios extranjeros inventan algo ignoto y, al ponerlo en marcha de una ficción a otra, convierten plenamente al escritor en lo que ya era antes, aunque azarosamente. Llevando de un libro a otro Alemania hacia América, Bolaño se hizo todavía más chileno; con Borges, Aira y muchos otros escritores, logró así también ser plenamente latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1993), "Exotismo", *Boletín n.º 3 del Centro de teoría y crítica literaria*, Rosario, pp. 73-79.
- AMUTIO, Robert (2007), "Témoignage du traducteur", en BENMILHOUD, Karim y ESTÈVE, Raphaël (ed.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Université de Bordeaux 3, pp. 219-228.
- BENJAMIN, Walter (2000), "Le caractère destructeur", *Œuvres II*. París, Folio-Gallimard, pp. 330-332.
- BOLAÑO, Roberto (1996a), *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1996b), *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1998), *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2000), *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2001), *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2002), *Amberes*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2003), *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2004a), *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2004b), *2666*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2007), *La universidad desconocida*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2010), *El Tercer Reich*. Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1989a), *Obras completas, tomo I (1923-1949)*. Barcelona, Emecé.
- _____ (1989b), *Obras completas, tomo II (1952-1972)*. Barcelona, Emecé.
- _____ (1999), *Borges en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires, Emecé.
- CANDIA, Alexis (2011), *El paraíso infernal en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- DAVID, Claude (1984), "Préface au *Divan*", GOETHE, Johann Wilhem, *Le diván*. París, Poésie-Gallimard, pp. 5-23.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Etre crâne*. París, Editions de Minuit.
- ESTÈVE, Raphaël (2007), "Jünger et la technique dans *Nocturno de Chile*", BENMILHOUD, Karim y ESTÈVE, Raphaël (ed.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Université de Bordeaux 3, pp. 135-160.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Dariuska (2011), "Roberto Bolaño, la escritura bárbara", en MORENO, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño la experiencia del abismo*. Santiago de Chile, Ediciones Lastarria, pp. 15-24.
- GRAS MIRAVET, Dunia (2010), "Bolaño vs Bloom: una revisión del canon. O buscando a Sophie Podolski", en *Quimera: Revista de literatura*, n.º 314, Barcelona, pp. 58-61.
- KREBS, Werner (2011), *El libro más peligroso. La Germania de Tácito, del Imperio romano al Tercer Reich*. Barcelona, Crítica.
- LACQUE-LABARTE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (2005), *Le mythe nazi*. París, L'Aube poche essai.
- LOUIS, Annick (2006), *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, Montreuil, Aux lieux d'être.

- MANZI, Joaquín (2004), “Mirando caer otra *Estrella distante*”, en *Caravelle* 83, Toulouse, pp. 126-141.
- QUEYSSI, Laurent (2013), “Postface”, en DICK, Philipp K., *Le maître du haut château*. París, Nouveaux Millénaires, pp. 311-321.
- SOLOTOREVSKY, Myrna (2011), “*Amberes* y *La pista de hielo*: dos novelas, dos estéticas contrarias”, en MORENO, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño la experiencia del abismo*. Santiago de Chile, Ediciones Lastarria, pp. 97-106.
- TACITO (1962), *La Germanie*, PERRET, Jacques (trad., ed.). París, Les Belles Lettres.
- WERNER, Michael (2007), “*La Germanie* de Tacite”, en FRANÇOIS, Etienne y SCHULZE, Hagen, *Mémoires allemandes*. París, Gallimard, pp. 37-58.