



**UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA**
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN HUMANIDADES CON ESPECIALIDAD EN
TEORÍA LITERARIA

**“EL SÍMBOLO NAZI EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO
(DESDE UNA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA)”**

PRESENTA

RAÚL MENDOZA MANDUJANO

MATRÍCULA 2183801436

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HUMANIDADES

LÍNEA TEORÍA LITERARIA

ASESOR

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

JURADO

PRESIDENTE: DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

VOCAL: DRA. CARMEN ARACELI EUDAVE LOERA

SECRETARIO: DR. ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

Ciudad de México a 22 de junio de 2023

Para la Doctora Aralia López González, quien descendió hasta el infierno a fin de mostrarme la luz.

Agradezco profundamente las enseñanzas del Doctor Juan Pablo Muñoz Covarrubias. Él es, sin duda, quien más ha influido en mi formación académica y del que más he aprendido.

Sin el apoyo incondicional de la señora María Elena de la Torre de la Torre, jamás hubiera podido comenzar el Doctorado. Ella me ofreció toda la ayuda posible e imposible y me acompañó durante mi primer viaje a mi nueva casa: la UAM.

Al nacer este proyecto, el azar también me dio a dos hermanos: Belén Carvente Mendoza y Omar Medina Arreguín. Ellos me recibieron en su casa y me ofrecieron sus alimentos cuando el dinero no llegaba y mis bolsillos estaban vacíos.

Todos los muertos de este tiempo convulso, periclitados en el anonimato de la guerra o silenciados por la plaga, merecen una invocación, cierta memoria: los seres humanos no morimos en vano.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. APUNTES GENERALES SOBRE LA TESIS	26
3. MARCO TEÓRICO	29
3.1 EL SÍMBOLO SEGÚN LA SEMIÓTICA	31
3.2 LA UNIVOCIDAD DEL SÍMBOLO Y SUS PROBLEMAS	35
3.3. DIFERENCIAS ENTRE EL SIGNO Y EL SÍMBOLO	40
3.4 EL SIGNIFICADO DEL SÍMBOLO COMO RECURSO LITERARIO ...	43
3.5 EL SÍMBOLO SEGÚN FREUD	47
3.6 JUNG Y EL SÍMBOLO	55
4. LO NAZI EN LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA	66
4.1LA PARTE CÓSMICA DEL SÍMBOLO NAZI EN <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</i>	74
4.1.1 LA DINASTÍA MENDILUCE	74
4.1.2 LOS HÉROES MÓVILES O LA FRAGILIDAD DE LOS ESPEJOS	81
4.1.3 PRECURSORES Y ANTIILUSTRADOS	83
4.1.4 LOS POETAS MALDITOS	89
4.1.5 LETRADAS Y VIAJERAS	91
4.1.6 DOS ALEMANES EN EL FIN DEL MUNDO	94
4.1.7 VISIÓN, CIENCIA FICCIÓN	95
4.1.8 MAGOS, MERCENARIOS, MISERABLES	97
4.1.9 LAS MIL CARAS DE MAX MIREBALAIS	99
4.1.10 POETAS AMERICANOS	101
4.1.11 LA HERMANDAD ARIA	103
4.1.12 LOS FABULOSOS HERMANOS SCHIAFFINO	104

4.1.13 RAMÍREZ HOFFMAN, EL INFAME	106
4.1.14 CONCLUSIONES SOBRE EL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</i>	107
4.2 LA PARTE ONÍRICO-POÉTICA DE LOS AUTORES NAZIS	110
4.2.1 INTRODUCCIÓN A LO ONÍRICO POÉTICO DEL SÍMBOLO NAZI EN <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</i>	110
4.2.2 LA DINASTÍA MENDILUCE	112
4.2.3 LOS HÉROES MÓVILES O LA FRAGILIDAD DE LOS ESPEJOS	118
4.2.4 PRECURSORES Y ANTIILUSTRADOS	122
4.2.5 LOS POETAS MALDITOS	124
4.2.6 LETRADAS Y VIAJERAS	126
4.2.7 DOS ALEMANES EN EL FIN DEL MUNDO	128
4.2.8 VISIÓN, CIENCIA FICCIÓN	130
4.2.9 MAGOS, MERCENARIOS, MISERABLES	132
4.2.10 LAS MIL CARAS DE MAX MIREBALAIS	137
4.2.11 POETAS AMERICANOS	139
4.2.12 LA HERMANDAD ARIA	141
4.2.13 LOS FABULOSOS HERMANOS SCHIAFFINO	143
4.2.14 RAMÍREZ HOFFMAN, EL INFAME	145
4.2.15 CONCLUSIONES SOBRE EL SÍMBOLO NAZI EN <i>LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA</i>	147
5. INTRODUCCIÓN A LA OBRA <i>ESTRELLA DISTANTE</i> DE BOLAÑO	150
5.1 EL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN <i>ESTRELLA DISTANTE</i>	154
5.2 PARTE ONÍRICA DEL SÍMBOLO NAZI	159
5.3 EL SÍMBOLO NAZI POÉTICO EN <i>ESTRELLA DISTANTE</i>	164

5.4 CONCLUSIONES SOBRE EL SÍMBOLO NAZI EN <i>ESTRELLA DISTANTE</i> .	172
6. INTRODUCCIÓN A LA OBRA <i>EL TERCER REICH</i> DE BOLAÑO	177
6.1 EL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN <i>EL TERCER REICH</i> DE ROBERTO BOLAÑO	181
6.1.1 CONCLUSIONES DEL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN <i>EL TERCER REICH</i>	202
6.2 INTRODUCCIÓN A LA PARTE ONÍRICA DEL SÍMBOLO NAZI EN <i>EL TERCER REICH</i>	204
6.2.1 ANÁLISIS DE LOS SUEÑOS EN <i>EL TERCER REICH</i>	206
6.3 INTRODUCCIÓN AL SÍMBOLO NAZI POÉTICO EN <i>EL TERCER REICH</i>	218
6.3.1 EL SÍMBOLO NAZI POÉTICO	221
6.4 CONCLUSIONES DEL SÍMBOLO NAZI EN <i>EL TERCER REICH</i>	229
7. CONCLUSIONES GENERALES	233
8. BIBLIOGRAFÍA	249

1. INTRODUCCIÓN

Analizar la obra de Roberto Bolaño (1953-2003) a través de un lente psicoanalista resultaría en primer momento sin sentido o fuera de lugar. Si se entiende la raíz de los estudios psicoanalíticos sobre literatura esta hipótesis se corroboraría. La mayor parte de ellos se centraron en conflictos internos de un autor expresados en sus textos. En casi todos los casos la obra misma reflejaba padecimientos universales presentes en el género humano. Opuestamente, el *Manifiesto Infrarrealista*, movimiento literario del cual Bolaño fue fundador, estableció que existían soles negros en el universo, que determinaron a la materia sin ser vistos, pero con vida propia: “Propuso entonces la fundación del movimiento infrarrealista, nombre que explicaba con un tropo arbitrario con respecto a la existencia de ciertos soles negros en el universo, ocultos a ojo y telescopio, presuntamente conformados por materia condensada a tal grado que hace caer a la energía por su peso, agujeros tragadores de luz.”¹ Los miembros de este movimiento no estaban interesados en explorar las profundidades del alma. Su interés yacía en la irrealidad de una vida excesivamente llana, influida por fuerzas invisibles al ojo acostumbrado a la claridad de la luz. Las historias presentes en las novelas y en los cuentos de Bolaño cumplen con esta característica. Sería muy difícil estudiar los trastornos mentales de su persona en sus obras sin caer en psicologismos. Lo que podría realizarse es encontrar en ellas parte de sus vivencias personales (autoficción). Existen referencias directas, en su obra, sobre la dictadura chilena, sobre su vida en México y en España. De igual manera, hay un personaje recurrente en sus novelas: Arturo Belano, heterónimo del autor.

Por otro lado, los estudios literarios con tinte psicoanalítico, parten, en la mayoría de los casos, de un concepto medular: la psicocrítica. Este concepto acuñado por Charles

¹ Ramón Méndez Estrada, “Rebeldes con causa”, *Nada utópico no es ajeno (Manifiestos Infrarrealistas)*, Tsunun, León, 2013, p.21.

Mauron (1899-1966) sirvió para aplicar el psicoanálisis clásico de Sigmund Freud (1856-1939) a las letras. La psicocrítica buscaba experiencias de personajes, juegos del lenguaje y diversos tropos en el texto para explicar el funcionamiento de la psique humana (psiquismo). Casi siempre el objeto de estudio fue la psique del autor. La psicocrítica servía para explicar los padecimientos del artista ocultos tras la retórica de su escritura. El objetivo de la psicocrítica era reconocer las obsesiones y los deseos ocultos de un sujeto en cuestión —el autor—, que estaban reprimidos por un proceso cultural de censura. La estructura de un texto era, en consecuencia, muy parecida a la de la psique humana: había sido creada por una lengua, poseía un contenido oculto incluso para su creador y el uso del lenguaje connotativo construía un mapa simbólico referido a lo inconsciente. Las expresiones poéticas del inconsciente, llamadas metáforas obsesivas, solo eran visibles al compararse con la personalidad del autor:

Charles Mauron ha llevado el método psicocrítico a límites de gran interés. Como escuela crítica, la psicocrítica se presenta como un método experimental basado en el diálogo que se establece entre un pensamiento que se interroga (crítico literario) y una serie de hechos que responden (textos analizados). La lectura detenida de un determinado autor permite descubrir la reiteración de ciertas imágenes, incluso en situaciones y contextos literarios diversos. Las expresiones poéticas similares referidas a realidades de distinta índole reciben el nombre de "metáforas obsesivas", y no pueden ser explicadas sino por la personalidad inconsciente del autor, que es la que teje una red de relaciones y asociaciones involuntarias, latentes bajo las estructuras voluntarias expresadas en los textos. La formalidad poética, el tema y la trama general de una composición pueden diferir radicalmente de los de otra. Pero si al superponer uno sobre otro dos textos diferentes aparece una metáfora común, cabe la sospecha de que semejante afinidad responda a un sistema de asociación constante de imágenes obsesivas, sistema independiente de la formalidad consciente que preside la elaboración de cada composición por separado. A partir de las metáforas obsesivas se busca sondear el punto en el cual se anudan los conflictos del autor y desde el cual brotan las mencionadas metáforas, expresiones veladas de dichos conflictos. Este punto neurálgico se manifiesta en el "mito personal", imagen de la personalidad profunda del autor y núcleo psíquico que se esconde debajo de las estructuras poéticas conscientes y explica el hecho de que una misma metáfora ilustre complejos líricos diversos. El mito personal así descubierto permite hacer una lectura en profundidad de la obra de un autor.²

² Jaime Bloume, "Caminos de la crítica literaria contemporánea", *Literatura y Llingüística*, 2 (1976), p. 14.

Con todo rigor la psicocrítica era freudiana. Tomó como su método el psicoanálisis clásico para interpretar la literatura. Mauron sabía que el nacimiento del psicoanálisis estuvo rodeado de un ambiente literario. El movimiento psicoanalítico solo fue posible gracias a la literatura. Los psicoanalistas encontraron que la psique contenía dos tipos de lenguajes: uno consciente y otro inconsciente. El primero obedecía a las leyes saussureanas del signo lingüístico, en donde la concordancia entre lo expresado y lo comprendido era notoria. El segundo no era coherente, sino simbólico. La única manera de identificar los rastros de eso inconsciente sería con ejemplos literarios. Por un lado, estaban los personajes literarios que sirvieron de guías para el estudio de eso inconsciente (complejo de Edipo, complejo de Electra, narcisismo, sadismo). Por el otro, prevalecieron los estudios sobre autores en específico que fueron convertidos en hipotéticos pacientes:

Las incursiones esporádicas de Freud en el campo del arte y de la literatura correspondieron principalmente a esas dos modalidades. Escribió una fascinante monografía sobre Leonardo da Vinci, un ensayo sobre el "Moisés" de Miguel Ángel y algunos análisis literarios, entre los cuales se destaca el dedicado a *Gradiva*, novela corta del escritor alemán Wilhelm Jensen. Estos ensayos presentan un estudio psicoanalítico del autor tal y como se refleja en su obra, o bien examinan los síntomas del inconsciente en el arte (como podrían examinarse en la vida). En uno y otro caso se tiende a olvidar la "materialidad", la constitución formal específica del objeto propiamente dicho.³

La relación del psicoanálisis clásico con la obra literaria fue tal que sin ella hubiera sido imposible fundamentar sus principios y su área de investigación. El psicoanálisis de Freud pretendía resolver los síntomas de la neurosis con la experiencia literaria, esto es, se serviría de los ejemplos presentes en la memoria escrita del hombre para identificar conflictos universales (complejos) relacionados con el inconsciente. Los síntomas de la neurosis estaban escritos en la literatura y muy bien documentados. Fue la literatura lo que volvió universal al psicoanálisis. El analista interpretaría el lenguaje consciente (síntomas) con una fuente literaria. La psique se comportaba como un texto proclive a

³ Terry Eagleton, "V. Psicoanálisis", *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, FCE, México, 1998, p. 110.

desmenuzarse. La lengua hablada por el consciente estaba relacionada con el lenguaje denotativo, edificado bajo una excesiva concordancia entre el significado y el significante de un signo. Mientras que lo expresado por el inconsciente se relacionaba con lo connotativo. Tenía un alto grado de subjetividad que involucraría sentimientos y emociones que desfiguraban la concordancia natural del signo.

Según Freud los conflictos neuróticos nacieron de la represión del principio del placer suplantado por el principio de realidad. El principio del placer provenía de la naturaleza, de los instintos; el principio de realidad se originaba desde la cultura. En muchas novelas era visible tal conflicto. Pensemos en la obra de Sade o en la de Dostoievsky. Como el principio del placer fue vencido por el principio de realidad, el contenido de los instintos más básicos del ser humano era exiliado al inconsciente. Lo inconsciente deformaba palabras e imágenes naturales con contenidos inconscientes. El desequilibrio entre las pulsiones libidinales y las exigencias culturales sería el origen de la enfermedad mental para el psicoanálisis. Tal desequilibrio fue el origen del arte en general, que para los rigoristas era una expresión neutral del inconsciente, porque el significado natural estaba deformado por una lamentación:

La palabra meaning (significado) procede de una raíz que tiene el sentido de “opinión” o “intención”, y está íntimamente relacionada con la palabra moaning (lamentación). El sentido de un poema es el lamento de un poema, su versión de la Belle Dame (La bella dama sin piedad) de Keats, que parecía como si amara, y profería dulces lamentos. Los poemas nos instruyen en cómo rompen la forma para producir un significado, para proferir un lamento, una lamentación que pretende ser totalmente propia. La palabra form (forma) procede de una raíz que tiene el sentido del “fulgurar” o “centellear”, pero en un poema no es la forma por sí misma la que fulgura o centellea.⁴

Freud buscaba referentes en la literatura para analizar una problemática oculta que centelleaba en el lenguaje articulado, cuya luz era otra cosa: reflejo del malestar en la cultura. Podría decirse que para el psicoanálisis la historia fue el conflicto entre la

⁴ Harold Bloom, “La desintegración de la forma”, *Deconstrucción y crítica*, trad. Mariano Sánchez Ventura y Susana Guardado y del Castro, Siglo XXI, D.F., 2003, p. 11.

naturaleza y la cultura, reflejado con todo rigor en las letras. En ellas moraba la historia psíquica de la humanidad. Freud pensaba que los trastornos mentales eran universales, que habían estado siempre en el hombre desde el inicio de los tiempos, debido al predominio de la cultura sobre la naturaleza. Los estudios postfreudianos con tintes literarios se dedicaron a engrosar la teoría psicoanalítica a través del arte. La semejanza de la lengua oral y escrita con lo consciente y la deformación de esa lengua en lo inconsciente —la literatura—, permitió toda clase de estudios psicoanalíticos que en mayor o menor medida repetían los alcances obtenidos por Freud. Un claro ejemplo fue el estudio que realizó Paul Oberndorf (1882-1954) sobre el valor terapéutico de la literatura, en donde la obra del autor era producto de un complejo de culpa. Los personajes y las historias referidas eran una especie de exhibicionismo de sus mecanismos de defensa sobre impulsos culpables sublimados:

Una teoría analítica sostiene que el autor, bajo la presión de inconscientes sentimientos de culpa, en sus escritos expresa las defensas que ha desarrollado contra sus propios deseos y fantasías, y que, aun cuando el hecho de escribir es exhibicionista, las tendencias primarias del escritor son voyeuristas, y sus escritos constituyen una defensa contra el voyeurismo profundamente reprimido (un temprano interés en la observación sexual).⁵

Para Freud los deseos reprimidos relacionados con el principio del placer o circuito del placer (placer-dolor), que fueron suprimidos por el lenguaje consciente, buscarían la manera de reproducirse en otras formas simbólicas para completar dicho circuito. En este caso la literatura era una de esas formas en que el autor transformaba sus deseos más profundos por medio de la ficción. El ejercicio literario le mostró ese mundo interno sin el riesgo de ser repudiado por la cultura de su tiempo. De esta manera, el exhibicionismo reflejado en su narrativa le permitía un nuevo mundo que concedió la cura. Y su voyeurismo (la necesidad de mostrar sus deseos y fantasías para curarse) era

⁵ Clarence P. Oberndorf, "El psicoanálisis en la literatura y su valor terapéutico", *Psicoanálisis y Literatura*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, D.F., 1975, p. 160.

ocultado por el filtro de símbolos que matizaban la ficción. Tanto lo neurótico como lo estético se alimentaban de un mapa simbólico inmenso:

Es posible que lo neurótico y lo estético transiten por las mismas estructuras inconscientes, debido a su parentesco con los sueños y gracias a dichas estructuras obedecen a formaciones simbólicas que desdican la concordancia entre el concepto y la cosa: Existe un importante margen de coincidencia en lo estético y lo neurótico, ya que tanto el acto del poeta como el del neurótico son actos simbólicos. Dentro de este margen, las coordenadas hechas para orientarse en uno de estos dos campos pueden aprovecharse para orientarse en el otro (Keneth Burke, 1975, p. 174).

El concepto de símbolo que empezaba a nacer en el psicoanálisis era fundamental para la comprensión de la literatura como consecuencia de una neurosis. Lo simbólico diseñado por los psicoanalistas no se refería a una imagen que representaba un concepto determinado. El nacimiento de los símbolos, aunque ocurría en el seno de una lengua articulada, no era natural como en el caso de los símbolos descritos por la semiótica (como se verá en el marco teórico). Los símbolos descritos por Freud y después ampliados por Carl Gustav Jung (1875-1961) estaban fundamentados en un conflicto interno. Para Freud dicho conflicto aparecía por los deseos reprimidos que se escondieron en el inconsciente por las demandas morales que la cultura le insertó al ego —yo—. Es decir, significantes que parecían objetivos (una montaña, un anciano, una anciana, una escalera) habían desarrollado significados distintos a los naturales de acuerdo con las vivencias y experiencias del sujeto en cuestión. Freud creía que los símbolos eran consecuencia de la represión sexual y de la sublimación. El valor que le dotó a cualquier símbolo que terminara en punta era fálico. Cualquier símbolo que tuviese una apertura hacía referencia al aparato reproductor de la mujer. Jung desarrolló en el seno de la psicología profunda un concepto más complejo del mapa de lo simbólico. Para este autor el desequilibrio mental no se daba necesariamente por la represión sexual, sino por el desequilibrio entre dos fuerzas primigenias universales: el cosmos (lo masculino) y la tierra (lo femenino). Jung consideraba que todos los individuos tenían ambas fuerzas en su interior. Si el sujeto en cuestión era hombre, su psique necesariamente sería femenina. Si el sujeto en cuestión

era mujer, su psique inevitablemente sería masculina. Por el proceso de absorción de una cultura el equilibrio de esas dos fuerzas medulares en cada uno de los individuos se veían mermado, casi siempre por el predominio del cosmos sobre la tierra. Las consecuencias de estos desequilibrios psíquicos resultaban visibles en los sueños o en la aparición de conductas neuróticas. En ambos fenómenos se mostraban arquetipos, que eran imágenes primigenias insertadas en el inconsciente colectivo —casi todas las personas han soñado con una montaña, con el mar, con la luna, con las estrellas o con una ave—. El proceso de cura ocurría cuando el individuo era capaz de armonizar en su vida interior o anímica al mundo cósmico con el tectónico.

Ambas posturas, tanto la de Freud como la de Jung, corroboraron sus hipótesis en diversas manifestaciones artísticas: escritas y pictóricas. Pero las aproximaciones que hizo el padre del psicoanálisis a la literatura fueron las predominantes. Por su alto grado de misticismo y hermetismo la obra de Jung no ha sido utilizada recurrentemente para el análisis de la literatura o de las obras de carácter pictórico. El problema fundamental con el predominio de la lectura freudiana de la literatura es que su objeto de estudio no es la obra misma, sino la psique del autor. El objetivo mismo de la psicobiografía era descubrir el mundo oculto, simbólico, que fue transferido como un mecanismo de defensa, desde el pensamiento consciente e inconsciente del artista hacia un objeto de ficción. La literatura misma se convirtió en la prueba de los trastornos mentales que aquejaron y que aquejan al linaje humano. Los estudiosos de la literatura René Wellek (1903-1995) y Austin Warren (1899-1986) situaron esos estudios en el área de psicología de la literatura. Es muy importante comprender por qué estos dos autores escribieron primero psicología y después literatura. Los estudios psicobiográficos no buscaban un análisis poético o estético de la obra literaria. El valor de la misma estribaba en su capacidad para mostrar el conflicto humano y su proceso de normalización. Por tal motivo, los estudios literarios

sobre psicología y literatura pueden dividirse en cuatro: “Con el término <<psicología y literatura>> podemos referirnos al estudio psicológico del escritor, como tipo y como individuo, o al estudio del proceso creador, o al de los tipos y leyes psicológicas presentes en las obras literarias, o bien, por último, a los efectos de la literatura sobre los lectores (psicología del público)”.⁶ El primer tipo de estudio es meramente psicobiográfico. El segundo estudio buscaría analizar las motivaciones anímicas del autor que le llevaron a la escritura de algún tipo de obra. El tercer estudio intentaría corroborar los complejos y enfermedades mentales universales en la obra literaria. El último estudio analizaría las emociones y sensaciones despertadas en los lectores por una novela, un cuento o un poema. Como se nota, esta clase de estudios se centraron en un aparato psicológico en específico, casi siempre freudiano, ya que el pensamiento de Freud consideraba a la obra artística como una extensión de los conflictos de su creador.

Novedosos estudios literarios como los de Pierre Bayard (1954-) buscan descentralizar el análisis de las obras literarias a partir del autor. Lo que intenta Bayard en la medida de lo posible es invertir el papel de la literatura frente al psicoanálisis. Es decir, busca que la obra escrita perfeccione o engrose las definiciones psicoanalíticas. Pareciera que esta teoría buscara una reformulación del psicoanálisis desde la literatura. Lo cual en ningún sentido es baladí, pues fue la literatura quien permitió comprobar los conceptos analíticos que Freud utilizó para fundamentar el psicoanálisis:

De modo que el movimiento de aplicación, al menos en teoría, se encuentra completamente invertido. En la lógica formal habitual del diálogo entre las disciplinas es el psicoanálisis el que se aplica a la literatura, situándose la actividad del lado del psicoanálisis, convocado a leer las obras a la luz de un saber que les propone como el lugar externo de una coherencia. Por el contrario, aquí, es la literatura la que está ubicada en una posición primera y eminente: la de intentar enriquecer, atravesando o soslayando las teorías existentes, la reflexión sobre la psicología, gracias a los conocimientos que los escritores han acumulado al respecto o que las obras son capaces de producir.⁷

⁶ René Wellek, Austin Warren, “Literatura y psicología, *Teoría Literaria*, trad. Dámaso Alonso, Gredos, 4ª ed., Madrid, 1986, p. 97.

⁷ Pierre Bayard, “Antes, durante, después de Freud”, *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*, trad. Viviana Ackerman, Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 46

Bayard trastocó completamente los análisis literarios guiados por la óptica psicoanalítica. El autor propuso leer las obras literarias como una fuente de conocimiento que podría enriquecer a la teoría psicoanalítica. De alguna manera, Bayard pensaba en la literatura como una entidad viva, capaz de generar nuevos significados que modificarían la comprensión del mundo regida por una teoría cerrada como la de Freud. El papel del autor en la literatura aplicada (la literatura aplicada al psicoanálisis) es la de producir conocimientos fundamentales para los saberes que desarrollan una estructura o un lente capaz de describir o predecir hechos con reglas concretas. Puede decirse que la literatura aplicada será capaz de desarrollar una pregunta como la siguiente: ¿Cómo se comporta el inconsciente colectivo en los personajes principales de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño? Tal interrogante no buscaría explicar el papel del inconsciente colectivo descrito por Jung en los personajes, sino mostrar cómo los personajes experimentan y manipulan a un inconsciente colectivo quizás más allá de lo descrito por la psicología profunda.

Este método descrito por Bayard es una llave para abrir los cerrojos impenetrables que la óptica psicoanalítica le puso al fenómeno literario. La literatura misma no solo representa la memoria de los hombres de una época, sus posturas éticas, políticas o estéticas. Tampoco se reduce al plano de la ficción. La literatura es una fuente de conocimiento y de saberes que están, en muchos casos, un paso adelante de la teoría. Esta es la razón de que Bayard intentara enriquecer el psicoanálisis con la obra literaria. Sus estudios buscaron mover las categorías psicoanalíticas clásicas o dominantes que reducían al escritor a un sujeto neurótico, cuyas fobias y filias estaban presentes en su obra literaria. Bayard logró cierta independencia de la obra con respecto del autor para centrarse en el estudio de los personajes como una psique autónoma en un mundo deslindado de su creador.

Los esfuerzos de Bayard han buscado liberar al texto de las cadenas teóricas propuestas por la psicología. El psicoanálisis clásico, como Freud lo pensó, es altamente dualista, tal y como lo era el pensamiento decimonónico (clasificaba la realidad con dicotomías contundentes). La obra artística era otra parte del escritor y el objeto literario solo poseía valor al clasificar los malestares de la sociedad humana. Freud creía en una naturaleza humana reprimida por la cultura. Dicha represión se reflejaba en estados neuróticos somatizados en el cuerpo y en las artes en general. El lenguaje articulado del estado consciente se contraponía a un lenguaje ignoto del inconsciente.

Fue hasta los estudios de Jacques Lacan cuando el sujeto se convirtió en un tipo de lenguaje sin un fundamento o concordancia dada. La subjetividad no poseía un significado conocido para el común acuerdo. El objetivo de Lacan fue una reformulación completa de los estudios psicológicos y en consecuencia literarios. Lo vacío era un significante vacío, lo no dicho era el significado del sujeto. Lacan convirtió al hombre en un signo lingüístico quebrado:

No podía más que ir al encuentro del malentendido. Inter es, ciertamente, lo que solo por lo que siguió pude enunciar o como una intersignificancia, subjetividad por su consecuencia, siendo el significante lo que representa a un sujeto para otro significante, donde el sujeto no está. Allí donde es representado, el sujeto está ausente. Por eso, aun estando representado, se encuentra de todos modos dividido.⁸

La ausencia del significado del sujeto era consecuencia de la intersignificancia. Lo que él mismo es resultaría invisible para la intersubjetividad —convivencia entre significantes—. Esta escisión también refirió que el hombre no era un signo. Su significado jamás se volvía completamente manifiesto. En este sentido el significante humano se transformaba en un símbolo, en el símbolo psicoanalítico. El símbolo psicoanalítico contempló a un significante que no mostraba lo que era. Lo mismo ocurría en los sueños y en la literatura, en donde no concordaban los significantes ahí mostrados

⁸ Jacques Lacan, “Introducción al título de este seminario”, *De un discurso que no fuera del semblante*, trad. Nora A. González, Paidós, Buenos Aires, 2014, p. 10.

con el significado natural o denotativo. A partir de esta afirmación, el análisis literario pudo cambiar radicalmente su objeto de estudio: ahora está situado en el análisis de algún significante presente en la obra escrita, cuyo significado oculto no concordaría con algún significado previamente establecido que pudiera traducirse en la obra. Lo que significa que los significantes no poseían un nexo preestablecido que los uniera con su alma gemela o significado:

Gracias a él, las palabras adquirían otro sentido; era necesario olvidar los viejos significados y aprender las sutilezas que introducía en cada frase, en cada sílaba, en cada letra. En vez de renovar el psicoanálisis, Lacan volvía a nombrar todas las cosas: era un verdadero creador del idioma. Tal como anunciaba su proyecto, al final pude comprobar que el inconsciente en realidad estaba estructurado como un lenguaje cuyos significantes y significados se unían por casualidad como dos solitarios que se encuentran en un bar y deciden pasar la noche juntos.⁹

Para Jacques Lacan, que era un completo posestructuralista, no había manera de que en el discurso, en este caso literario, hubiera una relación prístina entre un significante y un significado. El lenguaje del inconsciente, altamente connotativo, se unía a significantes conocidos de una manera aleatoria. Lacan intentó resignificar el lenguaje del psicoanálisis y alejarlo de conceptos teóricos que reducían a lo inconsciente a una serie de trastornos sexuales pensados desde un estado consciente. Los significantes podrían significar cualquier cosa, inclusive cosas que para un análisis histórico, lingüístico o sociológico no tendrían sentido. Por ejemplo, lo nazi en la obra de Bolaño corrobora tal postura lacaniana: el nazismo en la narrativa de Bolaño no se refiere al gusto del autor por el fascismo, a un marco escénico donde la trama ocurrió o a una crítica del concepto de lo nazi con todo rigor. En este caso el nazismo es un significante que se ha unido a significados que trasgreden su sentido.

Una de las maneras para aproximarse a los signos rotos literarios es por medio de los símbolos. La dinámica interna del símbolo fue explicada y desarrollada por Gilbert

⁹ Jorge Volpi, “Primera parte”, *El fin de la locura*, Debolsillo, Ciudad de México, 2016, p. 32.

Durand en su mitocrítica. Durand pensaba que la simbología de los mitos originarios se alejó de la historia objetiva, es decir, de su contexto cultural o lingüístico. El simbolismo evocaba una producción de significaciones que trascendieron el tiempo en que fueron escritos. Incluso algunos símbolos presentes iban más allá de las ideologías que los vieron nacer:

La dinámica del símbolo que el mito constituye y que consagra a la mitología como <<madre>> de la historia y de los destinos, aclara *a posteriori* la genética y la mecánica del símbolo. Porque vuelve a situar el elemento simbólico, el gesto ritual, el drama o el relato sagrado en aquella meta historia, *in illo tempore*, que le confiere su sentido óptimo. El símbolo no se refiere a la historia, al momento cronológico de tal o cual acontecimiento material de un hecho, sino a la revelación constitutiva de sus significaciones.¹⁰

La producción de significados que fueron posibles en los rituales y en los relatos (mitos) eran fundadores porque antecedian a la formación racional de los signos. Antes de la palabra escrita fue la oral. Tras la oralidad estaban los rituales y las imágenes que crearon arquetipos cuyo significado era tan grande que, al reducirlos a la palabra escrita durante el comienzo de la escritura, perdieron la mayoría de sus significados. Precisamente por eso los textos sagrados que están escritos en virtud de mitos fundadores contienen un valor altamente simbólico, más allá de su contexto histórico y de la cultura que los escribió. El psicoanálisis clásico pensaba que estos mitos fundadores referían conflictos psicológicos universales. La psicología de las profundidades, como Durand llamó a los estudios jungianos, pensaba otra cosa: los mitos pusieron en evidencia arquetipos universales que, al presentarse a determinado sujeto, mostrarían el desequilibrio de fuerzas que trascendían al hombre —en la mayoría de los casos, simbolizarían una parte faltante—. Los padecimientos mentales eran originados porque el proceso de socialización cercenó la producción de significados de los mitos y los redujo

¹⁰ Gilbert Durand, “El símbolo y el mito”, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. Alain Verjat, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 34.

a una interpretación llana o cotidiana. Experimentar lo simbólico se refería a una equidad entre la tierra y el cosmos.

Tanto el psicoanálisis de Freud (más utilizado), como la psicología profunda o de las profundidades y la mitocrítica de Durand, acompañadas todas ellas por la literatura aplicada de Bayard y el posestructuralismo de Lacan, son herramientas teórico metodológicas que permiten el análisis de determinados fenómenos presentes en las obras escritas y también en las artes en general. Todas ellas buscan el análisis de determinadas formas que atienden regiones de su interés. El psicoanálisis clásico estaba muy interesado en los mitos presentes en la literatura y en las emanaciones del inconsciente a través de símbolos que hacían referencia a los conflictos sexuales. La psicología profunda se decantó por la formación de símbolos que evocaban arquetipos o arquetipos sombra. Por otro lado, la mitocrítica de Durand pretendía un área más primigenia que lo simbólico: la producción de significados a partir de lenguajes no articulados que formaban a los símbolos. Mientras tanto, la literatura comparada de Bayard intentaba un diálogo equilibrado entre la literatura y el psicoanálisis gracias a la producción de conocimientos psicológicos alcanzados desde la literatura.

Los esfuerzos de estas posturas teóricas intentaron dinamizar la comprensión misma de la literatura al considerarla la memoria más profunda y universal del ser humano o como una fuente primigenia del conocimiento del hombre. El parentesco más notable entre las posturas señaladas era que partían de una comprensión muy singular del símbolo: pensado como una escisión entre significado y significante o como un significante con un significado no natural, ignoto o dinámico. La manera en que utilizaron tal visión del símbolo dependía de sus intereses particulares: los conflictos humanos universales, la función de los arquetipos en la psique del hombre, la producción de significados que antecedió a los símbolos o el enriquecimiento del psicoanálisis a partir

de la experiencia literaria. El freudismo, la psicología profunda, la mitocrítica y la literatura aplicada encontraron en la literatura significantes que no tenían un significado literal o que iban más allá del significado natural de un signo. Estos significantes pudieron ser Edipo, Electra, una montaña, el mar o un ritual. Cuando un significante en la literatura cumplía con las características simbólicas de estas posturas teóricas, entraba en el plano de lo simbólico.

El análisis de la literatura a partir del psicoanálisis, en cualquiera de sus vertientes o manifestaciones, se ha centrado en la producción de significados de algunos signos problemáticos que sobresalieron de la narrativa de determinado autor. Tanto los estudios de Freud como los de Jung y Lacan interpretaban personajes o situaciones de esos personajes que producían significados. Los escenarios y las personalidades les servirían para explicar fenómenos dentro del canon de la psique humana. Al analizar la literatura con un lente psicoanalítico quedó asentada la idea de que el texto era más que un grupo de signos ordenados por una gramática dentro de la lógica de un idioma. En lo literario había una verdad intrínseca, con repercusiones ontológicas, psicológicas y estéticas.

Un lente psicoanalítico se puede utilizar para el estudio del nazismo en la literatura. Lo nazi y sus repercusiones pueden encontrarse de manera tácita o literal en las obras que fueron escritas durante el auge del Tercer Reich, o en los años posteriores a su caída. Hay referencias a este fenómeno alemán desde las letras de Stefan Zweig¹¹ (1881-1942), Thomas Mann¹² (1875-1955), hasta ucronías que aparecieron después de la Segunda Guerra Mundial por la pluma de Philip K. Dick¹³ (1928-1982) o Gregory Benford¹⁴ (1941-). En las letras latinoamericanas también existen referencias al respecto.

¹¹ *La novela del ajedrez.*

¹² *Doktor Faustus.*

¹³ *El hombre en el castillo.*

¹⁴ *Hitler victorioso.*

Tanto el Crack¹⁵ como el Infrarrealismo¹⁶ contienen obras que abordaron la temática nazi. De igual manera, hay referencias sobre dicho fenómeno¹⁷. En todos estos casos el nazismo es una especie de máquina de producción masiva de significados. Resulta más notoria esa producción de significados en la obra de Roberto Bolaño. Son tres las novelas en donde el nazismo es parte medular del texto (*La literatura nazi en América*, *Estrella Distante* y *El Tercer Reich*). Podría decirse que, en cada una de ellas el nazismo es explorado y reinterpretado desde aristas distintas. En los tres casos, el nazismo es resignificado. La palabra resignificación es fundamental para darle el tratamiento de símbolo a lo nazi en la obra de Bolaño. En primera instancia es necesario expresar una definición clásica del nazismo:

El nazismo era un movimiento revolucionario y su propósito consistía en destruir el orden existente. Qué reemplazaría este orden, era ya menos claro. Strasser y Peder propugnaban un Estado socialista; Roehm pretendía crear un inmenso ejército basado en las SA y bajo su mando. Hitler tenía por empeño obtener el poder y, como su voluntad prevaleció, la revolución nazi fue, simplemente, una lucha por el poder.¹⁸

Thorton fue muy objetivo al explicar a grandes rasgos lo que era el nazismo. Este autor lo definió como revolucionario. Lo revolucionario era un cambio social, cultural y político en el seno de un estado. En este caso se trataba del estado alemán que evolucionaba de la República de Weimar a otra cosa (abominable, por cierto). Esencialmente el nazismo veía el movimiento social y el avance de la humanidad como producto de la guerra. Era el conflicto, según los ideólogos de tan funesto movimiento, lo que permitía las mejoras del estado fascista. La democracia o el socialismo fueron vistas como ideologías débiles que en ningún sentido mejoraban el desarrollo del pueblo elegido ario (una falacia). Podría decirse que el nazismo procuraba la guerra como motor

¹⁵ *En busca de Klingsor* escrito por Jorge Volpi o *Amphitruon* escrito por Ignacio Padilla

¹⁶ *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y *El Tercer Reich* del autor Roberto Bolaño.

¹⁷ Por ejemplo, *El desfile del amor* escrito por Sergio Pitol y *Morirás lejos* novela escrita por José Emilio Pacheco.

¹⁸ Michael J. Thornton, "La revolución nazi", *El nazismo*, trad. Javier González Pueyo, Orbis, Barcelona, 1985, p. 75

de las transformaciones humanas de cualquier índole. También era conservador porque su postura sobre la raza elegida se basaba en un mito sin ningún fundamento genético o histórico. Por otro lado, privilegiaba el perfeccionamiento ilusorio de la naturaleza y el declive paulatino de la imperfección. Visto de esta manera es posible atisbar las razones de la influencia tan notoria de este movimiento en el siglo pasado y en el actual. Existió una proliferación masiva de movimientos revolucionarios —conservadores— que prácticamente coinciden o coincidieron con la ideología nazi. Al parecer, en América Latina los movimientos fascistas con características nazis ocurrieron tras la caída de Adolf Hitler (1889-1945). Roberto Bolaño, a través de su obra, parece comprender que el nazismo solo fue una emanación de algo más grande, que tendría réplicas en muchos lugares del orbe. Algunos estudios literarios al respecto (como se verá en los primeros capítulos de este trabajo) hablan del mal o de la influencia de las dictaduras en la obra de Bolaño. Esto sitúa lo nazi como una emanación de una energía sobrenatural: el mal. Si bien es cierto que el nazismo en la obra de Bolaño contiene reminiscencias a las dictaduras latinoamericanas y la influencia que estas tuvieron en la literatura, lo nazi también posee otras dimensiones: una deformación de tal concepto y una producción del lenguaje muy particular (sello poético). La comprensión del nazismo en la obra referida es de carácter simbólico porque se aleja paulatinamente de su definición estándar: movimiento fascista ocurrido en Alemania durante la primera mitad del siglo pasado, con características racistas que fue derrocado en 1945 por el bando aliado.

Para el estudio del nazismo en la obra de Roberto Bolaño es necesario seguir una guía o utilizar un lente que permita el esclarecimiento de lo nazi en términos simbólicos. El psicoanálisis es una buena herramienta para esclarecer la pregunta rectora de la investigación: ¿Cuál es el significado de lo nazi en términos simbólicos en la obra de Roberto Bolaño? Aunque el lente para analizar la pregunta rectora sea el psicoanálisis, es

completamente cierto que la óptica psicoanalítica fue diseñada para desentrañar los misterios de la psique del hombre, no de un texto literario. También es cierto que lo más parecido a la psique del hombre es precisamente el arte, no solo la literatura sino cualquier expresión artística posible. Verdadero es que el inconsciente no posee un lenguaje coherente y racional como el de la conciencia y que se parece más a una obra artística. Lo inconsciente tiene sus reminiscencias en el arte, en este caso, en la literatura de Roberto Bolaño. No puede olvidarse que el psicoanálisis clásico de Freud que ha predominado en los estudios literarios tuvo su objeto de estudio en el autor de ciertas obras en donde los conflictos internos de su psique resultaban más visibles o por lo menos identificables. Estos conflictos en la mayoría de los casos eran de índole sexual, producto de restricciones culturales de una sociedad. Con el nacimiento de la psicología profunda de Jung estos trastornos de índole sexual evolucionaron hacia un marco de la comprensión más amplio y profundo. La tarea de Jung sería establecer que el desequilibrio entre los opuestos, en este caso entre lo femenino y lo masculino, era la razón de los trastornos mentales. Ambas fuerzas no se referían al uso de los genitales o a los gustos particulares de los individuos. Lo femenino y lo masculino fueron en sí mismos símbolos o representaciones de fuerzas que estaban más allá de un sujeto en particular, pero que tenían influencia en él. Los arquetipos serían esas imágenes primigenias que se presentaban en sueños o en el arte para reparar el desequilibrio ocurrido por un hecho traumático. En este caso el interés de Jung era algo que trascendió al sujeto, no el sujeto en sí mismo: el arte cumplía con el rasgo de dicha trascendencia. Por tal razón, el análisis del nazismo en la obra de Bolaño no estará situado en la psique de Bolaño, sino en la psique de los personajes, en su tiempo, en su cultura, en la obra artística que generaron.

El nazismo en la obra del autor citado posee tres dimensiones al comportarse como un símbolo. La formación simbólica pasa por una cultura generada desde una ideología

que aumenta los significados de un signo. Es en este momento cuando ocurre otra deformación que sucede por el transcurso del tiempo y por la exposición sistemática de ese signo en otras culturas; en algún punto la imagen de ese signo ya no concuerda con su significado. Si dicho signo (convertido ya en símbolo) es expuesto en el terreno de las artes, cobra una dimensión poética, que lo deforma aún más por el uso reiterativo de la connotación y por la perspectiva estética de la belleza (o lo sublime), que tiene lugar en la obra artística misma. Lo nazi en la obra de Roberto Bolaño posee los tres procesos que determinan, según Paul Ricoeur (1913-2005) y Durand (introducción al primer capítulo), la estructura de un símbolo. El nazismo emergió en una cultura, en un contexto determinado: la Alemania superada por el fracaso de la Primera Guerra Mundial, condicionada por una economía en decadencia y durante el auge de los nacionalismos (de cualquier tipo de ideología). Fue en el seno de este contexto histórico donde un grupo de radicales, llamados a sí mismos nacionalsocialistas, encontraron el terreno para exponer y manifestar su pensamiento racista de derecha. Para alimentarlo utilizaron el antiguo mito de los arios, que, según su entender, les permitía gobernar a las otras razas (o destruirlas). En su megalomanía organizaron un movimiento social que tomó la svástica como símbolo, cuyo significado también se deformó. Tras la guerra, lo nazi cobraría relevancia en el mundo de las letras. La exposición masiva del nazismo en otras culturas tuvo su incidencia en la literatura latinoamericana (por ejemplo en la novela *Malebolge* de Pablo Salazar Frost).

Roberto Bolaño escribió tres novelas que utilizaban como parte de su título alguna palabra referida al nazismo. Se trata de *La literatura Nazi en América*, *Estrella Distante* y *El Tercer Reich*. Las dos primeras obras están íntimamente relacionadas. Ramírez Hoffman, el infame o Carlos Wieder es el último de los autores nazis homenajeados en *La literatura Nazi en América* y el personaje principal de *Estrella distante*. En el caso de

El Tercer Reich el nazismo está tan deformado que se convierte en un juego de mesa que practican un grupo de alemanes que nacieron después de la Segunda Guerra Mundial. El nazismo presente en las novelas referidas es un símbolo. Dista mucho del escenario ario que construyeron los nacionalsocialistas a través de la guerra relámpago. Es natural que haya sufrido una deformación porque las novelas citadas aparecieron hacia el final de ese siglo, cuando la vorágine nazi descansaba, al parecer, en un cementerio.

Para distanciarse de los estudios psicoanalíticos clásicos (psicobiografía) es necesario comprender las novelas citadas como un mundo completo, desligado de la psique de Bolaño. Este principio no es un prejuicio, ya que el autor jamás profesó una ideología conservadora ni estuvo liado con el poder político de su tiempo. Tampoco vivió durante el auge y caída del Tercer Reich o tuvo ancestros que hayan padecido el infortunio de la segregación racial nazi. Bolaño era latinoamericano, no Europeo, pertenecía a un movimiento literario llamado infrarrealismo, en donde las formas cotidianas tenían una infinidad de espejos (significados). Los personajes de las novelas referidas son tan autónomos que parecen tener una psique como la de los seres humanos de la realidad. Los marcos escénicos o contextos sociales son reales, aunque claro está, fueron deformados. Al mismo tiempo estos personajes desarrollaron una manera de percibir la belleza como una forma poética de la existencia. En este sentido, el contexto social y cultural de los personajes determinó la estructura de una parte de su psique. Para estudiarla se tomará la división yoica del psicoanálisis clásico. Dicha estructura al confrontarse con otra parte de la psique de los personajes ocasionó una deformación, que consecuentemente produjo una postura estética ante la vida. No es casualidad que este proceso determine un nuevo tipo de nazismo.

Por otro lado, la segunda cualidad del símbolo, que refiere una actividad onírica que deforma significantes naturales a partir de una experiencia de cierta comunidad

(inconsciente colectivo) o de un individuo (inconsciente personal), ya no está en el rubro de los alcances del psicoanálisis clásico. El nazismo como producto de una deformación por parte de la comunidad —contexto de los personajes— y por parte de experiencias personales internas corresponde con la actividad de dos fuerzas que Jung llamó cósmicas y tectónicas. El predominio de una de ellas determinará la irrupción de un arquetipo sombra que tendrá su eco en la última fase de la actividad simbólica: lo poético.

