

LAS LECTURAS ALEMANAS Y RUSAS DE BOLAÑO: ASIMETRÍAS E INFLUENCIAS¹

Beebee, Thomas O.
Penn State University
State College, Pennsylvania, EE. UU.
tob@psu.edu
ORCID: 0000-0002-4088-4686

RESUMEN / ABSTRACT

Aunque menos centrales a la obra de Bolaño que los autores en lengua española, inglesa o francesa, sus lecturas alemanas y rusas, como demuestra Thomas O. Beebee en el presente ensayo, son de todas formas extensas y prolíficas, incluyendo entre otras a Goethe (*El Tercer Reich*), Novalis (2666), Kafka (*Monsieur Pain*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*)—a quien Bolaño llama “el más grande escritor del siglo veinte”—y Thomas Mann (2666). De los novelistas rusos entre los cuales Bolaño sitúa su obra tardía y su propia identidad como novelista, la influencia amalgamada de Dostoievski y Tolstói (*Los detectives salvajes*, *Nocturno de Chile*, 2666) resulta considerable. El ensayo examina las transacciones asimétricas entre estas tradiciones y extrapola su rol interpretativo en el conjunto de la obra bolañiana.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, influencias literarias, Kafka, literatura rusa, literatura alemana.

BOLAÑO'S GERMAN AND RUSSIAN READINGS: ASYMMETRIES AND INFLUENCES

¹ Artículo originalmente publicado como “German and Russian Precursors”. *Roberto Bolaño in Context*. Ed. Jonathan Monroe. Cambridge: Cambridge University Press, 2023: 158-168. Traducción de María Teresa Villaveces.

Less pervasively central to Bolaño's career than Spanish-, English-, and French-language authors, German and Russian Precursors, as Thomas O. Beebee's essay demonstrates, are nonetheless extensive and generative, including among others Goethe (*The Third Reich*), Novalis (2666), Kafka (*Monsieur Pain*, *Nazi Literature in the Americas*, *Distant Star*, *By Night in Chile*) –whom Bolaño calls the “greatest writer of the twentieth century”– and Thomas Mann (2666). Among Russian writers in relation to whom Bolaño situates his late work and sense of himself as a novelist in particular, the combined influences of Dostoevsky and Tolstoy (*The Savage Detectives*, *By Night in Chile*, 2666) are considerable. The essay examines the asymmetrical exchanges between these traditions and extrapolates on their interpretative purchase on the oeuvre as a whole.

KEYWORDS: Roberto Bolaño, literary influence, Kafka, Russian literature, German literature.

Recepción: 24/10/2023

Aprobación: 31/10/2023

Entre las constelaciones literarias mundiales que se configuran en los textos de Roberto Bolaño aparecen con frecuencia autores alemanes y rusos. Sin embargo, existe una diferencia significativa entre estos repertorios: la mayoría de los autores rusos mencionados o aludidos son nombres muy reconocidos, apreciados incluso por lectores no profesionales, mientras que los autores alemanes suelen ser más recónditos, confinados al conocimiento disciplinar de los germanistas e incluso algunas veces poco reconocidos en dicho campo. El rol de Georg Trakl en 2666 es un gran ejemplo, como también la aparición de Teha von Harbou en *El espíritu de la ciencia ficción*. Un ejemplo aún más extremo se da cuando Udo, el narrador de *El Tercer Reich*, descubre la literatura alemana a través del juego de guerra que da título al libro y de su amigo Conrad, cuyos gustos literarios incluyen *Soldaten der Erde* (*Los soldados de la tierra*) de Karl Bröger, *Bunker 17*, *Hammerschläge* (*Bunker 17, golpes de martillo*) y *Mensch im Eisen* (*Hombres en hierro*) de Heinrich Lersch, *Das vergitterte Land* (*Tierra tras las barras*) de Max Barthel, y *Rhythmus des neuen Europa* (*El ritmo de la Nueva Europa*) de Gerrit Engelke. Todos autores reales y vigentes entre las décadas del veinte y treinta, quienes surgieron de la clase trabajadora y cuyos escritos con frecuencia refieren experiencias de la Primera Guerra Mundial. Conrad recita de memoria los nombres de doscientos autores alemanes, y a los lectores no les queda más que especular sobre qué otras “joyas” olvidadas de la literatura alemana se

esconden en su memoria (48). A Conrad le gustan especialmente Goethe y Ernst Jünger; este último aparece como personaje en *Nocturno de Chile*. En un momento dado, Conrad compara autores y generales:

Si el Quemado supiera y apreciara algo la literatura alemana de este siglo (¡y es probable que sepa y que la aprecie!) le diría que Manstein es comparable a Günther Grass y que Rommel es comparable a... Celan. De igual manera Paulus es comparable a Trakl y su predecesor, Reichenau, a Heinrich Hann [sic]. Guderian es el par de Jünger y Kluge de Böll. No lo entendería. (216)

Tampoco queda claro si los lectores lo entendemos o si aceptamos este conjunto de analogías asimétricas. Más adelante, Udo declara que si llegara a conocer el amor que sentía El Quemado por la poesía, dejaría de jugar el juego de guerra con él. Pero El Quemado no logra recordar ningún verso. Udo confiesa su aprecio por Goethe (291).

En la compilación de ensayos y entrevistas *Entre paréntesis*, la inmensa mayoría de menciones que hace Bolaño de otros autores es a los que escriben en castellano. Sin embargo, algunos comentarios sobre escritores alemanes y rusos son muy potentes. Afirma que Lichtenberg es “nuestro filósofo” (144-45). Escribe con admiración sobre Günter Grass (169-70). Entre sus lecturas menos obvias está Max Beerbohm (175). Con relación a los rusos, hay una novela poco conocida de Turgueniev con la que se obsesionó en los inicios de su adultez (182-84). Confiesa haber querido “comprar todas las obras de Tolstói y Dostoievski que he leído pero no tengo” y señala que, pese haber perdido el ejemplar de *Crimen y castigo* que leyera en su adolescencia, “no podría perder a Raskolnikov aunque quisiera” (238). Estima que Chéjov, junto con Raymond Carver, escribieron los mejores cuentos cortos del siglo veinte (351). Todas las figuras rusas pertenecen al panteón de la literatura mundial, en yuxtaposición a un autor alemán olvidado como Beerbohm. La irregularidad en la selección relativa a los autores alemanes ejerce su influencia en la estructura y el contenido de las narraciones de Bolaño, expresado en la letanía de oscuros autores anteriores a 1933 que leía Udo en *El Tercer Reich*. O considérese a Thea von Harbou, autora del guion de *Metrópolis*, que se le aparece en un sueño a uno de los protagonistas de *El espíritu de la ciencia-ficción*, como si fuese la musa de la ciencia ficción (63-67), aunque apenas logra inspirar un recuento de la trama de la novela de Gene Wolfe. Harbou, escritora del guion para *Metrópolis* y otras películas de Fritz Lang, su esposo,

permaneció en Alemania después de 1933, uniéndose al partido Nazi, contrario a lo que hizo el propio Lang. La sección termina con una historia paralela del comandante de tanques Heinz Guderian tomándose Moscú, al contrario de lo que sucedió en la realidad, lo que se conecta a *El Tercer Reich*, donde los juegos de guerra son plataformas para ciertas contranarrativas, y a *La literatura nazi en América*.

Claro está que hay ejemplos donde la tendencia es inversa: el checo-alemán Franz Kafka aparece en todas las obras de Bolaño; y los auténticos autores rusos Vladimir Odoyevsky (1803-1869) e Ivan Lazhechnikov (1792-1869) se citan como figuras tutelares para la ciencia ficción del imaginario autor Efraim Ivánov en *2666* (711). Además, las dos literaturas se fusionan en la última parte de *2666*, donde un alemán, Hans Reiter, se inspira en el diario de un judío ruso, Boris Abramovich Ansky. No es por casualidad que el alemán Reiter cumple la función de un autor de la literatura mundial, que es testigo y a su vez partícipe personal y vicario de las tragedias más terribles del siglo XX.

En la última entrevista que diera Bolaño en vida, Mónica Maristain le pregunta sobre los libros que “marcaron su vida” (Maristain 118). Además de obras en español, inglés, francés y latín, también nombró las novelas de Franz Kafka, los *Aforismos* de Lichtenberg, y el *Tractatus* de Wittgenstein. Esta troika se hace presente a lo largo de toda la obra de Bolaño. En su monografía sobre el autor, Alberto Bejarano la complementa con una biblioteca imaginaria (Biblioteca Ideal), donde incluye *El jardín de los cerezos* de Chéjov, *América* de Kafka, *Así habló Zaratrusta* de Friedrich Nietzsche y *La rosa blanca* de Traven (Bejarano 210-11). Traven es quizás el autor del siglo XX sobre el que menos información biográfica se ha encontrado, y dado que la teoría que prevalece respecto de sus orígenes sostiene que nació en Alemania, aunque vivió casi toda su vida en México, su perfil misterioso muy posiblemente sirvió de inspiración para el personaje de Reiter.

La admiración de Bolaño por Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) era profunda. Cuentan testigos que durante su visita a Gotinga, Bolaño corrió a abrazar la estatua del científico-autor situada en la plaza principal. No cabe duda de que la extravagancia y el carácter indescifrable de los escritos de Lichtenberg intrigaban a Bolaño. Sus *Cuadernos* alternan temas filosóficos, científicos y morales. Es considerado el fundador de la tradición aforística alemana y es famoso por declarar que se debería decir “es denkt” (se piensa) igual que se dice “es blitzt” (trueno). Escribió piezas cómicas como una carta de la tierra a la luna y un discurso del número ocho ante el Gran Consejo de

los Números. Pero Bolaño le dedica más atención a una reelaboración de un sueño relativamente desconocido del alemán, en el que se encuentra en una posada donde la gente juega a los dados, y le pregunta a una mujer que si se gana algo en el juego, y luego, que si se puede perder algo en el juego. Contesta negativamente a ambas preguntas. “Dieses hielt ich für ein wichtiges Spiel” (*Gedanken* 42); “Veo que se trata de una partida importante”. Bolaño cita todo lo que aparece en el diario, lo último que escribiera Lichtenberg poco antes de su muerte, y opina que “se le anticipa a Kafka y a mucha de la literatura del siglo XX. También resume la Ilustración, y sobre su obra se podría fundar una cultura” (*Entre paréntesis* 145). Por último, Bolaño señala que cuando la muerte hubo visitado a Lichtenberg dos semanas antes de su deceso, él la recibió con humor y curiosidad. Ahora bien, lo que pudo haberle interesado a Bolaño de Lichtenberg fue un comentario al margen en medio de su sueño, de que a ningún novelista hubiera podido ocurrírsele lo que se le presentaba en el sueño. Kafka fue el novelista que aprendió a escribir cómo soñaba Lichtenberg. Y la partida de gran importancia, aunque nada se pudiera ganar o perder –o más precisamente, *porque* nada se puede ganar o perder–, es una analogía de la visión que tiene Bolaño de la literatura como una eventualidad estructurada.

No he logrado determinar qué tanto conocía Bolaño de las “figuras de Lichtenberg”, que son predecesoras de la geometría fractal y, por ende, de la teoría del caos, pero que también servirían como mapas de la estructura de sus narraciones más largas que, igualmente, parecen regidas por un determinismo rígido, digamos del triunfo del mal o de las reglas del arte, y por arreglos aleatorios sucesivos, tales como las innumerables alianzas y rivalidades de los cuatro críticos de Archimboldi en *2666*, los arreglos geométricos sucesivos de filósofos sorteados por Amalfitano en la misma novela, la cascada de declaraciones de testigos sobre Arturo Belano en *Los detectives salvajes*, o el orden de registros de tipo enciclopédico en *La literatura nazi en América*.