El estudio del nazismo se llevará a cabo al utilizar diversas regiones de la crítica literaria psicoanalítica. La operatividad de esas regiones (psicoanálisis clásico o psicología profunda) dependerá del lugar en específico de la actividad simbólica de lo nazi. Como se verá en páginas subsecuentes, el nazismo en la obra de Bolaño es un significante que se ha actualizado, cuya incidencia trascendió los límites de una guerra mundial y su semilla se esparció (por haber nacido en ella) en la psique de artistas americanos o en un jugador de mesa expuesto al fracaso de su linaje.

2. APUNTES GENERALES SOBRE LA TESIS

El fenómeno nazi se analizará en tres obras de Roberto Bolaño. El perfil que se busca en el estudio de lo nazi no está relacionado con la psicocrítica –encontrar conflictos internos del autor en su obra–. Lo nazi se tomará como una deformación simbólica que ocurrió en la psique de cada uno de los personajes de las novelas –los autores nazis, Ramírez Hoffman y Udo Berger–. Por tanto, se tratará como un fenómeno psicológico más que uno histórico, debido al anacronismo de lo nazi en la literatura de Bolaño. El nazismo que padecieron estos personajes nazis, ya sean los descritos en *La literatura nazi en América*, en *Estrella distante* o en *El Tercer Reich*, no corresponde, en la mayoría de los casos, con el acercamiento histórico a la Alemania nazi. Se trata de percepciones o nuevas interpretaciones que estos autores realizaron sobre el tema nazi de acuerdo con sus experiencias personales y con su creatividad. Por tal razón el nazismo está resignificado por el pensamiento de los artistas nazis o por los jugadores de *El Tercer Reich*. Ya que en el contexto social e histórico de los personajes queda poca evidencia directa con el nacionalsocialismo, la mayoría de ellos vivió después de la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, en la psique de los artistas nazis y de los jugadores del Tercer Reich existen huellas de un tipo de nazismo renovado que se refiere al predominio de la pulsión de muerte (tanatológica) en su vida y obra. Esta es la razón de que lo nazi se comporte como un símbolo psicológico. La definición misma del símbolo psicológico indica una formación mental que proviene de un conflicto interno entre la cultura y los instintos. Tal cosa vuelve al nazismo proclive a investigarse como un fenómeno literario-psicológico. En las tres obras citadas en donde aparece lo nazi, resulta muy evidente dicho fenómeno en la psique de los personajes referidos. La consecuencia de este conflicto es el nazismo que profesan, que, naturalmente, por comportarse como un símbolo de carácter psicológico, posee diversos niveles para su desarrollo, formación y estudio. Es decir, el

nazismo se esconde en la cultura y en el pasado de los personajes. Además se relaciona con sus instintos vitales o con un tipo de poética manifestada en su obra artística.

Al estudiar el nazismo desde las bases teóricas señaladas no puede eliminarse la dimensión estético-poética que tiene en la obra de los personajes (sobre todo en el caso de Ramírez Hoffman, personaje que aparece en *La literatura nazi en América* y en *El Tercer Reich*). La poética de muerte de lo nazi en la obra de Roberto Bolaño se refiere a una elección estética de cada uno de los personajes. Este tipo de poética es un ejercicio creativo que practicaron los personajes de ficción que en ningún sentido concuerda con los intereses políticos o estéticos del autor. Con el propósito de comprender de mejor manera esta situación, se estudiará la psique de los personajes como una mente autónoma, producida por el marco escénico en donde estuvieron situados. Por marco escénico se entenderá el contexto histórico y social en donde ocurre el mundo de los autores nazis. Al mismo tiempo se analizarán las deformaciones oníricas que ocurrieron en la psique de los personajes, que se relacionan con un choque de pulsiones vitales erótico-tanatológicas, expresadas en su creación artística o poética. Estos tres niveles: cósmico, onírico y poético siempre se referirán a la investigación del fenómeno nazi en la obra de Roberto Bolaño desde una perspectiva simbólica (según las consideraciones del símbolo que se han apuntalado).

El marco teórico servirá de guía, en ningún sentido definitiva, para analizar los alcances literarios de parte de la obra de Roberto Bolaño. La visión de Freud, Jung y Durand serán los lentes que se utilicen para investigar el nazismo en tres de las obras ya citadas, lo cual no clausura la posibilidad de que la obra literaria de Bolaño sobrepase los postulados psicoanalíticos. Si esto ocurre, no se forzarán los conceptos del marco teórico para explicar fenómenos más allá de la visión psicoanalítica. La investigación se quedará

con los fenómenos literarios mismos y las aportaciones que estos puedan hacer para reformar o reinterpretar la teoría literaria.

3. MARCO TEÓRICO

La base teórica para interpretar el nazismo en la obra de Roberto Bolaño es el psicoanálisis. Esta base teórica permitirá analizar al nazismo como un fenómeno indeterminado que no concuerda cabalmente con lo nazi histórico en la obra de Bolaño. Para tal efecto se utilizarán algunos conceptos psicoanalíticos descritos en este capítulo — división del yo, deformación onírica, contenido latente, contenido mafiniesto, sublimación, arquetipo, arquetipo sombra, etcétera —. El tratamiento que se le dará a lo nazi es el de un símbolo —tal y como lo entendieron Freud y Jung—. Por otro lado, para dimensionar correctamente la naturaleza del símbolo según el psicoanálisis clásico y la psicología profunda, será necesario deslindar la interpretación del símbolo según la semiótica y las razones para utilizar las definiciones psicológicas en el terreno de lo simbólico y no las semióticas. Con el interés de estructurar al nazismo como un fenómeno literario en la obra de Bolaño, se utilizará una clasificación que hizo Gilbert Durant sobre símbolo: parte cósmica, onírica y poética —lo cual se explicará en la introducción del primer capítulo—.

El fenómeno nazi se analizará en tres obras de Roberto Bolaño. El perfil que se busca dar al estudio de lo nazi no está relacionado con la psicocrítica —encontrar conflictos internos del autor en su obra—. Lo nazi se tomará como una deformación simbólica que ocurrió en la psique de cada uno de los personajes de las novelas —los autores nazis, Ramírez Hoffman y Udo Berger—. Por tanto, se tratará como un fenómeno psicológico más que uno histórico —debido al anacronismo de lo nazi en la literatura de Bolaño—. El nazismo que padecieron estos personajes nazis, ya sean los descritos en *La literatura nazi en América*, en *Estrella distante* o en *El Tercer Reich*, no corresponde, en la mayoría de los casos, con el acercamiento histórico a la Alemania nazi. Se trata de percepciones o nuevas interpretaciones que estos autores realizaron sobre el tema nazi de acuerdo con

sus experiencias personales y con su creatividad. Esta es la razón de que lo nazi se comporte como un símbolo psicológico. La definición misma del símbolo psicológico indica una formación mental que proviene de un conflicto interno entre la cultura y los instintos. Tal cosa es lo que vuelve al nazismo proclive a investigarse como un fenómeno literario-psicológico. La consecuencia de este conflicto es el nazismo que profesan, que, naturalmente, por comportarse como un símbolo de carácter psicológico, posee diversos niveles para su desarrollo, formación y estudio. Es decir, el nazismo se esconde en la cultura y en el pasado de los personajes. Además se relaciona con sus instintos vitales o con un tipo de poética manifestada en su obra artística.

Al estudiar el nazismo desde las bases teóricas señaladas no puede eliminarse la dimensión estético-poética que tiene en la obra de los personajes (sobre todo en el caso de Ramírez Hoffman). Con el propósito de comprender de mejor manera esta situación, se estudiará la psique de los personajes como autónoma, producida por el marco escénico en donde estuvieron situados. Por marco escénico se entenderá el contexto histórico y social en donde ocurre el mundo de los autores nazis. Estos tres niveles: cósmico, onírico y poético siempre se referirán a la investigación del fenómeno nazi en la obra de Roberto Bolaño desde una perspectiva simbólica (según las consideraciones del símbolo que se han apuntalado).

El marco teórico servirá de guía, en ningún sentido definitiva, para analizar los alcances literarios de parte de la obra de Roberto Bolaño. Lo cual no clausura la posibilidad de que la obra literaria de Bolaño sobrepase los postulados psicoanalíticos. Si esto ocurre no se forzarán los conceptos del marco teórico para explicar fenómenos más allá de la visión psicoanalítica. La investigación se quedará con los fenómenos literarios mismos y las aportaciones que estos puedan hacer para reformar o reinterpretar la teoría literaria.

3.1 EL SÍMBOLO SEGÚN LA SEMIÓTICA

Para la lingüística diseñada por Saussure el símbolo puede ser estudiado como un signo. En el *Curso de lingüística general* se estableció que el signo posee dos partes que lo constituyen —el símbolo compartirá esta peculiaridad—. La relación entre el signo y el símbolo ocurre por la arbitrariedad de sus componentes: el significante o imagen acústica y el significado o imagen conceptual. Ambas partes dependen de la lengua para su interpretación y están presentes en cualquier tipo de signo. Esta visión aunque pareciera esclarecedora se fincó en una postura naturalista y de cierta manera esencialista que supone una relación lógico-ontológica entre la palabra y la cosa misma a través de una referencia —el objeto real que se designa—:

De todas maneras, la versión naturalista podría resumirse así: el signo es equiparable al símbolo. Existen las cosas y sus esencias y entre ambos aspectos existe una relación lógica-ontológica entre la palabra que designa la cosa y la cosa misma. De alguna manera la palabra recoge la esencia de la cosa, y en el nombre de la cosa es posible reconocer su esencia original.¹⁹

Al existir una relación lógica-ontológica entre la cosa y su esencia es posible deducir lo que más tarde Saussure llamaría el significado y el significante, como una parte natural implícita en cada signo:

Esta definición plantea una importante cuestión de terminología. Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc.). Se olvida que si llamamos signo a “arbor” no es más que gracias a que conlleva el concepto “árbol”, de tal manera que la idea de la parte sensorial implica la del conjunto.²⁰

De esta manera, se teje la relación arbitraria entre el significado y el significante del signo. Ambas partes constitutivas se complementan al enlazar un concepto —propiedades esenciales de una cosa—, con una imagen acústica, que, incluso siendo imperfecta, como el caso que pone el autor de “arbor”, posee una relación de semejanza

¹⁹ J. Luis Fernando Gómez, “La relación del signo lingüístico con la mente y los procesos cognitivos: un ensayo de conceptualización desde una perspectiva histórico-cultural”, *Rastros Rostros*, 27, 2011, p. 15.

²⁰ Ferdinand de Saussure, “Inmutabilidad y mutabilidad del signo”, *Curso de lingüística general*, trad. Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1945, p.92.

con el concepto de “árbol”. Hasta este momento Saussure habla del signo en general, sin hacer una diferencia entre el signo lingüístico y el no lingüístico. Más tarde él mismo aclararía que en general todos los signos poseen esas dos caras que se muestran en el *Curso de lingüística general*. Si el signo no tiene concordancia no sería tal. Si todos los signos, incluido el símbolo, tienen una correspondencia lógica entre concepto e imagen acústica, su significado resulta claro e inobjetable. Es una comunidad de hablantes (grupos lingüísticos) que participan de un lenguaje común, quienes determinan el sentido y el uso de los signos en general. Cualquier signo presente en esa comunidad puede ser analizado como si fuera lingüístico. Incluso un saludo o un ícono tiene un significado comprensible en una lengua determinada. Descubierta el vínculo entre significado y significante en cualquier signo, Saussure establece pequeñas diferencias entre el signo y el símbolo. Al parecer, el símbolo es más natural que el signo y menos arbitrario. Este posee un vínculo innato entre significante y significado. Saussure utiliza como ejemplo el símbolo de justicia, representado por una balanza completamente equilibrada, para explicar cómo se relaciona el significado con el significante:

Se ha utilizado la palabra símbolo para designar el signo lingüístico, o, más exactamente, lo que nosotros llamamos el significante. Pero hay inconvenientes para admitirlo, justamente a causa de nuestro primer principio. El símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo (Saussure, 1945, p. 83).

La balanza no podría cambiarse por otro objeto y seguir representando a la justicia. El símbolo para ser tal necesita un puente natural entre el significado que busca delimitar y la imagen que lo alimenta. Por tal razón, la semejanza entre signo y símbolo ocurre porque ambos poseen un significado y un significante. La diferencia es el tipo de relación que tienen la imagen acústica y la conceptual entre sí. Por ejemplo, el símbolo de justicia no podría ser otro que el de una báscula, al que la comunidad de hablantes reconoce como un emblema de equilibrio. A pesar de que el símbolo de justicia tenga un significado

unívoco, la imagen que lo represente tendrá que ser muy clara. La relación natural entre la justicia y la balanza es por demás evidente. Cuando Saussure habla de la semejanza natural entre el significado y el significante en el símbolo se refiere a eso. El signo lingüístico se aleja de esta relación. La palabra árbol no tiene una concordancia natural con el objeto árbol —es arbitraria—. Mientras que en el caso del símbolo de la justicia tal relación es siempre natural.

Esta explicación general del símbolo busca definir el parentesco entre el signo y el símbolo. Para su estudio servirá la lingüística y más tarde la semiótica. Las dos ciencias crearon una idea general del signo y por tanto del símbolo al unificarlos con el binomio: significado y significante. Tanto uno como el otro sólo quedarían distanciados por la relación natural que tiene el significado con el significante en el símbolo y la relación un poco más arbitraria del signo lingüístico con el significado y significante. A grandes rasgos esta sería la primera distinción y caracterización moderna del símbolo que, sin duda, ocasionó algunos problemas que Peirce intentó resolver.

Peirce estableció cerca de diez tricotomías que de manera deductiva explicaban toda clase de signos. La primera se refería al signo como cualisigno, sinsigno y legisigno. La segunda serie ya incluía al símbolo como un tipo de signo: ícono, índice y símbolo. Estas observaciones son de mucha importancia porque acotaron la naturaleza misma del símbolo al definirlo de la siguiente manera:

Un Símbolo es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto. En consecuencia, el símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley, esto es, un Legisigno. En carácter de tal, actúa a través de una Réplica. No sólo es general en sí mismo; también el Objeto al que se refiere es de naturaleza general. Ahora bien, aquello que es general tiene su ser en las instancias que habrá de determinar. En consecuencia, debe necesariamente haber instancias existentes de lo que el Símbolo denota, aunque acá habremos de entender por "existente", existente en el universo posiblemente imaginario al cual el Símbolo se refiere. A través de la asociación o de otra ley, el Símbolo estará indirectamente afectado por aquellas instancias y, por consiguiente, involucrará una suerte de índice, aunque un índice de clase muy peculiar. No será, sin embargo, de ninguna manera cierto que el menor efecto de

aquellas instancias sobre el Símbolo pueda dar razón del carácter significante del Símbolo.²¹

Las palabras clave para entender la noción de símbolo según Peirce son tres: denotación, legisigno e índice. La denotación refiere un uso del lenguaje objetivo, es decir, un significado manifiesto que no permite valoraciones subjetivas. Un legisigno es un tipo de ley impuesta por los hombres a un signo que no se refiere a un objeto en específico sino a un significante común. El índice alude a un tipo de imagen que representa cabalmente al objeto, a una cualidad que recoge de este: la balanza como equilibrio o símbolo de la justicia. En consecuencia, para que un signo tenga las propiedades de ser símbolo, requiere del significado objetivo reconocido por una comunidad de hablantes, que posea una imagen que represente una cualidad de lo representado y que el significante sea natural. El símbolo contiene en sí mismo la asociación lógica de ideas que son unificadas por una imagen comprensible para la mayoría de los hablantes. Ningún símbolo puede ser subjetivo, esto es, mostrar cierto grado de connotación, pues no sería universal. Habrá que pensar en el símbolo del veneno, cuya imagen es una calavera y debajo de ella dos tibias cruzadas. Es tan general, independientemente de la lengua que utilicen los hombres para comunicarse, que cualquiera puede reconocer su significado. Quizás esta sea la propiedad más relevante del símbolo, su completa objetividad, que de manera inconsciente transmite la información apropiada. Otro elemento fundamental del símbolo se refiere a su imagen, a un tipo de significante que reconoce la esencia de lo significado. Por ejemplo, el símbolo de radioactividad. Este es un triángulo en cuyo centro está un punto que representa al átomo y circundándolo tres tipos de radiaciones: alfa, beta y gamma. Tal suma de formas logran amalgamar en una imagen compuesta las cualidades esenciales de la radioactividad y un

²¹ Charles Sanders Peirce, "División de signos", *La ciencia de la semiótica*, trad. Armando Sercovich, Nueva visión, Buenos Aires, 1973, p. 30.

cúmulo de ideas que manifiestan las consecuencias de visitar algún sitio en donde aparezca este símbolo.

3.2 LA UNIVOCIDAD DEL SÍMBOLO Y SUS PROBLEMAS

Una de las cualidades del símbolo es su univocidad. Lo que significa que tiene una profunda concreción entre la imagen y su concepto. Su objetivo es representar e informar. Esto distancia al símbolo del tipo de retórica que intenta deleitar o persuadir. Aunque existan tropos como la alegoría que busca representar un objeto utilizando otro que se le parezca o que pueda sintetizarlo, jamás se le puede agregar al símbolo “bandera” un valor en esos términos: “juró lealtad a la bandera”. Lo que significa: “juró lealtad a su país”. Si bien es cierto que el símbolo despliega algún tipo de contenido que busca generar una interpretación de la imagen que representa, se aleja de las ambigüedades. No se trata de una figura retórica más, de un tropo que busque a través de la semejanza acelerar el reconocimiento de un objeto. Aunque el símbolo por su univocidad requiere una especie de traducción, ningún símbolo es una palabra. Para ser considerado como tal necesita de la imagen. El problema con intentar anexar al símbolo algún tipo de figura retórica para su interpretación es que se pasa de algo natural a algo arbitrario; es decir, no es una figura de pensamiento. En términos semióticos esto significaría la existencia de una imagen sumamente confusa que necesitaría del signo lingüístico para su interpretación directa. Pero dicha interpretación sería equívoca.

Aunque el símbolo requiere de la lengua para su comprensión y genera un contenido que se parece a un relato, cuyo testimonio será hablado o escrito, el valor cultural que posee el símbolo siempre se mantiene. La idea general del símbolo es su pureza o su capacidad de no vacilar ante cierta retórica que genera ambigüedad. Se trata

de un contenido cerrado, que se duplica, afirmando su significante en la imagen y su contenido en un concepto. Esto garantiza la semiosis:

La representación más habitual sobre el símbolo va unida a la idea de cierto contenido que, a su turno, sirve de plano de la expresión para otro contenido, con frecuencia de mayor valor cultural. Aquí conviene diferenciar al símbolo de la reminiscencia o la cita, por cuanto en ellas el plano contenido-expresión “exterior” no es autónomo, sino que representa un cierto tipo de signo-indicador que señala hacia cierto texto más amplio, con el cual está en relación metonímica. El símbolo mismo, en el plano de la expresión y en el plano del contenido, representa siempre cierto texto, es decir, posee un significado homogéneo encerrado en sí mismo y un límite preciso que permite diferenciarlo claramente de su contexto semiótico. Esta última circunstancia nos parece sustancial para la capacidad de “ser símbolo”.²²

La esencia del símbolo se aleja de la arbitrariedad porque no está determinado por su contexto semiótico, es decir, por la relación con otros signos. Por ejemplo, si se piensa en la palabra “peligro” y se le añaden otros signos, esta cobrará un significado u otro: “El peligro está en vivir” o “Ese blasón que tiene una calavera pintada y debajo de ella dos tibias cruzadas representa a la piratería”. En cambio, si se ve una etiqueta con una calavera y dos tibias cruzadas, siempre significará lo mismo. El peligro invariablemente será simbolizado como tal. Por lo tanto, el símbolo está cerrado, no depende de una interpretación personal. Su imagen muestra lo que es en cualquier circunstancia. Así empieza a fraguarse una distinción un poco más clara entre signo y símbolo. Esta distinción acarreará el problema de la cultura. Si bien el significante es natural: una calavera es una imagen que simboliza el fin de la vida humana, su interpretación no será la misma siempre. El caso de la cruz svástica que utilizaron los nazis durante *El Tercer Reich* podría aclarar esta situación. Para los hindúes dicha cruz significaba el *Atman* o primer principio. Es decir, la unión de los cuatro elementos encerrados en una totalidad era la evocación a ese principio fuera del tiempo y el espacio: única cosa que podría evitar el Samsara. El mismo Tagoré poseía un separador con la svástica que utilizaba para delimitar el avance de sus lecturas. Para los nazis ese mismo símbolo significaba la pureza

²² Iuri M. Lotman, “El símbolo en el sistema de la cultura”, trad. Rubén Darío Flores Arcilla, *Forma y Función*, 15 (2003), p. 90.

racial de un pueblo, mientras que para el resto del mundo occidental significaba racismo y totalitarismo.

Una postura clásica de la semiótica respecto del símbolo resulta genérica y muy didáctica, pero incompleta. Es cierto que el signo y el símbolo comparten rasgos que los hacen comunes: producir significados a partir de una construcción social del significado y el significante. Los distancia el carácter icónico de uno y el alfabético del otro (aunque esta primera diferenciación sea obtusa y muy general), pues el símbolo no se reduce a una imagen ni a una completa objetividad en cuanto a su significado como lo detalla Peirce. Al parecer existe una herencia saussureana que obliga al símbolo a comportarse según las categorías del signo.

Es verdad que el símbolo necesita del habla oral o escrita para ser identificado, comprendido o decodificado. Pero la parte que más se ajusta de la lengua al símbolo no es la univocidad, sino la inconsciencia. Ningún hombre elige de manera consciente el idioma que va a hablar, tampoco lo inventa. Lo mismo ocurre con los símbolos que se crean no por la vía personal, sino por el intercambio social y cultural. Lo que en ningún modo significa que sean universales o inmutables. Son presa de un contexto que es inconsciente y que parte de esa inconsciencia está en los símbolos. Es como si en ellos se advirtiera una parte del lenguaje olvidada por la articulación racional de sonidos. Tzvetan Todorov advertía este error al lanzar una crítica a los postulados de Saussure, argumentaba que en la obra de este lingüista no había lugar para el símbolo:

La obra de Saussure se nos muestra ahora notablemente homogénea en su rechazo de los hechos simbólicos. En la correspondencia con Flourney, Saussure los ignora pura y simplemente, lo cual hace fracasar sus intentos de explicar el lenguaje de Héleñe Smith. En las investigaciones sobre los anagramas, se atiende a los hechos de repetición, no a los de evocación; cuando está obligado a hacerlo, se contenta con identificar una palabra, con gran frecuencia un nombre propio, que no abre ninguna perspectiva simbólica. En los estudios sobre los Nibelungen, sólo reconoce símbolos para atribuirles lecturas erróneas: puesto que no son intencionales, los símbolos no existen. Por fin, en sus cursos de lingüística general concibe la existencia de la semiología y, por lo tanto, de signos no lingüísticos; pero en seguida limita esa afirmación indicando que la semiología se dedica

a una sola especie de signos: los que son arbitrarios, como los signos lingüísticos. En Saussure no hay lugar para lo simbólico.²³

Todorov está pensando en otra clase de símbolos. En un tipo de semiótica que no coincide con la saussuriana. Para el signo lingüístico descrito en *Curso de Lingüística General* hay un triángulo que lo define: significado, significante y referencia. Es decir, la relación entre estos tres elementos es natural, de concordancia. Pareciera que el significado y la referencia están embonados en el significante; lo mismo ocurre con el símbolo. La referencia une el significado con el significante. Por ejemplo, la calavera, imagen de la muerte, se une a un precursor de ella: el veneno. El significado obedece a la dimensión lingüística, amalgamada por lo social y lo cultural. La imagen obedece a una representación natural: la calavera o el significante. Así el signo lingüístico podría comprender toda clase de signos. Cualquier signo, incluso no lingüístico, se referiría a conceptos, a nombres propios de algo determinado. En este caso el símbolo de justicia, la balanza, que tanto refiere Saussure, sólo podría representar a la justicia, nada más.

Ante tales limitaciones Todorov distingue un problema con la definición de símbolo de Saussure. Ve la posibilidad de que el significado del símbolo vaya más allá de una probable comprensión a partir de la lengua. Junto con esa comprensión existen otros modos de expresarse que el símbolo despliega, imperceptibles para el discurso hablado o escrito: “Para descubrirla, basta admitir que la lógica del simbolismo no es forzosamente la de la lengua; o más sencillamente: además de la lengua existen otros modos de simbolización que debemos aprender a percibir (Todorov, 1993, p. 394)”. Según Todorov el símbolo no puede ser medible desde el signo lingüístico, aunque se requiera de su presencia para analizar el despliegue de contenidos propios de lo simbólico. Las religiones utilizaron la función simbólica no para referir cualidades naturales de un

²³ Tzvetan Todorov, “Lo simbólico en Saussure”, *Teorías del Símbolo*, trad. Francisco Rivera, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, p. 394.

objeto, sino para inferir lo indeterminado, lo que se esconde a la lengua misma y al discurso altamente racional, como el que propuso Saussure.

Las creencias religiosas han usado al símbolo como artificio. El significado de ciertos símbolos difícilmente podrían tener un significante que les determine: el primer principio de las cosas, la idea de Dios o ciertas moralidades como la noción de bien o mal. También la psicología ha utilizado la función simbólica como precepto de algo que la mente humana oculta, que no puede comprender o que por su alto contenido instintivo resultaría insoportable para la conciencia gobernada por el aparato cultural de una época determinada. Adler mismo decía que hay un instinto del yo que quiere prevalecer. Este instinto del yo proviene de una herencia cultural. Los símbolos universales están cercenados por la cultura. Dichos símbolos se completan durante los sueños con ciertas imágenes que han perdido su significado natural en pos contenidos ocultos dispuestos a vencer el proceso de censura proveniente del yo. Es decir, por el conducto de un significante natural, establecido para todo el género humano, se generaría un significado equívoco, sujeto a la contingencia y a la arbitrariedad del sujeto que lo despliega. Bajo esta óptica, el símbolo será como Todorov lo advierte: un susurro de eso que se escapa de los tentáculos del signo lingüístico. Lo simbólico empezaría a referir un medio de comunicación más allá de la articulación y escritura de signos, más allá de la denotación. Estos contenidos no lingüísticos deberán permitirse una nueva perspectiva teórica para ser interpretados. Tal es el caso del psicoanálisis.

3.3. DIFERENCIAS ENTRE EL SIGNO Y EL SÍMBOLO

Bajo una perspectiva clásica el símbolo está anclado al signo. Ambos pueden ser analizados por la lengua. El símbolo tiene la función de economizar un significado que está presente en la imagen acústica. La imagen conceptual y la acústica se refieren al signo lingüístico. El concepto del signo lingüístico designará las propiedades esenciales del objeto señalado. Por ejemplo, la palabra “casa” designará lo que a toda casa la vuelve tal. Sea la mía o la de algún beduino en el desierto. De esta manera el signo lingüístico establece una serie de relaciones lógicas que explican el significado general del objeto que designa. Ante la presencia de signos no lingüísticos esta postura lógica de concordancia —significado y significante— predomina. Una señal de tránsito sería la síntesis de un significado general a través de su significante: la señal misma. Una “E” mayúscula en medio de un círculo, cruzada por una línea roja, indica un contenido preciso y general: no estacionarse en determinada zona. Se trata de una economía porque la señal misma sintetiza un contenido para inmediatamente indicar alguna restricción a los automovilistas.

Pero los símbolos despliegan otro tipo de función: la función simbólica. Esto ocurre cuando se presentan en la literatura. Generalmente el significado que los acompaña nace a partir del mito (el psicoanálisis fundamentó complejos y padecimientos en historias del pasado recogidas por la literatura), no el de una relación directa de un significante o una economía de cierto significado. En tal caso la función que designa un significado, un significante y una referencia, se transforma en imaginación simbólica. La imaginación simbólica es el recurso poético que echa mano de un signo, en específico del significante, para sugerir un contenido que no es completamente racional. Podría decirse que los símbolos en términos semióticos se refieren a signos no lingüísticos muy básicos, que poseen una relación natural en cuanto al significante y el significado. El símbolo que

aparece en la literatura abandona esta relación natural. Se trata de una especie de evocación para tocar lo inconmensurable; es decir, cuando el significado escapa a la representación y el signo se retira de un objeto sensible:

Por último, llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible. Por ejemplo, el mito escatológico con que culmina el *Fedón* es simbólico, porque describe el dominio cerrado a toda experiencia humana, el más allá después de la muerte. De manera análoga, en los Evangelios se pueden distinguir las «parábolas», verdaderos símbolos de conjunto del Reino, de los simples «ejemplos» morales: el Buen Samaritano, Lázaro y el Mal Rico, etc., que solo son apólogos alegóricos. Dicho de otra forma, se puede definir el símbolo, de acuerdo con A. Lalande, como todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir, o también, según Jung: «La mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica».²⁴

Cabría hacer una distinción, acompañados de este acercamiento de Durand, con respecto del símbolo. El símbolo literario, presa de la imaginación simbólica, la simbolización misma, no se refiere a un signo no lingüístico, sino a una explicación de un significante cuyo significado resulta intangible. Por ejemplo, la manera en que los primeros cristianos representaban su fe era con un dibujo rudimentario de un pez, llamado *ichthys*: dos arcos que se intersectan al dar la impresión de un pez. Lo que ellos querían representar era el infinito. Este es un caso donde el significante no puede estar relacionado con un significado preciso y natural. Todos los recursos lingüísticos que posee el hombre no podrían hacer coincidir el infinito a través de un significado y un significante natural, regulado por un acuerdo, por cierta arbitrariedad y por alguna coincidencia entre la imagen acústica o icónica y la imagen mental. El significado del infinito escapa a cualquier comprensión racional. Además, si el hombre tiene la intuición de que el infinito existe es imposible representarlo de una manera eficaz y lógica. Platón mismo, como lo detalla Durand, utilizó el recurso simbólico para aclarar aspectos de índole metafísica u ontológica. El tema general del *Fedón* es el alma. Como se ve, no es posible representarla

²⁴ Gilbert Durand, “El vocabulario del simbolismo”, *La imaginación simbólica*, trad. Marta Rojzman, Amorrortu, Buenos Aires, 1964, p. 12

más que bajo el tamiz de lo simbólico. El significante, su imagen visible, es la justificación para un diálogo, en donde Sócrates intenta persuadir a sus interlocutores (discípulos) de la existencia del alma. El alma se convierte en un significante impreciso, cuyo significado es en un contenido textual que busca aproximarse a lo que el alma es (no a una definición natural) desde el recurso poético. En este sentido, el símbolo no se refiere a un ícono o a una imagen. Es la puesta en marcha del habla escrita para develar un significado más allá de la razón. Lo simbólico se referirá al mito como la búsqueda de eso que fundamenta lo existente y que no puede ser descubierto desde la existencia misma, sino desde un relato. Es decir, hay ideas que inquietan al hombre que no pueden definirse por las reglas de concordancia del signo. Hay algo que les precede.

La explicación a esta diferencia entre el símbolo y el signo podría plantearse del siguiente modo: el símbolo se refiere a un aparato cultural y el signo a una relación lógica entre lo pensado y lo percibido. Percibo una casa y la nombro casa al sintetizar sus propiedades básicas: espacio que sirve para vivir, lugar de descanso, etcétera. Hay un nombre único, como lo pensaba Saussure, para designar tal cosa. No hay manera de hablar de una casa como una rana. La rana es una rana y la casa una casa. Significante y significado siempre están unidos aunque dependiendo del idioma una casa se designe con otra imagen acústica. Un símbolo no se reduce a esta concordancia; es imposible decir cuál sería el signo del infinito, pues el significante del infinito es un relato que utiliza la retórica para detallar un concepto indeterminado que tiene un significante impreciso, de tal modo que el pez, como signo no lingüístico, podría referirse a un lugar donde se practica la pesca o podría advertir el infinito. Un pez vive en el agua, en los ríos o en el mar. El río es un símbolo de lo que cambia y el mar para los antiguos no tenía fin o se descargaba en el vacío. Así el pez, en términos simbólicos, detallaría una realidad que siempre cambia y que no tiene fin o un simple lugar de pesca.

3.4 EL SIGNIFICADO DEL SÍMBOLO COMO RECURSO LITERARIO

En la literatura el símbolo cobra distintos sentidos. Se vuelve el recurso literario que busca dar un tratamiento poco habitual, no cotidiano, a ciertas palabras o imágenes creadas en la poesía, forzando un significado denotativo hacia uno connotativo. Es así como el significado del símbolo y la dificultad para entenderlo aumentan su complejidad, en la imagen mental del signo aparece lo parabólico o alegórico en el símbolo. Lo simbólico es eso que va de lo sensible representado (el significante) a un significado inaccesible, no literal:

El símbolo, como la alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él. Nuevamente se advierte cuál va a ser el dominio predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas «cosas ausentes o imposibles de percibir», por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, «finalidad sin fin», alma, espíritus, dioses, etcétera (Durand, 1964, p. 14).

La clave para entender el desarrollo del significado del símbolo es el término “epifanía”. Este concepto se refiere a la manifestación de algo inefable, es decir, inconcebible. Misteriosamente es en el reino de la palabra escrita, del signo lingüístico, donde ocurre tal fenómeno. La parábola religiosa presente en diversos textos sagrados es una evidencia de este uso del símbolo. Se trata de una especie de relato que procura enseñanzas de carácter misterioso. Alberga al tipo de conocimiento inaccesible para el lenguaje denotativo. Es ahí donde se muestran ciertos espíritus o la voluntad divina.

En el plano secular, el símbolo como recurso literario es un esfuerzo de profundizar en la realidad del discurso, al violentar las bases mismas del signo y su forzosa coincidencia natural entre significado y significante. El símbolo, aunque mantiene cierta concordancia entre el concepto y su imagen acústica, esconde otra cosa. Los psicoanalistas dirían que es lo inconsciente. Algo que no termina de revelarse tras la cuadratura del signo lingüístico. El símbolo buscaría ir un paso atrás de la lengua

articulada, buscando el origen del pensamiento mismo. Esa otra parte del símbolo, heredera de lo invisible, construye un mundo con representaciones indirectas o alegorías que despliegan un sentido de las cosas muy particular:

Mientras que en un signo simple el significado es limitado y el significante, por su misma arbitrariedad, infinito; mientras que la simple alegoría traduce un significado finito por medio de un significante no menos delimitado, los dos términos del *Symbolon* son infinitamente abiertos. El término significante, el único conocido concretamente, remite por «extensión», digámoslo así, a todo tipo de «cualidades» no representables, hasta llegar a la antinomia. Es así como el signo simbólico «fuego» aglutina los sentidos divergentes y antinómicos de «fuego purificador», «fuego sexual», «fuego demoníaco e infernal» (Durand, 1964, p. 16).

Por tanto, en términos semióticos el significado del fuego resulta muy preciso. Se trata de un tipo de combustión que sirve para transformar la materia. En términos simbólicos el fuego obedece a un contexto semiótico muy particular. Puede hacer referencia a una energía psíquica o infernal o ser un elemento purificador. Dado que la función del símbolo es encauzar su significado hacia la antinomia, ocurren significados contradictorios: el fuego como destrucción o como iluminación. La antinomia refiere a un tipo de tesis que se pueden excluir mutuamente, aunque ambas sean posibles. El símbolo del fuego puede referir la transformación o el cambio de un modo de ser bajo el precepto de cierta eternidad mutable. También puede significar que nada se mantiene, que todo cambia, afirmando la finitud del ser. La palabra antinomia tiene cierto parentesco con otra: la aporía, que significa el fin del razonamiento posible, cuando ya no se puede decir nada sobre un argumento. Por ejemplo, la idea innata de Dios que tienen los hombres según Descartes. Este filósofo no se explicaba cómo un ser finito, regulado por categorías finitas, podría suponer la idea de un ser infinito. No hay respuesta posible ante tal antinomia: que el infinito se pruebe desde lo finito. Es ahí donde aparece la función del símbolo, que intenta con otro tipo de lenguaje, eminentemente retórico e impreciso, conciliar ciertas antinomias o aporías del pensamiento. La antinomia y la aporía parecen ser dos cualidades del significado de los símbolos.

El símbolo como fenómeno literario puede albergar cierta ambigüedad e imprecisión. Aunque esto parezca sin fundamento, sí lo tiene. La raíz etimológica del símbolo y los análisis del mismo que se han realizado desde la antigüedad, solo indican que es una representación de algo, no su univocidad: “Del lat. *Symbolum*, y éste del gr. *Symbolon*. 1.m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada”²⁵. El símbolo es una herramienta comunicativa de las sociedades humanas. De tal manera que no puede reducirse a una manera de comportarse; tiene distintas dimensiones. Desde unas muy eficientes y claras, hasta otras altamente especulativas, como las que aparecen en la literatura.

Así, el símbolo como recurso literario encuentra otra dimensión que se aleja de la semántica y de la lingüística. Tal dimensión elimina la concordancia entre el significado y el significante en la medida en que no refiere un significado unívoco a partir de un significante natural (literal). Cuando el fuego deja de significar algo que quema y advierte lo que cambia, lo que nunca se mantiene o el primer principio de la realidad, acontece una dimensión que busca, en la medida de lo posible, transformar o forzar el lenguaje. Este territorio se vuelve multidisciplinario. Necesita reformular la concordancia entre significado y significante. El significado del símbolo podría advertir conflictos psíquicos escondidos tras una imagen onírica (significante) según el psicoanálisis. O podría señalar presencia de lo sagrado, como en el caso de las religiones:

La segunda dificultad con los símbolos es que el concepto de “símbolo” conjunta dos dimensiones, aun podríamos decir que dos universos del discurso, uno lingüístico y el otro de orden no lingüístico. El carácter lingüístico de los símbolos se atestigua con el hecho de en que verdad es posible construir una semántica de los símbolos, esto es, una teoría que explicaría su estructura en términos de sentido y significación. Así podemos decir acerca de los símbolos, que tienen un doble sentido o un sentido de orden primario y uno de orden secundario. Pero la dimensión no lingüística es tan obvia como la lingüística. Como los ejemplos que se acaban de citar indican, un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa. Así, el psicoanálisis vincula sus símbolos a

²⁵ José Ordoñez García, “Símbolo y laberinto”, *Aparta Rei*, 26, 2003, p. 2.

conflictos psíquicos ocultos, mientras que el crítico literario se remite a algo semejante, a una visión de mundo o a un deseo de transformar todo el lenguaje en literatura. Y el historiador de religión ve en los símbolos el ámbito de manifestaciones de lo sagrado, o lo que Eliade llama hierofanías.²⁶

De esta manera, el símbolo puede referirse a diversos objetos de investigación que exceden al significado natural impuesto por la concordancia natural entre significado y significante. Los símbolos ya no quedan anclados a una imagen que posee un concepto unívoco que la explica o afirma. Las imágenes oníricas son un síntoma de la represión o arquetipos que los hombres reconocen independientemente de la cultura a la que pertenezcan (soñar con el mar o subir a la montaña). Otros símbolos, como la svástica, pueden indicar la apropiación cultural presente en una comunidad humana a partir de cierta vivencia del símbolo determinada (la Segunda Guerra Mundial). En cambio, algunos símbolos entendidos como imagen poética sugieren, en la literatura, imágenes o figuras reiterativas en la obra de un autor o en una escuela literaria:

Tal no es el caso de los símbolos. El estudio de los símbolos se enfrenta a dos dificultades que hacen difícil cualquier acceso directo a su estructura de doble sentido. Primero, los símbolos pertenecen a demasiados y muy diversos campos de investigación. El psicoanálisis, por ejemplo, trata sobre los sueños, otros síntomas y objetos culturales afines a ellos, considerándolos manifestaciones simbólicas de profundos conflictos psíquicos. La poética, por otro lado, si entendemos este término en un sentido amplio, entiende a los símbolos como imágenes privilegiadas en un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales (Ricoeur, 2006, p. 66).

La riqueza de los usos del símbolo es inmensa. No se puede generalizar o tratar de definirlo desde una escuela, sea la lingüística del signo de Saussure o la semiótica de Peirce y Lotman. Incluso desde la mitocrítica de Durand, el psicoanálisis de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung o los estudios de lo sagrado de Eliade. El punto de partida para abordar la naturaleza multifacética del símbolo deberá obedecer a la problemática que se busque abordar. En este caso, el punto de partida es una imagen que predomina y que

²⁶ Paul Ricoeur, "La metáfora y el símbolo", *Teoría de la interpretación*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, 6ª ed., México, 2006, p. 67.

parece comportarse como un arquetipo en un autor que escribió cierta obra literaria. Por tal motivo la visión del símbolo del psicoanálisis es el punto a detallar.

3.5 EL SÍMBOLO SEGÚN FREUD

Sigmund Freud respeta, en un primer momento, la caracterización del símbolo que realizó la lingüística de Saussure y la semiología de Peirce. En *La interpretación de los sueños* hay una clara referencia al respecto. El símbolo se comporta como un signo. Freud ve en el símbolo un concepto (que corresponde a la imagen conceptual del signo diseñada por Saussure) y una expresión verbal (idéntica a la imagen acústica del signo según Saussure). El autor habla del símbolo como un signo que refleja el material onírico del soñante. Describe tal y como lo hicieron los semiólogos o lingüistas de la época (Saussure y Peirce) que el símbolo trasgrede o está más allá de las fronteras idiomáticas al poseer una imagen universal bien entendida por todos los seres humanos. Freud explica que muchos símbolos son tan antiguos como el hombre y otros de creación moderna (por el influjo de la cultura):

Aquello que en la actualidad se nos estará enlazado por una relación simbólica se halla probablemente unido en épocas primitivas por una identidad de concepto y expresión verbal. La relación simbólica parece ser un resto y un signo de antigua identidad. Puede asimismo observarse que la comunidad de símbolos traspasa en muchos casos la comunidad del idioma, como ya lo definió Schubert en 1814. Algunos símbolos son tan antiguos como el idioma; otros, en cambio, son de creación actual (por ejemplo, el dirigible, el zepelín).²⁷

Freud considera que los símbolos tienen una imagen más natural que las palabras respecto a lo que representan. Tal afirmación es igual al valor que los semiólogos le otorgaron del símbolo. El incipiente psicoanálisis buscaba una interpretación objetiva de los sueños al distanciarse de las posturas irracionales o mágicas del mundo onírico, en donde se veía en los sueños la premonición o cierta comunicación con el mundo de los

²⁷ Sigmund Freud, “La elaboración onírica”, *La interpretación de los sueños, Obras Completas I*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 559.

muerdos. Al mismo tiempo recurría a ciertos mitos, presentes en la literatura, como *Edipo Rey* o *Electra* para referir ciertos conflictos de la psique y otorgarles un valor universal. Precisamente las imágenes oníricas (símbolos) nacerían de los conflictos internos de la psique. Tales imágenes están determinadas por el mecanismo de censura impuesto por un aparato cultural, que disfraza ciertos deseos o tendencias naturales en el hombre; lo que produce en el material onírico un contenido manifiesto y otro latente:

Las ideas latentes y el contenido manifiesto se nos muestran como dos versiones del mismo contenido, en dos idiomas distintos, o, mejor dicho, el contenido manifiesto se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva, cuyos signos y reglas de construcción hemos de aprender por la comparación del original con la traducción. Las ideas latentes nos resultan perfectamente comprensibles en cuanto las descubrimos. En cambio, el contenido manifiesto nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes (Freud, 2007, p. 516).

De esta manera, la concepción hegemónica del símbolo parece resquebrajarse por el influjo psicoanalítico. Si un material onírico posee dos versiones de sí mismo: un vínculo natural entre imagen y representación y otro oculto, incierto, no es posible hablar del símbolo en las imágenes presentes en los sueños como símbolos semióticos. El naciente psicoanálisis no estaba interesado en el contenido latente. Tampoco en una clase de símbolo que refiriera imágenes naturales evidentes para el observador. Freud se decantaría por el contenido manifiesto: ignoto para el soñante y para el analista. El contenido latente que corresponde al símbolo de la semiótica, propietario de un vínculo natural entre lo representado y lo que se representa, fue minimizado. Las formas comunes que poseen un significado oculto son los auténticos símbolos para el psicoanálisis. Estas formas son estructuras que se gestan por algo que el autor llamó *proceso de simbolización*.

Dicho proceso se rige por la censura:

La absoluta y minuciosa coincidencia de los fenómenos de la censura con los de la deformación onírica nos autoriza a atribuir a ambos procesos condiciones análogas de la formación de los sueños, dos poderes psíquicos del individuo (corrientes, sistemas), uno de los cuales forma el deseo expresado por el sueño, mientras que el otro ejerce una censura sobre dicho deseo y le obliga de este modo a deformar su exteriorización (Freud, 2007, p. 435).

Según Freud la psique humana posee dos fuerzas que al enfrentarse en el mundo de lo onírico producen las imágenes presentes en los sueños. Una es el deseo y otra la censura. El deseo pareciera emanar del ello o de los instintos básicos de supervivencia y preservación de la especie. Mientras que la censura nace de mecanismos culturales que pasan a la psique por una moral fincada en prácticas sociales. Los deseos reprimidos por la censura deforman las imágenes del mundo cotidiano para trasladar contenidos manifiestos, que se ocultan tras representaciones que parecen inofensivas. Por ejemplo, el deseo sexual femenino, según Freud, se presenta en los sueños a través de la imagen de un individuo sumergiéndose en el agua. Lo que podría ser una imagen obvia o simple producirá fenómenos oníricos llenos de ambigüedad. Freud llegó a afirmar que los sueños tienen una fuente primigenia: la sexualidad humana:

Finalmente el sueño nos permite elaborar, mediante innumerables correlaciones, lo que podríamos denominar lenguaje del deseo, es decir, una arquitectónica de la función simbólica en lo que ella tiene de típica, de universal. Ya se sabe que el alimentador fundamental de esta simbólica es la sexualidad; es lo simbolizable por excelencia, y en ella culmina la *Darstellbarkeit*, la "aptitud para la figuración". Lo que el sueño encuentra como idioma sedimentado, gastado, como "símbolo" en el sentido preciso y aun estrecho que da Freud a esta palabra, es como la huella, en el psiquismo individual, del gran sueño despierto de los pueblos que llamamos folklore y mitología.²⁸

Así el psicoanálisis trasgrede las normas que determinan la naturaleza del símbolo, al mostrar debajo del significado contenidos ocultos. Estos contenidos son condensados tanto por los usos y costumbres de una sociedad como por la actividad psíquica del soñante. Al estar mezclado un contenido manifiesto (oculto) con uno latente (natural) en cada una de las imágenes oníricas, estas no cumplen con un sentido literal de lo que muestran. Tal cosa se debe a lo que Freud llamó la actividad simbólica de la fantasía. Dicho proceso no copia al objeto que busca representar sino su contorno, lo que significa una nula coherencia entre el objeto representado y su imagen:

²⁸ Paul Ricoeur, "La interpretación de la cultura", *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez, Siglo XXI, 8ª edición, México, 1990, p. 138.