Considérese también la conexión que el poeta austríaco Georg Trakl (1887-1914) genera entre Amalfitano, el hijo del rector Marco Antonio Guerra, y el joven farmacéutico barcelonés sin nombre. Amalfitano les pregunta por sus hábitos de lectura (*2666* 226-27). Guerra responde que la poesía es lo único que vale la pena y que Trakl es uno de sus favoritos. Esto le recuerda a Amalfitano aquel momento en el que le preguntó a un joven farmacéutico barcelonés qué libros leía, y este le respondió con el título de cuatro novelas: *La metamorfosis* de Kafka; *Un corazón simple* de Flaubert; *Un cuento de Navidad* de Dickens y *Bartleby, el escribiente* de Melville. Amalfitano intuye

que esto se debe a que el joven busca lo corto pero perfecto en lugar de obras más extensas, imperfectas y proteicas de cada autor: menciona *El proceso*, la novela inconclusa de Kafka. Amalfitano sospecha que podría haber sido diferente: “resultaba revelador el gusto de este joven farmacéutico ilustrado, que tal vez en otra vida fue Trakl o que tal vez en esta aún le estaba deparado escribir poemas tan desesperados como su lejano colega austríaco, que prefería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor” (2666 227). Trakl se capacitó como farmacéutico, lo que le brindó un fácil acceso a las drogas; su adicción y su suicidio tras haber visto el sufrimiento de los heridos de la Primera Guerra Mundial, lo unen con Guerra, quien tuviera conexiones con los carteles de la droga de Santa Teresa y que introduce a Amalfitano al mezcal Los Suicidas. Se establece una relación triangular entre las obras de prosa menores pero perfectas, que las obras de prosa mayores pero imperfectas, y la poesía del suicidio. Además, veremos que existen otras combinaciones posibles, tales como las torrenciales obras de maestros imperfectos (por ejemplo, Ernst Jünger).

Kafka también figura de manera destacada en la colección póstuma de Bolaño, *El gaucho insufrible*. El epígrafe del libro es tomado del último cuento del escritor checo, “Josefina la cantante”, que también se utiliza como precuela para uno de los cuentos más largos de dicha colección, amplificando en algo a Kafka, de manera muy parecida, por ejemplo, a la manera en que la novela *Amuleto* amplía un pequeño aparte de *Los detectives salvajes*. En apartes similares a aquellas de Lichtenberg que incluyen “*Los mitos de Cthulhu*,” Bolaño escribe: “Y cuando nos referimos a Kafka lo que menos importa (Dios me perdone) es Kafka y el fuego, sino una señora o un señor detrás de una ventanilla” (*El gaucho insufrible* 163).

Al igual que con Kafka, se evidencia la relevancia de León Tolstói y Fiódor Dostoievski como precursores de los logros novelísticos de Bolaño —como sucede para la mayoría de los grandes novelistas del siglo pasado—. La ausencia de Nikolai Gógol resulta llamativa, ya que aportó un estilo de prosa onírica y satírica más cercana al ambiente de *2666* que la solemne crudeza de *Guerra y paz* o *Crimen y castigo*. Ciertamente, estarán pensando los lectores en la larga lista de mujeres asesinadas en la cuarta parte de la novela de Bolaño como una versión actualizada de la lista de siervos muertos que adquiere Pavel Chichikov mientras recorre Rusia en la obra maestra de Gógol, *Almas muertas*. Sin embargo, no existe precedente más apropiado para una narrativa como *2666* que cuenta historias geopolíticas mediante los destinos de ciertos personajes, combinando así historia y

ficción, como en *Guerra y paz* de Tolstói. Dostoievski, por otra parte, dio forma a la polifonía, en la que los personajes escenifican un vigoroso debate y conflicto, como se aprecia en *2666*, *Los detectives salvajes* y otros escritos de ficción de Bolaño.