Resulta así que su lenguaje, por claro que sea, deviene ampuloso, pesado y torpe. La impresión de que además adolece depende especialmente de la peculiar repugnancia de la fantasía onírica a expresar un objeto por la imagen correspondiente, y de su preferencia a escoger otra imagen distinta, en tanto en cuanto le es factible expresar por medio de la misma aquella parte, estado o situación que del objeto le interesa exclusivamente representar. Esta es la actividad simbólica de la fantasía. Muy importante también es el hecho de que la fantasía no copia los objetos en su absoluta totalidad, sino tan sólo su contorno, aún éste con la mayor libertad. Sus creaciones plásticas muestran de este modo algo de inspiración genial (Freud, 2007, p. 399).

En la actividad simbólica de la fantasía solo se trazan pequeñas sugerencias de los objetos que se desean representar en los sueños. Jamás aparecen como tales porque son presa de la censura, de un mecanismo que desfigura el significado inconsciente de esas imágenes imprecisas. Según Freud es muy común que las personas que sufren dolores de cabeza sueñen con murciélagos; lo que en ningún sentido demuestra una relación directa entre el dolor y un animal nocturno que vive de la sangre o de la fruta. El autor también indica que el sueño de personas fallecidas que vuelven a morir en la actividad onírica, no describe cierta premonición o una creencia particular respecto a la resurrección de los muertos, sino la indiferencia del soñante ante el deceso de un pariente cercano. Para la cultura, la indiferencia ante la muerte de una familiar es inmoral. Así que el contenido latente de este sueño, el familiar que vuelve a morir, disfraza el contenido manifiesto: la indiferencia. Por tanto, en el sueño los deseos reprimidos pueden llevarse a cabo sin los mecanismos restrictivos que impone el deber ser. La guía para interpretar los sueños, aunque rudimentaria, será el parecido de las imágenes oníricas con los órganos sexuales. Si la imagen está compuesta de columnas o elementos puntiagudos se referirá al falo. En cambio, si la imagen se forma con elementos que parezcan una hendidura, manifestarán al órgano sexual femenino:

Pero como ya lo hacen resaltar muy acertadamente Scherner y Volkelt, no es la casa el único círculo de representaciones que el sueño y las fantasías inconscientes de la neurosis utilizan para la simbolización del cuerpo. Conozco, desde luego, pacientes que han conservado el simbolismo arquitectónico del cuerpo y de los genitales (el interés sexual sobrepasa con exceso el terreno de los genitales exteriores) y para los cuales las columnas y los pilares representan las piernas (como en el *Cantar de los cantares*); cada puerta, una de las aberturas del cuerpo (agujero); las cañerías, el aparato vesical, etc. Pero también el

círculo de representaciones de la vida vegetal o el de la cocina son empleados para el encubrimiento de imágenes sexuales (Freud, 2007, p. 557).

La interpretación de los símbolos en los sueños está gobernada por impulsos sexuales que traducen elementos ocultos del material onírico del soñante. Aunque esta guía pareciera reduccionista, al estar determinada por analogías de los genitales, busca dar forma a esas imágenes que esconden su significado (símbolos), presentándose en los sueños, desde una traducción de lo literal a lo simbólico. Así quedan estipuladas las fuentes externas que influyen en la formación de símbolos oníricos. Tal situación provoca un distanciamiento con el símbolo semiótico que mayormente es universal. Freud habla de dos fuentes que construyen, junto con la deformación onírica y la fantasía, a los símbolos: una influencia cultural, venida del pasado y una vivencia interna del soñante, lo que significa que cada símbolo tiene su referencia solo cuando la historia misma de este y las experiencias infantiles del sujeto que despliega el mundo onírico sean tomadas en cuenta: “Sólo para escasas materias se ha formado un simbolismo onírico de validez general sobre la base de sustituciones de palabras y alusiones generalmente conocidas. La mayor parte de este simbolismo es, además, común al sueño, a la psiconeurosis, a las leyendas y a los usos populares (Freud, 2007, p. 557)”. El proceso de simbolización onírica está fincado en lo conocido, en esa parte común del hombre llamada lenguaje y en las costumbres de una sociedad determinada. La manera en que el individuo, llamado neurótico por Freud, dota de sentido a ese mundo interno, ocurre por la desfiguración de las formas que le han enseñado, cuya fuente es tan antigua como el hombre. Las leyendas o historias que refiere Freud, mostradas casi siempre en la literatura (de aquí el parentesco del sueño y la literatura en el psicoanálisis), son el claro ejemplo de un ocultamiento de los instintos del hombre, que al reprimirse encuentran vehículos simbólicos para sublimar esa energía que la cultura, el aparato familiar, se niega a aceptar. El resultado de esta

tensión es la neurosis, reflejada, según Freud, en cada una de las civilizaciones humanas que han existido:

El que el niño neurótico no pueda ver la sangre o la carne cruda o vomite a la vista de los huevos o de los fideos y el enorme incremento que toma en el adulto neurótico el natural temor que al hombre normal inspiran los reptiles; todo ello posee un sentido sexual, y al servirse de tales disfraces no hace la neurosis más que seguir los caminos hollados por la humanidad entera en antiguos períodos de civilización, caminos que, bajo una ligera capa de tierra acumulada por los siglos, continúan aún existiendo hoy en día, como lo prueban los usos del lenguaje, las supersticiones y las costumbres (Freud, 2007, 557).

El aparato simbólico se alimenta de los conflictos del hombre. Dicho aparato sigue rutas o salvoconductos que reivindican en imágenes arcaicas la presencia de los instintos reprimidos que se conjugan en los sueños. La represión se nutre de energías sexuales contenidas, gobernadas por el eros y el tanatos: impulsos de vida y muerte que encarnan temores (fobias) que tienen cierto parentesco con representaciones desagradables, como la sangre (símbolo de la menstruación) o los elementos puntiagudos (símbolo del falo) que aterrorizan en sueños y en la vida diurna al hombre, causándole miedos irracionales. Como se ve, dichas imágenes no tienen en sí mismas, si se retoma la visión semiótica del símbolo, el valor que se les otorga en los sueños, en donde se desvía el significado hacia otros que yacen escondidos. Estos miedos, según Freud, estaban presentes en las obras literarias antiguas, como en la tragedia ática. Tal y como ocurre en los sueños, hay una clara desviación del sentido denotativo de los símbolos hacia una conotación evidente, que se maximiza, de acuerdo con el contexto cultural y personal (vivencias), en las obras literarias y en los sueños. De esta manera surge el interés del psicoanálisis por la literatura:

En un círculo de personas que poseen la convicción de que los esenciales problemas del sueño han sido resueltos por la labor investigadora del autor del presente trabajo, surgió un día la curiosidad de examinar los sueños que no han sido nunca soñados; estos es, aquellos que el artista atribuye a los personajes de su obra y no pasan, por tanto, de ser una pura invención poética.²⁹

²⁹ Sigmund Freud, "I", *El delirio y los sueños en la << Gradivia >> de W. Jensen, Obras Completas 2*, trad. Luis López Ballesteros y De Torres, Madrid, 2007, p. 1285.

Para Freud existe un parentesco entre la invención poética y la formación del material onírico. Ambos fenómenos construyen símbolos de la misma manera, a partir imágenes naturales para explicar conflictos de la psique humana. El psicoanálisis incipiente y más rudimentario establece como criterio de análisis de la literatura, la llamada psicocrítica, es decir, a través de la obra explicar los conflictos internos del autor:

Estas dos posiciones dominan el campo crítico desde Freud, y aunque existen variantes de ambas, parece difícil evitar esta elección desde el comienzo: analizar el autor o analizar el texto. La psicocrítica de Charles Mauron, después de haber superpuesto varios textos de un mismo autor para despejar sus estructuras repetitivas, termina por verificar su resonancia en la biografía del autor. Y Lacan no parece haber innovado demasiado en este punto, al alternar textos críticos en los que el autor es tenido en cuenta –como en el caso de Gide o el de Joyce y textos en los que la lectura no se funda de manera privilegiada en la vida del escritor, como en el caso de *Hamlet* (Bayard, 2009, p. 37).

Muchos autores clásicos como Shakespeare o Gide pasan por este filtro. Los estudios al respecto buscan vincular, al revisar la biografía del autor, sus conflictos personales con su obra. Así podría establecerse que el proceso de represión es el origen de los símbolos en la psique humana y en los trabajos literarios. La represión causante de toda clase de neurosis busca disfrazar los contenidos del inconsciente en ciertas imágenes que se convertirán en relatos al exteriorizarse en la terapia psicológica o en la obra escrita: “El psicoanálisis nos ha revelado que la esencia del proceso de la represión no consiste en suprimir o destruir una idea que representa un instinto, sino en impedirle hacerse consciente (Freud, 2007, p. 2046)”. Freud encuentra cierta coincidencia entre la represión y el fenómeno estético en la literatura. Considera tanto a lo literario (fenómeno poético), como a la neurosis (fenómeno anímico) a modo de representaciones simbólicas: “Existe un importante margen de coincidencia en lo estético y lo neurótico, ya que tanto el acto de poeta como el del neurótico son actos simbólicos. Dentro de este margen, las coordenadas hechas para orientarse en uno de estos dos campos pueden aprovecharse para

orientarse en el otro”³⁰. Si el arte, lo estético y la neurosis misma generan símbolos, se debe a que ambas partes están condicionadas por deseos reprimidos. La censura es el mecanismo por el cual el mundo onírico se parece al de la creación estética. El malestar de la cultura produce en el hombre un profundo sentimiento de insatisfacción; sobre todo en el terreno de la sexualidad, lo que genera fantasías. Estas se presentan en lo onírico y en la poesía. La creación poética según Freud, altamente simbólica, es un deseo irrealizado que falsea las imágenes naturales, para generar un contenido obtuso e indeterminado:

Así se van diseñando los contornos de lo que podría denominarse lo onírico en general. En una sorprendente panorámica, Freud compara las dos extremidades de la cadena del fantasear: sueño y poesía; uno y otra son testigos de un mismo destino: el destino del hombre descontento, insatisfecho: "Los deseos insatisfechos son resortes impulsores de fantasías (*Phantasien*); cada fantasía es la realización de un deseo, la rectificación de una realidad que no satisface [al hombre] (Ricoeur, 1990, p. 143).

El proceso civilizatorio condiciona la formación de símbolos; ellos no pueden ser naturales o universales más que en su forma externa (el contenido latente). Pues en la cultura, sitio donde se desarrolla la ley y la norma humana, prevalece una resistencia de los individuos por acatar la regulación excesiva de sus instintos. Esta polarización entre lo permitido y lo sancionable produce la dialéctica entre la construcción de un yo racional, apegado a las normas y un yo primitivo, que busca comunicar a las otras necesidades fisiológicas reguladas por la cultura. Tal conflicto genera una parte visible del superyó y el ello: el yo. Este yo para su operatividad necesita mecanismos que comuniquen la polémica interna que vive. La censura es la herramienta psíquica que le permite relacionarse con sus semejantes y los sueños, la deformación de imágenes que provienen del mundo común, el escaparate de los instintos. El símbolo tiene la función de comunicar la norma, el deber ser, con el ser y sublimar las energías sexuales de ese yo fragmentado:

³⁰ Keneth Burke (comp.), "Freud y el análisis de la poesía", *Psicología y literatura*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, 1975, P 174.

Fácilmente se ve que el Yo es una parte del ello modificada por la influencia del mundo exterior, transmitido por el P. Cc., o sea, en cierto modo, una continuación de la diferencia de superficies. El yo se esfuerza en transmitir a su vez al Ello dicha influencia del mundo exterior y aspira a sustituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el Ello, por el principio de la realidad. La percepción es para el Yo lo que para el ello el instinto. El yo representa lo que pudiéramos llamar la razón y la reflexión, opuestamente al Ello, que contiene las pasiones (Freud, 2007, p. 2051).

Para Freud el yo es una especie de disfraz. Representa una modificación de tendencias naturales acotadas por el mundo exterior eminentemente social. El ello que es un elemento más originario o primitivo, intenta comunicar información al yo. El fracaso de tal comunicación es el intento del yo por sustituir el principio de placer (dialéctica entre placer-dolor) por un principio de realidad social de común acuerdo. Es imposible armonizar el principio del placer con el principio de razón, totalmente normativo. Tal inconcordancia ocasiona la deformación onírica o estética, intento del ello por mostrar en formas racionales, a la naturaleza que hierve en el hombre. Este conflicto es el símbolo.

3.6 JUNG Y EL SÍMBOLO

El psicoanálisis se estremeció con la llegada de Carl Gustav Jung. La psicología profunda, repensada por él, transformó los presupuestos analíticos de Freud. El símbolo que había sido una de las bases fundamentales para el incipiente psicoanálisis y para la comprensión de los fenómenos oníricos sería transformado. Jung se alejó de la psicología analítica más conservadora al definir el símbolo desde otra perspectiva. Desdijo la visión semiótica del signo y del símbolo: “El símbolo no es una alegoría ni un signo, sino la imagen de un contenido en su mayor parte trascendente a la conciencia”³¹. Esta nueva manera de interpretar dicho elemento rompió por completo con la tradición semiótica al limitar la concordancia entre la imagen universal y su significado. También eliminó la visión

³¹ Carl Gustav Jung, “El himno al creador”, *Símbolos de transformación*, trad. Enrique Butelman, Paidós, Barcelona, 4ª edición, 2017, p. 102.

freudiana del símbolo que lo explicaba como la deformación onírica de imágenes naturales, causada por la represión sexual y la censura:

Comencé este ensayo señalando la diferencia entre signo y símbolo. El signo es siempre menor que el concepto que representa, mientras que un símbolo siempre representa algo más que su significado evidente e inmediato. Además, los símbolos son productos naturales y espontáneos. Ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano, diciendo: "Ahora voy a inventar un símbolo." Nadie puede tomar un pensamiento más o menos racional, alcanzado como deducción lógica o con deliberada intención y luego darle forma "simbólica". Nada importa cuántos adornos fantásticos puedan ponerse a una idea de esa clase, pues continuará siendo un signo, ligado al pensamiento consciente que hay tras él, pero no un símbolo que insinúa algo no conocido aún. En los sueños, los símbolos se producen espontáneamente porque los sueños ocurren, pero no se inventan; por tanto, son la fuente principal de todo lo que sabemos acerca del simbolismo.³²

Esta diferenciación del signo y del símbolo realizada por Jung ocasionó una sacudida en el seno de la semiótica. Lo que esta ciencia interpreta como símbolo es para Jung un signo. Es decir, la imagen natural que posee un significado universal sería un símbolo para la semiótica y un signo para Jung. Según la psicología profunda, un signo es menor al concepto que representa. El signo obedece a una imagen natural cuyo significado resulta evidente para todos los seres humanos, aunque esa imagen tenga un significado oculto (la parte incompleta que escapa al signo). Consecuentemente el símbolo representa otra cosa, un significado natural. El término natural que utiliza Jung no remite a un concepto entendible para todos los hombres como lo piensa la semiótica. Lo natural indica algo inconsciente, pero que se repite como imagen en todas las culturas y en cada uno de los hombres. Si una imagen onírica o pictórica, incluso escrita, como en la poesía, tiene un significado más allá de lo que representa, entonces se está hablando de un símbolo. Por ejemplo, la montaña, imagen presente en casi todas las culturas humanas, para Freud sería un representación del falo, mientras que para Jung es algo desconocido, proclive a ser descubierto de acuerdo con un estudio psíquico de quien tiene esa idea o de la comunidad en donde fue engendrada tal imagen. El símbolo es ignoto.

³² Carl Gustav Jung, "Acercamiento al inconsciente", *El hombre y sus símbolos*, trad. Luis Escolar Bareño, Barcelona, 1995, p. 55.

Jung elimina de la noción freudiana del símbolo el tópico de la represión sexual. De su predecesor solo recoge el proceso de censura que genera significados que no corresponden con la imagen. Esta censura se refiere al ocultamiento de energías libidinales: “Todo lo intensamente acentuado, es decir, todos los contenidos cargados energéticamente, tienen en consecuencia grandes significados simbólicos (Jung, 2017, p. 178)”. Aunque la energía a la que se refiere Jung es la libido, esta ya no guarda una relación directa con lo que Freud entendía como tal. La libido va más allá del territorio del sexo. Se refiere a cualquier energía de la vida anímica del hombre: “De ahí que cuando hablemos de libido sea más prudente entender por tal un valor de energía que puede comunicarse a cualquier sector: poder, hambre, odio, sexualidad, religión, etc., sin que sea nunca un instinto específico (Jung, 2017, p.149)”. La libido recorre todos los espacios de la psique. El mecanismo que impide la comunicación de cada una de las representaciones energéticas de la psique es la censura impuesta por el yo. La univocidad del pensamiento que legisla lo que es válido o no, según la cultura en donde el sujeto haya sido insertado, es el principal obstáculo para que esas manifestaciones instintivo-energéticas puedan ser representadas de una manera consciente en el sujeto. El símbolo que sin duda tiene una forma consciente o natural también albergaría contenidos no válidos para el yo. Estos contenidos que se filtran en la psique consciente utilizan formas comunes que parecen inofensivas. Por ejemplo, la figura del cáliz, presente en los rituales religiosos, casi siempre simboliza el origen de la vida a través de la transformación. El relieve del cáliz acota el lugar donde es puesta una semilla. Para Freud, el cáliz y la semilla — hostia — simbolizan la relación sexual. Jung pensaría que el sexo mismo es un símbolo de la totalidad (masculino-femenino) como trascendencia.

El terreno fértil que nutre la semilla oculta de toda formación simbólica es el inconsciente. Todo contenido oculto que no tiene un significado preciso y una forma

común se convierte en un símbolo. Por un lado, la forma común es el significante o el estado consciente de la forma. Por el otro, el significado impreciso corresponde al inconsciente. El símbolo es la unión entre inconsciente (significado) y consciente (significante). De esta manera el inconsciente se convierte en el elemento fundamental de los análisis de cualquier símbolo. Para Jung, el contenido oculto cobra otras dimensiones que las que le había descrito su maestro. Freud veía en lo inconsciente el espacio donde se almacena todo lo que perciben los sentidos y los instintos básicos. Jung pensaba otra cosa: “Lo inconsciente consta, entre otros elementos, de los ‘residuos’ de la psique arcaica, indiferenciada, con inclusión de sus gases preliminares.”³³ Es decir, el inconsciente no solo está compuesto por experiencias olvidadas o instintos sexuales; posee un breve atisbo de lo que la naturaleza es. La naturaleza encarna el camino de lo informe e ilimitado, que supera en gran medida las estructuras que el hombre contemporáneo trata de imponerle al funcionamiento del mundo y de sí mismo. El inconsciente es la naturaleza. Se forma por un mundo primitivo u originario, anterior a la subjetividad y a la estructuración del yo. Es decir, el yo meramente cultural sin el conocimiento de esas formas primitivas no existe en lo inconsciente. Dichas formas se refieren al equilibrio de los contrarios. Buscan la unidad. El yo fincado en la razón o el pensamiento causal está incapacitado para tolerar su contrario: un torrente de vida que buscaría lo ilimitado. La pelea entre lo que tiene límites y lo que no es la neurosis.

Jung se niega a aceptar el significado literal del mundo visible. Propone para la búsqueda de lo invisible al significado oculto de los símbolos. Su razonamiento parte de lo visible, es decir, de las formas e inclinaciones naturales de ciertas culturas hacia los significados más allá de la literalidad de cada una de estas imágenes. La imagen natural de un árbol cobra otras dimensiones en el sueño, donde sufre un proceso de deformación.

³³ Carl Gustav Jung, “Los dos tipos psicológicos, *Lo inconsciente*, trad. Emilio Rodríguez Sadia, Losada, Buenos Aires, 2009, p. 71.

Casi siempre significa la unión de lo cósmico con lo terrenal. También en él se pueden mostrar los conflictos que tiene el soñante o los complejos que padece. Pero esto solo es el modo de acceso al terreno de lo simbólico –sin mucho valor para Jung–. Son los instintos primigenios de vida o muerte que nutren lo inconsciente, que surgen en la conciencia a través de símbolos, el horizonte de su búsqueda. Para Jung lo instintivo es una forma de conocimiento superior, debido a lo cual el símbolo freudiano que escondía una serie de formas fálicas o hendiduras, sugerencias de los órganos sexuales y su represión es puesto entre paréntesis es insuficiente. El símbolo se dirige a un nuevo punto de partida.

La nueva comprensión del símbolo es el centro del revuelo impulsado por Jung. Junto con los símbolos trascendentes aparece una visión que advierte en los sueños ciertas funciones cognitivas. Lo onírico alberga un mundo: el de la naturaleza, que se opone totalmente a la razón causal. La relación causa y efecto que gobierna la lógica occidental desde Aristóteles es dinamitada por la psicología jungiana. En su lugar aparece el concepto de inconsciente resignificado. Para Freud, el inconsciente alberga lo reprimido que solo brota a través del deseo, cuya dialéctica está gobernada por el principio del placer (placer-dolor). Jung ve en el inconsciente ciertas intuiciones que tiene el hombre sobre cosas más allá de su intelecto. El psicoanálisis de Freud busca curar la represión de instintos sexuales. La psicología profunda de Jung indaga en la capacidad del hombre por trascender el yo. Jung rastrea los soportes invisibles del entendimiento humano. Estos soportes son los símbolos que acontecen en los sueños donde la razón es débil y sus alcances muy limitados. Lo onírico hace visibles algunos conflictos que tiene el hombre con respecto al mundo de la razón diurna:

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también

produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños (Jung, 1995, p. 21).

El nacimiento de los símbolos, según el autor, se origina por una tensión de fuerzas internas que tiene el hombre: el instinto (la naturaleza) y el yo (la subjetividad). Lo instintivo guarda energías prehistóricas, de la naturaleza, que muestran partes de la realidad incomprensibles para un mundo racional y arbitrario, de la concordancia. La subjetividad mantiene los procesos de absorción de la cultura y las experiencias personales del hombre. De esta manera, la formación de símbolos indica las dos caras que conforman la psique del hombre. Es el rechazo de estas fuerzas instintivas que extienden la realidad, lo que permite que en imágenes naturales se filtren elementos antiquísimos e irracionales.

La estructura del símbolo muestra una forma visible que parece muy clara y un significado oculto, ilimitado: “En realidad, la naturaleza humana es la protagonista de una cruel y casi interminable lucha entre el principio del Yo y el principio del instinto informe; el Yo es todo limitación; el instinto no conoce límites y ambos principios poseen la misma potencia (Jung, 2009, p.56)”. Este conflicto entre una fuerza prístina y otra heredera del proceso civilizatorio explica por qué la forma visible del símbolo no basta para entenderlo. Por otro lado, el contenido oculto de dichas formas solo es identificable a través de un estudio analítico que compare todas las estructuras prístinas que aparecen en la psique del hombre, lo cual es común gracias a que esas formas pertenecen al inconsciente colectivo y en parte al inconsciente personal. Ambos tipos de inconsciente son mensurables por las similitudes y las formas externas que se reflejan en las vivencias internas del sujeto:

Este descubrimiento conduce a la cuarta etapa de la nueva interpretación a saber: el conocimiento de dos capas en lo inconsciente. Debemos, en efecto, distinguir un inconsciente personal y un inconsciente impersonal o sobrepersonal. Designamos también a este último con el nombre de inconsciente colectivo, precisamente porque está desprendido del personal y es completamente general, puesto que sus contenidos pueden

encontrarse en todas las cabezas, cosa que no sucede, naturalmente, con los contenidos personales (Jung, 2009, p. 102).

Jung estableció que hay una serie de imágenes prístinas repitiéndose en cada uno de los hombres a pesar de vivir o haber vivido en culturas distantes por el tiempo y el espacio geográfico. La razón de la presencia de estas formas en el género humano no se debe a un influjo metafísico, sino a que todos los individuos, por obvias razones, pertenecen a una misma naturaleza. Todas las culturas y todos los hombres se parecen entre sí y arrojan formas simbólicas comunes: la montaña, la figura del anciano, los mandalas, etc. Lo que cambia es el significado y los alcances de esas formas de acuerdo con el lugar que el sujeto les da en su vida anímica o en sus experiencias vitales. El nombre que Jung utilizó para las formas que aparecen en el inconsciente colectivo es el de arquetipos:

Todo arquetipo es capa de diferenciación y desarrollo infinitos. Es pues posible que se halle en un grado mayor o menor, de desarrollo. En una forma religiosa exterior en la que todo el peso cae sobre la figura exterior (donde se trata, pues, de una proyección más o menos completa) el arquetipo es idéntico a las representaciones exteriores, pero, como factor psíquico, permanece inconsciente.³⁴

Aunque la formación de arquetipos sea hasta cierto punto universal —que su parte visible sea reconocible a lo largo de la historia humana—, la producción de significados que pertenecen a esta imagen no se repiten. El símbolo posee una esfera totalmente dinámica (inconsciente colectivo e inconsciente personal) y una estática. Un símbolo como la cruz svástica, que en la tradición hindú significa buena fortuna y bienestar, presente en casi en todas las culturas antiguas, cuyo significado era: migración, puerta del nacimiento o de la muerte y las dos formas del Brahmán, se convertiría siglos más tarde en el emblema de una ideología totalitaria, en donde el racismo y la destrucción contrastaban con el símbolo original de dicha cruz. El arquetipo original de la svástica (la

³⁴ Carl Gustav Jung, “Introducción a la psicología religiosa y a la problemática de la alquimia”, *Psicología y alquimia*, trad. Alberto Luis Bixio, Tomo, México, 4ª edición, 2018, p. 18.

totalidad, los cuatro puntos cardinales) fue deformado por un partido político fascista que utilizó el sentido de equilibrio de este símbolo para insertarle un valor equivocado de pureza racial y sometimiento de los pueblos. La estrategia de purificación del símbolo svástica consistió en manipular una imagen presente en el inconsciente colectivo, combinándola con el resentimiento de un pueblo ocasionado por la crisis económica altamente destructiva que marcó su historia.

La relación entre los instintos con las imágenes arquetípicas que sufren un proceso de simbolización histórico, ocurre porque ciertas necesidades fisiológicas (libido) están escondidas en imágenes oníricas. Por ejemplo, la presencia de lo femenino en la psique del hombre y la presencia de lo masculino en la psique de la mujer, situación que la cultura se ha encargado de destruir, al colorear dicha presencia con tintes de homosexualidad. Como es ineludible que los contrarios se armonicen en la psique, estos se presentan en formas simbólicas arcaicas. Las formas arcaicas según la psicología profunda develan la naturaleza de los arquetipos:

Aquí debo aclarar las relaciones entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aun cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o "fertilización cruzada" mediante migración (Jung, 1965, p. 69.)

Hay una diferenciación entre los complejos freudianos y los arquetipos. No puede olvidarse que Freud también buscó formas universales que explicaran el comportamiento humano y el inevitable conflicto con la cultura. Edipo y Electra fueron imágenes literarias que utilizó el autor para el estudio de la psique. Uno es dedicado al hombre, es decir, el enamoramiento con la madre. Otro es dedicado a la mujer, esto es, el enamoramiento con el padre. En ningún sentido Jung vio en los arquetipos algún tipo de complejo, sino estructuras que detallan un conflicto en la psique debido al ocultamiento de fuerzas prístinas. La psicología profunda descubrió otros arquetipos además de los complejos

mencionados por el psicoanálisis clásico. El *anima* y el *animus*, la sombra y el sí mismo extenderán casi al infinito la generación de estas imágenes primordiales. Pues las combinaciones de significados que vuelven a entender o transforman el significado original de un arquetipo son las responsables de ello:

Pero existen para Jung otros arquetipos, incluso sugiere que la lista pareciera ser interminable o indeterminable, en la medida que habría tantos arquetipos como lo permita el lenguaje y su historia. Jung estudió particularmente el arquetipo del padre y de la madre, y los arquetipos que él llama *anima*, arquetipo de lo femenino en el hombre; *animus*, arquetipo de lo masculino en la mujer; sombra, arquetipo de lo inconsciente reprimido por el yo; persona, arquetipo de la máscara del sujeto; sí-mismo, arquetipo de la totalidad de la psique, tanto individual como colectiva. Estos en particular son arquetipos esenciales de todos los hombres.³⁵

De este modo comenzará a aparecer el vínculo entre los estudios psicoanalíticos del símbolo y la obra literaria con más fuerza. El fenómeno de la literatura es visto por el psicoanálisis como una manifestación de la subjetividad; también como una deformación de los símbolos naturales o semióticos para la producción de significados que exceden en la obra misma los significantes ahí mostrados. Se trata de una especie de intertextualidad vinculada con el estudio de la psique que se refleja en el texto. A lo largo de la historia de la literatura, los arquetipos que menciona Jung, han operado con total libertad, generaron nuevos significados en cada obra. En *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* es muy esclarecedor cómo el señor Hyde representa el arquetipo de sombra, de un inconsciente que a través de un brebaje oculta al yo consciente y permite brotar lo que ha sido reprimido por ese yo, el doctor Jekyll. *El doble* de Dostoyevsky puede mostrar el símbolo de la ruptura del arquetipo de persona. *Doktor Faustus* de Thomas Mann revela el conflicto entre el *anima* y el yo como límite de la creación artística. Todos estos casos generaron una interpretación distinta de las imágenes arcaicas presentes en todas las culturas humanas, pues el significado que cada experiencia literaria le da a los arquetipos,

³⁵ Manuel Murillo, "El significante no es un arquetipo", *Anuario de Investigaciones*, 21 (2014), pp. 119-126.

según Jung, desarrolla una obra de arte visionaria y no psicológica. Sin duda Freud se decantó, al analizar el arte, por lo segundo. En cambio Jung veía en cualquiera de las artes la irrupción del inconsciente colectivo, a través de arquetipos (símbolos) que no poseen un significado unívoco, sino inabarcable:

Si la obra de arte psicológica muestra entonces lo conocido, la visionaria, muestra el inconsciente colectivo, que es según Jung, la zona más profunda de la psiquis; con lo anterior valga aclarar, Freud no estaría de acuerdo. Jung habla de una ley fundamental filogenética, la de la historia como seres humanos, que es la ley de la estructura psíquica del inconsciente colectivo que tiene los rasgos característicos de la serie de antepasados. La obra de arte visionaria es entonces como una irrupción. La visión corresponde así, al sueño, a la pesadilla, a lo monstruoso, a lo inabarcable.³⁶

Con esta nueva visión se anula que los complejos del hombre, reflejo de su vida cotidiana, formen totalmente, como lo pensaba Freud, el proceso de simbolización. Los símbolos auténticos, hasta cierto punto universales, son un esfuerzo de la subjetividad por mostrar una parte del inconsciente colectivo más profundo. En dicha profundidad están acecho fuerzas abominables, es decir, lo que no tiene parecido en el mundo de lo visible o que solo es posible darle forma a través de los símbolos. Esto es, deformando los significantes (partes visibles del símbolo). Tal deformación permite el acceso a los territorios ignotos.

Jung buscaba el estudio del arte a través de símbolos de transformación. Se olvidó buscar complejos del hombre común en la obra. Así, el psicoanálisis se volvería un método que rastreó las huellas ocultas de la naturaleza en la subjetividad. Cabe mencionar que lo que descansa en estas profundidades es una parte de la naturaleza. Por tanto, la propuesta de la psicología profunda no es un psicologismo, sino una forma de conocimiento: “Este testimonio es significativo pues demuestra que (aparte de la psicología personal del poeta) dentro de la obra de arte la visión importa una vivencia

³⁶ Andrés Felipe López López, “Apuntes sobre la obra de arte en el psicoanálisis: entre Freud y Jung”, *Revista Digital de los Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA*, 6 (2016), pp. 110-115.

más profunda y más vigorosa que la pasión humana.”³⁷ Jung entendió que el mundo de los sentimientos aún permanecía dentro del esquema de lo consciente. La afectividad es una forma básica de contenidos ocultos, mucho más complejos, identificables bajo dos de sus manifestaciones: en los sueños o en el arte. El término que utilizó Jung para darle forma a esa energía prístina y separarla de la vivencia común, donde abundan los complejos, fue el de vivencia primordial. Con ello se refirió al arribo de lo inconmensurable en lo mensurable. Es la encarnación de lo ilimitado en una forma concebible: “La vivencia primordial carece de palabras e imágenes, pues es una visión de “espejo oscuro”. Es meramente poderosísimo presentimiento que quisiera llegar a la expresión. Es como un torbellino de viento que capta todo lo que se le ofrece y, arremolinándolo hacia arriba, gana con ello figura visible (Jung, 1982, p.18)”. El concepto de vivencia primordial, que ocurre en el acto creativo, es muy cercano a la deformación onírica, es decir, a la posibilidad de nuevos significados que se desprenden de una imagen común (la parte visible del símbolo). Cualquier análisis, según Jung, sobre las formas oníricas o estéticas, que descubra la vivencia primordial, tendrá que pasar por el lenguaje escrito. De aquí el parentesco que tiene el estudio psicoanalítico del arte con la literatura. El fenómeno literario es el lugar adecuado en donde se desencadenan esas fuerzas prístinas que generan símbolos fincados en arquetipos. Su camino es el desenvolvimiento de la vivencia primordial mostrada en cada obra desde un escenario subjetivo. Porque los símbolos son dinámicos, la psicología profunda no buscaba formas estáticas en los textos, como los arquetipos del platonismo, sino formas comunes que se presentan de manera distinta y original en cada experiencia poética.

³⁷ Carl Gustav Jung, “Psicología y Poesía”, *Formaciones de lo inconsciente*, trad. Roberto Pope, Paidós, Barcelona, 1982, p. 15.

4. LO NAZI EN LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

La literatura nazi en América es el texto con el cual Roberto Bolaño se da a conocer en el mundo de las letras. En el año 1996 fue publicado por la editorial Anagrama. Dicha obra es su carta de presentación ante la literatura hispanoamericana. Se trata de un diccionario de autores que retrata cierto movimiento literario y artístico ocurrido en el continente americano. Lo que vincula a cada uno de los personajes homenajeados es la experiencia del nazismo y el haber nacido directa o indirectamente en América. El libro está organizado por dinastías o por los rasgos comunes que distinguieron a los autores nazis a partir de subcapítulos: La dinastía Mendiluce, Los héroes inmóviles o la fragilidad y los espejos, Precursores y anti ilustrados, Los poetas malditos, Letradas y viajeras, Dos alemanes en el fin del mundo, Visión, ciencia-ficción, Magos, Mercenarios, Miserables, Las mil caras de Max Mirelabis, Poetas norteamericanos, La hermandad aria, Los fabulosos hermanos Schiaffino, Ramírez Hoffman, el infame y Epílogo para monstruos.

Aunque el título sugiere algún tipo de absorción del nazismo, por parte de un grupo de artistas americanos, pronto se sabrá que los alcances y los intereses de los autores biografiados son muy heterogéneos. Al comenzar la lectura resalta la lista de biografías de autores que de cierta manera estuvieron embebidos por una “estética nazi”. Pronto se desdibuja este rasgo común. La influencia nazi en las artes latinoamericanas aparece en artistas plásticos o pintores, defensores del futurismo, apologistas del fútbol o poetas malditos (sin que estos últimos se parezcan a los retratados por Paul Verlaine en la obra *Los poetas malditos*). Los hay de toda clase, incluso seguidores del performance. Parece que la literatura nazi en América alberga todo tipo de visiones y nuevas interpretaciones del nazismo; abundan desde poetas experimentales hasta fascistas:

Estructurada como un diccionario de autores, la obra de Roberto Bolaño *La literatura nazi en América*, de 1996, recoge treinta biografías imaginarias de escritores americanos relacionados más o menos directa e intensamente con la ideología nazi y el fascismo. Los autores recogidos en esta antología pueden considerarse escritores de vanguardia. De

hecho, algunos de ellos, como Willy Schürholz, están descritos como poetas experimentales; otros se identifican explícitamente con una de las principales vanguardias históricas, como Silvio Sálvatico, de quien se dice “Fue jugador de fútbol y futurista”; otros aún, como Armando Couto, tienen la ambición de renovar el panorama literario de la propia nación introduciendo las modalidades artísticas de la vanguardia: “seguía pensando en [...] lo que necesitaba la literatura brasileña: Vanguardia necesitaba, letras experimentales, dinamita [...] algo moderno.”³⁸

La estructura misma del libro no permite homogeneizar al nazismo. Si el objetivo es encontrar alguna ideología que explique a los personajes nazis, tal pesquisa será imposible. Se trata de un glosario basado en la ficción que describe una treintena de autores que asumieron de cierta manera el nazismo o que lo adoptaron como una nueva posibilidad artística. Lo nazi en esta obra se encuentra profundamente deformado por experiencias personales de los autores nazis que lo experimentan a partir del absurdo —se vuelve un rótulo incompleto que se rellena en la existencia de artistas americanos—:

En algunas de las novelas de Bolaño —*La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000)—, en esta lengua del mal que va creando, se estructuran los rompientes históricos más aterradores, las partículas implosivas que germinan como una aberración sobre la convivencia, el pathos que destruye y queda como huella histórica marcada. Hay una patología del escarnio social y de la deformación de las estructuras colectivas. Esa mirada se extiende desde representar la historia a partir del absurdo y la subversión, hasta inhabilitar —y contraponer o desdibujar— figuras y acontecimientos. No se trata de lograr ni siquiera un paralelo entre el hecho histórico y el literario, sino de dinamitar la historia —¿para qué se cuenta, acaso, con la lengua del mal?— hasta hacerla, a veces, irreconocible.³⁹

En *La literatura nazi en América* la historia objetiva se deforma. No hay un vínculo común entre lo histórico y lo literario. La única relación entre los artistas nazis es que vivieron en el siglo en donde ocurrió la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, el interés histórico del nazismo queda desarticulado. Por otra parte, en *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (1999) y *Amuleto* (1999) Bolaño es respetuoso del significado de los terribles acontecimientos vividos por chilenos y mexicanos. No sufren mayor deformación que la de insertar personajes de ficción en la historia objetiva. Sin embargo,

³⁸ Laura Lauche, “La imagen de las vanguardias en *La literatura nazi en América*”, *Boletín Millares Cardo*, 30 (2014), pp. 343.

³⁹ González, Daniuska, “Roberto Bolaño: El esplendor de la sombra”, *Atenea*, 488, 2003, p. 34.

en *La literatura nazi en América* ocurre otro fenómeno. Myrna Solotorevsky lo llama espesor escritural, lo cual significa una proliferación de significados que se filtran entornos los niveles del texto:

Un rasgo distintivo y abarcador de los textos de Bolaño es el que he denominado “espesor escritural”, rasgo que permite muy especialmente entender el peculiar efecto de atracción que sus obras provocan en el lector; se trata de un espesor que atrapa y aprisiona, y que está constituido no por una pluralidad de significantes que intentan liberarse de los significados, como ocurre con el texto escribible, sino por una proliferación de significados, un exceso de referentes que se irradian en diferentes niveles del texto y que juegan entre sí.⁴⁰

La literatura nazi en América posee este espesor escritural. No se trata de un significante (el nazismo) que posea un significado determinado (autoritarismo, censura, fascismo, etc.). Tampoco el nazismo es un significante que transforma un significado natural. Este se presenta como una referencia indirecta, en muchas ocasiones tácita, de la vida de los autores, su entorno social y su obra. Es decir, el concepto nazi se queda casi vacío. Sólo persiste en él una referencia que irradia la narrativa, la historia y a los personajes retratados. Dicho espesor escritural en *La Literatura nazi en América* está hondamente fincado en el infrarrealismo, movimiento al que Bolaño perteneció y fundó junto con Santiago Papasquiaro. En la parte del *Manifiesto infrarrealista* que Bolaño escribió, llamada *Nada utópico nos es ajeno*, relata:

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre.⁴¹

El espesor escritural es propio del infrarrealismo. Bolaño, fiel a los infrarrealistas, intenta retomar sucesos históricos o personajes reales, al extraerlos de su contexto y de la lógica misma de los hechos. *La literatura nazi en América* es un claro ejemplo de ello,

⁴⁰ Myrna Solotorevsky, “Introducción”, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Ediciones Hispamérica, 2016, p.12.

⁴¹ Roberto Bolaño, “Déjenlo todo, nuevamente”, *Nada utópico no es ajeno (Manifiestos infrarrealistas)*, Tsunun, León, 2013, p. 54.

pues el continente americano estuvo casi exento del influjo nazi en las artes y en la vida cotidiana. Bolaño toma el nazismo y lo inserta en un territorio imposible, en donde no existe la pureza racial ni la posibilidad misma de un arte ario, que no se parece el frío de las montañas alemanas o a las aguas gélidas del Rin. Es en América, en la América mestiza, cuyos pobladores tienen sangre prehispánica, judía, española y árabe donde Bolaño esparce al nazismo como el movimiento artístico olvidado. Lo nazi cobra un nuevo aspecto de sí mismo, como si volviera a suceder con otras aristas por primera vez.

Al inicio de la *La literatura nazi en América* Bolaño utiliza este epígrafe: “Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río.”⁴² Se trata de un aforismo de Augusto Monterroso titulado “Heracliteana”. Este relato contradice los postulados filosóficos de Heráclito, el pensador del eterno movimiento, quien fundamentó el eterno devenir de las cosas, al contradecir todo estatismo. Monterroso hace una sátira de ello. Es posible, si el tiempo resulta lo suficientemente lento y el movimiento es ocasionado por un buen artefacto, en este caso, la ficción, repetir los hechos hasta el infinito. Bolaño une el interés infrarrealista de resignificar hechos históricos con el punto de vista de Monterroso — para repetir la historia y manipularla en el terreno de ficción tanto como sea posible —.

El énfasis que Bolaño pone en la biografía de los autores nazis es de singular importancia. Ahí aparecen los rasgos distintivos de cada personaje y de cómo el nazismo proviene de un entorno enrarecido. En cada autor sobresale la falta de capacidad creativa, por ejemplo, en la dinastía Mendiluce, fundadora de la literatura nazi en América. La casa Mendiluce muestra un conflicto con el padre, como en Luz Mendiluce, a quien ese problema lo incita a complementar la figura paterna con una experiencia insignificante

⁴² Augusto Monterroso, “Tercera parte”, *Lo demás es silencio*, 2ª edición, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 76.

que tiene, cuando niña, con Adolf Hitler. Este esfuerzo por retratar la vida privada como propuesta artística, que para las investigaciones serias, de carácter literario, filosófico o social, parecieran irrelevantes, son la apuesta misma del infrarrealismo:

Los lineamientos generales del movimiento Infrarrealista fueron expuestos en un manifiesto redactado por Roberto Bolaño, titulado “Déjenlo todo, nuevamente”. La incitación básica es que los poetas salgan a la calle a buscar una nueva sensibilidad, que buceen en la conciencia del hombre para conmover a partir de ahí su cotidianeidad. La realidad está debajo de lo que podemos aprehender a simple vista, como deja ver la metáfora del nombre “Infrarrealista”: los poetas infra son como los infra del espacio, cuerpos sin luz que existen pero no se vislumbran “planetas oscuros calentados desde adentro y en cuyo interior generan su vida propia independientemente de un exterior que no puede verlos”.⁴³

Precisamente *La literatura nazi en América* parece un diccionario de autores marginales invisibles para la crítica especializada. Son por su “insignificancia” eliminados de las compilaciones que reunieron a los grandes escritores o artistas latinoamericanos; la causa es su nazismo. Cada uno de los personajes que abundan en la trama de este libro son marginados por su ideología política y por la falta de originalidad de su obra. Es en su vida cotidiana donde estos cuerpos sin luz son descubiertos por quien los homenaja. La literatura nazi que describe Bolaño está oculta. Escapa del criterio del buen escribir y de lo políticamente correcto. Lo anterior se encuentra en los postulados mismos del infrarrealismo. A pesar de que la crítica académica menosprecia a los artistas nazis, existe en ellos vida propia, una teoría estético-poética personal. Esta vida propia los distingue de otros movimientos literarios. Dichos personajes se parecen a lo que Marcel Schwob describía en *Vidas imaginarias*, sin duda un precedente de *La literatura nazi en América*: “Las ideas de los grandes hombres son patrimonio común de la humanidad; lo único que cada uno de ellos poseyó realmente fueron sus rarezas. El libro que describiera a un hombre con todas sus anomalías sería una obra de arte similar a una estampa japonesa en la cual se ve eternamente la imagen de una pequeña oruga vista una

⁴³ Ainhoa, Vázquez. “Del infrarrealismo al real vicerrealismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”, *Alpha*, 39, 2014, p. 59.

vez a una hora particular del día.”⁴⁴ Los autores nazis que dibuja Bolaño cubren las rarezas y excentricidades de la forma de arte que plantea Schwob. Son la estampa japonesa que retrata a la oruga durante un momento determinado: la iluminación de los objetos oscuros resistentes a la luz. Tal iluminación es lo que el infrarrealismo buscaba esclarecer. El obsesivo impulso por alumbrar la vida cotidiana de los artistas nazis en América hace del nazismo un objeto casi invisible. La cotidianidad exagerada que persiste en sus biografías esconde aún más el sentido de lo nazi. No hay una referencia clara que una el significado nazi con el significante. Es posible que el nazismo en esta obra de Bolaño sea un símbolo con las cualidades descritas por Jung —presente en el inconsciente colectivo—.