Bolaño escribe más sobre Turgueniev que sobre Tolstói o Dostoievski, pero sus comentarios en la pieza titulada “Una novela de Turgueniev” en *Entre paréntesis* simplemente ofrecen un resumen de la trama de la primera y menos leída novela del autor, *Rudin* (1856). Aunque inferior en calidad, la novela anticipa el repertorio de personajes de Turgueniev: el protagonista, un intelectual “bloqueado” y su mujer, imperiosa e ilustrada. En el caso de Rudin, el epónimo tutor no se fuga con su pupila, la hija de un hacendado acaudalado, quedando afectado psicológicamente por su elección, y finalmente expía su incapacidad para actuar arrojándose a un fatal tiroteo en una barricada en París en 1848. Las observaciones de Bolaño a la novela son que “Turgueniev nos sugiere que Rudin no solo ha encontrado el coraje sino el puente en llamas que une a las palabras con los actos” (*Entre paréntesis* 184). Ciertamente el eslabón entre las palabras y los actos, entre la literatura y la vida, o la ausencia de ella, es uno de los temas centrales de la obra de Bolaño.

“El policía de las ratas” uno de los cuentos más largos del *Gauche insufrible*, y la última historia que escribiera Bolaño, está explícitamente en deuda con uno de los cuentos más famosos de Kafka, “Josefina la cantante”. Mientras que la historia de Kafka carece de una trama propiamente dicha, Bolaño le agrega elementos del policial de la tradición angloamericana. (Claro está que la novela inconclusa de Kafka, *El proceso*, podría concebirse como una deformación de dicho género.) Al decidir parodiar a este cuento en vez de *El proceso*, Bolaño imita las preferencias del joven farmacéutico en *2666*, a quien Amalfitano juzga duramente. El cuento literaliza su título metafórico; Pepe el policía, su narrador en primera persona, rápidamente se revela como un sobrino del personaje de Kafka:

Alguno de ellos, tal vez todos, aunque se cuidaban de andar comentándolo, sabían de antemano que yo era uno de los sobrinos de Josefina la Cantora. Mis hermanos y primos, el resto de los sobrinos, no sobresalían en nada y eran felices. Yo también, a mi manera, era feliz, pero en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre. (*El gauche insufrible* 54)

Pepe, el policía, es una rata de alcantarilla, y la historia relata sus andanzas mientras investiga el asesinato de un adulto y va tras los rastros de un bebé desaparecido, encuentra los cuerpos en una alcantarilla, y eventualmente comprueba que el asesino es otra rata, pese a la creencia popular de que “rata no mata rata”. Posteriormente, confronta al asesino, de nombre Héctor, y lo mata en un combate mano a mano. La juez que investiga la culpabilidad de Pepe señala que alguna vez ella también escuchó cantar a Josefina, antes de absolver al policía rata.

El cuento de Bolaño prueba la certeza del epígrafe del libro, sacado del cuento de Kafka, una frase que se traduce al español como “Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo” (*El gaucho insufrible* 9) del alemán: “Vielleicht werden wir also gar nicht sehr viel entbehren”. La frase aparece casi al final del cuento de Kafka, a la que le sigue una imagen de Josefina uniéndose al salón de la fama de ratas-héroes, condenadas al olvido. Como señala Bolaño, el cantar de Josefina –que suele interpretarse como la metáfora de Kafka para su propia escritura– lo predijo el sueño de Lichtenberg como un juego importante donde nada se puede ganar o perder. Sin embargo, esto se contradice en el texto de Bolaño, donde la memoria de Josefina permanece intacta, en sintonía con el epígrafe. En el cuento de Kafka, la frase hace referencia a las cualidades no especiales del arte de la figura principal. Ciertamente, el texto comienza contradiciendo su propio título; la actuación de Josefina no se puede llamar canto, sino chillido (o silbido). Es más, dar chillidos no supone ningún esfuerzo para los ratones, es natural en ellos. El texto ratifica –como dice el subtítulo, “O el pueblo de los ratones”– que el arte de Josefina es una creación de su público. El cuento pudo haber sido inspirado por la predilección que tenía Bolaño de combinar un profundo y minucioso examen de las redes de autores y de sus afiliaciones políticas, sin revelarse en las obras mismas, pues nunca leemos un poema de Arturo Belano o un aparte de las novelas de Archimboldi.