El símbolo pensado como un significante que alberga un significado oculto puede iluminar esos objetos oscuros resistentes al discurso racional que tanto procuró el infrarrealismo. Pareciera que en *La literatura nazi en América* lo nazi es una imagen obnubilada, que no tiene el valor histórico que se le dio. Bolaño en el *Manifiesto infrarrealista* advierte su interés de redescubrir el significado de conceptos o de ideas que parecieran agotadas o agobiadas por el discurso. Cuando escribe las biografías de los artistas nazis ilumina la parte visible de un agujero negro: la luz que está siendo devorada por una gravedad imposible. El nazismo es esa fuerza gravitatoria invisible o manifiesta; su luz es el contenido latente. Lo latente y manifiesto provienen de Freud, quien los desarrolló para analizar símbolos oníricos. El contenido latente es lo que se ve, lo que se ilumina por el discurso bien organizado y racional. La palabra “nazi” en el título de la obra de Bolaño tiene este contenido latente, es decir, los significados convencionales que acotan tal palabra: el Tercer Reich, Adolf Hitler, pureza racial, totalitarismo, estética del triunfo o búsqueda de lo originario. Pero la existencia misma de dichos autores contradice

⁴⁴ Marcel Schwob, “Meur. Renatus Descartes”, *Vidas imaginarias*, trad. Julio Pérez Millán, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980, p. 11.

el mencionado contenido latente. Los personajes son mestizos, la mayoría es católica militante, poseen escasa creatividad y su arte es su vida misma, el arte por el arte. Algo que el nazismo negaba. El sentido del nazismo en la vida de estos autores tampoco resulta claro. Por tal motivo, es necesario tomarlo como un contenido inconsciente. Jung mismo advirtió, al diferenciar el signo del símbolo, que este último trascendía a las limitaciones semióticas de concordancia natural entre imagen acústica e imagen conceptual. El símbolo para Jung trascendía a los contenidos del signo y de la conciencia. La obra infrarrealista buscaba nombrar objetos cotidianos oscuros, inmunes a la luz, fuera de la conciencia, de lo que puede alumbrarse con la mirada. El reconocimiento del símbolo como algo ignoto e indeterminado, imposible para el pensamiento racional, que buscaba Jung, no dista mucho de la tarea infrarrealista que desarrolló Bolaño en torno al nazismo.

Por la personalidad misma de algunos autores nazis se advierte un conflicto; en este caso freudiano-neurótico. Freud definió al símbolo como la imagen onírica deformada por un conflicto que la censura evita. Estas imágenes eran recurrentes en el arte y en el mundo onírico. Luz Mendiluce, de la dinastía Mendiluce, y Luiz Fontaine Da Souza, del Clan antiilustrado, padecen una deformación onírica del símbolo nazi. En este sentido, ambos autores buscan la figura paterna que parece disiparse en América por las revoluciones sociales y por el marxismo. La cultura dominante y conservadora del nuevo continente —el superyó— se vuelve débil. Tanto la poetisa Mendiluce como el antiilustrado Fontaine recuperan la figura paterna en un movimiento fuerte, que equilibraría su psique: el nacionalsocialismo, amigo de la derecha y de la iglesia católica. Sin embargo, los hay también con otros rasgos que embonan mortalmente con el símbolo que trasciende la conciencia. Es el caso de Ramírez Hoffman, el infame, que inaugura un nazismo puro, de la voluntad, que solo podrá analizarse con la psicología profunda de Jung. Tal combinación habla de niveles simbólicos de lectura que embonan con el espesor

escritural. Por un lado, lo nazi representa un conflicto cultural producido por cambios sociales en el entorno de los autores nazis; por el otro, el nazismo indica un arquetipo sombra.

La postura de Gilbert Durand al parafrasear a Paul Ricoeur parece esclarecedora al respecto. Durand ve en el símbolo tres niveles: cósmico, onírico y poético. El significante del símbolo, la parte visible, como él le llama, es una representación del mundo social que rodea al símbolo. Referido a la obra literaria se trata del marco escénico, es decir, de cómo el entorno cultural afecta al personaje — lo cósmico —. La parte onírica del símbolo señala la recepción en el yo desde esa impronta cultural en el material onírico. En términos de la narrativa se referirá a la acción, a la manera en cómo se subliman estos contenidos de índole cultural. Es decir, la extracción del mundo visible en la psique del personaje que se reproduce en su obra, mientras que el rubro poético se relaciona con el lenguaje más íntimo y profundo. Algo que los psicoanalistas llamarían el inconsciente. Este último elemento del símbolo resulta el más ignoto, ya que está oculto por las deformaciones psíquicas venidas de lo cósmico y lo onírico. Lo eminentemente simbólico yace en este nivel:

La parte visible del símbolo, el << significante >>, siempre estará cargada del máximo de concretez, y como bien dijo Paul Ricoeur, todo símbolo auténtico posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo << cósmico >> (es decir, extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea), << onírico >> (es decir, se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestro sueños y que constituyen, como demostró Freud, la materia muy concreta de nuestra biografía íntima) y por último << poético >> o sea que también *recurre* al lenguaje, y al lenguaje más íntimo, por lo tanto el más concreto (Durand, 1968, p. 15).

El desarrollo mismo del símbolo en *La literatura nazi en América* puede analizarse según esta clasificación: apoyada por a la división del yo realizada por Freud que describiría puntualmente los dos primeros niveles del símbolo (cósmico y onírico) y al desarrollo de arquetipos e inconsciente colectivo en los símbolos realizada por Jung (parte poética del símbolo). Aplicado esto al libro citado, el marco escénico

correspondería a la facción cósmica del símbolo, la acción interna de los personajes a la parte onírica y la reformulación del nazismo como antiarquetipo en los autores nazis a la función poética del símbolo.

4.1 LA PARTE CÓSMICA DEL SÍMBOLO NAZI EN LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

4.1.1 LA DINASTÍA MENDILUCE

Edelmira Thompson poseía una vida acomodada. Ella provenía de la clase alta argentina de finales del siglo XX y comienzos del XXI. A pesar de su condición femenina — marginada por el conservadurismo de la época — publicó a los quince años un libro llamado *A papá*, en donde se avivaron sentimientos hacia la patria, a los ambientes bucólicos y a la religiosidad. Según su biografía logró cierto reconocimiento al respetar los lineamientos de publicación de algunos salones que gobernaban dos mujeres: Ximena San Diego y Susana Lazcano, quienes tuvieron el mote de dictadoras de la lírica y el buen gusto. Se sobreentendía que la única manera de publicar, al ser mujer, en aquella época, era siguiendo una poesía que idealizara lo religioso, la naturaleza y la patria. De esta manera, Edelmira Thompson lograría su objetivo:

A los quince años publicó su primer libro de poemas, *A papá*, que consiguió introducirla en una discreta posición en la inmensa galería de las poetisas de la alta sociedad bonaerense. A partir de entonces fue asidua de los salones de Ximena San Diego y de Susana Lazcano Lafinur, dictadoras de la lírica y del buen gusto en ambos márgenes del Plata en los albores del siglo XX. Sus primeros poemas, como es lógico suponer, hablan de sentimientos filiales, pensamientos religiosos y jardines. Coqueteó con la idea de hacerse monja. Aprendió a montar a caballo.⁴⁵

La obsesión de Luz por temas como la religión y el campo refería a un mundo en declive, que dejó de ser auténtico. Así, los salones en donde se recitaron los poemas antes

⁴⁵ Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Debolsillo, Barcelona, 2017, p. 13.

de ser publicados fueron una especie de apología de ese mundo; el título de su primera obra corroboraría esta hipótesis. A pesar de que no hubo un rastro o una descripción del padre de Luz Thompson, se puede aducir la dimensión cósmica de este. *A papá* refería la defensa del entorno rural perdido por la reciente industrialización del campo. Señalaba la crisis de ciertos valores tradicionales: la religión. Indicaría la crisis de los estados autoritarios: la patria. Esta combinación describió un nazismo incipiente desde sus primeras letras. Hay una concordancia entre el pensamiento nazi y la defensa que realizó Edelmira Thompson en su poema. Primero, se trató de un decálogo político, que buscaba concientizar a las masas de la supuesta crisis moral. Los nazis creían en la responsabilidad social del arte. Segundo, *A papá* indicó una apología de los valores católicos. El partido nazi negaba aquellas prácticas que se alejaron de la religión papal. Tercero, este poemario ensalzaría la existencia bucólica. Para los nazis era muy importante experimentar la naturaleza desde la voluntad del más fuerte. Los tres elementos que compusieron el desglose de este poemario eran una sublimación que arrastraba tras de sí una fuerza cósmico-simbólica representada por el Dios castigador. Freud estableció tal vínculo en

Moisés y la religión monoteísta:

Al pueblo judío, en cambio el destino le deparó una serie de duras pruebas y dolorosas experiencias, de modo que su Dios se tornó duro y severo; en cierto modo, lúgubre. Conservó el carácter de dios universal, tutelar de todos los países y pueblos; pero con el hecho de que su adoración hubiese pasado de los egipcios a los judíos se expresó en el aditamento de que los judíos serían el pueblo elegido, cuyas obligaciones especiales también encontrarían, al fin, recompensa especial. Al pueblo judío seguramente le resultó difícil conciliar su convicción de ser el elegido de su dios omnipotente, con las tristes experiencias que le acarreaba su infausto destino. Pero no se dejó perturbar por ello: exacerbó su sentimiento de culpabilidad para ahogar las dudas frente a Dios, y quizá aun terminara por invocar los << inescrutables designios de Dios >>, como todavía suelen hacerlo los piadosos. Aunque le causara extrañeza que Dios le deparase sin cesar nuevos agresores que lo subyugaban y maltrataban –asirios, babilonios, persas–, el pueblo judío siempre salía del paso y concluía por reconocer el poderío de su dios al comprobar que estos malvados enemigos eran vencidos a su vez y que sus imperios quedaban aniquilados.⁴⁶

⁴⁶ Sigmund Freud, “La premisa histórica”, *Moisés y la religión monoteísta, Obras completas*, Vol. 3, trad. Luis López-Ballesteros y De Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 3278.

Yahvé controla la naturaleza y a los hombres como un dictador. Su voluntad, los Diez Mandamientos, está por encima de todos. A él solo le merecen obediencia. Cuando se vuelve injusto y destruye al inocente, como en el caso de Job, queda la resignación. Su potencia viril se ramifica hasta tocar al pueblo elegido, extensión de este Dios todo poderoso, en donde se establecen, por la ley, normas de comportamiento inquebrantables. A *papá* de Edelmira Thompson reivindicaba esa autoridad que la eligió como su portavoz. La autora intentaría vincular dicho acuerdo al reconocer su culpabilidad (lo femenino) ante esa autoridad omnipotente y viril al convertirse en monja, deseo que quedó eliminado al contraer nupcias. Ella tendrá un nuevo padre: su esposo.

El matrimonio de Edelmira Thompson es un elemento fundamental para comprender su tiempo. Sebastián Mendiluce, mucho mayor que ella, individuo que despreciaba al arte y en particular a la literatura, se convertiría en una especie de mecenas que permitió a la joven poetisa consagrar su vida a la poesía. Mendiluce reivindicó al patriarca castigador:

En 1917 conoce al ganadero e industrial Sebastián Mendiluce, veinte años mayor que ella. Todo el mundo quedó sorprendido cuando al cabo de pocos meses se casaron. Según los testimonios de la época Mendiluce despreciaba la literatura en general y la poesía en particular, carecía de sensibilidad artística (aunque de tanto en tanto acudía a la ópera) y su conversación estaba al mismo nivel que la de sus peones y obreros. Su única cualidad reconocida era su inagotable fortuna (Bolaño, 2017, p. 13).

Pero Edelmira tenía un gusto por el arte, por las letras, inclinación ausente en su esposo; ese placer se convirtió en desobediencia, por lo que buscaría otro elemento masculino fuerte que completara lo faltante. La fuerza cósmica patriarcal que podría cubrirse por su esposo, le generó un vacío interno de lo masculino. Tal energía rectora de su vida y fecundadora del acto mismo de poetizar, no estaba en la cultura argentina de la época que le obligaba a publicar de cierta manera ni en Sebastián Mendiluce; la descubrió en Adolf Hitler:

En 1929, mientras el crac obliga a Sebastián Mendiluce a retornar a Argentina, Edelmira y sus hijos son presentados a Adolfo Hitler, quien acogerá a la pequeña Luz y dirá: << Es

sin duda una niña maravillosa >>. Se hacen fotos. El futuro Führer del Reich causa en la poetiza argentina una gran impresión. Antes de despedirse le regala alguno de sus libros y un ejemplar de lujo del *Martín Fierro*, obsequios que Hitler agradece calurosamente, obligándola a improvisar una traducción al alemán allí mismo, cosa que no sin dificultad consiguen entre Edelmira y Carozzone. Hitler se muestra complacido. Son versos profundos y que apuntan al futuro. Edelmira, feliz, le pide consejo sobre la escuela más apropiada para sus hijos mayores. Hitler sugiere un internado suizo, aunque apostilla que la mejor escuela es la vida. Al terminar la entrevista, tanto Edelmira como Carozzone se confesarán hitlerianos convencidos (Bolaño, 2017, p.16).

El patriarca Mendiluce casi desaparece de la trama y también su influencia, debido a la gran crisis del 29 que empobreció a su familia. El impacto de Hitler en Edelmira resultó abrumador; él era un ferviente admirador de la literatura. La obligaría a realizar una traducción improvisada de *Martín Fierro*. Le recomendó una buena escuela para su hija. Edelmira reconocería en el futuro dictador esa potencia cósmica masculina, que pareció respetar los usos y costumbres que arropaba desde su juventud y que además veía en el arte una responsabilidad social. No como el arte por el arte al que Hitler llamó “judío”. Edelmira se declararía hitleriana. El Führer era el Dios castigador que ella buscaba: lo masculino que guiará sus pasos como poetiza. Hitler se convertiría en el padre verdadero de sus nuevos poemas y en el influjo de todo un movimiento literario que cubrirá al nuevo continente, incluso cuando el *Reich* alemán haya desaparecido:

En él Edelmira abandona la visión contemplativa y pasa al ataque. Arremete contra los críticos, contra las literatas, contra la decadencia que envuelve a la vida cultural. Propugna un regreso a los orígenes: las labores de campo, la frontera sur siempre abierta. Atrás quedan los requiebros y delirios amorosos. Edelmira quiere una literatura épica, epopéyica, a la que no le tiemble el pulso a la hora de cantarle a la patria (Bolaño, 2017, p.15).

El marco escénico en el que vivió la fundadora del movimiento nazi en América, mostraba un lugar en donde las buenas maneras prevalecían. En él nació un matrimonio con cierto personaje muy ajeno a sus intereses y aparecieron las ideas que guiaron su poética: búsqueda de lo incorrupto, lo puro, tal y como el arte nazi original venido de la Alemania fascista lo pensaba. Al no poder, sin duda, por su condición femenina, explorar el arte en cuanto tal sin padecer la ira de una sociedad patriarcal, Edelmira Mendiluce sublimaría el interés literario en un arte conservador a través de la poesía. Esto fue algo

que intentó hacer desde su juventud hasta la publicación de la revista *El cuarto Reich argentino*. Ahí escribieron muchos artistas con una ideología común. La influencia nazi en Luz Mendiluce se produjo por la falta simbólica del padre; tal carencia la completó Adolf Hitler. El significado de lo nazi cósmico en estos términos indica la herencia cultural a la que no pudo escapar, ni en su vida ni en su obra.

Juan Mendiluce Thomson, hijo de Edelmira Thompson, poseía rasgos similares a los de su madre. Era el heredero de un contexto social que abogaba por los valores burgueses. A pesar de su interés en la revista familiar (lo que le cuesta un distanciamiento con su hermana Luz Mendiluce), no cesó de criticar la literatura que se hizo en aquella época. Sus diatribas castigaron la obra de Cortázar y Borges, a los que contrapuso una escritura sentimental, capaz de exaltar aspectos como la filialidad y la defensa de los valores argentinos dominantes (católicos):

Es llamado el Catón argentino. Se pelea con su hermana, Luz Mendiluce, por el control de la revista familiar. Gana la partida e intenta llevar a cabo una cruzada en contra de la falta de sentimientos de la novela actual. Coincidiendo con la aparición de su tercera novela, *La primavera en Madrid*, desencadena una ofensiva contra los afrancesados y contra los cultores de la violencia, el ateísmo y las ideas foráneas. *Letras Criollas* y *La argentina Moderna* le servirían de plataforma, así como los diferentes diarios de Buenos Aires que acogen entusiasmados o estupefactos sus diatribas contra Cortázar, a quien acusa de irreal y cruento, contra Borges, a quien acusa de escribir historias que << son caricaturas de caricaturas >> y de crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa, ya periclitada, << contada mil veces, gastada hasta la náusea >>; sus ataques se hacen extensivos a Bioy Casares, Mujica Lainez, Ernesto Sábato (en quien ve la personificación del culto a la violencia y de la agresividad gratuita), Leopoldo Marechal y otros (Bolaño, 2017, p. 25).

Es de especial interés que en los círculos intelectuales de Argentina fuera conocido como “Catón”, personaje romano apologista del latín, en cuya prosa descansaba el legado de un idioma oficial que aventajó al griego, capaz de permanecer hasta los primeros años de la modernidad, cuando otras lenguas vernáculas le suplieron. Juan Mendiluce era llamado así por su defensa de una poética americana, que se deslindaba de la literatura inglesa y francesa, crítica que lanza sobre Borges y Cortázar, en los que ve la construcción de personajes repetitivos que vienen de Europa o un culto a la violencia. De Ernesto

Sábato aborrecía el tema de la violencia como circunstancia límite de lo humano. Juan Mendiluce era el apologista acérrimo de las costumbres argentinas; las defendió del ateísmo y de la influencia extranjera. Menospreciaba los personajes que construyó Borges, al catalogarlos de ser caricaturas de caricaturas.

Luz Mendiluce no estaba distanciada del poder que tuvo Hitler en su madre. Padecía la misma debilidad y la absorbente influencia de una familia tradicional. Compartió, al igual que Edelmira, el gusto por las artes. Su casa siempre estaba adornada por retratos de pinturas en donde ella aparecía de niña. Los dos rasgos distintivos que gobernarían su contexto social empezaban a volverse evidentes. Por un lado, el nazismo, al que arrojó la estirpe como un sustituto del padre. Por el otro, el arte por el arte, el influjo de una fuerza tectónica, viva, que la deslumbró:

La famosa foto de Hitler sosteniendo a la niña de pocos meses la acompañó toda su vida. Enmarcada en un rico trabajo de plata labrada, presidía el salón de su casa junto a varios retratos de pintores argentinos en donde aparecía ella, niña o adolescente, generalmente en compañía de su madre. Pese al prestigio de alguno de sus cuadros no es descartable que en caso de incendio Luz Mendiluce hubiera puesto a salvo de las llamas, antes que cualquier otra cosa, incluidos algunos cuadernos con textos inéditos, la fotografía (Bolaño, 2017, p. 27).

Hitler simbólicamente era su superyó; es decir, la tradición. La madre el ello que le permitió el contacto con diversos artistas, que fueron una sugerencia de aquella fuerza distinta a la masculina. Este conflicto entre el arte libre y la poética alimentada por la figura totalizadora de Hitler, produjo en la joven poetisa una neurosis. Necesitaba forzosamente suplir la falta de padre. Lo suple al casarse con una artista llamado Julio César Lacourte. Su matrimonio fracasaría y decidió volver a los orígenes –la niñez serena que le trajo el histórico progenitor–:

El fracaso matrimonial sume a Luz en la desesperación. Se dedica a la bebida, a frecuentar antros y a tener aventuras con los personajes de peor catadura de Buenos Aires. De esta fecha data su famoso poema: << Con Hitler fui feliz >>, texto incomprendido tanto por la derecha como por la izquierda. Su madre intenta enviarla a Europa, pero Luz se niega. Por entonces pesa más de noventa kilos (apenas mide 1, 58) y acostumbra a beber una botella de whisky al día (Bolaño, 2017, p. 29).

La obra misma de Luz Mendiluce refirió un colapso ideológico. Es en ella donde la figura del nazismo cósmico comenzaba a mermar. Aunque su poesía estuvo anclada en una postura radical detenida por el Dios castigador, ese mundo de certeza y seguridad empezó a desmoronarse. Luz era una artista rebelde, que acogió la bebida, junto con su obra que escandalizaba a los intelectuales, sea cual fuere su postura política. El arte le produjo una pulsión que la transformaría y le permitió resolver su identidad sexual. Al final de su vida conoció a Claudia Saldaña, una poetisa trotskista a la que intentó seducir. La fuerza erótica de vida renovaba a Luz:

La cita en Rosario no es tan maravillosa como Luz se imagina. Claudia le expone con claridad y franqueza los impedimentos para una futura y más estrecha relación entre ambas: ella no es lesbiana, la diferencia de edades es sustancial (se llevan más de veinticinco años), y finalmente sus ideas políticas son contrapuestas cuando no claramente antagónicas. << Somos enemigas a muerte >> le dice Claudia con tristeza. A Luz esta afirmación parece interesarle. (Ser lesbiana o no cuando el amor es verdadero le parece intrascendente). Y la edad es una ilusión (Bolaño, 2017: 33).

Mendiluce parecía tentada a destruir la cultura cósmica que la oprimió. El nazismo que ella soportaba en su psique tuvo la cara de una moral intransigente, al presentarse como símbolo de lo masculino. Cuando conoció a Saldaña cumpliría con el objetivo de matar al padre. Le parecieron irrelevantes las posturas políticas de ella y de su amada. Era por el predominio de lo erótico sobre lo tanatológico que ya no necesitaba de un guía. Sin embargo, el contexto histórico terminó por enloquecerla. Otra vertiente del nazismo simbólico aparecía en Argentina. Se trataba de la dictadura enemiga de los artistas de izquierda:

En septiembre de 1976, henchida de amor, Luz coge el Alfa Romeo y sale literalmente volando para Rosario. Quiere decirle a Claudia que ella está dispuesta a cambiar, que de hecho ya está cambiando. Al llegar a casa de Claudia encuentra a los padres de ésta sumidos en la desesperación. Un grupo de desconocidos ha secuestrado a la joven poeta. Luz remueve cielo y tierra, recurre a sus amistades, a las amistades de su madre, de su hermano mayor y de Juan, sin resultado. Los amigos de Claudia dicen que la tienen los militares. Luz se niega a creer nada y espera. Al cabo de dos meses aparece su cadáver en un basurero de la zona norte de la ciudad. Al día siguiente Luz regresa a Buenos Aires en su Alfa Romeo. A mitad de camino se estrella contra una gasolinera. La explosión es considerable (Bolaño, 2017, p.34).

El marco escénico, es decir, el tiempo y el espacio que habitó la dinastía Mendiluce se transformaría. Ocurrió la evolución del nazismo. Ya no como una fuerza tradicionalista que se resistía a perecer o que reconfortaba a cierta clase social. Se convertiría en los gobiernos autoritarios latinoamericanos. Cada dictador era el Sebastián Mendiluce enloquecido, sin talento, que descargaba su ira sobre artistas desamparados. Los tentáculos del nuevo símbolo nazi cósmico mostraron tres de sus múltiples facetas: la función del padre castigador (Dios patriarcal), una industria cultural que señalaba lo que debía publicarse o no –de acuerdo con cierta temática– y los gobiernos autoritarios que se ciñeron sobre algunos artistas e intelectuales que han abandonado el nazismo, como Luz Mendiluce. En este sentido, el nazismo de los Mendiluce se parecía mucho a lo nazi presente en el cuento de Borges titulado “Deutsches Requiem”, en donde lo nazi se vuelve un precedente histórico dinámico, que se actualiza en cada hombre autoritario, en el nuevo dictador con una bandera no germánica, en el más reciente artista fascista: “El nazismo , intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir al nuevo” ⁴⁷. La purificación, el culto al padre autoritario y la censura serían las caras del nazismo de los Mendiluce y del nazismo latinoamericano.

4.1.2 LOS HÉROES MÓVILES O LA FRAGILIDAD DE LOS ESPEJOS

Estos autores nazis de origen colombiano poseyeron un marco escénico distinto. Mientras que la dinastía Mendiluce vivió una situación acomodada, que miraría a la distancia el desenlace que terminó con los nazis en 1945, Ignacio Zubieta y Jesús Fernández Gómez padecieron voluntariamente los infortunios de la Alemania de Hitler. Murieron en Berlín, durante la última batalla que llevó al ejército rojo a apoderarse de la capital alemana. Zubieta provenía de una familia acomodada. Las letras lo llevarían a España y su

⁴⁷ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 33.

ideología conservadora a la guerra civil y posteriormente a la División Azul de voluntarios falangistas que se lanzó sobre la URSS. Zubieta tuvo una ideología conservadora o mejor dicho, tendiente a las dictaduras, fueran de izquierda o de derecha. Lo primero que maravillaría al poeta cuando visitó Europa fue la arquitectura moscovita. De los países escandinavos refirió sus paisajes, sus campesinas, del estado puro de la naturaleza:

La impresión que le causa el país de los soviets es contradictoria y misteriosa: en su irregular correspondencia con la prensa colombiana se muestra admirado por la arquitectura moscovita, por los grandes espacios cubiertos de nieve y por el ballet de Leningrado. Las opiniones políticas se las reserva o bien no las tiene. Describe Finlandia como un país de juguete. Las mujeres suecas le parecen campesinas exorbitantes. Estima que los fiordos noruegos no han hallado aún a su poeta (Ibsen le parece nauseabundo) (Bolaño, 2017, p. 38).

La búsqueda de lo originario es algo que sin duda motivó al nazismo cósmico Zubieta. Refugiado en Europa, admiraría la imagen bucólica, natural, llena de nieve, hogar de los dictadores europeos. De esta manera encontraría el tiempo y el espacio que mejor le atraía. No tuvo una fijación política determinada. Se unía a cualquier guerra probablemente en busca de lo heroico, de la fuente primigenia de la vida, del movimiento constante que ocasionó la potencia tanatológica.

Jesús Fernández Gómez, acompañante de Zubieta, compartía las mismas creencias. Sobrevivió toda una mitología que se desarrollaría en este autor. Hablaba de una cosmogonía, de romper con las ataduras familiares. Zubieta y Gómez representaron un tipo de nazismo cósmico puro, que buscaba ensalzarse por el poder, de la potencia viril sobre el débil:

No se extiende en consideraciones políticas. Considera que Hitler es el hombre providencial de Europa y poco más dice de él. La cercanía física del poder, sin embargo, lo conmueve hasta las lágrimas. En el libro abundan las escenas en que, acompañando a Zubieta, participa en saraos o actos protocolarios, entregas de medallas, desfiles militares, misas y bailes. Los detentadores de la autoridad, casi siempre generales o autoridades eclesiásticas, son descritos detalladamente, con el amor y la morosidad de una madre en la descripción de sus hijos (Bolaño, 2017, p. 45).

Ambos autores estuvieron gobernados por otra faceta del nazismo. Según Freud, la psique posee dos fuerzas: una tanatológica y otra erótica. Zubieta y Gómez descubrieron en el poder, en el espíritu de su tiempo, la comunión de una estética, de una percepción de mundo fincada en la muerte, que rehabilitaba en la guerra el sentido poético de la existencia. Sin una fijación política determinada, eligieron el bando triunfador, eran los cazadores que guían y destruyen a los corderos. Ellos vieron en Hitler la figura del Dios todopoderoso, del gran padre simbólico que controlaría los elementos naturales por medio de la voluntad y la guerra. Su fijación por el poder no se quedó en lo fálico, en la potencia del hombre para someter a la tierra. Ellos buscaron un paradigma político totalitario que arrodillaría al débil. Solo en este sentido existió una relación entre el nazismo de Mendiluce y el nazismo de Zubieta y Gómez. Ambos reconocieron una fuerza cósmica, del equilibrio y la voluntad masculina, castigadora e implacable que debía dominar lo azaroso y lo indeterminado. Los Mendiluce aceptaron esta fuerza que los dominó su vida entera. Zubieta y Gómez se volvieron parte del nazismo cósmico al traer la muerte y el castigo sobre la tierra. Este tipo de símbolo nazi adoptaba la forma que mejor le conviniera. Zubieta y Gómez admiraron el mundo de Stalin; participarían como franquistas en la guerra civil. Su objetivo era escabullirse al final en el infierno hitleriano de la pureza racial, del culto a la naturaleza, del individuo poderoso, dominante, sobre seres casi inanimados que no buscaban la voluntad de poder: la guerra por la guerra.

4.1.3 PRECURSORES Y ANTILUSTRADOS

Este nuevo mote agrupó a cuatro autores bibliófilos: Mateo Aguirre Bengoechea, argentino, Silvio Salvático, argentino, Luiz Fontaine Da Souza, brasileño y Ernesto Pérez Masón, cubano. En ellos no existía una relación directa con el nazismo en términos históricos. Fueron personajes solitarios que miraron rencorosos las ideas provenientes de

la ilustración. Aunque la ilustración se volvería meramente simbólica en su obra, ellos la entendieron como cualquier postura liberal. El nazismo que atisban venía de un pasado sombrío, al que identificaron como un tiempo idílico. *Los precursores y antilustrados* moralizaron a la naturaleza. Es decir, en su pesquisa por lo originario sobreentendían que lo incorrupto era la moral cósmica. Aguirre Bengochea fue un ser amante de los libros, de la música como la de Wagner o de pensadores de la talla de Schelling. Todos ellos respondieron hasta cierto punto a una visión que ensalzaba la voluntad sobre la naturaleza:

Dueño de una enorme estancia en Chubut que administró personalmente y a la que pocos amigos accedieron, su vida es un enigma que oscila entre lo bucólico contemplativo y la personificación de un titán. Coleccionista de pistolas y de cuchillos, gustaba de la pintura florentina y detestaba, sin embargo, la pintura veneciana; excelente conocedor de la literatura inglesa, su biblioteca, pese a los encargos regulares a varios librerías de Buenos Aires y de Europa, jamás pasó de mil ejemplares; cultivó el celibato, la pasión por Wagner, algunos poetas franceses (Corbière, Catulle Mendés, Laforge, Banville) y algunos filósofos alemanes (Fichte, August-Wilhelm Schlegel, Friedrich Schelling, Schleiermacher; en la habitación donde escribía y despachaba los asuntos de la estancia abundaban los mapas y los aperos del campo; en sus paredes y estanterías coexistían armoniosamente los diccionarios y los manuales prácticos con las fotos desviadas de los primeros Aguirres y las fotos relucientes de sus animales premiados (Bolaño, 2017, p.9).

La tensión en la psique de Bengochea operaba desde que el superyó (la moral) era igualado al ello. De acuerdo con la estructura del yo, en ningún sentido la cultura de cualquier época pudiera semejarse a lo ignoto de la naturaleza encarnada por el ello. Aguirre Bengochea cultivaría un amor fallido hacia la naturaleza. Armonizó la caza de animales con la voluntad de poder, que provino de un ente castigador casi divino, al mismo tiempo cultivaba el celibato, lo que significa que identificó en el proceso civilizatorio de su época el predominio de la madre –naturaleza– sobre el padre –el dios hebreo es célibe–. Buscaría esa figura en el acercamiento a lo puro, a lo que no ha sido tocado por las perversiones ideológicas del siglo XX.

Silvio Salvático compartió la postura de su antecesor con respecto a la pudrición social que había sufrido Latinoamérica. Buscaba restaurar un orden casi divino: la potencia del más fuerte. Sus intentos eran revivir costumbres que tuvieron lugar en otro

siglo. La obsesión por regresar al pasado, según Freud, está cimentada en la neurosis, en esa tendencia a buscar el circuito de placer cuando era más sencillo hacerlo, durante la niñez. En Salvático persistía un sentimiento de insatisfacción hacia su tiempo. Muy probablemente se debiera, al igual que los demás autores nazis, a la falta del padre o por la obsesión con la autoridad, con lo masculino. Es posible identificar en los autores antilustrados una admiración enfermiza hacia lo varonil, como la de Luz Mendiluce. La parte cósmica del símbolo nazi en Salvático estaba regida por el sometimiento y la rehabilitación de espacios de tortura, en donde se desencadenó un placer sexual contenido. El placer que buscaría este autor necesitaba del reconocimiento de la cultura (para que en su psique no se desarrollara un conflicto):

Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidades hispano-indígena, la concesión de becas literarias a perpetuidad, la exención impositiva a los artistas, la colonización de la Antartida, la edificación de nuevas ciudades de la Patagonia (Bolaño, 2017, p. 51).

El mundo de Salvático abarcó prácticamente todo el siglo pasado, lo cual se relacionaría con un nuevo nazismo. Mucho se ha hablado de la estética nazi como búsqueda de la perfección física y asexuada. El nazismo buscaba una sexualidad idílica muy relacionada con el sadismo o el placer de lastimar al otro. Salvático resignificaría este tipo de sadismo. Frecuentó el placer sexual a través de la imposición de una postura sádica, como el exterminio de los indios o el aclaramiento de la piel mestiza. Su obsesión por la pureza racial estaba relacionada con un discurso cósmico como el hitleriano, que intentó domesticar a la naturaleza. Se sabe que el nacionalsocialismo estuvo en contra del arte por el arte: “Bajo Hitler, la concepción dominante sobre el arte era, por cierto, instrumental. Pese a toda la retórica sobre su sublimidad, heredera de una precedente religión burguesa del arte, Hitler repudiaba el arte por el arte (“judío y homosexual”) pues

no servía para la formación de un “hombre nuevo” sano y nórdico”.⁴⁸ El Führer repudiaba al arte sin compromiso social. La legitimación del arte nazi se basó en el control sobre todos los aspectos creativos del artista. De ahí que el nazismo fuera energía sexual contenida. La energía sexual era una forma de creatividad. Salvático necesitaba justificar la influencia de un superyó en un placer sexual desviado, el sádico, que oscureció sus verdaderas tendencias, lo que no puede mostrarse a sí mismo, porque lo haría pedazos.

Luis Fontaine Da Souza era el antiilustrado por excelencia. Enloquecido por mantener un *status quo*, vio en la filosofía moderna, que abarcaba desde la modernidad hasta el existencialismo ateo (al que critica), una objeción. Desarrollaría toda clase de refutaciones que lo llevaron, repetidamente, al manicomio:

Autor de una temprana *Refutación de Voltaire* (1921) que le valió elogios en los circuitos literarios católicos del Brasil y la admiración del mundo universitario dada la vastedad de la obra, 640 páginas, el aparato crítico y bibliográfico y la manifiesta juventud del autor. En 1925, como para confirmar las expectativas creadas por su primer libro, aparece la *Refutación de Diderot* (530 páginas) y dos años después la *Refutación de D'Alambert* (590 páginas), obras que lo colocan a la cabeza de los filósofos católicos del país (Bolaño, 2017, p. 53).

El nazismo en Da Souza se relacionaba con el mundo católico. Logró cierto reconocimiento en la filosofía de esta tendencia que se negaba a morir en Latinoamérica. El aspecto religioso sobresaldría en sus refutaciones. Lo relevante de ello era la dimensión que cobró la religiosidad en su obra. En sus refutaciones persistía una jerga cristiana que se mezcló con terminología proveniente de la ontología de Husserl y Heidegger. Por su escritura se supo que era un hombre culto. Por el destino sexual de sus refutaciones se conoció que fue un hombre atormentado. La tradición filosófica laica no era suficiente para él:

En 1962 aparece el quinto volumen (720 páginas) en donde saltándose el capítulo tercero (*La trascendencia*) de la Segunda Parte, casi todos los apartados del capítulo primero (*La Existencia del prójimo*) y todos los apartados sin excepción del capítulo segundo (*El cuerpo*) de la Tercera Parte (*El para el otro*) aborda, pródigo y fiero, el apartado tercero (*Husserl, Hegel, Heidegger*) del capítulo primero y los tres apartados (*La primera actitud*

⁴⁸ Hidalgo, Adriana, “Eric Michaud, La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacional-socialismo”, *Prismas*, 15 (2011), p. 257.

hacia el prójimo: el amor, el lenguaje, el masoquismo, La segunda actitud hacia el prójimo: la indiferencia, el deseo, el odio, el sadismo y <<El ser-con>> (Mitsein) y el <<Nosotros,>> a) <<El “Nos”-objeto>>, b) <<El nosotros-sujeto>>) del capítulo tercero (Las relaciones Concretas con el prójimo) de la tercera parte (Bolaño, 2017, p. 56).

Lo que parecía la obra de un demente en realidad señalaba a un conocedor de la ontología contemporánea. En ningún sentido sus observaciones estaban erradas. El apuntalamiento que hizo de una cadena de significantes: el amor, el lenguaje, el masoquismo, la indiferencia, el deseo, el odio, el sadismo, eran una crítica a los existenciales heideggerianos (*mitsein* o ser con el otro). Para Heidegger, el ser-con-el-otro era de la cotidianidad que escondía al ser, lo que encaminaba al ser-ahí o *Dasein* a una existencia incompleta. Para Da Souza, la existencia incompleta que descubrió Heidegger era la auténtica. En términos psicoanalíticos, Heidegger abogaría por el ello, la facción primitiva de la psique, en donde se comprende el ser. Da Souza se decantaba por una rehabilitación del superyó, presente en esa cotidianidad que añoraba y que Heidegger despreció. El nazismo, para este autor, nacería de la profunda religiosidad católica que probablemente le llegó de su familia y de su formación académica. Da Souza se convirtió en un apologista del buen sentir, a través del masoquismo, en el crítico de una existencia sin prejuicio alguno, tal y como la pensaba Heidegger, que naturalmente liberaba, según Da Souza, un sadismo. La transformación que sufrió este tipo de nazismo en la pluma del autor consistía en que lo nazi era masoquismo, no sadismo, como la historia lo supone; el nazismo se convertiría en símbolo cósmico del sufrimiento puro por encima del placer.

Ernesto Pérez Masón llevaba en uno de sus apellidos el de un culto secreto: la masonería, a la que pareció mezclar, según sus biógrafos, con la santería. Dicho personaje vivió la revolución cubana, se declaró seguidor del realismo socialista y naturalista. Fue un profesor de literatura francesa que veía su mundo colapsado por el cambio de poderes en Cuba. Pérez Masón era un exiliado que se quedó en la isla. Utilizaría el nuevo

paradigma, el socialismo, para burlarse en su obra del gobierno. Se distanciaría del régimen que le impidió escribir libremente por el contenido de sus publicaciones:

Pronto salta el censor avisado. Las primeras letras de cada capítulo componen un acróstico: VIVA ADOLF HITLER. El escándalo es mayúsculo. Pérez Masón se defiende despectivo: se trata de una coincidencia. Los censores se ponen manos a la obra; nuevo descubrimiento, las primeras letras de cada segundo párrafo componen otro acróstico: MIERDA DE PAISITO. Y las de cada tercer párrafo: QUÉ ESPERAN LOS US. Y las de cada cuarto párrafo: CACA PARA USTEDES (Bolaño, 2017, p. 58).

Pérez Masón representaba al artista auténtico, sin fijación política, que construyó un tipo de poesía sin la censura de lo políticamente correcto. Sus acrósticos eran una sátira. Comparó al régimen cubano con el de Hitler, al volver preferible el totalitarismo alemán que el autoritarismo de la isla. El último acróstico: “CACA PARA USTEDES” tendría un significado nefasto para sus censores. Su obra no pudo ser comprendida por las autoridades cubanas, representadas por el nuevo dictador, ese nuevo padre absolutista que ejecutaba toda clase de castigos. El tercer acróstico resultó aún más provocativo: “US” pudo referirse a una invasión norteamericana —*United States*—. La censura inmediata que sufriría su obra era del neonazismo que le persiguió.

Pérez Masón fue encarcelado. Su crítica al régimen resultaba demasiado para los censores. Hubo una denuncia constante en la biografía de este autor sobre la censura que se les imponía, en ciertas regiones del continente, a los artistas. Es decir, el nazismo que padeció Pérez Masón se opuso al nazismo histórico en términos cósmicos, de una realidad social. También el socialismo podría destruir cualquier idea artística que no tuviera una responsabilidad civil alineada. En este sentido, el parentesco entre los regímenes socialistas americanos con el *Reich* alemán eran los mecanismos de censura que regulaban la obra de comunidades enteras de artistas y la persecución que estos sufrieron al no alinearse con el régimen:

Sobre su vida en La Habana tras salir de la cárcel se cuentan infinidad de historias, la mayor parte inventadas. Se dice que fue confidente de la policía, que escribió discursos y arengas para un conocido político del régimen, que fundó una secta secreta de poetas y asesinos fascistas, que practicó la santería, que recorrió las casas de todos los escritores,

pintores, músicos, pidiendo que intercedieran por él ante las autoridades (Bolaño, 2017, p.59).

El final de Pérez Masón no distó mucho de algunos de los escritores del nuevo continente. Era como si en su figura apareciera la persecución hacia los intelectuales por parte de las dictaduras latinoamericanas. Su desesperación fue la del artista que no pudo vivir de su arte. Solicitó el apoyo de toda clase de escritores alineados para que las autoridades dejaran de censurarlo y en consecuencia, de encarcelarlo. Este nazismo cósmico encarnaba una figura patriarcal, autoritaria, sea cual fuere la ideología que ostentara; se trató de cualquier discurso intolerante.

4.1.4 LOS POETAS MALDITOS

Pedro González Carrera y Andrés Cepeda y Cepeda no harían alusión ni a Lautremont ni al último de los malditos: Dylan Thomas. Fueron maldecidos por su vida misma. Ambos personajes estarían condenados por su marginación. Se trataba de un maestro de primaria, de provincia, chileno, cuya única relación con el nazismo eran algunos dibujos de águilas y una cruz gamada en llamas. Tácitamente el nazismo se le presentó a modo de un culto a la naturaleza como fenómeno puro, sin las magulladuras del proceso civilizatorio. El otro era poeta, Cepeda y Cepeda fue acusado por buscar la purificación de la raza mestiza. El mote de nazi se lo insertaron sus oponentes, que fueron, en su mayoría, artistas de izquierda. Los poetas malditos ofrecerían una nostalgia al pasado como resistencia civil. González Carrera adoraba lo bucólico-provinciano:

De procedencia humilde, profesor de Escuela Primaria, casado desde los veinte años y padre de siete hijos, la vida de González Carrera fue una sucesión de cambios de destino, siempre en escuelas de pueblos pequeños o de aldeas cordilleranas, y de estrecheces económicas condimentadas por desgracias familiares o afrentas personales (Bolaño, 2017, p. 65).

González fue presa de su circunstancia. El proceso de cultura impuesto por el superyó de su época le jugaría malas pasadas, al condenarlo a una vida llena de tragedias

y desgracias. Casado desde joven, vio, debido a su cercanía con el campo y a su tendencia hacia la poesía, una especie de liberación en el fascismo. En su yo interno persistía una lucha entre lo que estaba bien, una moral que ha cumplido cabalmente y un esfuerzo por ser otro, por el azar y los espacios donde esa moral se desvanecía: el campo, la naturaleza, esa parte prístina del hombre, el ello. Cepeda y Cepeda era un poeta enloquecido. Poco se supo de lo que escribió. Mejor dicho, lo que dijo proviene de sus críticos y perseguidores. Parecía adular al superyó que resucitaba en cada parte de su obra:

Entre los adjetivos de su críticos destaquemos los siguientes: pleonazi, tarado, abanderado de la burguesía, títere del capitalismo, agente de la CIA, poetastro de intenciones cretinizantes, plagiario de Eugeren, plagiario de Salazar Bondy, plagiario de Saint-John Perse (acusación está obtenida por un jovencísimo poeta de San Marcos y que a su vez desató otra polémica entre seguidores y detractores de Saint-John Perse en el ámbito universitario), esbirro de las cloacas, profeta de baratillo, volador de la lengua española, versificador de intenciones satánicas, producto de la educación de provincia, rastacuero, cholo alucinado, etc. (Bolaño, 2017, p.72).

La palabra “pleonazi” se debió al marco escénico de este personaje. “Abanderado de la burguesía” era un apelativo que englobaba la búsqueda del *status quo* y la continuación de una ideología fascista. Aunque ambos términos parecían contradictorios, “pleonazi” y “abanderado de la burguesía”, no lo fueron en el mundo de Cepeda y Cepeda. Sus críticos lo acusaban de tener una ideología capitalista, que justificó el enfrentamiento constante como tributo a la voluntad:

¿Y qué es lo que se propone el Doncel? ¿Cuál es su apuesta? El regreso a una edad de hierro que sitúa aproximadamente en la época de Pizarro. El enfrentamiento racial en el Perú (aunque cuando dice Perú, y esto quizás es más importante que su teoría de lucha de razas, liquidada por lo de más en un par de versos, engloba a Chile, Bolivia y Ecuador). El posterior enfrentamiento entre Perú y Argentina (Argentina engloba a Uruguay y a Paraguay) en lo que denomina << lucha de Cástor y Pólux >>. El triunfo incierto. Tal vez la derrota de ambos contendientes que profetiza para el año treinta y tres del tercer milenio. En los últimos versos advierte no sin trabajo del nacimiento de un niño rubio en las ruinas de una Lima sepulcral (Bolaño, 2017, p. 73).

Su propuesta estaba llena de anacronismos. Combinó la edad de hierro con el mundo de Pizarro, de la conquista; era una crítica al mundo en el que vivió. Él deseaba la presencia absoluta del Dios español que por medio de los conquistadores destruyó la herejía. Cepeda y Cepeda estaba en contra de las religiones prehispánicas de carácter

tectónico —aquellas que vieron la trascendencia en el regreso a la tierra—. El autor optó por la religión católica — aquella que fincó la trascendencia en la negación del mundo y el cultivo de un espíritu capaz de vencer las fuerzas demoniacas o terrenales—. El Dios en el que creía era blanco (europeo) con una moral del recogimiento. Purificación racial y control de los instintos embonaron muy bien en la elaboración de este tipo de nazismo cósmico.

4.1.5 LETRADAS Y VIAJERAS

Irma Carrasco y Daniela de Montecristo fueron dos versiones distintas del genio femenino. Una, adoradora de Sor Juana Inés de la Cruz; la otra, del arte vivo en el escenario europeo franquista y de la Alemania de Hitler. Ambas, propietarias de un intelecto superior, aguzaron la mirada ante un nazismo distante, que se alejaba entre una y otra. Irma Carrasco fue la poetisa abnegada, cuya herencia familiar le condicionó, al permitirle solo el placer que le procuraría una estructura patriarcal mexicana:

De abuelos y padres porfiristas, su hermano mayor, sacerdote, abraza el ideal cristero y muere fusilado en 1928. En 1933 aparece *El Destino de las Mujeres*, en donde se confiesa enamorada de Dios, de la Vida y de un nuevo amanecer mexicano que indistintamente llama *resurrección, despertar, soñar, enamorarse, perdonar, casarse* (Bolaño, 2017, p. 77).

Hubo una relación directa entre los ideales del dictador Porfirio Díaz (1830-1915) y el catolicismo de los Carrasco. Latinoamérica siempre estuvo azotada por toda clase de dictadores. Probablemente la figura del dictador latinoamericano represente el afianzamiento de un Dios vengativo y cruel (como el católico). Carrasco era mexicana y es posible que la figura de un superyó proviniera de Díaz y del hermano de la autora martirizado por las hordas revolucionarias a quienes vio como degeneradas. La obra de Irma Carrasco advertía el destino de México al mantener esta clase de políticas liberales:

La colina de los zopilotes que da título a la novela, y que es el lugar en donde muere fusilado su hermano, el padre Joaquín María, cuyas reflexiones y recuerdos constituyen el grueso de la obra, representa la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario

perfecto para nuevos crímenes. El jefe del pelotón de fusilamiento, el capitán Álvarez, representa al PRI, el partido gobernante y timonel del desastre. Los soldados del pelotón son el pueblo mexicano engañado, descristianizado, que asiste impertérrito a su propio funeral (Bolaño, 2017, p. 82).

La colina de los zopilotes era una especie de autoficción, donde la autora escribió una distopía causada por la ausencia del padre, de un progenitor cósmico fincado en una mitología que alumbraba el camino del sufrimiento humano. Carrasco identificaría en el nuevo partido político reinante un tipo de flexibilidad moral, que en el fondo la dejó sin amparo. A la autora le costaba existir en una realidad que ha trocado las jerarquías sociales, al volver a cada persona libre, tendiente a la propiedad comunal. Este vacío la llevó al matrimonio con Gabino Barreda —alusión al nombre y apellido del intelectual juarista que en el siglo XIX trajo el positivismo a México—. Barreda (1818-1881) importó la religión positiva de Augusto Comte (1798-1857) al declarar el triunfo del estado positivo sobre el filosófico y teológico. Carrasco y Barreda eran la unión de dioses cósmicos encaminados al desastre. La religión más intransigente y la ciencia más cerrada convergieron en ellos. Ella franquista y católica, él republicano y ateo. Lo que los unió fue el castigo, los golpes que impuso Barreda para sosegar a la impostora:

La vida real, no obstante, es diferente y para Irma no está exenta de desengaños. Barreda no se anda con contemplaciones y la golpea casi a Diario. Barreda le suele despreciar públicamente, a ella y a su familia, a quienes trata de << cristeros jijos de la chingada >> o << carne podrida de paredón >>, delante de amigos y desconocidos. La vida real, en ocasiones, se parece demasiado a una pesadilla (Bolaño, 2017, p. 78).

Así se enfrentaron dos tipos de nazismo. El de la mujer abnegada que defendía el castigo como fuente de placer, con el del esposo que trocó el significado de ese castigo por otro: una ideología absolutista y cerrada, el positivismo. El significante nazi se quedaba vacío en ellos, en su relación. La pareja oscilaría entre el placer neurótico y el goce masoquista que Carrasco demandó:

Brindemos, dice. Por nosotros, dice Barreda, por la buena suerte. Se miran a los ojos. Barreda empieza a sentirse incómodo. Irma tuerce los labios en una mueca que puede ser de desprecio o crispación y arroja el vaso de rompo al suelo. Éste se estrella y sobre las baldosas blancas se derrama el líquido amarillo. Barreda, que por un momento ha pensado que le iba a lanzar el vaso a la cara, la mira con sorpresa y alarma. Pégame, le dice Irma.

Anda, pégame, pégame, y adelanta el torso hacia su ex marido. Los gritos se vuelven más fuertes (Bolaño, 2017, p. 84).

La estructura social, el mundo del porfiriato y el catolicismo familiar eran la cúspide del placer legalizado, que pasó por un proceso psíquico de censura. La censura, en términos freudianos, es una herramienta psíquica que manipula impulsos libidinales, al transformarlos en una conducta validada por la sociedad. Estos impulsos ocultos para la conciencia de la poetisa fueron transfigurados en la cultura ancestral, que, en el fondo, le produjo dolor: un esposo abusivo. La defensa del mundo conservador afloraría durante una reunión en que Barreda pidió el divorcio y Carrasco exigió que la golpeará. El castigo es ese símbolo cósmico punitivo que desvía su verdadera identidad sexual:

En 1941 recorre Europa en una triunfal gira de promoción de artistas españoles contratados por el Ministerio de Cultura alemán. Visita Roma y Grecia, Rumania (en donde frecuentará la casa del general Entrescu y conocerá a su novia, la poetisa argentina Daniela de Montecristo por la que sentirá una aversión instantánea: *todas las evidencias me llevan a concluir que esta mujer es una p...*, escribirá en su diario) y Hungría, navega en barca por el Rin y por el Danubio, renace y vuelve a brillar en todo su esplendor un talento oscurecido por la falta de estímulos y por la falta o exceso de amor (Bolaño, 2017, p.79).

Daniela de Montecristo era la otra poetisa viajera. Es imposible no ver que Carrasco se sintió profundamente atraída por ella. Sin ningún dato que lo confirme, la cataloga como prostituta. Se trataba de una proyección del superyó de Carrasco. Para el mundo conservador, cualquier mujer viajera es una prostituta. A Montecristo, la aventura le procuraba cierto placer: navegar por el Rin como renacimiento. La satisfacción no permitida para la mujer, oculta en la forma del nazismo cristiano de Latinoamérica, puede interpretarse como la sublimación de su lesbianismo al convertirse en sadismo. El masoquismo que ocultaba Carrasco se unió con el sadismo de lo que no se puede decir:

De Daniela de Montecristo se sabe su belleza y libertad. La ejecución de una sexualidad libre. Fraterna de la aventura. Desatada. Bien podría ser el álgter ego de Carrasco, lo que nunca pudo ser: que un poeta uruguayo y otro colombiano se suicidaron por su amor no correspondido; que en la nalga izquierda llevaba una esvástica negra... (Bolaño, 2017, p. 86).

Montecristo fue nazi por accidente. Reunirse con personajes del *Reich* era una forma de liberación. La Europa de pre y pos guerra le asentó muy bien. Ella procuraría algunos amoríos con personajes fascistas (un general de las Wehrmacht). Los rumores indicaron que se tatuó una esvástica en su glúteo izquierdo.

4.1.6 DOS ALEMANES EN EL FIN DEL MUNDO

El mote de “alemanes” que obtuvieron tanto Franz Zwickau como Willy Schürholz era irónico, pero reflejaba íntimamente la influencia de la cultura en la estructura psicológica de ellos. Ambos nacieron en el seno de una comunidad de migrantes alemanes que se asentó en sudamérica. De Zwickau se dijo: “Hijo de migrantes alemanes, dominó a la perfección la lengua de sus padres como la lengua de su tierra de nacimiento (Bolaño, 2017, p. 91)”. Es probable que la lengua alemana representara a sus padres y el español representara la tierra en donde vivió (América). Zwickau quedaría en un limbo, acomodado justo a la mitad de la cultura del padre nazi vencido y el sometimiento de la madre tierra por parte de las dictaduras y de los gobierno antidemocráticos americanos. La deformación que hizo del cosmos, heredado por sus progenitores, dominaría su obra con tintes nazis.

Willy Schürholz creció en una colonia llamada Renacer en Chile. Dicha colonia era la pantalla de una comunidad hermética de migrantes alemanes, quienes probablemente huyeron de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. En ese lugar se formó una comunidad que mantuvo sus costumbres y que impidió la mezcla entre sus habitantes con los lugareños:

La colonia Renacer es una empresa rentable. Su presencia es inquietante: sus fiestas las celebran en secreto, ellos solos, sin invitar a los lugareños, sean pobres o ricos. Sus muertos los enterraban en su propio cementerio. Finalmente, otro motivo diferenciador, acaso el más nimio pero también el que primero llamaba la atención de quienes se asomaban a sus lindes o de los escasos visitantes, era la procedencia de sus pobladores: todos, sin excepción, eran alemanes (Bolaño, 2017, p. 94).

La herencia cultural de Schürholz que coincidió con la absorción de un nazismo cósmico muy particular, estaba fundamentada en una comunidad de migrantes que mantuvo la pureza racial y cultural. Al aislarse de los chilenos mantenían sus costumbres y tradiciones que se vieron reflejadas en la psique de Schürholz. Este personaje nazi deformaría el sentido de la pureza racial en el hermetismo de su obra.

4.1.7 VISIÓN, CIENCIA FICCIÓN

El nuevo grupo de autores nazis compartió su gusto por la ciencia ficción. Dicho gusto reivindicaba la añoranza del pasado con proyecciones hacia el futuro. Como si en el futuro distante fuese posible el regreso a un ambiente prehistórico y puro. J.M.S. Hill fue educado, como la mayoría de los autores nazis, en un medio ambiente protestante. Era hijo de un clérigo. Su madre laboró en un cine. Tal combinación hizo del nazismo cósmico de Hill una especie de híbrido familiar. El gusto por lo religioso que gobernó su obra viene del padre. Es probable que lo religioso se mezclara con el cine:

J.M.S. Hill fue el último de los cuatro hijos de un sacerdote de la Iglesia Episcopalista y de una madre cariñosa y soñadora que de soltera trabajó como taquillera en uno de los cines de su ciudad natal. Vivió solo casi toda su vida. Sólo se le conoció un amor, desdichado. En sus escasas declaraciones personales decía que ante todo era un profesional de la escritura. En privado se jactaba de haber creado parte del utillaje y del vestuario del nazismo alemán, aunque éstos sin duda no llegaron tan lejos (Bolaño, 2017, p. 104).

Hill reconocía en el nazismo la repetición del mundo cristiano, en este caso, de los protestantes. Su pensamiento sufrió una deformación simbólica al reconocer en el vestuario nazi esa fuerza prístina que controlaba al mundo. La actividad como escritor, de la que se decía un profesional, combinó una defensa acérrima del protestantismo, de la labor sacerdotal, del atuendo del padre, con el uniforme de la sexualidad contenida de los nazis, de las SS. Al parecer, existía una relación directa entre el sacerdote cristiano que obtiene por la ascesis cierto grado de templanza y la sexualidad contenida del uniforme nazi.

De Zach Sodenstern se sabe poco. Su marco escénico, es decir, el entorno donde vivió no está presente en su biografía, si no en su obra:

La novela aparentemente es una sucesión sólo interrumpida por la palabra fin de situaciones desagradables y agresivas. A simple vista no parece una novela de ciencia-ficción. Sólo los sueños o las visiones del adolescente Gunther O´ Conell la tiñen con un cierto barniz profético y fantástico. En sus páginas no hay vuelcos espaciales ni robots ni adelantos científicos; por el contrario, la sociedad que describe parece haber retrocedido en la escala de la civilización (Bolaño, 2017, p. 106).

La nostalgia está presente en esta clase de nazismo. Se trata de un escritor nacido en 1961 y muerto en 2021. Su obra era una actividad simbólica de la fantasía. Una deformación onírica que profetizó el auge del primitivismo como la vanguardia de la humanidad. Es por demás redundante aclarar que al nazismo alemán siempre se le atribuyó una búsqueda por lo imperecedero, ejemplificado por la voluntad del superhombre. Retroceder en la escala civilizatoria en ciencia ficción se llama distopía. Esto para Sodenstern era una utopía, una añoranza personal.

El marco escénico de Gustavo Borda fue muy distinto. Los otros dos miembros de este movimiento literario fueron norteamericanos, su contexto histórico por más destructivo que pareciera, jamás pudo acercársele siquiera al de Borda. El biógrafo lo describió como el más talentoso y como uno de los personajes que padeció las últimas inclemencias de los gobiernos autoritarios de Latinoamérica: “El más grande y el más desgraciado de los autores de ciencia ficción guatemaltecos tuvo una infancia y adolescencia campesina. Hijo del capataz de la hacienda Los Laureles, la biblioteca de los patrones de su padre le proporcionó las primeras lecturas y las primeras humillaciones, no escasearían a lo largo de su vida. (Bolaño, 2017, p.110)”. La violencia lo educó como a muchos americanos. Era hijo de un capataz, individuo nativo, que debido a sus rasgos físicos se creía inferior. Pero su brutalidad le sirvió para escalar una posición económica mejorada, al descargar la ira contenida de su condición marginal en sus iguales. Su hijo, gracias a tal esfuerzo, pudo acercarse a una biblioteca, lo que le concedería el desarrollo

de la escritura y humillaciones por su aspecto, rasgo que lo acompañó durante toda su vida:

En cierta ocasión, preguntando por qué sus historias tenían ese componente germánico tan extraño en un autor centroamericano, contestó: Me han hecho tantas perrerías, me han escupido tanto, me han engañado tantas veces que la única manera de seguir viviendo y seguir escribiendo era trasladarme en espíritu a un sitio ideal... A mi manera soy como una mujer en un cuerpo de hombre (Bolaño, 2017, p. 111).

El nazismo para Borda era utópico. Tal utopía trataba de la liberación del marginado. Como si la búsqueda por el fenotipo germánico fuera la guía o una escapatoria de su mestizaje y del desprecio generalizado de su obra. Borda padecía el mal de Estocolmo, que aparece cuando el sometido se enamora de su castigador. Esta patología ocasiona que la víctima admire el sufrimiento. Lo que le sometió, en este caso, a un tipo de nazismo cósmico del abuso que se volvería su ficción idealizada: ciencia ficción.

4.1.8 MAGOS, MERCENARIOS, MISERABLES

Este grupo de autores nazis fueron gobernados por una fuerza tanatológica. Segundo José Heredia era un mercenario, quien grabó la muerte en su existencia misma y en su obra. Heredia se comparaba con Richard Burton. Burton fue un actor británico, educado bajo la fe presbiteriana, reconocido por tener facilidad de palabra y talento para el teatro. Heredia era llamado “Sócrates” por su capacidad para la discusión. En esencia este autor nazi pudo haber vivido, por su condición latinoamericana, una educación rigorista que determinó su destino. Se identificaba con el escritor y aventurero T. E. Lawrence, cuyos biógrafos y analistas de su obra coinciden en su homosexualidad y masoquismo: “Hombre de carácter impulsivo y sanguíneo, en su juventud recibió el mote de Sócrates por la afición que mostraba a discutir interminablemente con los demás sobre temas variados. Él prefería compararse a sí mismo con Richard Burton y T.E. Lawrence (Bolaño, 2017, p. 115)”. Su identificación con estos dos personajes refiere un proyecto simbólico interno, de su psique, hacia la sublimación de ciertos placeres. De Burton le agradaba el azar

presente en los grandes filmes del actor, lo cual parecía una búsqueda de Heredia por su inconsciente (tan vivo que logró filtrarse en ideas conscientes que reflejaban su interioridad). La figura de Lawrence, un personaje literario incomprendido, masoquista y homosexual, se convirtió en Heredia en un símbolo psicológico: por un lado estaba el libertador del pueblo árabe, que había padecido su naturaleza (la homosexualidad) y la naturaleza (con los pueblos del desierto, hijos de Ismael) y por el otro la figura del mercenario, asesino a sueldo, pagado por los ingleses para destruir a los otomanos desde su interior. La parte visible del símbolo nazi en Heredia repitió este patrón: escritor incomprendido, amante de cierta moral que se viene abajo. La parte invisible está oculta por su yo un aventurero y naturalista que buscaba conocer su homosexualidad inconsciente a través de la escritura.

Amado Couto, brasileño, era un tipo de demonio castigador, muy activo en la vida pública. Lastimado por su obra que no se publicó, pertenecería a los escuadrones de la muerte que acallaban a los inconformes. Era una especie de voluntad dominante, el Yahvé sudamericano que infringió castigo con suma presteza y al mismo tiempo un moralista que decía saber lo que la literatura de su país necesitaba: “Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña. (Bolaño, 2017, p. 117)”.

De Carlos Evia se sabe poco, no más que su lugar de trabajo: “Su vida estuvo ligada al periodismo televisivo en donde ocupó puesto subalternos y ocasionalmente de redactor en jefe (Bolaño, 2017, p. 120)”. Harry Sibelius fue un ávido lector de Phillip K. Dick. Es probable que *The man in the high castle* haya influenciado su obra. Nostálgico de una edad antigua latinoamericana, añoraba lo que mejor se le parecía: el nazismo, el

hombre en el gran castillo —Hitler—. En sus ensoñaciones habló de lo que pudo ser el mundo americano:

Las historias de Sibelius suceden porque suceden, sin más, fruto del azar liberado a su propia potencia, soberano, fuera del tiempo, y del espacio humanos, diríase en los albores de una nueva edad en donde la percepción espacio-temporal comienza a metamorfosearse e incluso a abolirse. Sibelius habla del ordenamiento político y económico y militar de la nueva América y es inteligible. Nos habla del nuevo ordenamiento religioso, racial, judicial, industrial con objetividad y claridad. Su fuerte es la administración (Bolaño, 2017, p. 124).

Sibelius describió un nuevo orden que gobernaría todos los aspectos del hombre: la trascendencia del yo (lo inconsciente), su yo (lo racial), el superyó (lo judicial) y la relación con el otro y su entorno (lo industrial). Se trataba de un administrador de los placeres. En ocasiones su prosa se perdía y resultaba incomprensible. Intentó tocar lo que estaba fuera del tiempo y del espacio (el inconsciente) y dijo que podía abolirse, es decir, volverse comprensible. Lo comprensible se refiere la voluntad del más fuerte. El nazismo cósmico era el dominio de lo incomprensible a través de la voluntad que gobernaría cualquier fuerza de la naturaleza. El símbolo nazi cósmico está representado por el genio de Sibelius.

4.1.9 LAS MIL CARAS DE MAX MIREBALAIS

Max Mirebalais era un personaje marginal que truncó y volvió más complejo el nazismo como símbolo en términos cósmicos. Era un hombre de color, nacido en uno de los lugares más pobres del mundo: Haití. Su condición marginal lo relegó todavía más al volverse alérgico a la violencia, que era una muestra de debilidad en los lugares pobres. La literatura se volvería una alternativa para escalar los inaccesibles lugares de la clase media y alta. Se decidió por el periodismo y luego por la ficción:

Su espíritu perseverante lo hizo acceder, al cabo de dos años, al puesto de ayudante del redactor de notas de sociedad en *El monitor* de Puerto Príncipe en donde paseó su deslumbramiento y perplejidad por las fiestas y saraos de las mejores casas de la capital. No cabe duda de que desde el primer momento quiso formar parte de ese mundo. Pronto comprendió que sólo existían dos maneras de acceder a él: mediante la violencia abierta,

que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al que repugnaba hasta la vista de sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social (Bolaño, 2017, p. 129).

Mirebalais se decantó por una forma de violencia escondida: el éxito literario, es decir, el impulso que ayuda a los escritores marginados a sobreponerse de la pobreza. La literatura se convertiría en él en una forma de violencia que escondió el deseo de Mirebalais por escapar del sitio que le otorgaron de nacimiento. En la Latinoamérica conservadora del autor era necesario un buen disfraz para vencer su marginación. La obra de Mirebalais está en su contexto y sus aspiraciones: “Sobre sus textos, manipulados, maquillados, metamorfoseados, se levantó la figura de un bardo que hurgaba y cantaba la magnificencia de la raza aria y de la raza masai a partes iguales (Bolaño, 2017, p. 131)”. Bardo es el antiguo poeta que a través de la oralidad contaba historias de hechos o glorias pasadas. Mirebalais fungía como el rapsoda de un nuevo orden. En el ensayo “Fascinante fascismo” de Susan Sontag está presente la misma idea de este autor en torno a la igualación de la raza aria con una raza autóctona. Sólo cambia la tribu: los nuba. Al parecer Leni Riefenstahl reconocía en la presencia física y sexual de los nuba un tipo de arte fascista, que buscaba, al igual que el nazismo, el florecimiento de la voluntad ante la naturaleza cambiante:

Hay que reconocer que si el libro no estuviese firmado por Riefenstahl, no sospecharíamos necesariamente que estas fotografías habían sido tomadas por la artista más interesante, talentosa y eficaz de la época nazi. La mayoría de la gente que hojee *Los nuba* probablemente lo verá como un lamento más por los pueblos primitivos en trance de desaparición —el ejemplo más grande sigue siendo Lévi- Strauss en *Tristes trópicos*, sobre los indios bororo de Brasil— pero si se examinan cuidadosamente las fotografías, en conjunción con el largo texto escrito por Riefenstahl, se vuelve claro que siguen una continuidad con su obra nazi. El sesgo particular de Riefenstahl se revela en su elección de esta tribu y no de otra: un pueblo al que describe como agudamente artista (cada quien posee una lira) y hermoso (los hombres nuba, observa Riefenstahl, «tienen una complexión atlética rara en otras tribus africanas»); dotados como están con «un sentido mucho más poderoso de relaciones espirituales y religiosas que de asuntos mundanos y materiales», su principal actividad, insiste Riefenstahl, es ceremonial. *Los nuba* es acerca

de una idea primitivista: un retrato de un pueblo que subsiste en pura armonía con su medio, no tocado por la civilización.⁴⁹

Mirebalais compartía la idea de elevar una raza primigenia a la escala de los arios. Su literatura era nazi en términos cósmicos, porque encontró en la pureza racial y en la voluntad el escape de la marginación. La potencia física de los masai se une a los nuba de Riefenstahl y los cánones arios. En esencia, el arte fascista está más allá de un color de piel. Aboga por el individuo que se eleva sobre su inconsciente. Por ejemplo, la tribu masai utilizó túnicas rojas en su atuendo para diferenciarse de la naturaleza. Parecían antiguos titanes que coexistieron manteniendo el principio de individuación en los altiplanos de Kenia. Se sabe que esta tribu era depredadora, de cierta manera, colonizaba la tierra. Creían en el Dios Ngai, que trae la lluvia. Ngai era un dios cósmico, que fertilizaba la tierra, fuerza tectónica dominada por la humedad, el semen de Ngai. Mirebalais identificó la esencia del nazismo más allá de un color de piel y una fisionomía. La potencia viril que dominaría las potencias tectónicas o femeninas era la alternativa simbólica que él propuso.

4.1.10 POETAS AMERICANOS

Uno de los poetas americanos fue Jim O'Bannon, individuo que conoció a la generación *Beat*, a la que admiraba hasta el suceso traumático que lo llevaría a los golpes con Ginsberg y con su amante. Una parte medular para iniciarse con los Beats era acostarse con ellos. O'Bannon se resistió a esta fórmula:

Al año siguiente viaja a Nueva York en autostop y se reúne con Ginsberg y un poeta negro en un hotel del Village. Conversan, beben, leen poemas en voz alta. Luego Ginsberg y el negro le proponen hacer el amor. O'Bannon al principio no entiende. Cuando uno de los poetas comienza a desnudarlo y el otro a acariciarlo la terrible verdad se abate sobre él. Durante unos segundos no sabe qué hacer. Luego la emprende a puñetazos con ambos y se marcha (Bolaño, 2017, p. 139).

⁴⁹ Susan Sontag, "Fascinante fascismo", *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, Debolsillo, Barcelona, 1980, p. 57.

Así surgió la enemistad con dicha generación que, según el biógrafo, dominaba la poesía norteamericana. O'Bannon buscó una alternativa que sopesara el entorno artístico de los beats tan desfavorable para un heterosexual. La encontraría en la tradición. Al erigirse como su portavoz lanzó una ofensiva sobre los beats, con los que nunca se reconciliaría. O'Brannon adoptó el nazismo para contraponerlo a las formas morales que determinaban a las artes americanas. Es decir, se lanzó contra los homosexuales y los judíos:

Vivió de dar conferencias y recitales a lo largo y ancho del país. Se casó y divorció cuatro veces aunque siempre mantuvo que su único gran amor fue Margaret Hogan. El tiempo apaciguó sus invectivas literarias: desde el poeta duro y sarcástico de << Negativo de John Brown >> al poeta enfermo y olímpico de << Homenaje a un perro de la calle Vine >> media un abismo. Conservó hasta el final su desprecio por los judíos y por los homosexuales, aunque a los negros poco a poco comenzaba a aceptarlos cuando le llegó la muerte (Bolaño, 2017, p. 141).

El desprecio que tuvo sobre estos grupos marginales provino del suceso traumático de su juventud. Según se entiende, la homosexualidad se volvió una forma de poder, una estrategia de ciertas personas que gobernaban las letras para controlar y regular el arte, la poética del otro. Su insurrección bien podría decirse que era nazi (rencor hacia la diferencia) aunque la parte opuesta, el discurso homosexual dominante, también era nazi (al no tolerar la heterosexualidad).

Rory Long fue otro de los poetas americanos que sufrió de megalomanía. Era una versión moderna del síndrome de Casandra, pero de género masculino. Compartió con los otros autores la búsqueda por lo originario. Long como sus predecesores vio en lo originario un tipo de pensamiento religioso fincado en lo que sus padres les enseñaron. También recogió la postura nazi sobre el mundo en declive. Su incapacidad adaptativa lo llevaría a defender un superyó imposible. Las intenciones de Long buscaban el crecimiento moral de un país que ha caído en la degeneración:

Creía en la necesidad de una resurrección americana, creía *conocer* las *características* de esa resurrección, que serían distintas a todo lo hasta entonces experimentado, creía en la familia americana y en su derecho a recibir el mensaje múltiple verdadero y en su derecho

a no ser envenenada por mensajes sionistas o por mensajes manipulados por el FBI, creía en la individualidad y en la necesidad de que Estados Unidos reemprendiera con renovado vigor la carrera espacial, creía que una enfermedad mortal corroía buena parte del cuerpo de la República y que era necesario intervenir quirúrgicamente (Bolaño, 2017, p. 146).

Los impulsos que dominaron este tipo de nazismo refieren un corto circuito del principio del placer. Las pulsiones de vida que se repetían en su entorno se deformaron en la psique de Long hasta convertirlas en un símbolo cósmico nazi de muerte. Él atisbaba en los impulsos de muerte las pulsiones de vida. Como si la guerra y el conflicto perpetuo fueran la rehabilitación de la voluntad que logra controlar las pulsiones de vida.

4.1.11 LA HERMANDAD ARIA

El marco escénico de La Hermandad Aria es el del neonazismo norteamericano. Este movimiento incluye dos personajes: Thomas R. Murchinson y John Lee Brook. Fueron dos autores nazis que provenían de los barrios bajos del sur de EUA. Eran analfabetas que conocieron las letras en la cárcel. Se acercaban a la Hermandad Aria como un acto puro de supervivencia. Puede decirse que Murchinson apodado “el texano” experimentó el crimen como una forma de ganarse la vida. Su ignorancia le llevó a fraternizar con un grupo de individuos racistas marginales, lo que le permitiría cierta seguridad en sus estancias penitenciarias:

La vida de Murchinson estuvo marcada desde temprano por el presidio. Estafador, ladrón de coches, ventajista, camello, recorrió todo el variado espectro de la delincuencia sin especializarse en ninguna en específica. No fue la ideología la que lo aproximó a la Hermandad Aria sino sus constantes estadías en la cárcel y su desmedido afán de supervivencia (Bolaño, 2017, p. 151).

John Lee Brook compartió su precaria educación con Murchinson, pero su contexto social fue más complejo que el de su predecesor. Se dice que provino de una familia disfuncional, cuya figura paterna era débil. De esta manera, la cultura, es decir, las reglas morales que provienen del padre, estuvieron ausentes. El desarrollo de la vida anímica, que se origina por la figura materna, resultó incierto por la juventud e

inexperiencia de su progenitora. La pobreza era otro rasgo distintivo de su linaje. Cualquier rasgo de moralidad provino entonces de un acto de supervivencia, en este caso, del crimen:

El que fuera considerado el mejor de los escritores de la Hermandad Aria y uno de los mejores poetas californianos de finales del siglo XX aprendió a leer y escribir en las frías aulas de una prisión a la edad de los dieciocho años. Previamente su vida puede definirse como una sucesión de delitos menores, sin orden ni concierto, propios de un adolescente californiano de raza blanca y de clase baja, perteneciente a una familia desestructurada (padre desconocido, madre adolescente y dedicada a trabajos mal remunerados). Tras su alfabetización la carrera delictiva de John Lee Brook da un giro de noventa grados: se introduce en el negocio de la droga, la trata de blancas, el robo de coches de lujo, el secuestro y el asesinato (Bolaño, 2017, p. 153).

La inserción en un grupo racista por parte de estos dos autores resulta esclarecedora para comprender el tipo de nazismo cósmico que padecieron. Se sobreentiende que se trataba de grupos internos de las cárceles norteamericanas, reunidos como en las comunidades primitivas, por su color de piel y creencias religiosas. Esta organización cobijó a R. Murchinson y John Lee Brook. La supremacía blanca se convertiría en la figura paterna que completó sus psiques debilitadas. Las letras, es decir, el proceso educativo que ellos obtuvieron en prisión, les permitió un desarrollo precario de su afectividad, mostrada en su escritura con temas por demás vagos. La afectividad era la madre, la madre tierra de donde todo surgía. Los poetas arios fueron completados por accidente desde otro horizonte: el símbolo nazi cósmico sobre la tierra. La Hermandad aria representaba lo masculino, la fuerza dominante y su escritura lo femenino, esa parte azarosa entremezclada con un pensamiento racista justificado por un entorno pobre y por su accidentado color de piel.

4.1.12 LOS FABULOSOS HERMANOS SCHIAFFINO

Italo y Argentino Schiaffino formaron un binomio indisoluble, compuesto por dos caras de un mismo contexto social. Se supo poco de su niñez o de su historia familiar, al parecer carecía de importancia, no así su marginación económica y la búsqueda de un arcano que

dotara de sentido su existencia gobernada por la inanidad. Italo, el mayor, cubrió su vida con diversos trabajos de menor importancia. Abandonaría la escuela para refugiarse en esa figura dominante, latinoamericana, que era el fútbol. El equipo Boca Juniors se convirtió en un guía, casi divino, donde Italo encontraría la serie de normas morales, el superyó que será cultivado al amenizar y dirigir la barra brava. Se trataba de una especie de culto siniestro al padre cósmico:

De familia humilde, en su vida sólo hubo dos pasiones: el fútbol y la literatura. A los quince años, cuando ya hacía dos que había abandonado la escuela por un trabajo de recadero en la ferretería de don Ercole Massantonio, se hizo miembro de la barra brava de Enzo Raúl Castiglioni, una de las tantas que agrupaban por entonces seguidores de Boca Juniors (Bolaño, 2017, p. 159).

Argentino Schiaffino sí tuvo una figura paterna: su hermano. Pero era más débil que Ítalo, consecuentemente más creativo. Dedicó su vida a suplantar poco a poco la figura de su hermano, quien falleció debido a su sobrepeso. Italo era la parte autoritaria y poderosa. Argentino la potencia invisible, ideológica que amalgamaría el culto al fútbol, al Boca y a la selección de fútbol argentina:

Creció, es un hecho, a la sombra de su hermano quien lo aficionó al fútbol, lo hizo fanático del Boca y lo interesó por los misterios de la poesía. La diferencia entre ambos, sin embargo, fue notable. Ítalo Schiaffino era alto, fuerte, autoritario, de carácter seco, poco imaginativo; poseía una figura que infundía respeto: nervuda, angulosa, de aire un tanto fúnebre aunque a partir de los veintiocho años comenzó a engordar peligrosamente, tal vez debido a un problema de hormonas, lo que a la larga le resultaría fatal. Argentino Schiaffino era más bien de estatura media tirando a bajo, gordito (de ahí el cariñoso apelativo de El Grasa que cargó hasta su muerte), de imaginación desbordada, carácter sociable y audaz, carismático aunque escasamente autoritario. (Bolaño, 2017, p.164).

Los hermanos Schiaffino hicieron del fútbol el culto a la fuerza, a la potencia viril que se impone sobre lo débil y pasajero. En su afición hubo una serie de normas, como las impuestas por Yahvé al pueblo elegido: adorar un solo Dios sobre todas las cosas (El Boca Juniors). Lo que se tradujo en términos futbolísticos, a cultivar un solo equipo (la fidelidad a la cultura del padre). El Boca Juniors era un padre vengativo, absorbente, que simbolizaba la posibilidad del castigo a sus miembros más fieles, a los que siguieron la voluntad de la barra brava racista.

4.1.13 RAMÍREZ HOFFMAN, EL INFAME

El infame hizo honor a su apelativo. Ramírez Hoffman fue la apoteosis de lo cósmico, del símbolo nazi latinoamericano en todo su esplendor, de lo nazi en *La literatura nazi en América*. Su contexto era el de la dictadura chilena, que le beatificó al permitirle una vida en el crimen sin consecuencias legales. Su biógrafo fue Roberto Bolaño, quien lo describió como un artista del performance, que en su obra añoraba una edad pretérita: la edad de hierro. Esta etapa consistía en un sinnúmero de transformaciones; el hombre popularizó el uso de dicho metal para producir utensilios y armas, lo cual posibilitó una nueva percepción del mundo, al cambiar sus creencias religiosas o transformarlas en arte. Hoffman pensaba en esta edad como una metáfora del cambio político y estético. Bolaño lo describió así: “El viaje fue difícil y plagado de escalas, pero en todos los lugares donde aterrizaba escribía sus poemas en el cielo. Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena, decían sus admiradores (Bolaño, 2017, p.187)”. Se trató de un individuo al que le gustaba desafiar la naturaleza: “Ramírez Hoffman, mientras tanto, seguía en el cielo, luchando contra los elementos (Bolaño, 2017, p. 189)”. No temía a las fuerzas del cielo, a las que confrontaba con su voluntad. En su obra, esas potencias vitales eran iguales al sadismo como masoquismo del yo, lo que significa placer-dolor, dolor-placer en el mismo sentido: “La pieza es singular en grado extremo en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños (Bolaño, 2017, p. 194)”. Sin embargo, se le conoció por su sadismo: “En 1992 su nombre sale a relucir en una encuesta judicial sobre torturas y desapariciones. En 1993 se le vincula con un << grupo operativo independiente >> responsable de la muerte de varios estudiantes en el área de Concepción y en Santiago (Bolaño, 2017, p. 195)”. Ramírez Hoffman era el auténtico neo-nazi, un tipo de demonio maligno plastificado en hombre. Su postura de la historia era la del movimiento estático, del auto sacrificio como renacer:

Un oficial del Ejército que participó con él en algunas actividades de represión en Santiago incluso va más lejos y afirma que Ramírez Hoffman tenía toda la razón del mundo cuando decía que no había que dejar vivo a ningún prisionero a quien previamente se hubiera torturado: << tenía una visión de la Historia, cómo le diría, cósmica, en permanente movimiento con la Naturaleza en medio de todo, devorándose y renaciendo que daba asco, pero brillante como un portento, señor... >> (Bolaño, 2017, p. 195).

A Hoffman le gustaba estar en el centro de esa naturaleza devoradora, sádica y masoquista al mismo tiempo. Utilizó la dictadura chilena para producir, según su entender, la transformación de la violencia en arte. Ramírez era el ideal del símbolo nazi cósmico, como si su persona fuese el contexto de los otros autores nazis. Hoffman fue el marco escénico en donde se desarrolló la acción ocasionada por el símbolo nazi latinoamericano. Este personaje le daría sentido y dinamismo a lo nazi, al convertirse en la figura paterna a la que todos los autores latinoamericanos podrían rendirle tributo. Representaba una ideología conservadora, católica, que ahogó a los demás en descrédito. Su voluntad utilizó la cultura dominante para transformar al mundo con la única herramienta que creía valiosa: la violencia. Por un recurso artístico que le es cercano — un antiguo caza de la *Segunda Guerra Mundial* o la pornografía—, se convirtió en el fustigador del aire o en el asesino que depredaba a los actores después de una orgía perpetua.

4.1.14 CONCLUSIONES SOBRE EL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA

Las dimensiones del símbolo nazi en su parte cósmica en este libro son muy variadas y complejas. Aparecen en los marcos escénicos de los autores nazis. Se da el caso que algunos de ellos tengan entornos parecidos. Es decir, que hayan vivido en espacios temporales semejantes. Pero hay otros que parecen venir del futuro. *La literatura nazi en América* se publicó en los años noventa del siglo pasado. Ciertos personajes mueren en la década del 2020, lo que lleva a suponer que no vivieron el nazismo en carne propia

como la dinastía Mendiluce. El significado global del nazismo en términos cósmicos es el de una cultura conservadora, que se trasmite de familia en familia americana con un rigorismo moral que destruye la psique de los autores nazis al volverlos fascistas. Este tipo de moral privilegia una parte del yo, lo que Freud llamaría el superyó o la cultura de una época. Inmediatamente tal predominio ocasiona una neurosis, reflejada en la existencia contradictoria de los miembros del movimiento literario catalogado como nazi. Este pieza del símbolo nacionalsocialista en términos cósmicos también convierte a la psique de cada uno de los autores en una amalgama de miedos, en una cárcel que rige un dictador idealizado, que cobra el sentido religioso del Dios punitivo o la figura espeluznante de los gobiernos autoritarios que se pone por encima de la naturaleza. Esta característica no solo queda plastificada en *La literatura nazi en América*, sino en uno de los cuentos de Bolaño titulado: “Últimos atardeceres en la tierra”, en donde la figura imponente del padre sale del mar para atormentar al protagonista:

B cierra los ojos. El viento hace ininteligibles las voces de alarma del pescador y los niños. La arena está fría. Cuando abre los ojos ve a su padre que sale del mar. B cierra otra vez los ojos y los vuelve a abrir sólo cuando una mano grande y mojada se posa sobre su hombro y la voz de su padre lo invita a comer huevos de caguama.⁵⁰

De igual manera que B cada uno de los autores nazis pende de esa figura patriarcal. No pueden vivir sin ella y se esfuerzan por contener las fuerzas tectónicas del ello, de los placeres. Entre más lo intentan, el sadismo que procuran se vuelve masoquismo y su mundo, su obra, en dolor perpetuo, delirante.

En algunos casos, el nazismo se vuelve una capa casi invisible que permeará la existencia de sus víctimas (por ejemplo, los hermanos Schiaffino o Mirebalais). El nazismo latinoamericano es esa capa invisible, un símbolo que sabe esconderse de la censura mundial: ha evolucionado. Se trata, en esencia, de la incapacidad psicológica de

⁵⁰ Roberto Bolaño, “Últimos atardeceres en la tierra”, *Putas asesinas*, Anagrama, Tercera edición, Barcelona, 2003, p. 54.

abandonar al mundo antiguo, gobernado por el padre castigador y por un tipo de moral autoritaria que controlaba a lo femenino, simbolizado por la tierra. La mayoría de los autores nazis eran individuos que compartieron esta incapacidad. Su psique estaba dividida en tres partes: su cultura, sus instintos y sus intereses artísticos. Estas partes se oponían entre sí. El predominio de la cultura en su obra artística y en sus instintos fue la viva representación del símbolo nazi cósmico con todas sus “cualidades”: conservadurismo, fetichismo hacia el padre y negación a los símbolos de la tierra (intuición, diversidad sexual, diversidad racial, etc.).

El nazismo cósmico en *La literatura nazi en América* habla de una obsesión por el control de las fuerzas tectónicas. Los personajes nazis fueron el producto de la moral de su tiempo, de su marginación, de su psique vencida o convencida de un tipo de cultura clasista, machista y racista, escondida tras prácticas religiosas que cercenaron la diferencia. Lo nazi cósmico, pensado como un símbolo que se desarrolló en América tras la Segunda Guerra Mundial, indica un tipo de neurosis ocasionada en entornos abrumados por la sexualidad contenida. La evolución del nazismo hitleriano hacia el americano muestra las consecuencias de influir por medio de la cultura conservadora en la psique de cualquier subjetividad: predominio del tanatos sobre el eros, insatisfacción y poética de muerte.

4.2 LA PARTE ONÍRICO-POÉTICA DE LOS AUTORES NAZIS

4.2.1 INTRODUCCIÓN A LO ONÍRICO POÉTICO DEL SÍMBOLO NAZI EN *LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA*

A partir del análisis de la parte cósmica del símbolo nazi en *La literatura nazi en América* se mostró la influencia del contexto social en cada uno de los autores. El símbolo nazi pensado desde lo cósmico englobó la influencia de la cultura en el marco escénico de cada biografía: no solo los usos y costumbres dominantes, sino las ideologías de toda índole, desde religiosas hasta políticas. También se subrayó la influencia del entorno cultural en la formación de la subjetividad de los artistas nazis. La influencia del entorno social en la vida de cada autor tuvo distintos resultados. Experiencias y circunstancias muy particulares de cada uno de ellos hicieron del nazismo su propio nazismo. El lugar en que les tocó vivir, la familia y el país en donde nacieron, así como la cercanía directa e indirecta con la figura de Hitler, indicaron un nazismo heterogéneo con significados y experiencias muy peculiares, hasta el punto de desdibujar completamente el significado objetivo del nazismo. La psique de los autores operó como deformadora del nazismo histórico. Cada artista dejó imperar una u otra faceta de este. Hubo casos en donde el nazismo se convertiría en resistencia al poder establecido o en movimientos marginales.

El nazismo cósmico no agotó completamente al símbolo nazi, Bolaño deformó al nacionalsocialismo desde la ficción, al insertarlo en una realidad cultural y estética diferente a la europea. Lo mismo hizo con el tiempo y el espacio geográfico del *Reich* alemán, ya que la mayoría de los autores nazis que construyó Bolaño en el libro no tuvieron un contacto directo con cualquiera de los fenómenos que podrían representar al nazismo: el arribo de Hitler al poder en 1933, el totalitarismo alemán desde ese año hasta 1945 o el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Así, el término nazi se volvió una

representación deforme de su propia realidad. Esta representación guardaría semejanzas con la historia e incongruencias con su desenvolvimiento en la ficción. Se habla de semejanzas porque el nazismo en términos muy generales se refiere a un superyó. Es decir, al pensamiento moral de un tiempo determinado. Se habla de incongruencias porque esas semejanzas entre la cultura dominante y la vida de los autores nazis generaron una experiencia irrepetible que tuvo como filtro la psique de cada uno. Si se combina una psique individual (la psique siempre es así) con un concepto objetivo (el nazismo) aparece otra cara del símbolo solo medible en los deseos y las ensoñaciones de cada autor.

Lo onírico del símbolo nazi podría ayudar a resolver las insuficiencias de la parte cósmica. El mapa onírico se encuentra en la biografía íntima y en los recuerdos de los autores nazis. Lo onírico se refiere a la fusión del entorno social con las experiencias y elecciones internas del sujeto. O mejor dicho, muestra la resultante del conflicto entre la cultura y el yo. Este conflicto queda representado en la actividad simbólica de la fantasía. La actividad simbólica es el proceso de reconstrucción de una imagen onírica por la influencia de la censura. Es decir, las pulsiones sexuales se ocultan en formas que no necesariamente corresponden con el deseo del individuo. Así se desfigura en la fantasía una imagen que oculta — contenido manifiesto — lo que quiere expresarse. Lo que en realidad quiere expresarse está censurado por la cultura o por la moral del individuo — contenido latente —. Eso que no se puede decir se esconde tras el nazismo. Si lo nazi en términos oníricos solo manifiesta un contorno de lo censurado, su deformación completa esconde un circuito del placer roto: el choque entre la cultura y las pulsiones en la psique de estos artistas.

El significado poético de lo nazi complementaría el significado onírico de dicho símbolo. Pero el apartado poético resulta el más complejo de tratar: refiere un conjunto de alegorías o de representaciones vagas que muchas veces desdibujan el contorno que

resguarda el significado original del símbolo. Lo poético es el mundo de lo invisible e inefable, que mantiene solo representaciones indirectas del concepto natural que una vez tuvo el símbolo. Este mundo, en la escritura de Roberto Bolaño, proviene de la deformación de lo nazi en cada uno de los autores que él creó. Si el aspecto cósmico del símbolo habla de la influencia cultural que padecieron los autores homenajeados y el aspecto onírico se refiere la deformación que cada uno realizó desde la censura psíquica de una fantasía –nacionalsocialismo–, el aspecto poético es la consecuencia arquetípica de estos dos elementos. Lo poético refiere el actuar del nazismo en cada obra y de los arquetipos que en ella se desenvuelven. Es posible que cada autor nazi buscase el equilibrio entre sus pulsiones y la cultura a través de su obra. Hay un nexo indisoluble entre la parte onírica del nazismo y la parte poética. El aparato onírico deforma la realidad para mostrar a la mente formas comunes que esconden significados inconscientes. Al deformarse el nazismo en cada uno de los autores, surge un significado oculto visible sólo en su obra. La obra se refiere al inconsciente, a eso que acontece en la creatividad del artista sin que este se dé cuenta a ciencia cierta lo que concibió. El nazismo, tal y como Bolaño lo abordó, tiene un sentido deformado (onírico) y otro reconstruido o poético (inconsciente).

4.2.2 LA DINASTÍA MENDILUCE

Los Mendiluce formaron un clan familiar compuesto por tres escritores. Cada uno dependía del otro de acuerdo con los complejos o miedos que compartieron. La fijación por el nazismo que absorbió la matriarca, Edelmira Thompson, se transmitiría a su prole. Tanto Edelmira como su hijo Juan y su hija Luz establecieron un filtro por donde el símbolo nazi fue depurado. El nazismo era la pieza fundamental de un

patriarcado absolutista basado en la tradición. Lo nazi de este linaje contuvo pulsiones y deseos reprimidos que produjeron un nazismo inconsciente.

El primer rastro del nazismo como una actividad simbólica de la fantasía en Edelmira Mendiluce ocurrió durante el forcejeo entre una poesía bien vista, bucólica, precursora de algunos valores tradicionales, y otra que provenía de su interior. Edelmira decidió una labor de conquista de esa parte íntima —pulsional—. La representación física que la autora hizo de este conflicto fue una extrema racionalización de los instintos vitales. Estos permanecieron como la energía maternal que extendió hacia algunos artistas protegidos suyos. Edelmira convertiría el nazismo en un decálogo que buscaba educar (ideologizar) los territorios argentinos donde el catolicismo no había llegado (esto según las propias conclusiones de la artista), a través de una postura conservadora. El término conservador se refiere a la moral de su tiempo, a las buenas costumbres y buenas maneras según el punto de vista más tradicional. Sin embargo, este nuevo orden encubrió el deseo reprimido que parecía secundario en su empresa: crear una fundación que ayude a mujeres pobres que tuvieran inclinaciones artísticas. Edelmira en su intento de domesticar a toda costa los instintos vitales en virtud de una serie de proyectos que ensalzaron una ideología que ve en la naturaleza la inmoralidad y en la religión la auténtica belleza, cayó en la tentación de pulsiones que escapaban al proceso de censura:

Su cabeza bulle de proyectos: planea fundar una nueva editorial a su regreso a Buenos Aires en donde traducirá a pensadores y novelistas europeos, sueña con estudiar arquitectura y diseñar macroescuelas que edificará en los territorios argentinos en donde la civilización aún no ha llegado, desea crear una fundación que lleve el nombre de su madre para jovencitas de escasos recursos y de inquietudes artísticas. Poco a poco un nuevo libro empieza a tomar forma en su espíritu (Bolaño, 2017, p. 16).