Brett Levinson determina el lugar donde confluyen estas dos historias de Josefina y Pepe, en la reducción del lenguaje heideggeriano/adorniano a la “comunicación”, es decir, de cantar a dar chillidos, en cuyo momento un pueblo deja de ser pueblo y se convierte en mera cosa viviente:

Pepe, el tirano o tira, especialmente debido a la inmunidad que recibe, personifica al nuevo soberano: equilibrado, equitativo, nada en particular. Este no es el soberano del estado, el soberano de la dictadura. Es el soberano del mercado, de lo neutro, del chillido que,

mientras dure, mientras salve, represente y vigile la vida natural o la existencia biopolítica, no se puede juzgar, condenar o tocar. Sin desierto, es también sin justicia. (Levinson 107-08)

En *2666* y otras obras tardías, Bolaño insiste en el tema del posicionamiento político de la literatura y la responsabilidad política de los escritores e intelectuales. La primera Parte de *2666* se centra en las interacciones de cuatro críticos literarios, cada uno de un país europeo diferente, quienes se reúnen gracias a su pasión por los escritos del esquivo alemán Archimboldi. Viajan a México debido al rumor de que Archimboldi estaba allá, una corazonada que resultó ser cierta, aunque perdieron la oportunidad de reunirse con su ídolo literario. Estuvo en México para ayudar a su sobrino, que estaba encarcelado bajo la sospecha de haber cometido los feminicidios de Santa Teresa. Esta matanza masiva hace un eco simbólico con la Primera y Segunda Guerra Mundial, que constituyen el telón de fondo para la quinta Parte, la narración de la vida de Reiter. Reiter es hijo de un padre que perdió una pierna en la Primera Guerra y fue reclutado para pelear en la Segunda, donde a través del diario de otro personaje se topa con Efraim Ivanov, un escritor ruso de ciencia ficción, cuyo auge y caída parecen una amalgama de escritores y pensadores de la época. Ivanov –un comunista comprometido que tiene el favor del gran público– poco a poco cae en desgracia con el régimen y termina encarcelado y posteriormente ejecutado. A diferencia de la experiencia de Reiter, escribir para Ivanov pareciera ser una casualidad, un intento por tener un empleo útil. Su trayectoria empieza con rechazos para, gradualmente, alcanzar el estatus de autor de culto. En esta biografía ficticia, Bolaño une dos géneros literarios: el *Künstlerroman* europeo (literalmente, “novela de artista” y el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje enfocada en un artista, escritor o músico, por ejemplo, *Doctor Faustus* de Thomas Mann sobre el compositor Adrian Leverkühn) y la narrativa picaresca, cuyos casos más destacados provienen de España e Hispanoamérica, pero en la que la literatura alemana ofrece un corpus que va desde *El aventurero simplicissimus* (1689) de Hans Jakob Grimmelshausen a *Confesiones del estafador Felix Krull* de Thomas Mann, publicada tras su muerte en 1954.

Al igual que en otras obras de Bolaño sobre escritores imaginarios, se devela poco contenido sobre los escritos de Archimboldi (o Ivanov) más allá de los títulos de sus novelas. La primera y quinta Parte se complementan de manera interesante. Por ejemplo, la falta absoluta de detalles biográficos que motiva a los cuatro críticos a hacer hasta lo imposible para conocer a