El rigorismo moral del que la autora fue presa, disfrazado por una maternidad extrema, parecía el intento de escapar de la censura del conservadurismo impuesto a la mujer. Aunque Mendiluce pregonaba el modelo de fémina virtuosa y machista, deseó permitirles el arte a las mujeres jóvenes, lo cual desdijo su modelo de virtud. Esta

contradicción le permitió el contacto entre el mundo donde vivía y el que inconscientemente deseaba. Según su biografía, Edelmira era una asidua visitante de las playas donde marinos alemanes llegaron huyendo del fin de la guerra mundial:

Durante 1945 y 1946, según sus enemigos, es asidua visitante de playas abandonadas y calas secretas en donde da la bienvenida a la Argentina a viajeros clandestinos que arriban en los restos de la flota de submarinos del almirante Doenitz. Se comenta, asimismo, que es su dinero el que está detrás de la revista *El cuarto Reich Argentino* y posteriormente de la editorial del mismo nombre (Bolaño, 2017, p. 21).

La playa tuvo dos referencias en la psique de la autora. Thompson la visitaba porque algunos exiliados nazis llegaron ahí mientras huían del cataclismo que inundó a su país tras la claudicación de Alemania. En este sentido la playa manifestó el voto que Edelmira le daba a su pasado, en donde el mundo de sus ancestros, del superyó que se resistía a perecer, se transfiguró en el nazismo. La otra dimensión hizo de la playa un significado más universal e inconsciente. La playa era el límite de la tierra con respecto del mar. El mar funcionaría como arquetipo. Jung explicó al respecto lo siguiente:

La oscuridad y las profundidades Del Mar no significan otra cosa que el estado inconsciente de un contenido que se proyecta de manera invisible. Por cuanto tal contenido pertenece a una totalidad de la personalidad y solo aparentemente es liberado del conjunto mediante proyección entre la conciencia y el contenido proyectado se verifica siempre una atracción (Jung, 2018, p. 388).

La imagen onírica y lo inconsciente se le presentaron a Edelmira al visitar las playas. Tuvo varias razones para hacerlo: afirmar el culto a su pasado a través de los marinos nazis vencidos que emergieron del océano y permitirle al mar llenarse de fuerzas inconscientes que surgían como deformaciones de su psique (los nazis). De esta manera, las fuerzas vitales de lo inconsciente, representadas por el mar en donde muerte y vida estaban equilibrados y las fuerzas de una cultura patriarcal, caracterizadas por los marinos alemanes, se combinaron en la playa. Los contenidos inconscientes de su ser femenino serían disfrazados en formas conocidas para equilibrar a una psique domesticada por un superyó castigador.

Esta ambivalencia le permitiría armonizar una ideología conservadora de la que no pudo librarse, que le ha restringido su feminidad, con las pulsiones de vida, de libertad psicológica, propias del artista. Thompson advirtió las fuerzas vitales que venían del océano a través de la deformación onírica. En términos psicoanalíticos se trataba de la comunicación entre un arquetipo — el mar — y la vida íntima de la autora.

Juan Mendiluce Thompson, hijo de Sebastián y Edelmira, estuvo inscrito en una nueva generación de nazis. Su biografía resaltó a un espíritu libre que pudo dedicarse a sus propios intereses. No estuvo en ningún sentido anclado a esa fuerza castigadora, de carácter cósmico, que condenó y encerró a su madre: “Segundo hijo de Edelmira Thompson, desde muy joven supo que con su vida podía hacer lo que quisiera (Bolaño, 2017, p. 24)”. Incursionó en diversas actividades que incluyeron las carreras de autos; pero sobresalió más en la literatura. Su obra literaria estaba invadida de contenidos inconscientes:

A los veinte años publica su primera novela, *Los Egoístas*, relato de misterio y de exaltación juvenil que transcurre entre Londres, París y Buenos Aires. Los hechos se desencadenan en torno a un suceso en apariencia intrascendente: un buen padre de familia de pronto le pide a gritos a su mujer que huya de la casa con los niños o que se encierren con llaves en una habitación. Acto seguido él se encierra a su vez en el cuarto de baño. Al cabo de una hora la mujer sale de la habitación en donde se ha metido cumpliendo la orden del marido, va al cuarto de baño y encuentra a aquél muerto, con la navaja de afeitar en la mano y el cuello cortado (Bolaño, 2017, p. 24).

La trama de esta novela, sintetizada por el biógrafo, poseía imágenes oníricas que cumplieron con la deformación y el auge de contenidos inconscientes o arquetipos. El nudo de dicha obra tuvo un componente deformado: el padre exige a la madre que huya de la casa que han construido juntos, que se encierre con llaves en uno de los cuartos. El padre se dispone a cometer suicidio; se rebana el cuello. En términos oníricos el padre y la madre, según el contexto o marco escénico de la biografía de este autor, establecieron que la figura paterna era el nazismo. Las políticas de Hitler fueron una especie de suicidio, que no podían terminar sino con la destrucción de Alemania. En segunda instancia está

la figura de la esposa-madre, a quien la destrucción cósmica —el esposo-padre—, la invita a refugiarse en un cuarto y cerrarlo con llave. Lo femenino representaba a la naturaleza, a lo tectónico, cuyas cualidades eran lo indeterminado y lo azaroso que el padre ha descubierto; elementos que sin duda el nazismo de carácter cósmico intentaba domesticar a través de la voluntad (llave). La imagen del cuarto es un escondrijo en donde la llave, lo que le permite comunicarse con el exterior propiedad (el yo), es de la naturaleza. El inconsciente es el cuarto mismo donde se esconde la esposa-naturaleza.

Juan Mendiluce pareció matar al padre o intentarlo en su obra. La cara destructiva de lo cósmico fue aniquilada en su primera novela. Mendiluce dejó fluir la energía que tuvo un cerrojo desconocido: el inconsciente que utiliza imágenes conocidas para transformar su significado y comunicarse con el consciente. Esta ruptura fue el camino a un arquetipo que comenzó a repetirse en la obra de Roberto Bolaño: el mar⁵¹. Lo oceánico transforma el significado del nazismo. Mientras que en *Edelmira del mar* emana una tradición deformada, en su hijo, Juan Mendiluce, solo quedaron islas, escasas resistencias del diluvio de lo inconsciente: “Edelmiro Carozzone, hijo del secretario de su madre, dio a luz una edición crítica de esta última obra. *Islas que se hunden*. Cincuenta páginas. Conversaciones entre personajes ambiguos y caóticas descripciones de un enjambre de ríos y de mares” (Bolaño, 2017, p. 26)”. La figura del río es un conducto que lleva la tierra al mar. El río siempre termina en el mar en donde sus aguas se vuelven anónimas. Las fuerzas tectónicas que viajan por el río reclamarán parte del hombre y lo encaminarán hacia la trascendencia, al equilibrio. Juan Mendiluce ha destruido al nazismo en su obra. No así en su mundo en donde siguió anclado a la revista fundada por su madre, *Letras Criollas*, y a la pugna con su hermana debido a este magacín.

⁵¹ En otra de las novelas que se analizaron (*El Tercer Reich*) la figura del mar cumple un papel fundamental en la trama: uno de los hoteles en donde se desarrolló la historia se llama “Del mar” y el papel del océano como símbolo de lo indeterminado está presente en los sueños del protagonista (Udo Berger). Además, el mar es un elemento recurrente en los escenarios de dicha novela.

Luz Mendiluce no tuvo en su biografía alguna descripción de su obra. Es difícil analizar cómo el nazismo sufriría una deformación a partir de la fantasía. La única alusión que se realizó al respecto fue la siguiente:

Luz vuelve a sorprender a los pocos pero fieles lectores: aparece el poemario *Como un huracán*, diez poemas, ciento veinte páginas, prólogo de Susy D' Amato (que a penas si entiende una línea de la poesía de Luz, pero que es de las pocas amigas que le quedan), publicado por una editorial feminista de México que no tarda en arrepentirse amargamente por apostar por una conocida militante de << ultraderecha >>, de la cual desconocían su filiación verdadera, aunque los verso de Luz están exentos de alusiones políticas, tal vez alguna metáfora (<< en mi corazón soy la última nazi >>) desafortunada, siempre en el plano íntimo (Bolaño, 2017, p. 31).

El biógrafo dio una pista del sentido de su obra por una metáfora que ella utilizaría. La crítica que cayó sobre la obra de Luz Mendiluce se debía a esa frase desafortunada. La frase albergaba una metáfora. En términos formales la metáfora es una figura retórica que intenta por medio de una realidad o concepto designar otra realidad o concepto. Cuando Mediluce escribió: << en mi corazón soy la última nazi >> hablaba de otra realidad, que en ningún sentido quedaría anclada a la definición natural de esta frase. La respuesta se encontraba en su vida misma. El nazismo histórico desarrolló una serie de fobias hacia todo aquello que permitiese a la energía femenina desbocarse. La energía femenina era la fuerza de la tierra más allá del género de cada uno de los seres vivos. Cuestiones como la homosexualidad o las libertades civiles quedaron estrictamente prohibidas en cualquier tipo de fascismo. Luz era una severa crítica de la homosexualidad, pero tuvo amigos homosexuales. Ella misma fue lesbiana. Cuando dijo que su corazón era nazi hubo una reminiscencia de lo heredado que se convirtió en un decálogo que le permitiría legislar su mundo. También supo que esa postura familiar no podría gobernarla: el nazismo heredado por su familia iba a desaparecer. Pero Luz se refugió en el mundo antiguo, de sus ancestros, donde se sentía cómoda —la foto que le tomaron con Hitler—.

4.2.3 LOS HÉROES INMÓVILES O LA FRAGILIDAD DE LOS ESPEJOS

Ignacio Zubieta lideró a los llamados *héroes inmóviles*. El material onírico de su obra resulta precario. De igual forma lo sería el nazismo que padeció este autor. Solo se publicó una novela póstuma influida y deformada por intelectuales de derecha. Su historia misma se convirtió en deformación onírica. La historia puede desglosarse como un contenido latente y otro manifiesto. Tuvo un contenido literal, latente y otro oculto, manifiesto, cargado de contenidos simbólicos. Zubieta era un joven prodigio. Quienes lo conocieron no se cansarían de alabar sus intereses y trabajos literarios. Dedicó la primera parte de su vida literaria a la crítica. Pronto se alejó de este tipo de intereses. Elegiría la guerra y su aniquilación: la pérdida de cualquier tipo de subjetividad en manos de la violencia. Como si esa primera parte de su vida, dedicada a la crítica estuviera pudriéndose o no le bastara:

Único hijo varón de una de las mejores familias de Bogotá, la vida de Ignacio Zubieta pareció desde el principio proyectada hacia las más altas cimas. Buen estudiante, extraordinario deportista, a los trece años hablaba y escribía correctamente el inglés y el francés, dueño de un porte y una belleza varonil que lo hacía destacar allí donde fuera, de trato agradable, excelente conocedor de la literatura clásica española (a los dieciséis años publicó por su cuenta una monografía sobre Garcilaso de la Vega que sería unánimemente aplaudida en los círculos literarios colombianos), jinete de primera, campeón de polo de su generación, excelso bailarín, irreprochable en el vestir si bien con una ligera tendencia hacia la ropa sports, bibliófilo empedernido, alegre pero carente de vicios, todo enérgico hacía presagiar los más altos logros o al menos una vida provechosa para su familia y su patria. Pero el azar o la época terrible que le tocó (y escogió) vivir torcieron su destino irremediamente (Bolaño, 2017, p. 37).

El contenido latente (literal) de esta historia es muy simple. Indica a un joven prodigio que decidió ir a Europa y aliarse con el bando más destructivo. En un primer momento quedaría anonadado por los soviets. Después se maravilló por el falangismo, grupo político nacionalista fundado en España, que buscaba emular al fascismo italiano. Al final se decantaría por el nazismo hitleriano. Murió en las luchas callejeras acontecidas en la capital alemana durante el Sitio de Berlín. Su fijación era hacia cualquier ideología que permitiera a la muerte fluir. Fue a Europa a liarse en contra de cualquiera que negase el imperio de la voluntad o el dominio del autoritarismo. Él buscaba las pulsiones vitales

que desencadenaban la guerra para vencer a la razón. De esta manera, un contenido latente, su cercanía con los fascistas, escondió otra cosa, reflejada en un símbolo recurrente en algunas fotografías que fueron anexadas a su única obra conocida, a la que le darían el título de *Cruz de Hierro*:

En 1959 un grupo de extrema derecha bogotano publicaría con autorización de Lamercier, más no de la familia de Zubieta que entablará demandas y juicios contra el francés y los editores, el libro titulado *Cruz de Hierro* y subtítulo << Un colombiano en la lucha contra el bolchevismo >> (título y subtítulo de los que obviamente Zubieta no es responsable). La novela o el cuento largo (80 páginas con cinco fotos de Zubieta vestido de uniforme, en una de las cuales, en un restaurante parisino, enseña con una sonrisa fría su Cruz de Hierro, única que obtuviera un colombiano durante la Segunda Guerra Mundial) es una apología de la amistad entre soldados que no rehúye ninguno de los tópicos en la vasta literatura de ese tipo y que un crítico de la época definiría como híbrido entre Sven Hassel y José María Pemán (Bolaño, 2017, p. 41).

La breve descripción de su obra no impide ver un símbolo de gran notoriedad y valor. En su libro sobresalió una serie de fotografías en donde Zubieta presumía la *Cruz de Hierro*. Es posible que por tal motivo así nombraran los editores a su novela. La cruz en general posee un simbolismo de carácter arquetípico muy profundo. De ahí que sea una imagen recurrente en muchas culturas. El fascismo alemán utilizó estas figuras arquetípicas consciente o inconscientemente. La influencia que dichas formas generaron en las masas se debió a que estaban en el inconsciente colectivo. La *Cruz de Hierro* era un premio otorgado a los militares por actos considerados de valor. Se dijo que Zubieta fue el único colombiano que ostentó este símbolo. Tal símbolo refería una especie de equilibrio oculto:

La determinación más general de la cruz, en resumen, es la de conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte. En sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y destrucción. Según Evola, la cruz simboliza la integración de la septuplicidad del espacio y del tiempo, como forma que retiene y a la vez destruye el libre movimiento; por esto, la cruz es la antítesis de la serpiente o dragón Ouroboros, que expresa el dinamismo primordial anárquico anterior al cosmos (orden). Por esto hay una relación estrecha entre la cruz y la espada, puesto que ambas se esgrimen contra el monstruo primordial.⁵²

⁵² Juan Eduardo Cirlot, "La cruz", *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, p.155.

Zubieta absorbió este símbolo por su relevancia arquetípica. La cruz le permitía acceder a regiones psíquicas que eran imposibles de conciliar para él: la vida y la muerte. Vida y muerte fueron dos impulsos a los que Freud les dio el nombre de energías pulsionales o libidinales. Estas energías pulsionales se deforman por la cultura heredada a un determinado sujeto. En la psique de Zubieta persistía este conflicto entre las energías de la libido. Tal conflicto lo expresó su biógrafo cuando explicaba que *Cruz de Hierro* oscilaba entre la obra de Hassel y Pemán. Algunos de los personajes de Hassel fueron militares nazis que se encontraban siempre al filo del reglamento impuesto al ejército, mientras que Pemán era conocido por utilizar en su obra poética muchos símbolos cristianos. Podría decirse que Zubieta estuvo crucificado entre estos dos autores. Uno representó la transgresión, el otro el salvoconducto de la cultura tradicionalista para reivindicarse. Hassel y Pemán sufrieron en la obra de Zubieta una deformación onírica. Fueron el vehículo de contenidos conscientes que permitirían el tránsito de elementos inconscientes posibilitados por la cruz. La cruz comunica a la tierra con el cielo. Esta tierra procurada por Zubieta a partir de la guerra necesitó de la trascendencia. Buscaría la reivindicación de lo cósmico-tectónico enrarecido por su cultura.

Jesús Fernández Gómez participó en el viaje a Europa con Zubieta. Los dos personajes compartieron la misma ideología. Gómez era también falangista y terminó defendiendo lo que quedaba del nazismo en Berlín. Dejó en su biografía un poema muy valioso por su alto contenido simbólico:

El poema, de intención épica, narra dos historias que constantemente se intercalan yuxtaponen: la de un guerrero germano que debe matar a un dragón y la de un estudiante americano que debe demostrar en un medio hostil su valía. El guerrero germano sueña una noche que ha matado al dragón, y que sobre el reino que éste subyugaba se impondrá un nuevo orden. El estudiante americano sueña que debe matar a alguien, que obedece al orden que le ordena matar, que consigue un arma, que se introduce en la habitación de la víctima y que en ésta sólo encuentra una << cascada de espejos que lo ciegan para siempre >>. El guerrero germano, tras el sueño, se dirige confiado a la lucha en donde morirá. El estudiante americano, ciego, vagará hasta su muerte por las calles de una ciudad fría, reconfortado paradójicamente por el brillo que provocó su ceguera (Bolaño, 2017, p. 44).

La primera historia que narró este poema épico describía la pugna entre un guerrero alemán y un dragón. Este guerrero sueña que asesina al dragón. Al despertar busca al animal. En la lucha el héroe muere. Al parecer este personaje europeo deseaba un nuevo orden en el reino que habitó. La representación del dragón en el sueño tiene que ver con su parecido con las serpientes. Las serpientes viven en la tierra, son un símbolo de las fuerzas tectónicas femeninas propias de este mundo. Para la visión católica que, sin duda, compartía Fernández Gómez, esta fuerza terrenal significaba el caos, la sombra que nublaba al cosmos. El dragón era la serpiente con alas que azotó los reinos, en este caso, cristianos. La cristiandad representaba la luz, el orden del padre, las reglas morales que permitieron a una sociedad armonizarse. La pelea entre el héroe y el dragón terminó con la muerte de la fuerza cósmica encarnada por el vengador germánico. Es decir, acontecía un deseo reprimido. A la luz del poema, puede interpretarse, de acuerdo con el contenido manifiesto que en él mora, que existe una relación entre el guerrero germánico y el nazismo. También hubo cierta correspondencia entre las fuerzas tectónicas y los ateos, fueran republicanos o socialistas que abundaron en Europa, según el punto de vista de los fascistas italianos, alemanes o españoles. Fernández Gómez intuyó el fracaso de la empresa de luz y la alborada de las tinieblas. El guerrero que murió buscando un nuevo orden era sin duda Adolf Hitler.

La segunda historia trataba de un joven que sueña con cierto poder superior. Este poder le impele a matar. El victimario reconoce a la víctima; decidido la visita. Halla una cascada de espejos que lo ciegan. El joven, que es engañado por su sueño, encuentra su destino en las calles, reconfortándose por el mismo brillo. La fuerza que le invita a matar refiere una forma de control impuesta por el conservadurismo de la época. Lo que en realidad quiere matar es a una parte de él mismo. Como no es soportable que esa fuerza anónima que produce un brillo espeluznante sea una parte de sí, opta por la ceguera.

Durante su peregrinaje sobre las calles de la ciudad, ese brillo le reconforta. Se trataba de la naturaleza viva representada como luminosidad cegadora.

4.2.4 PRECURSORES Y ANTIILUSTRADOS

Los escritores llamados *Precursores y antiilustrados* atesoraron lo primitivo. Aguirre Bengochea, Silvio Selvático y Pérez Masón compartían ese ideario. Persistió en su obra un culto a pulsiones sexuales primitivas que desdijeron la razón o la cordura. Sus personajes eran más bien marginales, que vivían entre los márgenes de lo civilizado y lo primitivo. Esto se reflejó en *Campos de Honor* de Selvático: “*Campos de Honor* (1936), que trata de desafíos y de duelos semiclandestinos en un Buenos Aires espectral, *La Dama Francesa* (1949), un relato de prostitutas generosas, cantantes de tango y detectives, y *Los Ojos del Asesino* (1962), curiosa premonición del pisco-killer cinematográfico de los setenta y ochenta (Bolaño, 217, p. 52)”. La prostituta como fuente de goce sin restricciones y el placer del asesinato indicaron lo primitivo. La fuerza inconsciente contenía lo primitivo. Esto quedó acentuado en otra obra de Da Souza. Se trataba del título mismo de una de sus obras: *Lucha de contrarios*. En ella prevaleció la tensión entre un maestro de literatura portuguesa y una mujer analfabeta. Ambos personajes son fuentes de verdad. Cada uno muestra parte del equilibrio de los contrarios: el saber insuficiente y la riqueza de la docta ignorancia ante lo primigenio, eso que no puede alcanzarse por la transmisión del conocimiento ni por la inocencia del que no sabe:

El relato parte exactamente del mismo lugar en que se interrumpe *Lucha de contrarios*. Con una escritura quebrada, ajena al fino estilo, a la agudeza y a la economía verbal de la precedente, *Atardecer en Porto Alegre* narra desde varios puntos de vista un mismo personaje, el profesor de literatura portuguesa, un atardecer interminable, y sin embargo velocísimo, en la meridional ciudad brasileña, mientras simultáneamente en *Novo Hamburgo* (y de ahí el subtítulo *Apocalipsis en Novo Hamburgo*) los criados, la familia y posteriormente la policía se enfrentan al cadáver de la rica heredera analfabeta hallada en su habitación, *bajo* la gran cama de baldaquino cosida a puñaladas (Bolaño, 2017, p. 54).

El personaje que representaba a la naturaleza era la mujer acaudalada e ignorante. Se trata de una rica y analfabeta que apareció en *Novo Hamburgo*. El precedente arquetípico de la mujer como lo femenino era la naturaleza viva. Adjuntar a la naturaleza dos conceptos –lo acaudalado y lo analfabeta– refiere que la naturaleza no tiene moral. Da Souza pensaba un tipo de naturaleza completamente ignorante, sin saber lo que hacía, pero rica en vida. Ella impregnaba a todo el mundo sin conciencia de sí misma ni de lo que ocurría. *Novo Hamburgo* era una utopía. Por tal motivo, quienes se enfrentan al cadáver de la mujer –policía y mayordomos– representan al superyó (policías) y la servidumbre del superyó (los mayordomos). El cadáver hallado fue la revelación de los misterios de la naturaleza ante una mente superior y racional.

Por otro lado, Pérez Masón era ucronista. Extrajo personajes de la historia para deformarlos y manifestar su reticencia hacia grupos marginales: homosexuales, judíos o negros:

...Y *El árbol de los ahorcados*, novela oscura, de un gótico caribeño inédito hasta entonces (1946), en donde queda al descubierto su fobia por los comunistas (sorprendentemente el capítulo tercero está dedicado a narrar las vicisitudes militares del mariscal Zhukov, héroe de Moscú, Stalingrado y Berlín, y constituye, por sí solo –y poco tiene que ver con el resto de la novela–, uno de los trozos más brillantes y extraños de la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX), por los homosexuales, por los judíos y por los negros, y que le valió la enemistad de Virgilio Piñera quien sin embargo nunca dejó de reconocer el valor inquietante, como de caimán dormido, de la novela, tal vez la mejor de todas las que escribiera Pérez Masón (Bolaño, 2017, p. 59).

Pérez Masón recogía personajes contradictorios como el mariscal Zhukov. El heroísmo de tal personaje estaba por encima de su ideología según el autor. Lo heroico en él era el triunfo de la voluntad sobre la cultura y la naturaleza. Para una voluntad absorbente y fascista como la de Masón, existieron muchas objeciones culturales hacia lo primitivo. Históricamente los negros, los homosexuales y los judíos fueron vistos como hombres y mujeres propietarios de saberes ocultos. En ellos había cierto primitivismo. Pérez Masón los exploró y renegaba de lo que eran.

Los *Precursores y antiilustrados* deformaron el nazismo dotándolo de fuerzas inverosímiles para el *Tercer Reich*. Casi todos los personajes que construyeron eran presa de la deformación onírica. Estos parecían escapar a la censura: la prostituta, la rica heredera analfabeta y las superioridad de un hombre hacia la cultura y la guerra. Los tres elementos citaban a las fuerzas tectónicas que se escurrían entre una escritura gobernada por un impulso fascista. *Los precursores y antiilustrados* representaron la manera en que contenidos inconscientes usurpaban contenidos conscientes regidos por el superyó y los resignificaron al filtrar significados-imágenes que contradecían al contenido consciente.

4.2.5 LOS POETAS MALDITOS

Los poetas malditos, González Carrera y Andrés Cepeda, formaron un binomio con ideas comunes. Se les llamó poetas malditos no por lo hermético de su obra, sino por ser escritores marginales, cuyas ideas les produjeron el exilio. Ambas figuras intentaban resistirse al curso de la historia. González Carrera no aceptó la caída de la Alemania nazi que se convertiría en un símbolo de lucha para ellos. Carrera buscaba en su obra un cauce que reviviera la gloria del fascismo: "...Y al mismo tiempo, y esto es lo que lo hace original, una negación de la flagrante derrota, una promesa de victoria final que llegará << por cauces inéditos, insospechados, maravillosos >> (Bolaño, 2017, p. 66)". Carrera era un alquimista del mal. En su obra combinaba fuerzas indisolubles. Nunca trató de armonizarlas. La mujer rubia, emblema del *Reich*, de belleza perfecta, descansaba en un arroyo podrido, de la naturaleza. Es decir, la madre patria (que no es la madre pensada como símbolo de la tierra), debería mezclarse con lo azaroso terrenal, en donde la podredumbre genera la vida. La Alemania nazi fue la mujer rubia y el río podrido el mundo donde todo corre y nada se mantiene en el mismo lugar. Para él existían merovingios de otro planeta. Los merovingios fueron una estirpe medieval que gobernó

parte de Francia, Bélgica y Alemania. A estos les aunaría la voluntad: temple anímico que los nazis utilizaron en exceso. Los mezcló con el miedo, rasgo que el ario no debería poseer. En su obra aparece una cruz gamada ardiendo encima del mar. Bajo el mar hay un niño que le dice a su madre que teme por algo incierto:

González ve hombres con armaduras, << merovingios de otro planeta >>, caminar por pasillos de madera interminables; ve mujeres rubias dormir al raso junto a arroyos podridos; ve máquinas cuya función a penas intuye que se mueven en noches cerradas en donde la luz de los reflectores es << semejante a una diadema de colmillos >>. Ve actos, que no describe, que le causan pavor pero hacia los que se siente irresistiblemente atraído. Los poemas transcurren no en este mundo sino en un universo paralelo en donde << la Voluntad y el miedo son la misma cosa >>:

El librito se titula Doce y la portada, obra del autor, merece una descripción aparte por tratarse del primero de los numerosos dibujos con que González acompaña a sus poemas y que sólo se conocerán tras su muerte: las cuatro letras de la palabra doce con garras de águila en la parte inferior, se sujetan de una cruz gamada en llamas. Bajo la esvástica puede adivinarse un mar ondulado, como dibujado por un niño. Bajo el mar, entre las ondas, en efecto veremos un *niño* que dice << mamá, tengo miedo >> (Bolaño, 2017, p. 68).

La tarea alquímica que González Carrera intentó era mezclar fuerzas incontrolables como el mar, símbolo del infinito y la tierra, símbolo del retorno a la naturaleza, con la voluntad. La svástica en llamas representaba al fuego deformando al equilibrio. Es decir, la combustión fungía como un catalizador de los cuatro elementos, de los puntos cardinales. En medio de toda cruz estaba el punto de equilibrio representado por un ordenador, el hijo del hombre pensado como un tipo de demiurgo. La voluntad y el miedo eran propios de la inocencia del niño que le dijo a su madre, la tierra, el temor que padecía por lo que ella fue.

Cepeda intentaría complementar la alquimia de Carrera al amalgamar la voluntad y el sueño. La voluntad proviene del esfuerzo de la conciencia por controlar lo incontrolable: la naturaleza y el infinito, la tierra y el cosmos. Por otro lado, el sueño es una de esas puertas cerradas que solo permiten el influjo de imágenes deformadas, cuyo significado son la otra parte de lo que está hecha la psique. Si en el mundo real todo es finito y limitado en el sueño ocurre lo contrario:

En 1960 publicó la *plaquette* *El destino de la calle Pizarro*, cuyo subtítulo, *Las puertas infinitas*, prefigura una sucesión de << Calles Pizarro >> a lo largo y ancho del continente cuya virtud, una vez descubiertas (pues las << Calles Pizarro >> por regla general permanecen ocultas), consistiría en proporcionar un nuevo marco de *percepción americana*, en donde la *voluntad* y el *sueño* se fundirían en una nueva visión de la realidad, en un *despertar americano* (Bolaño, 2017, p. 71).

La visión de *Los poetas malditos* era utópica. Intentaron una nueva realidad, en donde las fuerzas incognoscibles que escaparon a la conciencia servirían de vínculo de una cultura voluntariosa presa del miedo a la naturaleza. No fue otro su esfuerzo que intentar con el lenguaje literario dar cuenta de un plano inconsciente, al deformar el significado de los elementos que lo componen: voluntad-miedo-mar-svástica y la inocencia de un niño redescubriendo el nuevo orden.

4.2.6 LETRADAS Y VIAJERAS

El movimiento llamado *Letradas y viajeras* está compuesto por dos personajes: Irma Carrasco y Daniela de Montecristo. Ambas encarnaron un tipo de genio femenino que, en su obra, intentó escapar del predominio de lo masculino. Si bien es cierto que lo cósmico y lo tectónico son fuerzas que se atraen formando un equilibrio, las dos autoras sufrieron la censura de su tiempo. Sobre Carrasco se dijo: “En 1948 termina una obra de teatro, *Juan Diego*, pieza extraña y sutil en donde dos actores dan vida al indio guadalupano y a su ángel de la guarda en su paso por el Purgatorio, una travesía que al parecer es eterna porque el Purgatorio, parece decirnos la autora, es eterno. (Bolaño, 2017, p. 80)”. El elemento simbólico a destacar es la imagen del Purgatorio. Para la tradición cristiana el purgatorio era un lugar de tránsito. Quienes ahí pernoctaban no fueron el malvado, el injusto o el impío, sino individuos que por situaciones fuera de su dominio sufrieron dicha condena. Tal es el caso de los nacidos antes de la venida de Cristo y los que no fueron bautizados. Este lugar fue transformado por Carrasco. Lo coloreó con un viaje (ella era viajera). Juan Diego es acompañado por su ángel de la guarda. El purgatorio resulta

perenne. Carrasco se identificaba con los ahí condenados que no eligieron su caída. La marginación de Carrasco era ser mujer. La libertad de su obra escondía lo que ella padeció. El purgatorio significaba una cárcel dispuesta por la energía cósmica del padre; en este lugar los marginados reposan eternamente. A pesar de que la autora en su vida pública y privada estaba alineada con los valores conservadores, en su obra dormiría un sufrimiento perpetuo, que no eligió y que la destruiría. Ella misma representaba a Juan Diego, castigado por su origen, que en el purgatorio se dejaría guiar por un ángel de la guarda (la conciencia tiene una similitud con este personaje). Sus días en este mundo fueron de sufrimiento.

Daniela de Montecristo era lo opuesto a Carrasco. Ella sería aguerrida y voluntariosa. Religiosamente creyó en el poder de lo femenino sobre lo masculino. En su obra resaltó la vida de su estirpe, de las mujeres: abuelas y bisabuelas:

Su argumento gira en torno a la vida de la autora y de su abuelas y bisabuelas, remontándose en ocasiones a los días inmediatamente posteriores a la fundación de Asunción y Buenos Aires.

Algunas páginas son originales, sobre todo cuando describe un Cuarto Reich femenino con sede en Buenos Aires y campos de entrenamiento en la Patagonia, o cuando divaga nostálgica, apoyada en conocimientos seudocientíficos, acerca de la glándula que produce el sentimiento amoroso (Bolaño, 2017, p. 87).

Montecristo revertió la fórmula propia del nazismo. La consumación del nacionalsocialismo, el Cuarto *Reich*, no sería masculino. Tampoco era obra de una cultura de lo cósmico y varonil, de la energía sexual contenida, masculina, tal y como lo pensaron los idearios del nazismo histórico. La tierra, un tipo de energía desbordada, de travesía, de los prehistóricos matriarcados, era el destino de un nuevo orden. En esta tierra habría campos de entrenamiento masivos. A través de una nueva alquimia era transformada la cultura masculina en su opuesto. *El cuarto Reich* mostraba el fin de la naturaleza divina que Yahvé le entregó a los hebreos con los *Diez Mandamientos*. La autora vaticinaba un fascismo de lo femenino.

4.2.7 DOS ALEMANES EN EL FIN DEL MUNDO

Frank Zwickau y Willy Schörholz compusieron una versión del nazismo que exploró lo inconsciente. No existe evidencia de si abordaron directa o indirectamente, en su obra poética, imágenes repetitivas, presentes en la psique universal. Pero hay evidencia que sugiere una exploración, a partir del uso de la palabra, sobre lo inconsciente. Swickau escribió un poema llamado *El hijo de los Criminales de Guerra*, obra que indicaba cierta nostalgia hacia la voluntad del padre simbólico: el nazismo. El contenido de este poema era el tránsito de los sonetos que este autor escribió, donde la forma y la estructura debió ser perfecta, hacia una nueva postura frente al poema que se negaba a revisar lo escrito, al permitirse toda clase de ofensas que nutrieron los datos trastocados de su vida:

El segundo, *El hijo de los Criminales de Guerra* (1967), marca un cambio sustancial en la poética de Zwickau y en cierta manera en la poesía venezolana de aquel tiempo. Libro maldito, espeluznante, mal escrito (Zwickau tenía una extraña teoría sobre la corrección del poema, algo bastante singular en alguien que empezó escribiendo sonetos), plagado de improperios, maldiciones, blasfemias, detalles autobiográficos absolutamente falsos, imputaciones calumniosas, pesadillas (Bolaño, 2017, p. 91).

La teoría de Zwickau acerca del poema se parecía demasiado a la escritura libre y a la escritura automática. En este poema él abogó por un tipo de pre-escritura sin correcciones. Lo que parecía una sinrazón era el intento del autor por vencer su propia autocrítica a partir de la escritura libre. La cadena de improperios y maldiciones que Zwickau imprimió a su poema hablaban de un proceso que buscó eliminar la censura de la psique del escritor. Las palabras mal escritas y los improperios se mezclaron con la sátira y la ironía como salvoconductos del pensamiento consciente hacia el pensamiento inconsciente: engañan o quiebran el superyó del escritor. Por tal motivo también se trataba de escritura automática. La obra consumada de Zwickau era un experimento para encauzar el flujo que abona el inconsciente al consciente. Dicho experimento buscaría no solo el descubrimiento de nuevas maneras de hacer poesía, sino consumir un equilibrio psíquico en donde las fuerzas cósmicas y terrenales se encuentran desequilibradas (el yo).

Zwickau mostró este desequilibrio en el título de su poema *El hijo de los criminales de guerra*. Los criminales de guerra que reviviría el autor eran los nazis. El nacionalsocialismo en América tiene un significado cultural, de vigilancia moral sobre la subjetividad. Para cualquier psique esta vigilancia es un crimen. La vigilancia moral llega en los sujetos por la lengua que se le enseñó y los valores con los que creció. Si estos valores no son puestos en duda, cualquier yo estará en guerra consigo mismo toda su vida. Parte de lo que él ocultaba eran conductas o comportamientos instintivos. Esta tensión del yo resulta ser el nazismo que perseguía a Zwickau y del cual quiso escapar por medio de la escritura libre y la escritura automática.

Willy Schürholz absorbió el interés de su homólogo por combinar la escritura libre con la escritura automática. Su obra no estaba escrita para un lector. Renegó también del lenguaje escrito de manera inteligible. Lo que buscaba, más que un ejercicio de escritura dispuesta para publicarse, era una exploración interna. A Schürholz le llamaron *Portulano*. El nombre *Portulano* lo tenía los mapas que ayudaban a la navegación con brújula. Se trataba de escalas gráficas que ayudaron a los viajeros a ubicarse de una manera precisa en territorios inhóspitos. Al autor le apodaban *Portulano* de manera irónica, su estilo resultaría incomprensible:

Sus primeros poemas son una mezcla de frases sueltas y de planos topográficos de la Colonia Renacer. No llevan título. Son ininteligibles. No buscan ni la comprensión ni mucho menos la complicidad del lector. Algún crítico ha querido ver en ellos una semejanza con el mapa del tesoro de la infancia perdida. Algún otro sugirió malignamente que se trataba de cartas de enterramientos clandestinos. Sus amigos, poetas vanguardistas y por regla general opositores al régimen militar, lo apodan cariñosamente el Portulano hasta que descubren que Schürholz profesa ideas diametralmente distintas de las suyas (Bolaño, 2017, p. 96).

La explicación de lo que buscaba a través de sus poemas está escrita al final de su biografía. El biógrafo comenta que Schürholz lo encontró en África: “Poco después, en medio de las protestas de algunos sectores de la izquierda, le es ofrecido el cargo de agregado cultural en la embajada chilena en Angola, que Schürholz acepta. En África

encuentra lo que buscaba, el recipiente exacto de su alma. Nunca volverá a Chile. Vivirá el resto de sus días trabajando como fotógrafo y como guía de turistas alemanes (Bolaño, 2017, p. 98)”. África es otro sinónimo de primitivismo. Hay una serie de elementos que a la humanidad entera le indican que, además de encontrar su origen en ese lugar, el proceso civilizatorio no logró consumarse en los países de dicho continente. Schürholz a través de su obra quería encontrar un sitio que le produjera sosiego fuera de su cultura. La cultura para Freud es el motivo de desequilibrio de la psique. Jung tiene otra postura: la cultura aplanan los símbolos primigenios. Al perder estos su significado el hombre navega sin sentido, perdido entre imágenes que no comprende, ante una realidad que le produce ansiedad:

El hombre moderno no comprende hasta que punto su “racionalismo” (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numéricos) le ha puesto a merced del "inframundo" psíquico. Se ha librado de la "superstición" (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendidas por todo el mundo (Bolaño, 2017, p. 93).

4.2.8 VISIÓN CIENCIA-FICCIÓN

Los autores nazis agrupados en el apartado *Visión ciencia-ficción* utilizaron la ucronía como base de su discurso. Es decir, buscaban la nueva interpretación de algún hecho del pasado para deformarlo desde un punto del futuro. J.M.S. Hill mezcló episodios distópicos con personajes muy antiguos. El código silencioso que maneja su escritura según su biógrafo era que nada es lo que parece:

Sus personajes suelen ser trasuntos de la Guerra Civil y en ocasiones incluso llevan sus nombres (el general Ewel, el explorador perdido Early de *La Saga de Early*, el joven Jeb Stuart de *El Mundo de las Serpientes*, el periodista Lee); sus historias transcurren en un presente distorsionado en donde nada es lo que aparenta ser o bien en un futuro lejano de ciudades abandonadas y ruinas, de paisajes silenciosos e inquietantes similares en muchos aspectos a los del Medio Oeste americano (Bolaño, 2017, p. 103).

Por el uso masivo de personajes históricos acomodados en el futuro ocurriría la deformación onírica. Al cambiar el marco escénico y los lugares en donde se desencadenaba una nueva acción, pareciera que la historia escondiese algo, una carencia,

la interpretación insuficiente de lo que pasó. Ese algo eran las fuerzas reprimidas del inconsciente de aquella época, es decir, las fuerzas erótico-tanatológicas que permearon la acción antigua. Hill recurrió a personajes de la Guerra Civil Norteamericana y los llevaría a un futuro, en donde eran periodistas o exploradores. Lo que debe comprenderse es que la ideología del sur, recuperada por dicho autor, que trasladó a una ucronía, no significaba lo mismo que en el pasado. El sentido fue más profundo. Se trató de deformar la cultura, volverla en contra de su naturaleza para que las fuerzas vitales restauraran el equilibrio.

Zach Sodenstern fue otro de los autores visionarios. Hubo un concepto que en su obra quedó unido al nazismo: el mundo subterráneo. La cultura dominante, sobre todo la occidental, relegó todos los fenómenos y pulsiones que no cabían en su estructura moral, al mundo subterráneo, que no tiene otro significado más que el de lo marginal. Pulsiones como la sexualidad y el culto a dioses tectónicos (femeninos), se esconden en los márgenes de la tierra y de la cultura. Lo que despreció el hombre, descansa en lo inconsciente, en el mundo alejado de la luminosidad, de la claridad de la razón. Hechos atroces cometidos por el nazismo también habitaron esos territorios sin ley. Sodenstern condensaría estas figuras en una utopía, en donde la cara visible era un Cuarto Reich que ocurrirá cuando la cultura dominante colapse:

Escritor de ciencia-ficción de gran éxito, Zach Sodenstern es el creador de la saga de Gunther O'Connell y de la saga del Cuarto Reich y de la saga de Gunther O'Connell y el Cuarto Reich, que es cuando ambas sagas se funden en una o cuando Gunther O'Connell, el pandillero y posteriormente líder político de la Costa Oeste consigue penetrar en el mundo subterráneo del Cuarto Reich del Medio Oeste norteamericano (Bolaño, 2017, p. 106).

Gustavo Borda fue el único hispanohablante de este grupo. Él también utilizaría al nazismo en su obra como muestra de lo invisible. Lo nazi fue enterrado por la vergüenza que produjo. Este movimiento político se volvió subterráneo, igual que los deseos reprimidos. Borda puso al mismo nivel lo nazi (como movimiento marginal) que

las luchas por los derechos de los homosexuales tras la guerra. Aunque resultaría obsceno armonizar los derechos humanos con un pensamiento conservador y arbitrario como el nazismo, en la psique del autor fue posible hacerlo. El símbolo nazi poético quedaba cerca de una sabiduría ancestral, de la tierra, ominosa para Barda:

Por lo demás sus argumentos siempre fueron convencionales: jóvenes que emprenden un viaje iniciático, niños perdidos en la inmensidad del cosmos que encuentran a viejos navegantes llenos de sabiduría, historias fáusticas de pactos con el diablo, planetas en donde es posible encontrar la fuente de la eterna juventud, civilizaciones perdidas que siguen subsistiendo de forma secreta... (Bolaño, 2017, p. 111).

En el mundo que describía Barda hubo un intento por armonizar las fuerzas cósmicas que dan orden al mundo con las fuerzas tectónicas que producen la vida. Ambas fuerzas solo pueden hacerse visibles tras la deformación de contenidos racionales. La ucronía lo realiza con suma precisión. En los vórtices de ella pueden transformarse los hechos objetivos que describe la historia, al dejarse colorear por el horizonte subterráneo, de eso que no se puede decir, en otro tiempo imposible, olvidado por los anales de un pasado lamentable.

4.2.9 MAGOS, MERCENARIOS, MISERABLES

Segundo José Heredia, Amado Couto, Carlos Hevia y Harry Sibelius compusieron el grupo de autores llamado: Magos, mercenarios, miserables. Cuatro elementos sobresalen de su obra: el crimen, los esqueletos, el acto fallido y lo inconsciente. Estos contenidos pueden agruparse en dos: el crimen y los esqueletos como representaciones de la pulsión de muerte procurada por el nazismo; el acto fallido y lo inconsciente como representaciones del deseo de vida deformado por la censura —fuerza que se opone al predominio de lo nazi en su psique—. Heredia y Couto desarrollaron el crimen y los esqueletos. Hevia y Sibelius exploraban el acto fallido y lo inconsciente. El crimen y los esqueletos son un contenido onírico latente. Lo inconsciente y el acto fallido muestran el significado de la deformación ocasionada por el símbolo nazi en la psique de los autores.

El predominio de alguna de las pulsiones de vida o muerte en cada uno de ellos, establecería una poética nazi, es decir, la visión de mundo que buscaban con su obra.

José Heredia escribió una novela situada en la Francia ocupada, donde dos amigos testifican toda clase de crímenes. Ellos no son conscientes de lo que atestiguan y ponen en duda la realidad misma de los hechos. Hay un manto onírico que empieza a cubrir las atrocidades cometidas por la guerra. Se trata de la clásica barrera psíquica para defender al yo de su disolución. Esta disolución ocurre por el predominio del impulso de muerte. La incapacidad de diferenciar lo real de lo imaginario es un síntoma de que lo visible desequilibra el equilibrio psíquico, trastocando las dos regiones que lo componen: la cultura y los instintos. Tanto la cultura como los instintos son cuestiones innatas según la escuela psicoanalítica. Es decir, el individuo no las eligió, solo las padece y defiende. Ante la destrucción total producto de la guerra ambas fuerzas inconscientes son desgarradas:

En 1970 publica su cuarta y última novela, considerada por él mismo como su obra magna: *Saturnal*, la historia de dos jóvenes amigos que a lo largo de una semana de viaje por Francia presencian los actos más atroces de sus vidas sin saber a ciencia cierta si se trata de un sueño o de la realidad. La novela no está exenta de violaciones, escenas de sadismo sexual y laboral, incestos, empalamientos, sacrificios humanos en cárceles en donde el hacinamiento ha alcanzado los límites, complicadísimos asesinatos en la línea de Conan Doyle, descripciones coloridas y versistas de cada uno de los barrios de París, amén de uno de los retratos femeninos, el de Elisenda, la antagonista de los dos jóvenes, más logrados y estremecedores de la narrativa venezolana de la segunda mitad del siglo XX (Bolaño, 2017, p.116).

Los personajes de la novela de Heredia no alcanzan a discernir si lo que testifican es producto de su cultura o de la naturaleza (parecen estar desintegrándose ambas fuerzas). Instintivamente su psique opta por un punto intermedio entre la realidad y el sueño. Esta sensación de estar soñando despierto o que lo real sea un producto onírico, defiende al yo de la irrupción de la muerte como legisladora de la vida y del goce. Al mismo tiempo en la trama de la novela aparece otro personaje: Elisenda. Este personaje es la antagonista de los otros dos. No hay alguna referencia sobre las funciones que

desempeña Elisenda en la obra, pero se opone de alguna manera a los personajes principales. Elisenda es un símbolo, probablemente de la tierra, en donde vive el eros o la fuerza que une. Sin duda, aquí está la respuesta que buscaban los dos sujetos: la ruina que cae sobre Francia era causada por una parte de su inconsciente: la cultura que heredaron. Ellos no pudieron aceptarlo. Los jóvenes amigos han deformado su realidad al optar por el Tánatos. Es natural que a dicha fuerza se le oponga, en la novela, un contenido latente —Elisenda— que posee un contenido manifiesto de carácter arquetípico: la madre tierra. Pero la visión de mundo, su poética, plasmada en el texto, predominaría. Abusos sexuales y todo tipo de vejaciones fueron lo que él testificaba del mundo. Lo nazi representó en Heredia esa fuerza cósmica fuera de control que desequilibra lo masculino y lo femenino. Se trata de una deformación onírica de una poética de muerte.

Amado Couto fue también novelista. El personaje principal de *Nada que decir* sufre diversas metamorfosis oníricas: es un chofer, un detective o un esqueleto. Cuando aparece como chofer lo es de unos señores y cuando surge como un detective algo investiga. Si se convierte en esqueleto testifica lo desconocido o se mete a hurtadillas en las casas de gente de distinta clase social. Este personaje podría ser testigo del mundo que mira desde la muerte el desenlace fatal. Al investigar lo ignoto que nunca aparece poco a poco se convierte más en esqueleto, en más esqueleto que antes: “La novela se llamaba *Nada que decir* y a veces era el chofer de unos señores y otras veces era un detective y otras un esqueleto que fumaba en un pasillo escuchando gritos lejanos, un esqueleto que entraba en todas las casas (a todas no, sólo a las casas de la clase media o de los pobres de solemnidad) pero que nunca se acercaba demasiado a las personas (Bolaño, 2017, p. 118)”. La fuerza tanatológica-onírica deformada, que se presenta como un esqueleto — contenido latente—, detalla lo que el personaje busca: el fundamento del mundo que lo

convierte en huesos. No le interesa implicarse en el ajetreo de la cultura, la asume como su eje rector. Después capta su atención algo anónimo que lo deja en los huesos. Atestigua las clases sociales sin buscar algo en particular y olvida a la naturaleza. Él vive en parte del inconsciente cultural que lo arropa y al mismo tiempo lo convierte en huesos. El juego del lenguaje que padece este personaje convierte a todos en esqueletos. Tal poética de muerte era propia del nazismo, que trocó a sus miembros en esqueletos.

Carlos Hevia escribiría una fábula titulada *El premio de Jasón*. En ella el autor refirió que la vida en el planeta era producto de un fallido concurso televisivo interestelar. Un acto fallido en términos psicoanalíticos designa cierto impulso inconsciente que deforma al discurso consciente. Se trata de la efervescencia de algo que debe ser mostrado al yo pero que el superyó censura: “También escribió relatos, recogidos en el volumen *Los Mares y las Oficinas*, y dos novelas: *El Premio de Jasón*, una fábula que propone que la vida en la Tierra es el resultado de un fallido concurso televisivo intergaláctico, y *Montevideanos y Bonaerences*, novela de amigos y de exhaustivas conversaciones de madrugada (Bolaño, 2017, p. 120)”. *El premio de Jasón* hace referencia al personaje griego llamado de igual manera. Jasón es un contenido latente que esconde otro manifiesto. Dicho personaje se parece a uno de la antigua Grecia, quien busca recuperar el trono que ha perdido. Este es cultivado por Quirón, un centauro educador. Dicho ser era maestro de las artes y de la cacería. Tenía cuerpo de toro y torso de hombre. Representaba el equilibrio entre la naturaleza (caballo) y la cultura (las artes). Jasón consigue el trono pero es asesinado. Quería el reconocimiento social y obtuvo la muerte. Lo que buscaba era un reino en la tierra a través del concurso con sus iguales (de ahí el parentesco de la competencia y la vida en la tierra). Consiguió liderar a los griegos y ellos lo mataron. La búsqueda de la armonía desde la perspectiva de Hevia estaba corrompida por sus iguales. El sufrimiento del héroe se debió al conflicto entre lo que se es y las

enseñanzas de lo heredado. La vida en la tierra era un acto fallido, un accidente, la irrupción de fuerzas que no pueden decirse o controlarse. Su poética fue totalmente nazi. Por un lado, está el héroe justo, superior por su voluntad, que al mezclarse con el mundo del otro, de la naturaleza —arquetipo femenino—, es corrompido y asesinado.

Harry Sibelius escribió algunos textos que se relacionaron con el género de la utopía. En ellos se desarrollaban relatos de la nueva realidad que tanto deseó. Se trata del deseo reprimido del padre. Este deseo no es de índole sexual, sino de carácter arquetípico: la fuerza cósmica que fecunda y regula la tierra, el tiempo y el espacio de la vida. La existencia misma de los hombres está gobernada por el azar de la madre tierra. Tiempo y espacio siguen la voluntad de la casualidad del saber humano. La causalidad es un concepto que regula solo lo que tiene fundamento:

Las historias de Sibelius suceden porque suceden, sin más, fruto de un azar liberado a su propia potencia, soberano, fuera del tiempo y del espacio humanos, diríase en los albores de una nueva edad en donde la percepción espacio-temporal comienza a metamorfosearse e incluso a abolirse. Sibelius nos habla del ordenamiento político, económico y militar de la nueva América y es inteligible (Bolaño, 2017, p. 124).

Después aparecerían dos elementos de esta nueva realidad que entorpecieron su pesquisa por abolir el tiempo y el espacio. Sibelius hablaba del nuevo orden económico y militar en la nueva América. Era como si esa búsqueda del inconsciente cósmico perdiera su voluntad en el azar. A la voluntad del nuevo orden le opuso una nueva edad en donde el espacio y el tiempo se deformarían. Estas características las tiene el inconsciente, no la causalidad o la voluntad. Las historias de Sibelius buscaban en el inconsciente (sin tiempo ni espacio) el deseo reprimido de un psique acosada por la moral de su tiempo: el nazismo. Este deseo reprimido que consistía en aferrarse a lo heredado se convierte en la significación de una nueva América fascista. Los gobiernos fascistas representan a la voluntad capaz de reclamar el control sobre las pulsiones de vida. Sibelius no advirtió que en la psique debía existir el equilibrio entre los impulsos de vida y muerte, junto con los de la cultura que intenta regularlos. Él optó por una alternativa que se puso

por encima de ambas fuerzas: el poder de la voluntad y la violencia. Tal voluntad que buscaba erigirse como señora de la vida y la muerte, del predominio del más fuerte, fue también el nazismo. Lo nazi en Sibelius creó una poética del atormentador, lo que Jung llamó atormentador es la sombra de los arquetipos originales. El arquetipo del padre se convierte en la voluntad cósmica que permite el poder ensordecedor del nazismo en América (la nueva América que tanto busca). La voluntad nazi usurpa el lugar del cosmos y lo troca en desequilibrio del tiempo y el espacio, en contradicción, pues la voluntad está gobernada por la conciencia y la conciencia del yo siempre está en un lugar, en un tiempo que si se deforma perece.

4.2.10 LAS MIL CARAS DE MAX MIREBALAIS

Mirebalais era un artista marginal que incursionó en la poesía y al final de su vida en la composición musical. Generó una cantidad casi infinita (desconocida) de heterónimos que le sirvieron para disimular la obra de escritores consolidados con la suya y mezclarlos con personajes históricos deformados. Esta característica le permitiría convertir a su persona en un contenido latente que escondía contenidos manifiestos en sus heterónimos que ocasionaron toda clase de deformaciones oníricas:

Los años de relegamiento fueron también años de estudio. Creció la obra poética de Mirebalais, creció la de Kasimir, la de Von Hauptman y la de Le Gueule. Los poetas se hicieron más profundos, las diferencias entre los cuatro quedaron marcadas con claridad (Von Hauptmann como el cantor de la raza aria, un nazi mulato a ultranza; Le Gueule como el hombre pragmático por excelencia, duro y pro militar; Mirebalais como lírico, el patriota que levantaba los espectros de Toussaint L' Overture, Dessalines y Christophe; Kasimir, por el contrario, como el paisajista de la negritud y el país natal, el bardo de África y de los tam-tam). También sus semejanzas: todos amaban apasionadamente Haití y el orden y la familia. En materia de religión había puntos en discordia: mientras Le Gueule y Mirebalais eran católicos y bastante tolerantes, Kasimir practicaba el rito vudú y Von Hauptmann era vagamente protestante e intolerante. Los hizo pelearse (sobre todo Von Hauptmann y a Le Gueule, que eran dos gallitos) y los hizo reconciliarse (Bolaño, 2017, p. 139).

Los heterónimos se convirtieron en un significante que completaba significados arquetípicos en cada personalidad. Era natural que todos ellos evidencien un conflicto del

yo. Von Hauptmann hizo referencia al poeta y naturalista Gerhart Hauptmann. Le Gueule era una deformación del militar francés Charles de Gaulle. Mirebalais era él mismo. Kasimir sería una desviación del pintor ruso Kasimir Malevich. Estas máscaras que el autor utilizó en cada heterónimo fueron teñidas por algunos rasgos que deformaron a los personajes referidos. Von Hauptmann era un nazi consumado, mientras que el real Gerhart Hauptmann describía en su obra la continua lucha de clases y la ruina moral en la que vivieron las clases poderosas. Le Gueule se parecía mucho al militar francés Charles de Gaulle vitoreado por los aliados y consolidado como el héroe francés durante La Segunda Guerra Mundial. Kasimir era una contradicción de Kasimir Malevich. El primero fue un paisajista de la negritud. El original era creador del suprematismo — movimiento que retrataba figuras geométricas fundamentales en vez de paisajes o formas vivas—. Cada desviación de los heterónimos mostró características que por los mecanismos de censura de la psique de Mirebalais no podían coexistir. La negritud tan presente en los heterónimos del autor refirió la marginación que buscaba convivir con las formas culturales que lo marginaron. Por esta razón Hauptmann era un nazi mulato. Gueule fue un ser pragmático y pro militar. Lo militar en términos psicológicos no es más que la aceptación de una excesiva vigilancia moral, es decir, es la efervescencia del superyó. Kasimir practicaba el vudú, un recurso mágico propio de la isla caribeña, que sin duda, remitía a lo inconsciente primitivo que permaneció vivo en la psique de Mirebalais. Todos estos significados eran irreconciliables entre sí. Por tal motivo se volvieron heterónimos. Al hacerlo ocurrió una transferencia: la polémica insoportable que sucedió en la psique del autor escarbaba en su obra para conseguir armonizar los opuestos en una poética de lo escondido (su condición marginal con la cultura racista donde creció y sus formas inconscientes, el vudú, con formas de conciencia restrictivas, en este caso el catolicismo o el protestantismo).

4.2.11 POETAS NORTEAMERICANOS

Los poetas norteamericanos son Jim O'Bannon y Rory Long; nacieron en un lugar gobernado por el protestantismo y por algunos grupos supremacistas. Su vida está claramente regulada por el control excesivo de la naturaleza. O'Bannon describió en su poesía a una fuerza femenina desfigurada —contenido latente— que escondía la necesidad de ella —contenido manifiesto—. Es común en una psique gobernada por el rigorismo cultural que la naturaleza se presente como objeción de ese cosmos paternal regido por la moral dominante. El ejercicio que este autor desarrolló en *La senda de los Bravos* consistía en destruir los componentes azarosos que equilibran los opuestos. A ciencia cierta, la representación psíquica del inconsciente contiene una importante cuota de lo femenino. O'Bannon combinó un lugar vacío sin vida, pero soberano y de algún modo vivo, con el renacimiento nacional:

El libro *La senda de los Bravos*, aúna una singular percepción de la naturaleza (una naturaleza extrañamente vacía, sin vida animal, turbulenta y *soberana*) con una inequívoca inclinación hacia el insulto personal, la difamación y el libelo, para no mencionar las amenazas y fanfarronerías varias que recorren cada uno de los poemas. Se habla de renacimiento nacional y no falta el lector entusiasta que vea en ellos al Carl Sandburg de la segunda mitad del siglo XX. La acogida entre los poetas de Atlanta es fría y distante (Bolaño, 2017, 141).

Al autor se le llegó a considerar el nuevo Sandburg. Este mote contiene en gran medida un significado irónico. Sandburg era nostálgico de la vida campirana, a la que contraponía la vida en las grandes ciudades. Procuraba el verso libre y su lenguaje era muy simple. O'Bannon solo permitía a la naturaleza como un elemento estático, controlado por su opositor: la cultura tradicionalista norteamericana. Su poesía fue claro ejemplo del nazismo al mostrar el gobierno de la forma y de la estructura por encima del azar y lo indeterminado. El autor no buscaba la armonía de los opuestos, sino el predominio de uno sobre la ruina del otro; esta era su poética. Muy posiblemente su obra perteneció al antiecológico. Su pensamiento se parecía al de los primeros modernos, en donde la naturaleza era un elemento estático que debía ser analizado y utilizado para

beneficio del hombre. La naturaleza no tenía más valor que ayudar al desarrollo indiscriminado de la edad industrial.

Rory Long realizó una combinación onírico-simbólica sumamente interesante en uno de sus poemas. Describiría la relación sexual entre Jünger y Riefestahl. Como símbolo, la relación sexual entre los opuestos, manifiesta la unión de la cultura, construida por las fuerzas de control masculinas (patriarcados), con las pulsiones básicas que ocasionan la vida (lo femenino). La fuerza masculina está representada por Jünger, naturalista e historiador que no embonó con la ideología de su tiempo: los marxistas lo consideraban protonazi y los nazis anarcomarxista. Este personaje histórico creía en el nacionalismo, en el espíritu del pueblo alemán y al mismo tiempo en el respeto por la vida vegetal y animal. Riefestahl era la artista alemana por antonomasia, heredera del cine de Fang, quien buscaba evocar las fuerzas de la naturaleza, mayormente femeninas, controlables solo en la obra artística. La unión entre el naturalista e historiador con la artista se debe al respeto de ambos por la vida, presentada en la relación sexual que ellos llevaron a cabo en el poema:

Escribió, por ejemplo, un poema en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Jünger. Un centenario y una nonagenaria. Un entrechocar de huesos y de tejidos muertos. Santo cielo, decía Rory en su gran biblioteca queapestaba, el viejo Ernst la monta sin piedad y la puta alemana pide más, más, más. Un buen poema: los ojos de la anciana pareja se encienden con una luminosidad envidiable, se chapan hasta hacer crujir sus viejas mandíbulas, y miran de reojo al lector mientras dan imperceptiblemente la lección. Una lección tan clara como el agua. Hay que acabar con la democracia (Bolaño, 2017, p. 146).

Los amantes descritos rozaban los cien años. Rory vio cierta longevidad en el culto a la naturaleza al combinarlo con un nacionalismo ferviente. Tal nacionalismo era el registrado en la antesala de La Segunda Guerra mundial. Es decir, se glorificaba al héroe que desencadena las fuerzas invisibles que rigen la guerra, para amalgamarlas con las creencias de su pueblo. Leni y Jünger representaron un mundo antiguo que Rory añoraba e intentaría armonizar con las fuerzas que mantienen en equilibrio al mundo. Este autor

puso las energías libidinales que ocasionan la vida en la historia objetiva. En el poema Riefestahl representa lo inconsciente amado por la conciencia alemana que le rinde pleitesía a través de la voluntad. Pero siempre predominó la deformación onírica de ambos personajes, que escondieron tras su significado latente visible, una poética de lo masculino que hipotéticamente traería equilibrio al mundo. Por tal motivo se trata de una poética nazi escondida tras dos formas culturales deformadas.

4.2.12 LA HERMANDAD ARIA

Thomas Murchison y John Lee Brook padecieron el neonazismo de algunas de las cárceles norteamericanas. Ambos poetas eran marginados por su condición humilde; encontrarían en la Hermandad Aria a un tipo de padre que les mostró el decálogo de prácticas morales que les permitieron dar forma a su vida y a su obra. Murchison crearía un mundo gobernado por los valores de dicha hermandad: el cosmos del encierro. Tras los barrotes de la prisión estaba la vida contenida bajo el gobierno de grupos racistas. La sensación de encierro se percibía en su obra, cuando el autor describió a las fuerzas invasoras que intentaron arruinar el orden impuesto por la Hermandad: “Los cuentos llevaban la firma de << El Texano >> y fueron ampliamente celebrados: de carácter burlesco y fantástico, sus protagonistas eran presidiarios o ex presidiarios de la Hermandad que luchaban contra las Fuerzas del Mal, encarnadas por políticos corruptos o por alienígenas llegadas del espacio exterior hábilmente camuflados de seres humanos (Bolaño, 2017, p. 152)”. Las fuerzas malignas de la naturaleza provienen del afuera, del sitio en donde los arios no tienen mayor influencia. Cualquier agente externo, sean políticos o extraterrestres, desequilibran el edén preestablecido: la sociedad penitenciaria norteamericana. El nazismo es una búsqueda de la barbarie, del perfeccionamiento de la ley del más fuerte (ideas muy presentes en cualquier prisión del mundo). Las cárceles que

describía el autor eran reguladas por fuerzas cósmicas. En la obra no quedó vestigio alguno de lo femenino, de la tierra. Hubo una clara tendencia hacia el concreto y el acero que suplieron la fecundidad de la naturaleza.

John Lee Brook era un recurrente huésped de las prisiones. Fue analfabeta gran parte de su vida. Le preocupó sobremanera la pobreza de su linaje —la población blanca—. Esta pobreza simbolizaba la falta de tierra y conllevó toda clase de penurias. Incluso las fuerzas cósmicas que permiten el orden a través de la cultura necesitan de los elementos naturales para desarrollarse. Lee Brook encontró el origen de sus problemas en grupos marginales que no tuvieron una cultura tan cósmica como la de los conservadores del sur norteamericano. Los negros se apropiaron de ciertas creencias como el vudú y los mexicanos tenían un panteón lleno de santos que expresaban diosas tectónicas, de la fecundidad:

Sus temas preferidos y que se repiten a lo largo de todos sus poemas de manera a veces obsesiva son la pobreza extrema en algunos sectores de la población blanca, los negros y los abusos sexuales carcelarios, los mexicanos siempre pintados como diminutos diablillos o como cocineros misteriosos, la ausencia de mujeres, los clubs de motociclistas vistos como herederos del espíritu de la frontera, las jerarquías del hampa en la calle y en la prisión, la decadencia de América, los guerreros solitarios (Bolaño, 2017, p. 154).

El abuso sexual carcelario tan común en la obra de Lee Brook es la combinación de fuerzas similares: lo masculino que abusa de lo masculino o la legitimación del poder del hombre. Se trataba de una cultura penitenciaria en donde existían normas por encima de la norma. Es decir, las normas impuestas por los vigilantes y las reglas tácitas promovidas por los reclusos. La locura de lo cósmico llevó a Lee Brook a no explorar personajes femeninos. Tal característica manifestaba un nuevo orden completamente neurótico y desequilibrado en donde lo masculino se bastaría a sí mismo. En su poesía el significado del nazismo era la fraternidad masculina en un lugar estéril: la prisión. Esta prisión simbolizó el predominio de la ley desfigurada aprisionando a la naturaleza. Lee Brook escondía tras las prisiones —contenido latente— el significado de una poética de

lo masculino, en donde su poder de conquista era el alimento de su obra —contenido manifiesto—.

4.2.13 LOS FABULOSOS HERMANOS SCHIAFFINO

Ítalo Schiaffino y su hermano Argentino compusieron el binomio de aficionados al fútbol. Este deporte tuvo un significado profundo en su obra. Ambos eran hinchas del Boca Juniors, aunque no se explicó cuál fue la razón de su interés por dicho club. El fútbol representaba en ambos autores un contenido latente que ocultaba la legitimación de la violencia, esto es, el enfrentamiento entre dos poderes cósmicos representados por 22 gladiadores que tienen el respaldo de una hinchada completamente fiel. Los combates suceden en tierra, en el césped, al perseguir un balón lleno de aire. Ítalo era aún más radical que su hermano. Realizó toda una disertación de los errores que hundieron al fútbol argentino. Para él, las malas rachas deportivas fueron causadas por el predominio de los judíos en las altas dirigencias del fútbol argentino. Ítalo no era consciente de su Latinoamérica débil a causa de las dictaduras. Schiaffino parecía conformarse con un triunfo deportivo que elevara la moral de su tiempo a través del culto deportivo explorado por la barra brava. Como es natural, para lograr su cometido, encontró a los responsables de siempre y las soluciones fascistas de antaño:

El manifiesto era distinto. En cinco páginas Schiaffino exponía la situación del fútbol en Argentina, se lamentaba de la crisis, señalaba los culpables (la plutocracia judía incapaz de producir buenos jugadores y la intelectualidad roja que llevaba el país a la decadencia, indicaba el peligro y explicaba las maneras de exorcizarlo. El manifiesto se titulaba *La Hora de la Juventud Argentina* y en palabras de Schiaffino se trataba de << una criollada a lo Von Clausewitz para despertar a los espíritus más inquietos de la patria >> (Bolaño, 2017, p. 160).

El fútbol es la sublimación inconsciente de la cultura patriarcal. Decantarse por algún club no tiene una respuesta consciente. El hincha absorbe los valores del club en turno y las defiende en la tribuna. Ítalo vitoreaba al Boca Juniors. Tal equipo parecía cubrir la necesidad del padre, representado por lo cósmico. Schiaffino le rindió pleitesía

a esta fuerza en panfletos y poemas que escribiría. Su mayor esfuerzo lo dedicó a elevar ciertos valores que anegaron la naturaleza: concentrar el poder en una casta y repudiar lo que permita el influjo de la tierra. Cualquier elemento que contradiga la moral católica debe anularse. Todo este odio y rencor generarían el motivo de su poética: los opuestos no eran lo masculino-femenino, sino lo masculino que se oponía a lo masculino y que a través de la violencia produciría cierto equilibrio en el terreno de la vida.

Argentino Schiaffino heredó la potestad de la barra brava del Boca. Él fue cuentista; escribiría evocaciones al mundo natural, al que contrapuso sus primeras experiencias infantiles sobre el fútbol. A estas experiencias latentes les insertaba un valor manifiesto, arquetípico. Los niños que participaban del enfrentamiento deportivo (fútbol) eran personificaciones del *Apocalipsis*:

Se trata de un pequeño volumen de cuentos de marcado carácter naturalista. El más largo no llega a las cuatro páginas y evoca las mañanas y noches del fútbol de un barrio obrero de Buenos Aires; los personajes son cuatro niños que se autodenominan Los Cuatro Gauchos del Apocalipsis y en donde más de un hagiografista ha pretendido ver reflejada la infancia de los hermanos Schiaffino. El más corto no llega a media página y describe, en tono jocoso y con abundante uso de lunfardismo, la enfermedad o un ataque al corazón o tal vez simplemente la melancolía que padece una tarde cualquiera alguien innostrado o lejano (Bolaño, 2017, p. 167).

Los jinetes del Apocalipsis simbolizan: el hambre, la guerra, la muerte y la peste contrariados por un caballo blanco. El corcel simboliza la fe en Jesucristo. La biografía de Schiaffino indicó que los llamados *Cuatro Gauchos del Apocalipsis* fueron una representación de la infancia de Ítalo y Argentino. Sin duda, hay una polémica interna en el segundo de los Schiaffino. En su niñez hubo hambre y guerra; la muerte le llegaría después por manos desconocidas, mientras que su hermano pereció de un infarto. El caballo blanco hablaba de la esperanza que Argentino seguía de una manera casi religiosa. La esperanza era del amante del fútbol, del hincha empedernido. Su voluntad cósmica contrarrestaría el hambre y la muerte en una guerra deportiva controlada. Todos estos elementos hablan del contenido onírico que está presente por la cultura donde Argentino

nació (*El Apocalipsis* de Juan) y un contenido arquetípico que muestra la pureza de uno de los jinetes apocalípticos para controlar las penurias que emanan de la tierra. Esto refirió una poética de lo cósmico, en donde la fe puesta en el padre traería equilibrio, para acabar así con las penurias acarreadas por la tierra.

4.2.14 RAMÍREZ HOFFMAN, EL INFAME

El adjetivo que acompañaría el nombre y apellido de este autor reveló el contenido de su obra, su poética. Su vida y obra trataron de una mística espeluznante o postnazi. A Hoffman se le conoció como “el infame”, es decir, un peldaño por encima de malvado. “Infame” refiere a alguien sin ningún principio moral, manipulador y profundamente destructivo. Tal mote aclara su vida consagrada al crimen y una obra que fue el mejor ejemplo de lo nazi en América. Pero el crimen solo es un contenido latente que esconde un contenido más profundo y poético. Hoffman explicaba en sus tanteos como poeta del aire (gustaba utilizar un helicóptero norteamericano o un avión alemán de la Segunda Guerra Mundial para surcar los aires de Chile y escribir por medio del humo expulsado por la máquina algunos versos) el significado del nazismo en el nuevo continente: “Podía pilotear sin problemas un Hawker Hunter o un helicóptero de combate, pero lo que más le gustaba era coger el viejo avión cargado de humo, remontar los cielos vacíos de la patria y escribir con letras enormes sus pesadillas, que también eran nuestras pesadillas (Bolaño, 2017, p. 187)”. Los versos que el piloto escribía fueron las peores pesadillas de los latinoamericanos. El significado de los mismos refiere a la muerte que equipara con la amistad, con el estado o con la responsabilidad. Primero aparecieron estos tres conceptos que indicaban el desequilibrio psíquico ocasionado por el nazismo en la obra del autor. Lo nazi era un lazo de fraternidad entre iguales (la raza aria), también sería un

gobierno totalitario bajo una moral común y al mismo tiempo refirió al país Chile gobernado por la dictadura de derecha de Pinochet:

Después tomó altura y desapareció en el interior de una inmensa nube gris oscura que se desplazaba lentamente sobre la ciudad. Salió lejos del aeródromo, en un barrio periférico de Santiago. Allí mismo escribió el primer verso: *La muerte es amistad*. Después planeó sobre unos almacenes ferroviarios y sobre lo que parecían fábricas abandonadas y escribió el segundo verso: *La muerte es Chile*. Enfiló hacia el centro. Allí, sobre La moneda, escribió el tercer verso: *La muerte es responsabilidad* (Bolaño, 2017, p. 188).

Después añadiría a sus versos aéreos otra triada de significados sobre la muerte.

Estos parecen ser la oposición a ella: amor, crecimiento y pureza. La poética de Hoffman intentó una nueva manera de sentir la realidad gobernada por la destrucción. Amor, crecimiento y pureza solo eran posibles desde la muerte, como si toda la naturaleza fuera domesticada por el uso de la fuerza. Esta destrucción era el nazismo:

La muerte es amistad
La muerte es Chile
La muerte es responsabilidad
La muerte es amor
La muerte es crecimiento
La muerte es comunión (Bolaño, 2017, p. 89).

Hoffman elevaría un referente arquetípico —la muerte— y minimizó su contraparte —la vida—. Tomaba la destrucción como el único desarrollo posible de la naturaleza. Esta naturaleza era cósmica, gobernada por la moral del sometimiento. La naturaleza para Hoffman se devoraría a sí misma y la historia era el desarrollo de la muerte que gobierna y produce placer (la amistad y el amor): “<< Tenía una visión de la Historia, cómo le diría, cósmica, en permanente movimiento, con la Naturaleza en medio de todo, devorándose y renaciendo que daba asco, pero brillante un portento, señor... >> (Bolaño, 2017, p. 195)”. Sin embargo, el inconsciente de Hoffman lo traicionaría y fue capaz de ver que la causa del sufrimiento era el superyó. Dijo que la muerte era responsabilidad, se trataba del estado, era la dictadura chilena. Este contenido inconsciente o manifiesto le develaría una verdad que fue incapaz de ver. Su psique estaba gobernada por impulsos tanatológicos que lo llevaron a encontrar placer en el dolor: sirvió a la dictadura para

desaparecer insurrectos, asesinaría a los actores de los filmes pornográficos que dirigió y surcaba los aires para molestar a sus superiores militares. El único acto de libertad fue este último. Casualmente lo encontró escribiendo una oda de la muerte que le indicaba que el sendero de la destrucción era la causa de su eterno sufrimiento.

4.2.15 CONCLUSIONES SOBRE EL SÍMBOLO NAZI EN *LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA*

La deformación onírica del nazismo indicó una herencia cultural que padecieron todos los autores nazis. De acuerdo con su personalidad, dicha herencia se combinó de diversas maneras en las distintas psiques (es profundamente heterogénea). Casi todos ellos fueron educados por un rigorismo moral basado en algún tipo de cristianismo deformado por la cultura. El cristianismo fue reducido por los concilios a religión cósmica que sancionaba a la naturaleza. La evolución del cristianismo en catolicismo latinoamericano acosó la psique de los personajes nazis. Tal evolución les perseguiría como un símbolo atormentador que cobraría forma en un significante anacrónico: nacionalsocialismo. Por la cercanía de estos artistas con la guerra mundial, la ideología de Hitler se volvió la legitimación de los valores que les habían enseñados sus padres. Dicha ideología vivía en ellos como una masa amorfa psíquica que gobernaba al inconsciente cultural de cada uno. El desequilibrio entre la tierra o lo femenino y lo cósmico o lo masculino es tan abrumador que algunos autores nazis convirtieron la vida en muerte como un fetichismo de la destrucción o una poética del desequilibrio de los opuestos. Tal poética de muerte, producida por la deformación de contenidos inconscientes, combinó el conservadurismo católico con las dictaduras latinoamericanas y el nazismo de Hitler. Esta poética ocasionó una literatura banal falta de ideas y sin pretensiones. Dicha manera de hacer literatura se

parecía mucho a una de las críticas que lanzaron sobre la obra de Archimboldi, personaje alemán de la novela *2666* de Bolaño:

Un anciano alemán, decía el serbio. La palabras anciano y alemán utilizadas indistintamente como varitas mágicas para develar un secreto y al mismo tiempo como ejemplo de literatura crítica ultraconcreta, una literatura no especulativa, sin ideas, sin afirmaciones ni negaciones, sin dudas, sin pretensiones de guía, ni a favor ni en contra, sólo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del fósil y por lo mismo arqueología de la fotocopidora.⁵³

Los autores nazis fueron peones de un tablero de ajedrez literario que desconocían. Eran movidos por fuerzas culturales que los convirtieron en creadores de una escritura vaga, insuficiente. La mano que dirigía el juego (cultura tradicional de su tiempo) era casi invisible, al metamorfosearse a su entera conveniencia en amor por el caos. Se trataba de contenidos culturales muy antiguos, que se formaron antes del nacimiento de los autores nazis e incluso antes que el nazismo de la Alemania del 33. Estas formas inconscientes colorearon la obra entera de los artistas. En algunos casos el símbolo nazi cobró tanta fuerza que motivaría la manera en que padecieron el mundo. Aunque este símbolo generó resistencia en la obra de literatos como Juan Mendiluce y *Letradas y viajeras*, predominó el poder de lo cósmico enloquecido, de una sombra acomodada en ellos desde que eran muy jóvenes. Es una constante que el nazismo en estos autores no fue una libre elección, sino una enfermedad, la más mortífera de todas, padre y madre de la cacería de brujas, de los autoritarismos y los totalitarismos: el resentimiento hacia la vida.

Dentro de la obra de los personajes sobresalió la consecuencia directa del símbolo nazi americano. Es decir, entre la tinta y la pluma de cada uno hay una solución del conflicto entre la cultura y la naturaleza. En Ramírez Hoffman predominaría la muerte como fetichismo del mal. Lo mismo ocurre con *La hermandad Aria*. Pero en otros autores se tendía al equilibrio. Tal es el caso de *Los poetas malditos*, *Los héroes inmóviles* y Max Mirebalais, quienes fueron víctimas del nazismo combinado con su pobreza, pero que no

⁵³ Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 61.

estaban convencidos de su influjo. Este conflicto generó una chispa que fue la escritura de los artistas; motivaría toda clase de tramas, de historias intrincadas a través de símbolos, en donde la cultura atacó a la psique de los personajes con contenidos inconscientes como la sensación de encierro, el castigo del padre y los esqueletos. Al mismo tiempo lo tectónico acosó, como fenómeno compensatorio, a la psique de los personajes con otro tipo de contenidos inconscientes: el mar, lo azaroso, la rebelión, el suicidio del padre. El terreno de este combate fueron las creaciones poéticas de los autores.

Aunque el nazismo fue predominante en la obra de los artistas nazis, lo cual corresponde con la parte poética del símbolo estudiado, la presencia de otros símbolos opuestos al fetichismo del mal estuvo presente en sus ensoñaciones. Tal situación es una evidencia que el nazismo, en términos psicológicos, fue la obsesión enfermiza de una tendencia natural de muerte, que produjo una deformación de la realidad. Los personajes nazis fueron agobiados por dicha fuerza, hasta el punto de hacerles creer que la capacidad del goce o la vida misma, solo era posible desde el sufrimiento perpetuo que les había sido heredado desde un tiempo inmemorial.

5. INTRODUCCIÓN A LA OBRA *ESTRELLA DISTANTE* DE BOLAÑO

La última biografía que apareció en *La literatura nazi en América* fue la de Ramírez Hoffman, el infame. Este personaje era quien mejor consumaba el nazismo latinoamericano en el campo de la literatura y en las artes. Hoffman logró hacer de su vida una obra de arte con tintes fascistas. Se supo que escribió literatura, que hizo performance y que dirigió películas con tintes eróticos. En las tres formas artísticas donde incursionó, el asesinato fue el común denominador. Matar era un acto que Ramírez entintaba con la influencia nazi. El contenido de su vida y obra fundieron al crimen con el nazismo. Tal contenido era altamente simbólico, tenía una influencia notoria de las dictaduras europeas o latinoamericanas y apuntaba a una nueva perspectiva del arte fascista.

Quien narró la historia del infame fue el propio Bolaño —en las demás biografías de *La literatura nazi en América* el narrador es ignoto—, lo cual parece estar en el terreno de la autoficción. Se sabe que el autor lo conoció en un taller literario, poco antes del golpe de Estado. El nombre de Bolaño apareció al final de la biografía del infame en voz de Romero, un antiguo policía al que se le encomendó la muerte de Ramírez Hoffman y que contrató al autor para ubicarlo: “¿Y cuando lo encontremos, dije, qué va a hacer? Ay, amigo Bolaño, primero tiene usted que reconocerlo (Bolaño, 2017, p. 200)”.

Aunque no hay una relación literal entre Ramírez Hoffman y el nazismo histórico, debido a que lo nazi obedecía a un funcionamiento simbólico de otro tiempo, es posible rastrear ciertos elementos que lo describieron como tal. El infame construyó una estética fascista, basada en el predominio del más fuerte, de la potencia cósmica y viril que se apodera del débil o de lo femenino para crear experiencias artísticas a partir de la barbarie. La narración completa de su vida acontecería en otra novela, llamada *Estrella distante*:

Es posible leer novelas como *Los Detectives Salvajes*, *2666*, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, como textos que hacen un viaje de la civilización a la barbarie. Todo comienza con talleres literarios y poesía, y termina con asesinatos, tortura y violencia, ya sea en el

desierto del norte de México o en los bosques del sur de Chile. En Bolaño, la literatura misma adquiere una dimensión salvaje, o más bien funciona como zona de mediación o límite entre los impulsos más refinados y la pulsión bárbara de los personajes, ya sea en el caso de los practicantes de la “escritura bárbara” con resonancias neofascistas en *Estrella distante*, o en el caso de los poetas “real visceralistas” en *Los Detectives Salvajes*, quienes buscan hacer de la poesía una forma de comunión con la vida real.⁵⁴

Hoffman no creía en un sistema político en específico. Tampoco creía en un tipo de estado. Su fe estaba puesta en la barbarie ocasionada por la guerra. Él admiraba al depredador. Utilizó el conflicto armado de su tiempo para mostrarle al mundo su visión estética creada al unir el arte con la vida. De igual forma manipuló a los intelectuales de aquella época para infiltrarse en talleres literarios y vender a sus miembros al mejor postor (dictadura militar), lo cual le permitió asesinar mujeres sin ningún tipo de castigo y consumir así sus fines artístico-poéticos que intentaron derrumbar a la estética moderna:

La inscripción de rituales de tortura y asesinatos como elementos constituyentes de una representación simbólica que se puede reclamar artística –las imágenes de cuerpos en agonía o inertes como elementos de una instalación fotográfica o como motivos referidos en una “acción” de escritura aérea– es el fruto de una lectura “al pie de la letra” de ciertas proclamas y fantasías de los movimientos más nihilistas de la vanguardia histórica: la erosión sin cortapisas de la división del arte y la vida como un modo de desbaratar la estetización del arte moderno y el ensalzamiento del crimen como una de las bellas artes.⁵⁵

De igual manera utilizó movimientos artísticos en boga, provenientes de círculos más liberales, como el performance, para mostrar su creatividad basada en el dolor del otro y su culto al primitivismo. No hay mejor ejemplo que la vida y obra de este personaje neofascista para describir eso que Bolaño llamaría el nazismo en América. El fundamento de su arte era fascista porque intentó convertir al crimen en el principio rector del arte de su autoría.

La importancia del infame era tan grande en *La literatura nazi en América* que los demás personajes fueron eclipsados por las atrocidades cometidas por Ramírez Hoffman.

⁵⁴ Ignacio López Vicuña, “Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura*, 75 (2009), p. 200.

⁵⁵ Gamboa Cárdenas, Jeremías, “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, *Bolaño Salvaje*, eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriau, Candaya, Barcelona, 2008, p. 217.

Muchos de ellos eran hijos de su tiempo, presas de sistemas culturales y patriarcales que les produjeron trastornos psíquicos y sueños deformados, cuya consecuencia fue un tipo de servilismo hacia lo nazi que predominó en su psique. A los autores nazis les coaccionaba el símbolo del padre al limitar su inconsciente (parte femenina del ánima), tal y como Jung lo describió:

El padre, como representante del espíritu tradicional, tal como se manifiesta en la religión y en la concepción corriente del mundo, le obstruye el paso. El padre mantiene al soñante atado a la conciencia y a los valores. El mundo tradicional masculino, se manifiesta como un obstáculo, por lo cual tenemos que deducir que el inconsciente, que hace irrupción en el soñante, se encuentra en significativa oposición respecto de las tendencias de la conciencia y que el soñante, a pesar de esta oposición, revela ya una fuerte inclinación hacia la parte del inconsciente.⁵⁶

Pero el infame no fue dominado por su cultura, siempre estuvo por encima de las instituciones sociales. Tampoco permitió que la fuerza venida del pasado (el padre) lo determinara. Por tal motivo, al inicio de otro libro (*Estrella distante*) Bolaño pensó que era necesario darle un tratamiento más riguroso a este personaje:

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos (Bolaño, 2018, p. 69).

Roberto Bolaño señaló que fue Arturo B quien le relató la historia de Ramírez Hoffman, el infame. Arturo B probablemente se refiera a un heterónimo utilizado por el autor en otras novelas, tales como *Los detectives salvajes*. Arturo Belano compartió el protagonismo de esta última novela con Ulises Lima. La historia del infame es relatada por una parte del sí mismo (Belano) al sí mismo (Bolaño). Si el último capítulo de *La*

literatura nazi en América sirvió de contrapunto o anticlímax con respecto de las últimas biografías, lo era porque las eclipsó. El mismo Bolaño referiría que Ramírez Hoffman necesitaba de un tratamiento especial, más profundo, para conocer su propia naturaleza. Dicho tratamiento especial le fue dado en las páginas de *Estrella distante*, en donde el infame también desarrollaría sus propios heterónimos —Carlos Wieder y Alberto Ruiz-Tagle—:

Estrella distante relata no una sino varias historias que parecen describir elípticos recorridos en torno a un personaje de repercusiones múltiples e identidad misteriosa. Un personaje que desde el comienzo de la novela se presenta como un enigma, como un objeto de deseo e incógnita para la mayor parte de los demás personajes y que se identifica al menos de manera doble como Alberto Ruiz-Tagle, poeta autodidacta, y posteriormente como Carlos Wieder, teniente de la aviación.⁵⁷

La narración de *Estrella distante* abordaba un enigma superior: las diferentes vidas de Weider o Ruiz-Tagle. Este proyecto literario era de reescritura, como la labor del personaje de ficción Pierre Menard, creado por Jorge Luis Borges (1899-1986), quien se dio a la tarea de la reescritura del *Quijote*. A Ramírez Hoffman, mejor conocido como Carlos Wieder o Ruiz-Tagle, lo reescribiría Arturo Belano, el gran realvicerrealista, chileno perseguido por la dictadura, visitante asiduo de talleres literarios en su país natal y en la Ciudad de México.

Estrella distante se publicó en 1996. Su historia y sus personajes fueron satélites que giraron en torno de la figura absorbente de Carlos Wieder, a quien se le conocía por otro de sus nombres: Ramírez Hoffman, seguidor del nazismo latinoamericano. Al principio de la novela se le describió como miembro recurrente de los talleres literarios, cuya personalidad y alcances serían atisbados por los que tuvieron la desgracia de conocerlo tras el golpe de estado, en los inicios de la dictadura militar. Existen pocas alusiones al nazismo histórico que integren la psique de Wieder, pero los alcances del nazismo en él son por demás notorios desde una perspectiva simbólica. Es posible

⁵⁷ Simunovic Díaz Horacio, "Estrella distante: Crimen y poesía", *Acta Literaria*, 33, 2006, p. 10.

explicar el significado del nazismo que tanto profesó Hoffman al desglosar *Estrella distante* con los mismos elementos que han servido para el análisis de *La literatura nazi en América*, sobre todo porque este personaje provino del último capítulo del glosario de autores nazis. En *Estrella distante* hay un contexto cultural que determinó o enmarcó la creatividad de Wieder. Tal contexto nacía del mundo de sus padres y de un escenario muy complicado dentro de la historia chilena: la caída del gobierno de Salvador Allende (1908-1973) y el auge de la dictadura de Augusto Pinochet (1915-2006). Es decir, el triunfo del mundo conservador de los padres y el declive del discurso emancipatorio que buscaba terminar con una estructura social y económica predeterminada. *Estrella distante* también contiene una serie de deformaciones oníricas que apareció en los recuerdos que algunos personajes tuvieron de Wieder y en la deformación que dicho personaje hizo de su nombre, de su pasado y de los movimientos artísticos que le fueron contemporáneos.

Por otro lado, la obra de Weider que él mismo fusionó con su vida, puso en marcha un tipo de poética de muerte distinta a todos los tipos de nazismo conocidos en el mundo de Roberto Bolaño. El contexto histórico de Weider (parte cósmica del símbolo nazi), las deformaciones oníricas de los personajes secundarios y del personaje principal (parte onírica del símbolo nazi) y una poética fascista con sello propio (parte poética del símbolo nazi), podrían explicar el significado del fenómeno nazi en *Estrella distante*.

5.1 EL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN *ESTRELLA DISTANTE*

Como estructura cósmica, lo nazi en la novela ocurriría tras uno de los episodios de “poesía aérea” que Wieder ofreció a un grupo de presos. En este episodio se pueden identificar varios elementos que rodean el marco escénico de la obra. El narrador (Belano) estaba preso en un campo de concentración chileno. Las razones de su cautiverio no son del todo claras: podría ser por su cercanía con grupos de artistas de izquierda o porque

buscaban interrogarlo sobre otros personajes vigilados por el nuevo régimen. El nuevo régimen era de Pinochet, un militar de derecha que buscó eliminar a cualquier persona que se opusiera a su gobierno. Lo ocurrido en el seno de este campo de concentración organizado por los golpistas y engrosado por la violencia militar, pareció revivir parte de la Segunda Guerra Mundial:

Detrás de mí escuché comentarios ininteligibles. Había ocurrido algo pero en realidad no había ocurrido nada. Dos profesores hablaban de una campaña publicitaria de la Iglesia. ¿De qué Iglesia?, les pregunté. De cuál va a ser, dijeron y me dieron la espalda. Yo no les gustaba. Después los carabineros despertaron y nos dispusieron en el patio para el último recuento. En el patio de las mujeres otras voces mandaban a formar. ¿Te ha gustado?, me dijo Norberto. Me encogí de hombros, sólo sé que no se me olvidará nunca, dije. ¿Te diste cuenta que era un Messerschmitt? Si tú lo dices, te creo, dije yo. Era un Messerschmitt, dijo Norberto, y yo creo que venía del otro mundo. Le palmeé la espalda y le dije que seguramente era así. La cola empezó a moverse, volvíamos al gimnasio. Y escribía en latín, dijo Norberto. Sí, dije yo, pero no entendí nada. Yo sí, dijo Norberto, no en balde he sido maestro tipógrafo algunos años, hablaba del principio del mundo, de la voluntad, de la luz y de las tinieblas. Lux es luz. Tenebrae es tinieblas. Fiat es hágase. Hágase la luz, ¿cachai? A mí Fiat me suena a auto italiano, dije. Pues no es así, compañero. También, al final, a todos nos deseaba buena suerte. ¿Te parece?, dije yo. Sí, a todos, sin excepción. Un poeta, dije. Una persona educada, sí, dijo Norberto (Bolaño, 1996, p. 20).

Tras la función de poesía aérea, los comentarios de quienes estaban presos fueron una remembranza del neofascismo de Wieder. La nueva cara del nazismo había sufrido una combinación cultural. El primer elemento que sobresale de la combinación es la lengua en que Wieder escribió su poema en los aires. Se trataba del latín que dos profesores —presos— de inmediato reconocieron, junto con un contenido bíblico (como se verá en la parte poética del símbolo nazi). El segundo elemento que destaca de la combinación cultural es la herramienta que Wieder utilizó para escribir el poema: un caza alemán, Messerschmitt, antiguamente piloteado por la Luftwaffe para aterrorizar los cielos de la Europa ocupada y no ocupada. Los dos elementos del espectáculo aéreo procurado por el artista nazi son una mezcla de tradición católica con una ideología política en bancarrota, destronada al final de la última gran guerra. Tanto el latín como el avión alemán centraban la percepción de Wieder sobre su responsabilidad social. El personaje que acompañó Belano, un tal Norberto, reconocería de inmediato el significado

del poema: el diálogo entre la luz y las tinieblas. Wieder creía que su labor era de purificación. Las tinieblas serían el nuevo mundo recién vencido y la luz su impronta artística, la llegada de su poesía como vaticinio de una era de luminosidad americana. Esta percepción fue muy común en las culturas patriarcales, en donde las reglas morales que controlaban la tierra o lo tectónico, que regularon la fecundidad y cualquier práctica sexual posible, estaban por encima de la naturaleza. La luz era representada por el padre —religión judeocristiana— y las tinieblas por los ángeles caídos que vivían debajo de la tierra (cobijados por ella). Probablemente ese era el motivo de que Wieder escribiera su poesía en los aires —lo aéreo es símbolo del Dios patriarcal— y citara pasajes bíblicos.