Archiboldi en la primera Parte, contrasta con la abundancia de datos en la quinta, que seguramente los lectores de *2666* querrán aplicar a la interpretación de las obras, pese a que se les oculta su contenido y textura. La Parte de Hans Reiter puede considerarse una parodia del *Künstlerroman*, se entrega en el texto detalles de la vida de Reiter, incluyendo sus lecturas favoritas, la épica medieval *Parsifal* y las novelas de Alfred Döblin. Su gusto por este autor ofrece un nexo fortuito con Ansky, quien lee las obras del alemán en una biblioteca de Moscú. Pero finalmente no se pueden vincular estos detalles a nada específico, debido a que la obra permanece oculta. El texto que se nos presenta es una vida que abarca las catástrofes del siglo XX, y como siempre en Bolaño, la postura del escritor frente a otros escritores, sus lectores y la sociedad en general. Juan Carlos Galdo sugiere a Günter Grass como el autor modelo de Reiter, ya que Bolaño había discutido específicamente una obra suya llamada *Mi siglo*, publicada justamente en 1999, el mismo año en que Grass ganara el Premio Nobel. “Al igual que el ganador del Premio Nobel, Archiboldi es un fiel testigo de su época y de sus horrores” (Galdo 32). Reiter, así como Grass, combatió en la Segunda Guerra, pero el aislamiento de Reiter nos recuerda más a B. Traven. Es claro que Reiter es una figura compuesta que contiene rasgos de varios autores. Debido a que sus novelas no son populares, pero son de interés para los críticos profesionales, hacemos ciertos supuestos acerca de la dificultad y sofisticación de sus obras, pero no sabemos a ciencia cierta los temas o géneros de sus textos. Posiblemente pueden ser variantes del género policial, como gran parte de la obra narrativa de Bolaño. Ante todo, sigue siendo un misterio el grado en el que aspectos de la propia biografía de Reiter aparezcan en las ficciones que escribe.

En un momento dado se discuten las influencias particulares de Reiter. Divide la literatura en tres “compartimientos”:

en el primero estaban los libros que él leía y releía y que consideraba portentosos y a veces monstruosos, como las obras de Döblin, que seguía siendo uno de sus autores favoritos, o como la obra completa de Kafka. En el segundo compartimiento estaban los libros de los autores epigonales y de aquellos a quienes llamaba la Horda, a quienes veía básicamente como sus enemigos. En el tercer compartimiento estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego y que también veía como un negocio, un juego en la medida del placer que experimentaba al escribir, un placer semejante al del detective antes de descubrir al asesino, y un negocio en la medida en

que la publicación de sus obras contribuía a engordar, aunque fuese modestamente, su salario como portero de bar. (2666 1023)

Una vez más, el juego de Lichtenberg se menciona como el modelo para la literatura en el siglo veinte.

El autor soldado Ernst Jünger (1895-1998) —que también combatió en la Segunda Guerra (y en la Primera)— pudo haber contribuido algunos rasgos a la figura de Reiter. Sin embargo, Bolaño no menciona ninguna de sus obras como influencia durante su desarrollo como escritor, ni siquiera parece haber despertado en él mayores emociones o interés. Jünger aparece en *Nocturno de Chile* como el progenitor que da vida a los escritores nazi en América. El protagonista y narrador de la novela, Urrutia Lacroix, un simpatizante del dictador Augusto Pinochet, imagina un accidente en los Andes de un escritor alemán en una nave espacial, cuyo cuerpo se preserva indefinidamente por la nieve al estilo de la tumba de Lenin, “que la escritura de los héroes y, por extensión, los amanuenses de la escritura de los héroes, eran en sí mismos un canto, un canto de alabanza a Dios y la civilización” (*Nocturno* 51). Cabe imaginar que Bolaño se topa con Jünger de la misma manera que lo hace Urrutia: a través de la loa del escritor alemán que hace Salvador Reyes Figueroa, autor y cónsul de Chile en París durante la ocupación alemana: “don Salvador dijo que uno de los hombres más puros que había conocido en Europa era el escritor alemán Ernst Jünger” (37). La pureza aquí concuerda con una visión crítica prevalente en Jünger y en su propia autoevaluación como un escritor científico que observa sin comprometerse. Durante su servicio en París con Wehrmacht, Jünger conoció a varias figuras literarias, como detalla en sus memorias, *Strahlungen (Radiaciones)*, publicadas en 1949. Allí, menciona de manera breve pero favorable una novela de Salvador Reyes. Así pues, existe admiración mutua y fraternidad entre escritores que, como Urrutia, ven la escritura como accesoria al poder político, pero cuyo compromiso con esta elimina las diferencias de lenguaje, cultura y política. Urrutia se suma alegremente a la fraternidad, mientras alaba a Reyes con entusiasmo por ser el único autor chileno que, para Jünger, valía la pena mencionar: “No existe chileno alguno como ser humano o como autor de un libro, en los oscuros años de la crónica de Jünger, excepto por Don Salvador Reyes” (*Nocturno* 38). El relato de Salvador Reyes de un encuentro en París entre él, un pintor guatemalteco y Jünger ocupa varias páginas de su recuento autobiográfico (25-39). Urrutia pregona a gritos en el desierto que es Chile, y sus gritos van

dirigidos a los incultos lectores chilenos, a quienes les pide superarse a sí mismos y reunir en torno suyo todos los estilos artísticos y artistas de todos los tiempos, para que los puedan bautizar al igual que lo hiciera Adán con sus bestias. Sin embargo, esta mirada hacia el exterior, esta compilación de los monumentos de la literatura mundial, desvía la mirada de lo que está enfrente de todos o, por lo menos, justo debajo de sus pies en los calabozos de tortura del régimen de Pinochet. El esplendor de la visión de la literatura mundial de Urrutia, que cae en oídos sordos, se produce por su necesidad de ignorar la cruda realidad de la dictadura y los privilegios sociales que esta protege.

Surge la pregunta en torno a todas estas referencias explícitas a autores alemanes y rusos en la obra de Bolaño, si estas esconden influencias más profundas y no dichas. Jonathan Monroe argumenta que en el formato de diario de *El Tercer Reich*, por ejemplo, parodia *Las penas del joven Werther* (1774) de Johann Wolfgang von Goethe, con el entusiasmo de Udo Berger por los juegos de guerra ocupando el lugar del amor de Werther por la naturaleza y la poesía (52)². Bolaño menciona explícitamente otra novela de Goethe, *Las afinidades electivas*, como una especie de antihistoria del amor carnal asociado con la prisión o la enfermedad (*Entre paréntesis* 128). Existe evidencia de que Friedrich Nietzsche estaba presente en la mente de Bolaño mientras escribía *Nocturno de Chile*:

Lo que me interesó en *Nocturno de Chile* fue la falta de culpa del cura católico. El admirable aplomo de un hombre que debido a sus antecedentes intelectuales debería sentir el peso de la culpa. Yo creo que la culpa, el sentimiento de culpa por lo que hacemos, es uno de los aspectos positivos de la religión católica. Siempre he sostenido que un hombre sin culpa es como la elucubración de un seudodionisiano. Obviamente en este sentido soy completamente opuesto a Nietzsche. (Aussenac 41)

La resistencia es otra forma de influencia y el encomio de algunos escritores alemanes y rusos por parte de personajes antipáticos y ambiguos en la obra de Bolaño puede, implícitamente, ejercer la función de crítica, como es el caso del entusiasmo de Urrutia por Ernst Jünger. No obstante, la colaboración de Ansky y Reiter para crear el “gran escritor” Archimboldi, es muestra de qué tan serio se tomaba Bolaño estas dos tradiciones literarias.

² Originalmente publicado en Monroe, ed. 158-68.

BIBLOGRAFÍA

- AUSSENAC, DOMINIQUE. “Interview avec Roberto Bolaño”. *Le matricule des anges* 40 (2002): 40-41.
- BEJARANO, ALBERTO. *Ficción e historia en Roberto Bolaño: buscar puentes sobre los abismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2018.
- BOLAÑO, ROBERTO. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. 2004. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2008.
- _. *El espíritu de la ciencia-ficción*. Barcelona: Alfaguara, 2016.
- _. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- GALDO, JUAN CARLOS. “Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Hipertexto 2* (2005): 23-24.
- LEVINSON, BRETT. “Of Rats and Men: Bolaño Meets Kafka”. *The New Centennial Review* 14.3 (2014): 93-109.
- LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH. *Gedanken, Satiren, Fragmente*. Ed. Wilhelm Herzog. Jena: E. Diederichs, 1907.
- MARISTAIN, MÓNICA, y ROBERTO BOLAÑO. “The Last Interview”. *Roberto Bolaño: The Last Interview & Other Conversations*. Ed. Marcela Valdes. Trad. Sybil Perez. New York: Melville House, 2009. 93-123.
- MONROE, JONATHAN. “Los amores y juegos del joven Berger”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2013. 487-506.