El significado del nazismo cósmico que Wieder profesó evolucionaría. Sus demostraciones aéreas profundizaron cada vez más en el resentimiento hacia todo aquello que se alejara de la voluntad del más fuerte. Al aliarse con la dictadura consolidó un espacio para mostrarle al mundo su arte. Se aprovechó de la ignorancia de sus superiores y de un escenario distópico, en donde las persecuciones y las desapariciones eran tan comunes que no se investigaban. Los crímenes solo lo eran en contra del Estado. El poder militar se volvió hegemónico. Las demostraciones aéreas de Wieder tendrían como público a ese nuevo poder:

En su exhibición aérea de El Cóndor, Wieder decía: Aprendices del fuego. Los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano. Algunos de sus más íntimos, sin embargo, supieron que Wieder estaba nombrando, conjurando, a mujeres muertas. Pero estos últimos no sabían nada de poesía. O eso creían. (Wieder, por supuesto, les decía que sí sabían, que sabían más que mucha gente, poetas y profesores, por ejemplo, la gente de los oasis o de los miserables desiertos immaculados, pero sus rufianes no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse.) Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una exhibición peligrosa, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía.

Por aquellas fechas participó en otras dos exhibiciones aéreas, una en Santiago, en donde volvió a escribir versículos de la Biblia y del Renacer Chileno, y la otra en Los Ángeles (provincia de Bío-Bío), en donde compartió el cielo con otros dos pilotos que, a diferencia de Wieder, eran civiles, y además mucho mayores que él y con una larga trayectoria como publicistas del aire, y con los cuales dibujó, al alimón, una gran (y por momentos vacilante) bandera chilena en el cielo (Bolaño, 1996, p. 22).

Wieder utilizaba su posición en la milicia para acceder a las altas esferas de la élite chilena. Los funcionarios públicos que le permitieron tales acrobacias desconocían cualquier manifestación artística. Wieder les hizo creer lo contrario al agregar en sus demostraciones a la bandera chilena. De esta manera, ocultó uno de sus grandes y más cruentos placeres: el feminicidio. Asesinó a muchas mujeres bajo la tutela de los militares, pero ellos no lo sabían. Para homenajear sus crímenes puso el nombre de sus víctimas en el aire. Probablemente se tratara de un acto simbólico de purificación. En la psique desequilibrada de Wieder existía un conflicto con la tierra, pero este conflicto era diferente al de los autores nazis que aparecieron en *La literatura nazi en América*. En ellos prevalecía un conflicto con las fuerzas del azar, de la fecundidad, que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial. La energía de lo femenino era temida para ese grupo de autores. A Wieder jamás lo amedrentó la feminidad. Simplemente la consideraba débil o como un medio que le ayudaría a desarrollar su obra poética. Cuando plasmó el nombre de sus víctimas en las demostraciones aéreas, simbólicamente las hizo más fuertes al elevarlas al cielo, donde el gran padre prevalecía. Los vestigios del gran padre quedaron esparcidos también en las frases bíblicas que citaba y en el culto a un Estado autoritario.

Tanto el Estado autoritario como la religión patriarcal prevalecieron en el contexto social de Weider. De su familia se supo poco. La madre no tuvo mayor preeminencia (no es casual) en su vida. Pero el padre tuvo una gran relevancia en la existencia de este personaje. Es del único ser del que ocupaba su cabal aprobación. El padre era militar como su hijo. Durante la exposición de una serie de fotografías que pusieron en vilo a la élite chilena el mismo Wieder fue vigilado y bendecido por su progenitor:

Por fin, a las doce de la noche en punto, pidió silencio subido a una silla en medio del living y dijo (palabras textuales, según Muñoz Cano) que ya era hora de empaparse un poco con el nuevo arte. Otra vez era el Wieder de siempre, dominante, seguro, con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta. Después se abrió paso hasta la puerta de su cuarto y fue dejando pasar a sus invitados uno por uno. Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones. Cuando dijo esto (según Muñoz Cano), Wieder empleó un tono jocoso y miró a su padre, a quien hizo un guiño

con el ojo izquierdo y después con el ojo derecho. Como si de nuevo con doce años de edad le hiciera una señal secreta. El padre mostraba un rostro apacible y sonrió a su hijo (Bolaño, 1996, p. 45).

La relación familiar con la milicia era tan grande que él pensó que no censurarían su nueva propuesta estética. Pero fue tan monstruosa que hasta los admiradores de la dictadura quedaron abrumados por el contenido de las fotografías. A Wieder le bastaba la aprobación del padre. Con él la relación de padre-hijo cobró otras dimensiones fuera del complejo de Edipo. El padre de Wieder no era su enemigo, fue siempre un aliado. Dicha relación se parecía más a la del maestro con un discípulo. El lenguaje común entre ambos, despertado por un guiño del ojo antes de la exposición fotográfica triunfal, era el de la violencia desmedida encima de lo femenino, símbolo de fragilidad. La exposición versaba sobre una serie de feminicidios perpetrados por el infame, cuyo impacto en la primera persona capaz de atestiguarla sería aterrador:

No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder —parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras— y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento ayudada por un oficial que galantemente se ofreció a acompañarla hasta su casa pese a las protestas de la Von Beck que prefería irse sola (Bolaño, 1996, p. 46).

Von Beck (por su apellido es probable que tuviese ascendencia germánica) era una mujer libre. Su acomodada posición en la sociedad chilena de aquella época caótica, le permitía cierta independencia. Ella podía liarse con quien quisiera y transitar con cierta libertad en las sinuosas calles del tiempo de Pinochet. Von Beck esperaba hallar un arte clásico, como el procurado por los nazis en el tiempo del Reich, donde se privilegiaron las formas bellas y los paisajes sublimes de una naturaleza proclive a conquistarse. Lo que encontró fue la evolución del arte fascista (es difícil catalogar incluso en dicho movimiento artístico a las fotos expuestas aquella noche). El padre de Wieder había aprobado una nueva poética del horror y de la muerte. Las mujeres retratadas eran la justificación del hijo que gusta de la tierra solo para convertirla en agonía o en destrucción

perenne. Para una subjetividad como Von Beck, acostumbrada a ciertos derechos civiles, era demasiado lo que sus ojos testificaron.

5.2 PARTE ONÍRICA DEL SÍMBOLO NAZI

Lo nazi en la vida y obra de Wieder sufrió deformaciones simbólicas como producto de su entorno (parte cósmica del símbolo referido). Hubo una mezcla de religiosidades latinoamericanas con una estética fascista europea. Ambos elementos hicieron simbiosis al depurarse con una ideología patriarcal en la psique de quien intentó reformar el arte de su tiempo. La fascinación de Wieder por lo oscuro y lo tenebroso —que para los católicos estaba en lo tectónico— y por la violencia ejercida del padre (reglas morales) hacia los seres vivos, fueron referencias a un ritual psicológico:

En *Estrella distante* la presencia y operatividad del mal se condensa en la figura de Alberto Ruiz Tagle / Carlos Wieder, poeta de sello vanguardista y asesino funcional a la dictadura militar chilena. A partir del discurso del narrador como de las demás voces que componen la trama narrativa, este personaje se convierte en el eje central de las acciones y en el foco principal del relato. A partir de su figura y su accionar, el mal se inscribirá en el mundo representado bajo la forma de un complejo ritual, esto es, el ritual del mal. Esta forma de liturgia perversa se desplegará en una secuencia lineal y progresiva estructurada en base a cuatro etapas, cada una de las cuales permitirá que el proceso del mal se vaya consolidando según un programa claramente establecido. El tránsito de una etapa a otra permitirá apreciar dos aspectos fundamentales del proceso ritual: el creciente espesor que va adquiriendo el mal y su capacidad de mutación constante.⁵⁸

Para comprender el sello de este ritual es necesario atender las deformaciones simbólicas que Wieder hizo de la ideología católica, del poder político chileno y del arte de su tiempo. Los indicios que son referidos en *Estrella distante*, poseen, como en el caso de *La literatura nazi en América*, un contenido latente y otro manifiesto. Ambos contenidos que oscilan entre el lenguaje literal y otro simbólico (deformación onírica), podrían ayudar a explicar los enturbiados cauces por donde el pensamiento nazi de Ruiz-

⁵⁸ Montes, Cristian, “La seducción del mal en Roberto Bolaño”, *Mitologías Hoy*, 7 (2013), p.89.

Tagle caminó a lo largo de su vida: desde los feminicidios ocurridos durante la dictadura militar chilena hasta el asesinato de actores de la industria pornográfica.

Inclusive uno de los heterónimos que utilizó dicho autor nazi, el de Carlos Wieder, había sufrido una deformación. Lo que parecía un apellido cualquiera (contenido latente o visible), al ser indagado por otro de los protagonistas, develaría un contenido manifiesto, cuyo campo semántico era tan grande que resultaba casi incomprensible el uso que Ruiz-Tagle le dio. En un principio se creía que el apellido Wieder provino del antiguo alemán, cuyo significado era “contra” o “frente a”. El sentido del “contra o frente a” iba dirigido hacia la cultura dominante: anticristo, contradenuncia o refutación. “Wieder” se autodenominaba como un individuo que vivía en contra de lo establecido:

Seguimos hablando durante mucho rato. Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro. Y según le había dicho su amigo Anselmo Sanjuán, ex estudiante de filología alemana en la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio Wieder y la preposición de acusativo Wider se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. Wider, en antiguo alemán Widar o Widari, significa «contra», «frente a», a veces «para con». Y lanzaba ejemplos al aire: Widerchrist, «anticristo»; Widerhaken, «gancho», «garfio»; Widerraten, «disuasión»; Widerlegung, «apología», «refutación»; Widerlage, «espolón»; Widerklage, «contraacusación», «contradenuncia»; Widernatürlichkeit, «monstruosidad» y «aberración». Palabras todas que le parecían altamente reveladoras. E incluso, ya entrado en materia, decía que Weide significaba «sauce llorón», y que Weiden quería decir «pastar», «apacentar», «cuidar animales que pastan», lo que lo llevaba a pensar en el poema de Silva Acevedo, *Lobos y Ovejas*, y en el carácter profético que algunos pretendían observar en él. E incluso Weiden también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas. Y entonces Bibiano nos miraba a nosotros y abría mucho los ojos y nosotros lo mirábamos a él, los tres quietos, con las manos juntas, como si estuviéramos reflexionando o rezando. Y después volvía a Wieder, exhausto, aterrorizado, como si el tiempo estuviera pasando junto a nosotros como un terremoto, y apuntaba la posibilidad de que el abuelo del piloto Wieder se hubiera llamado Weider y que en las oficinas de emigración de principios de siglo una errata hubiera convertido a Weider en Wieder. Eso si no se llamaba Bieder, «probo», «modoso», habida cuenta que la labidental W y la bidental B confunden fácilmente al oído. Y también recordaba que el sustantivo Widder significa «carnero» y «aries», y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera (Bolaño, 1996, p. 25).

Pero el significado del apellido Wieder podría ser el que pasta o cuida animales de pastoreo y el que se regodea con el sadismo. También se llegó a pensar que su apellido hacía referencia a un poema de Manuel Silva Acevedo: *Lobos y Ovejas*, en donde hay un

juego muy ambiguo entre la presa y el cazador. Esta dialéctica entre presa y cazador fue muy utilizada por Wieder para cometer sus primeros crímenes: a las hermanas Garmendia no las atrapó en la ciudad, esperó a que huyeran a su pueblo natal, a que desarrollaran el miedo del perseguido, a que pensaran que eran agobiadas por la dictadura (rebaño) y no por un sádico (lobo); fue entonces cuando las visitó —utilizó una vieja amistad recíproca—, durmió en su casa y después las asesinó. Para Wieder, el asesinato iba más allá del rencor hacia lo femenino. Los contenidos ocultos que aparecieron tras los feminicidios abordaron un ritual de caza, que entregaba al gran padre (los militares fueron recibidos por Wieder después de matar a las hermanas Garmendia), los remanentes de su obra: la muerte del débil como un símbolo de poder, del crimen sin consecuencias —bajo la tutela del padre dictador—.

La figura del padre también posee una deformación onírica que comenzó a desprenderse del valor que los demás autores nazis le dieron. Dinastías completas de personajes nazis, retratados en *La literatura nazi en América*, padecieron la ira del padre castigador, propietario de una cultura conservadora, que, al combinarse con los gustos estéticos de los artistas nazis, produjo una réplica del arte fascista alemán de la primera mitad del siglo pasado. El contenido latente del padre de Wieder era el de un viejo capitán del ejército chileno. El contenido manifiesto fue el de una cultura, representada por el padre, que permitió las atrocidades del hijo. Tal situación ocurriría cuando aquellos que vieron la exposición fotográfica de muerte de Wieder quedaron escandalizados. Mientras tanto, el padre miraba con indiferencia los crímenes de Ruiz-Tagle:

Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. Fumaba y leía unas notas escritas a máquina que previamente había arrancado de una pared. Parecía tranquilo aunque la ceniza del cigarrillo se desparramaba sobre una de sus piernas. El padre de Wieder contemplaba algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación, un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez el hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras. Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo. Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba

de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber nostalgia y melancolía en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño, 1996, p. 47).

Wieder organizó el contenido de las fotos (latente) para causar el mayor furor posible. Pero la organización fotográfica escondía una serie de deformaciones que bien pudieron indicar una cosmogonía (reordenamiento del cosmos): las fotografías pegadas en el cielorraso daban la impresión de un infierno vacío (el sentimiento de vacío probablemente era ocasionado por la semejanza de los cuerpos sin vida con los maniqués); las fotografías ubicadas en los cuatro puntos cardinales despertaron una epifanía de la locura; otras sugirieron un ambiente melancólico y las restantes hacían referencia a *Las veladas de San Petersburgo* de François-Xavier de Maistre (1705-1789)⁵⁹. Con este escenario Wieder mostró su visión de un mundo deformado. Ubicó a las fotografías que parecían un infierno en el cielorraso, lugar donde debió situarse lo divino (formas bellas). Las fotos que representaban la locura fueron esparcidas en los cuatro puntos cardinales (los cuatro puntos cardinales han simbolizado desde épocas arcaicas el equilibrio y la armonía de las fuerzas de la naturaleza: agua, tierra, aire y fuego). Al final las fotos restantes hacían referencia a un emblema del pensamiento conservador: *Las veladas de San Petersburgo* fueron escritas por un personaje (militar) que defendía al estado monárquico y a la religión de su época como únicas alternativas para la salvación del alma. En la psique de Wieder el cielo era el infierno, el equilibrio sería la locura y la

⁵⁹ Fue un militar, pintor y escritor ruso que estuvo al servicio del Zar Alejandro I (1777-1825) de Rusia.

trascendencia era utilizar a un estado autoritario (ungido por la religión y el poder militar) para producir un arte demencial.

La figura de Ruiz-Tagle, cuyos heterónimos resultaron por demás abundantes, fue tan representativa en la vida de su biógrafo (Arturo Belano), que se presentó en uno de sus sueños. Es fundamental comprender la recepción de este personaje en la psique de otro para advertir su influencia: por un lado están sus implicaciones políticas en la vida de los intelectuales chilenos y por el otro las deformaciones simbólicas de arquetipos invertidos que ocurrieron en su sueño. Ambas características fueron advertidas por el soñante:

Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*, de Polansky. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. Así que cuando volvió Romero, al cabo de tres días, lo recibí casi como a un amigo (Bolaño, 1996, p. 62).

El significado oculto de dicho pasaje está escondido en varios contenidos latentes: el océano, el barco de madera, una película de terror, Wieder y el sentido que le da Belano a lo onírico. El océano es un arquetipo recurrente, casi siempre su presencia indica lo infinito. El barco de madera que navega entre el océano (infinito) es sin duda el cuerpo que le permite al hombre vivir. Belano refería a *El bebé de Rosemary* a través de un grito de advertencia dirigido hacia su yo. Wieder apareció agarrado de un tonel de aguardiente. En este momento el significado del barco se volvía más complejo. Ahora significaba la libertad que tuvo Chile antes de la dictadura. Belano intuía que Wieder ayudó a hundir ese barco y que él no hizo nada para frenar al desquiciado personaje. Este sueño cambió totalmente la perspectiva que tuvo Belano de Ruiz-Tagle. Cuando regresó Romero (quien

buscaba atrapar a Wieder y darle muerte) fue recibido como un amigo. Lo onírico le mostraría al narrador la desastrosa influencia de uno de los autores nazis que depredó talleres literarios completos y se quedó a vivir en las pesadillas de los sobrevivientes.

5.3 EL SÍMBOLO NAZI POÉTICO EN *ESTRELLA DISTANTE*

La parte poética del símbolo nazi en *Estrella distante* coincide perfectamente con la vida y obra de Carlos Wieder. Cada uno de los símbolos que dicho personaje abordó en su labor poética estaba relacionado con una estética fascista. La poesía del autor tuvo dos fuentes simbólicas de las cuales bebió —por lo menos en sus inicios como poeta del aire—. Una de ellas fue la *Biblia*, de la cual extrajo el símbolo del padre divino. La otra de ellas fue el idioma en el que escribía sus versos (el latín), con el cual refinó citas bíblicas sobre el origen de la tierra. Ambas fuentes se referían a una tradición religiosa: la católica.

El público al que dirigió su obra incipiente fueron militares y reclusos. Los primeros en atestiguar tal impronta poética fueron presos políticos que había encerrado el régimen militar. Ellos estaban en campos de concentración muy parecidos a los contruidos por los nazis. Entre los receptores se encontraba Arturo Belano —perseguido y encerrado por el régimen—. Wieder aprovechó a un público estático, pero culto, que debía tolerar sus ejercicios poéticos en el aire, para practicar su nueva poética, cuyas fuentes iniciales (la *Biblia* y el latín) eran engrosadas por el poder que la dictadura le otorgó por sus servicios de espionaje.

Las referencias a la Biblia que escribió en el aire fueron del libro del *Génesis*. El personaje principal de este libro es Yahvé, quien era un tipo de demiurgo con tres cualidades fundamentales: la omnipotencia, la omnisciencia y la omnipresencia. Las cualidades divinas referían a un Dios vigilante, capaz de estar en cualquier lugar y en cualquier tiempo. Yahvé conocía el pasado, el presente y el futuro. Su creación estaba en

perpetua vigilancia, completamente sometida a su voluntad o a sus designios. Este tipo de Dios había inventado una serie de normas morales que condicionaron a los hombres —hechos a su imagen y semejanza—. Si alguien osaba transgredirlas, el castigo resultaba fulminante. Por ejemplo, Sodoma y Gomorra o la ira de Dios lanzada sobre el pueblo egipcio antes del éxodo judío. Solo Yahvé era capaz de trasgredir la ley sin repercusiones, porque solo él había ordenado el caos que reinaba en la tierra antes de su mandato. Las primeras referencias bíblicas que Wieder citó hablaban de un demiurgo bíblico que reordenaba el cosmos: Dios creó el cielo y la tierra; la tierra estaba vacía; la tierra erraba entre las tinieblas; por encima del abismo el espíritu divino flotaba sobre el agua:

Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba. IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, leí como si estuviera dormido. Tuve la impresión —la esperanza— de que se tratara de una campaña publicitaria. Me reí solo. Entonces el avión volvió en dirección nuestra, hacia el oeste, y luego volvió a girar y dio otra pasada. Esta vez el verso fue mucho más largo y se extendió hasta los suburbios del sur. TERRA AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERANT... SUPER FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEL... FEREBATUR SUPER AQUAS... (Bolaño, 1996, p. 18).

Aunque la composición del poema tuvo referencias bíblicas, no se puede ignorar el contexto en donde fueron expuestas. Wieder flotaba por los aires (como el espíritu de Dios), en un caza alemán de la Segunda Guerra Mundial y escribía el principio del mundo según el pueblo elegido —ordenaba con la palabra divina el caos primigenio ocasionado por los socialistas e inconformes chilenos—. El Dios citado en los versos era una figura patriarcal (el gran ordenador de la tierra inédita). Para la psique de Wieder él mismo era esa divinidad que revoloteaba sobre los abismos tectónicos del comienzo de la vida. Los abismos tectónicos fueron los campos de prisioneros situados bajo su tutela. Por otro lado, los prisioneros políticos eran capaces de entender la lengua en el que fueron escritos los versos y el significado de los mismos —como la tierra entendió las órdenes de Yahvé para separarse del cielo—. Entre las representaciones de lo tectónico estaban maestros de escuela y psiquiatras. Wieder decidió mostrarles los versos con un fin pedagógico que

proclamaba el arquetipo del padre o la ley del más fuerte. La combinación del arquetipo del padre con la ley del más fuerte recompusieron al nazismo en todo su esplendor.

Wieder añoraba convertirse en un arquetipo primordial: la figura cósmica que ordena el caos producido por la tierra. Él intuía que su época se hallaba tan desordenada como el caos primigenio. Tal desorden fue causado por quienes apoyaron al régimen político de Allende. Los presos que antes de la caída del gobierno representaban la igualdad social y la justicia (en el principio del mundo las cosas no estaban diferenciadas), ahora eran convertidos en el silencio de la tierra ante el poder de la palabra jerárquica divina. La palabra divina fue esparcida por Wieder como la voluntad de Dios, utilizada por la fuerza para extender sus deseos encima de aquellos seres que descreían de una moral en la que todo estaba dicho.

Ulterior a sus primeros ejercicios poéticos, en donde la figura del padre se combinaba con la voluntad infinita, la obra de Wieder empezó a dejarse influir por otras fuentes. Sus interlocutores encontraron en ella a Isadore Isou (1925-2007)⁶⁰ y al antipoeta, enemigo de la metáfora, Nicanor Parra (1914-1918). Era bien sabido que Wieder exploraba modos para acceder desde otra perspectiva al arquetipo del padre, cuyo sitio él mismo ocupaba y cuyo destino era un público subyugado o ignorante:

Pocos días después, ante un público variopinto y democrático que iba y venía por los entoldados de gala del aeropuerto militar de El Cóndor en un ambiente de kermesse, escribió un poema que un espectador curioso y leído calificó de letrista. (Más exactamente: con un inicio que no hubiera desaprobado Isidore Isou y con un final inédito digno de un saranguaco.) En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba «las gemelas» y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas (Bolaño, 1996, p. 21).

Su nueva etapa tenía la influencia de un movimiento literario ocurrido en la primera mitad del siglo XX: el letrismo. El interés de los letristas era ocuparse más del sonido de las palabras que de su significado. No es coincidencia que Wieder intentara una

⁶⁰ Fundador del letrismo.

creación poética desde esta óptica. Se sabía que en el *Evangelio de Juan* se creó el mundo a partir de la voz omnipotente, todavía sin significantes, de un soplo divino, cuando aún no existían las diferenciaciones ontológicas de las cosas (significantes con significados coherentes entre sí). Es posible que Wieder intentara una nueva composición del mundo desde la musicalidad de las palabras, pues el poema “Saranguaco” de Nicanor Parra es una oda a la contradicción, a los estados anímicos que se contraponen para ser una y la misma cosa. Tal sentimiento de unicidad, combinado con versos sin significado, pero con una musicalidad especial, en donde vagamente se hablaba de dos gemelas —las hermanas Garmendia—, era la irrupción de un nuevo demiurgo, con el poder del huracán —en el poema se hablaba de un huracán—. Ruiz-Tagle buscaba recomponer al caos representado por dos poetisas, asesinadas mediante el beso de un padre voluntarioso (labios que se citan en el poema).

Wieder nunca escribió un manifiesto literario. Tampoco perteneció a algún movimiento artístico de la época. Se supo, en voz de sus detractores, que el interés de tan compleja mente nazi era el conocimiento de lo absoluto. La búsqueda del conocimiento y el absoluto —el conocimiento absoluto lo tiene el Dios patriarcal gracias a su omnisciencia— solo era posible por el culto al asesinato según los designios de una voluntad todo poderosa y por círculos sociales oscuros que frecuentó tras el inicio de la dictadura militar en Chile:

En su apreciación social, no obstante, existían puntos negros: las malas compañías, gente oscura, parásitos de comisarías o del hampa con los que Wieder salía en ocasiones, siempre de noche, a beber o a encerrarse en locales de mala reputación. Pero los puntos no eran, bien mirado, más que eso: puntos negros, imperceptibles, que en nada afectaban su carácter ni sus maneras, mucho menos sus costumbres. Algo incluso imprescindible, conjeturaron algunos, para su carrera literaria que pretendía el conocimiento y el absoluto (Bolaño, 1996, p. 22).

En la psique de Wieder se generó un arquetipo sombra del padre, que motivaría sus intereses y esfuerzos poéticos. Su poesía no admitía el influjo de la parte complementaria de lo cósmico (lo femenino). Tampoco permitió el influjo de otro tipo de

energías más allá de la masculina. Tanta negligencia hacia lo femenino determinaba los sitios que visitó y la naturaleza de sus amistades. La evolución de su obra eliminaría paulatinamente los símbolos que representaron lo tectónico (símbolos de trascendencia) y al arquetipo del padre equilibrado. El padre, según Jung, generalmente es simbolizado como un anciano culto que aporta leyes morales que están más allá de los instintos básicos. La madre es simbolizada por la bruja o la anciana sabia que permite en su seno la vida misma y que conoce los secretos más íntimos de la naturaleza. Ambos arquetipos son complementarios y solo están separados para fines didácticos. Es imposible acceder a esa totalidad por medio de uno de los componentes de este binomio simbólico. Wieder hizo una alquimia del mal para separarlos al utilizar su poesía como catalizador. La moral del más fuerte era la fuerza femenina del padre, que, unida a la voluntad masculina del cosmos, generó un símbolo absoluto (lo nazi). Wieder buscaba suplir a la naturaleza a través del arte. Tal pesquisa le llevó a lugares recónditos, como el Polo sur, para continuar con su poesía aérea la domesticación y conquista de lo tectónico:

Corría el año de 1974, si la memoria no me engaña. Un buen día la prensa nos informó que Carlos Wieder, bajo el mecenazgo de varias empresas privadas, volaba al Polo Sur. El viaje fue difícil y plagado de escalas, pero en todos los lugares donde aterrizaba escribía sus poemas en el cielo. Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena, decían sus admiradores. Bibiano siguió el viaje paso a paso. A mí, la verdad, ya no me interesaba tanto lo que pudiera hacer o dejar de hacer aquel teniente de la Fuerza Aérea. Una vez Bibiano me enseñó una foto: ésta era mucho mejor que aquella en la que la Gorda creyó reconocer a Ruiz-Tagle. En efecto, Wieder y Ruiz-Tagle se parecían, pero yo por entonces en lo único en que pensaba era en abandonar el país. Lo cierto es que, tanto en la foto como en las declaraciones, ya no quedaba nada de aquel Ruiz-Tagle tan ponderado, tan mesurado, tan encantadoramente inseguro (incluso tan autodidacta). Wieder era la seguridad y la audacia personificadas. Hablaba de poesía (no de poesía chilena o poesía latinoamericana, sino de poesía y punto) con una autoridad que desarmaba a cualquier interlocutor (aunque he de decir que sus interlocutores de entonces eran periodistas adictos al nuevo régimen, incapaces de llevarle la contraria a un oficial de nuestra Fuerza Aérea) y aunque por la transcripción de sus palabras uno percibía un discurso lleno de neologismos y torpezas, algo natural en nuestra lengua adversa, adivinaba, también, la fuerza de ese discurso, la pureza y la tersura terminal de ese discurso, reflejo de una voluntad sin fisuras (Bolaño, 1996, p. 26).

La voluntad era el punto medular de los esfuerzos poéticos de Ruiz-Tagle para deformar ese gran arquetipo del padre sabio. Su búsqueda de domesticación de la

naturaleza le llevaría a un nuevo lenguaje, poblado de neologismos y errores de toda clase. Si el Dios patriarcal ordenó a la tierra con la palabra divina, al darle al mundo, por medio del signo lingüístico, la concordancia entre la imagen acústica y la conceptual de la cosa, Wiedler se proponía el mismo objetivo: reorganizar el caos reinante ocasionado por los movimientos de izquierda de la época desde la palabra resignificada, cuyo don era, sin duda, poético. Es posible que la voluntad del más fuerte, tan enconada en su persona, le llevara a cumplir su objetivo. Tal objetivo era la reconstrucción del arquetipo del padre, cuyo símbolo recurrente, en las culturas más antiguas que no eran del todo patriarcales, se relacionaba con la completud o la experiencia del *selbst* según Jung:

El *globo* debería derivar de la idea de la esfera roja, pero mientras ésta es el sol, el globo representa más bien una imagen de la tierra, sobre la cual está el *anima*, adorando al sol. Así quedan distinguidos *anima* y sol, con lo cual se indica la circunstancia de que el sol es un principio distinto del *anima*. Esta última es en verdad la personificación del inconsciente. El sol es, en cambio, un símbolo de la Fuente de la vida y de la definitiva totalidad del hombre (como queda indicado en la *solificatio*) (Jung, 2018, p. 108).

La deformación de este arquetipo ocurrió en Wiedler cuando trasladó a la naturaleza, representada por la tierra, hacia una dirección psíquica servil, es decir, facultada solo para permitirle la vida al poderoso. En este contexto, el sol simbolizó la totalidad del hombre (masculino-femenino); dicho astro posee una naturaleza distinta a lo tectónico. La única diferencia entre ambas fuerzas se da en el uso del lenguaje humano. El soplo divino que ordenó al mundo vino del cielo, como la luz del sol que permite la vida; lo tectónico fermentaba en ese caos incipiente para dejarse fecundar por la palabra. En este sentido, la lengua produce a lo consciente (lo cósmico) y el inconsciente se deriva del ánima, de la tierra. Wiedler buscaba reprimir, por algún motivo, cualquier elemento de su psique que fuera desordenado o que no tuviera un significado unívoco. Las acrobacias que hizo en el aire durante el auge de su poesía aérea eran un intento por acercarse a ese arquetipo del padre que brillaba en el cielo, para estar más cerca de él y manipularlo a su entera conveniencia.

El temor de Ruiz-Tagle por su propia ánima lo mostraría cuando fue entrevistado luego de su viaje al polo sur. Se quejaba recurrentemente del silencio ocasionado por la naturaleza. Al parecer los sonidos del entorno, de las olas que intentaron acariciar el avión en donde viajaba, eran vestigios anónimos de algo que debía volverse comprensible con el lenguaje del hombre. Lo que debió haber sido una experiencia oceánica, de totalidad, esclarecedora para el alma humana, resultó una objeción, algo inédito, inefable y escabroso que debería conquistarse con la coherencia del signo lingüístico y la voluntad de su luz ordenadora que flotaba en lo cielos, bajo el caos primigenio, tal cual Yahvé lo hizo en el principio de los tiempos:

Wieder voló hasta el Polo Sur. El viaje fue pródigo en incidentes y en más de una ocasión estuvo a punto de cumplirse el pronóstico de la desconocida, a la que por cierto ninguno de los invitados volvió a ver. Cuando regresó a Punta Arenas Wieder declaró que el mayor peligro había sido el silencio. Ante el estupor fingido o real de los periodistas, explicó que el silencio eran las olas del Cabo de Hornos estirando sus lenguas hacia el vientre del avión, olas como descomunales ballenas melvilleanas o como manos cortadas que intentaron tocarlo durante todo el trayecto, pero silenciosas, amordazadas, como si en aquellas latitudes el sonido fuera materia exclusiva de los hombres. El silencio es como la lepra, declaró Wieder, el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar. Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte. Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte. Si no tienes miedo, ya nada malo puede ocurrirte. Según Bibiano, aquélla era la descripción de un ángel. ¿Un ángel fieramente humano?, pregunté. No, huevón, respondió Bibiano, el ángel de nuestro infortunio (Bolaño, 1996, p. 27).

A través del silencio se filtraban los grandes temores de Wieder. Cualquier elemento de la naturaleza que no conociera la palabra articulada, era, para él, amenazador. Este personaje nazi se negaba a escuchar el lenguaje del inconsciente (aunque el arquetipo del padre es inconsciente). Para Ruiz-Tagle fue la palabra la que trajo orden y sentido a la existencia. Por alguna extraña razón ubicaba al comunismo en el lenguaje incomprensible del silencio. Al silencio, lo comparaba con una pantalla blanca a la que hay que llenar con la palabra. Es muy probable que esa pantalla blanca fuera lo indeterminado. Las palabras del padre, a las que llamó puras, eran los instrumentos de labranza y de castigo ante ese vacío de significado. Según su entender, los animales o las fuerzas de la naturaleza, guardaban secretos en su interior completamente inentendibles

para su poética fascista, pues el fascismo tendía a destruir lo incomprensible. Wieder jamás supo que esa parte incomprensible del silencio que tanto rehuía estaba dentro de él mismo. Lo incomprensible de su existencia emergió en otra faceta de su obra, cuando incursionó en los *happenings*:

Se le vincula con más de una revista literaria de existencia efímera en donde publica proposiciones de *happenings* que nunca llevará a cabo o que, aún peor, llevará a cabo en secreto. En una revista de teatro aparece una pequeña pieza en un acto firmada por un tal Octavio Pacheco del que nadie sabe nada. La pieza es singular en grado extremo: transcurre en un mundo de hermanos siameses en donde el sadismo y el masoquismo son juegos de niños. Sólo la muerte está penalizada en este mundo y sobre ella -sobre el no-ser, sobre la nada, sobre la vida después de la vida— discurren los hermanos a lo largo de la obra. Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, como advierte el autor), pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa. Pero para que esto suceda «hay que tocar fondo». La pieza no ahorra al lector, como es fácil suponer, ninguna variante de la crueldad. Su acción transcurre en la casa de los siameses y en el aparcamiento de un supermercado en donde se cruzan con otros siameses que exhiben una gama variopinta de cicatrices y costurones. La pieza no finaliza, como era de esperar, con la muerte de uno de los siameses sino con un nuevo ciclo de dolor. Su tesis acaso puede ser simple: sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de revelarla (Bolaño, 1996, p. 50).

Las fuerzas tectónicas se apoderaron de Wieder, quien firmó una pieza bajo el seudónimo de Octavio Pacheco. Los *happenings* emulaban el perpetuo cambio y movimiento de la naturaleza. Este fenómeno artístico que apareció en los años cincuenta del siglo pasado partía de tres elementos que lo constituyeron como tal y lo diferenciaron de otros movimientos parecidos como la acción artística: provocación-participación-improvisación. Su objetivo era implicar al espectador en una obra artística que lo llevara a padecer sentimientos y emociones que en su vida cotidiana le estaban vedados. El *happening* también fue interdisciplinario. Para ponerlo en marcha eran necesarios coreógrafos, músicos y pintores. Wieder se involucró como solo él podía hacerlo: para transformarlo en algo funesto. El *happening* era una denuncia hacia el *status quo*. Los artistas alemanes de postguerra lo utilizaban para criticar el supuesto milagro económico de la Alemania Federal y para sensibilizar al espectador de las limitantes del estado de bienestar. Wieder convirtió las denuncias originales del *happening* en la proclamación de un mundo vedado para el *establishment*, en donde el sufrimiento era la trascendencia

verdadera. Sus primeras ideas al respecto hablaban de dos hermanos siameses (con un vínculo de sangre) que se procurarían uno al otro toda clase de sadismo y masoquismo. Tal sufrimiento era recíproco y funcionaba por ciclos —intercambio de roles—. Lo único que estaba penalizado era la muerte. Sobre la muerte discurrirían los hermanos durante el *happening*. Wieder vio a la muerte como la total ausencia del ser y como la ausencia de la palabra. La única manera de sostener la vida era desde el sufrimiento perpetuo. El sufrimiento perpetuo eliminaba el silencio de la naturaleza y de la muerte. Wieder quería eliminar su psique más antigua, perteneciente a la naturaleza, por medio del sadomasoquismo. Pensaba que el dolor infringido al otro le permitiría la trascendencia. El sufrimiento para la poética nazi de Wieder era lo eterno e inmutable. La trascendencia del yo se daba en el yo, no en el otro que era una mera herramienta de intercambio de roles. Ruiz-Tagle desarrolló un culto excesivo a su estado consciente. Esto fundamentaba las alabanzas al padre absoluto cósmico que le había enseñado el único camino verdadero: la destrucción del silencio en todas sus formas conocidas.

5.4 CONCLUSIONES SOBRE EL SÍMBOLO NAZI EN *ESTRELLA DISTANTE*

El fenómeno nazi abordado en la novela *Estrella distante*, podría ser un hito del fascismo latinoamericano, el cual desarrolló Bolaño en el plano de la ficción. El autor reinventó al nazismo en la vida de Ruiz-Tagle, Carlos Wieder u Octavio Pacheco. Los tres heterónimos evidenciaron la manera en que la psique de un artista es deformada por apegos psicológicos conservadores. El nazismo que padeció Wieder sería la resistencia de una cultura patriarcal que se negó a evolucionar en tiempos de transformaciones sociales (el gobierno de Allende y la influencia socialista en Chile), pues un nuevo pensamiento empezaba a cobrar sentido en los círculos de intelectuales chilenos que frecuentó este autor. En los talleres literarios había mujeres y personas con todo tipo de

posturas políticas. Las hermanas Garmendia, asesinadas por Ruiz-Tagle, eran poetisas y la mayoría de asistentes regulares a dichos talleres no tenía una ideología conservadora.

Wieder provenía de una familia de militares. Su padre lo había sido también. La influencia paterna era tanta que solo de ella necesitaba su aprobación. El cosmos del padre que tanto atrajo al autor, estaba en crisis tras el auge de los movimientos de izquierda. Es posible que lo más parecido al mundo antiguo fuera el nazismo, al cual estructuró como un “humanismo”, parecido al que describe uno de los personajes (alguien) de Borges en el cuento “Utopía de un hombre cansado”: “Adentro está la cámara letal Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler”⁶¹. En *Estrella distante*, el personaje principal, en este caso Wieder, está rodeado por el mundo de la vida que tanto odia y está dispuesto a incinerarlo. La realidad latinoamericana comenzó a transformarse y las costumbres del pasado daban la impresión de flexibilizarse. Era muy natural que un artista como Wieder no se dejara influir por la nueva realidad. Debido a su profunda soledad –no se le conoció algún tipo de relación amorosa en términos de igualdad– fue inmune al influjo del cambio de época. Ruiz-Tagle estaba obsesionado con la tradición conservadora colonialista. Admiraba el culto hegemónico de la iglesia católica y el poder absoluto de un estado dirigido por los militares. Las dos admiraciones referidas estaban tan metidas en su psique que se volvieron los grandes arcanos que la guiarían. Del catolicismo extrajo el mapa simbólico que estructuró su obra; del poder militar se aprovechó para permitirse el crimen que dinamizó su poesía. Tanto el catolicismo, como el estado y la figura del padre pudieron ser englobados en una ideología patriarcal que buscaba someter al no alineado. Esta ideología patriarcal buscaba alejarse de la naturaleza y de sus representaciones simbólicas (el inconsciente), para adherirse al poder absoluto del más fuerte. Las consecuencias del poder absoluto que profesó Wieder fueron todos

⁶¹ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, Debolsillo, Barcelona 2011, p. 70.

los asesinatos que cometió. Sus víctimas eran inconformes y mujeres que casi siempre se dedicaban al arte.

Los asesinatos que Ruiz-Tagle ejecutó desarrollaron un sentido ritualístico muy profundo en su obra, relacionado con la deformación onírica descrita por Freud. Este personaje tenía en su psique mecanismos de censura demasiado rígidos como para permitirle a fuerzas inconscientes aparecer en su yo consciente. La tradición conservadora inhibía los contenidos simbólicos que hicieron referencia a lo femenino, es decir, Wieder estaba en guerra con su parte más interna o ánima. Por ejemplo, el asesinato de las hermanas Germendia tuvo un contenido latente (las visitó en su casa familiar, estuvo con ellas una noche y de madrugada las ultimó) y un contenido manifiesto (el doble feminicidio era un atentado en contra del don poético que proviene de la tierra). Al estar con ellas les hizo creer que era su amigo y después las traicionó al convertirlas en fotografías con tintes tanatológicos. Las fotografías eran la deformación del don poético femenino y el establecimiento de la superioridad del fotógrafo que las eternizó al matarlas. Wieder aceptaba la poesía escrita por el más fuerte, jamás toleró que lo tectónico fuera un elemento primordial que animara la creatividad poética.

Por otro lado, esta transformación de lo femenino en obra de arte basada en el crimen correspondía con el significado del apellido que él mismo se impuso. Wieder significaba en contra de lo establecido, el pastor del rebaño y el sádico. Ir en contra de lo hegemónico tenía un contenido manifiesto muy profundo. La normalidad antes del auge de la dictadura militar chilena, era un gobierno con tintes socialistas que permitió el auge de círculos de intelectuales con diversos modos de pensar. Wieder sería la antítesis de todos los cambios sociales liberadores. Él se definió como el pastor del rebaño y a la vez como el cazador, lo que le llevó a intimidar a sus presas –intelectuales de toda clase– y divertirse con su muerte. Para amedrentar a sus presas y al mismo tiempo crear arte era

necesario un tipo de sadismo o la deformación onírica de muerte. Este sadismo lo obtuvo por medio de un ritual (fotografías) que eternizaba a su víctimas ante el gran padre supremo: un nazismo latinoamericano.

El tipo de arte que desarrolló Wieder era una emulación de la naturaleza divina. Su poesía aérea representaba al espíritu de Dios que revoloteó sobre las aguas del caos incipiente. Ruiz-Tagle se propuso como ese Dios que reordenaría el caos producto de los grupos de inconformes que cayeron en manos de la milicia. Los alcances narcisistas de este personaje eran casi ilimitados. Él sería un Dios patriarcal que utilizaba la poesía (reordenamiento del mundo a través de la palabra) para resignificar una realidad, desde su perspectiva, anómala, que permitió el flujo de lo tectónico. Simbólicamente, los alcances de esta resignificación conllevaron al auge de un nuevo arquetipo sombra del padre. La visión del padre vigilante que Ruiz-Tagle siempre tuvo en mente se parecía a la figura paterna que percibía otro personaje, llamado Sebastián Urrutia Lacroix:

Otras veces volvían las imágenes de mi infancia y de mi adolescencia y veía la sombra de mi padre escurriéndose por los corredores de la casa como si fuera una comadreja o un hurón o más apropiadamente una águila encerrada en un poco adecuado recipiente. Toda conversación, todo diálogo, decía una voz, está vedado. A veces me interrogaba por la naturaleza de esa voz. ¿Era la voz de un ángel? ¿Era la voz de mi ángel de la guarda? ¿Era la voz de un demonio? No tardé mucho en descubrir que era mi propia voz, la voz de mi superyó que conducía mi sueño como un piloto de nervios de acero, era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas, mientras el ello gemía y hablaba en una jerga que parecía micénico.⁶²

La depuración que hizo Wieder del arquetipo original del padre lo llevó a convertirlo en un demonio que tenía una cara angelical. El nuevo patriarca Ruiz-Tagle era la voz del superyó que acallaría la jerga del ello en llamas. Un mundo distinto iba a ser ordenado ya no por la palabra divina, sino por la palabra del poeta nazi que irrumpía como piloto de nervios de acero, para surcar los aires de un tiempo congelado. Para el reordenamiento del cosmos que el autor buscaba, era necesario un nuevo tipo de lenguaje.

⁶² Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Alfaguara, 2017, p. 34.

Se sirvió del letrismo y de un poema de Nicanor Parra con el objetivo de eliminar el significado predicho de los arquetipos que a él le interesaban: lo cósmico y lo tectónico. El significado tanto de lo cósmico (padre) como de lo tectónico (madre) era gobernado por la voluntad del padre castigador. Ambas fuerzas del universo deberían estar al servicio de la creación poética de Ruiz-Tagle. La naturaleza era, como lo definió el autor, un lienzo en blanco que debía anularse por la escritura invasiva del cosmos. El padre divino solo sería una influencia, un precedente, que guiaba los esfuerzos para eliminar el silencio de las cosas no humanas o femeninas.

Wieder temía al silencio de la naturaleza. Pensaba suplir esa parte suya con un nuevo lenguaje sin contradicción, basado en el sufrimiento. El sufrimiento era la fuerza que impulsaba el movimiento del mundo (como lo retrató en uno de sus *happenings*). El masoquismo combinado con el sadismo buscó eliminar las fuerzas inconscientes de su inconsciente, que pudieran presentarse en la creación artística, que para él era lo mismo que el predominio de las leyes cósmicas sobre la efervescencia de la vida que produjo la tierra. Solo a través del dolor infringido al otro era posible domesticar ese lienzo en blanco, producto de la naturaleza y evitar la muerte o el silencio, que inevitablemente lo regresarían a la tierra para cumplir su ciclo vital. El cosmos de Carlos Wieder era un perpetuo sufrimiento del goce a partir del dolor y del otro como representación de la pasividad del silencio.

6. INTRODUCCIÓN A LA OBRA *EL TERCER REICH* DE BOLAÑO

El *Tercer Reich* es una novela de Roberto Bolaño escrita a finales de los ochenta del siglo pasado y publicada de manera póstuma. En esta obra, el nazismo cobra su dimensión altamente simbólica, pues se encuentra totalmente descontextualizado. La presencia que tuvo Alemania en la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias —totalitarismo, crímenes contra la humanidad, campos de concentración, racismo y estética fascista— es depurada en un juego llamado *El Tercer Reich*. Podría suponerse que la novela está situada en la Alemania de Hitler o que se relaciona con la Segunda Guerra Mundial. Pero *El Tercer Reich* es un juego de mesa de los llamados *wargames*. La trama se desarrolla en una playa española durante los años ochenta. El personaje principal, Udo Berger, tiene un empleo común en el servicio de electricidad alemán. Durante su tiempo libre es campeón germánico del conocido juego. Él vacaciona con su novia Ingeborg en Gerona:

La trama de *El Tercer Reich* gira en torno a la mirada retrospectiva de las vacaciones de Udo Berger con su novia, Ingeborg, ambos de origen alemán, en lo que parece un idílico pueblo de la Costa Brava de Gerona, lugar donde el protagonista, una década antes, había pasado sus vacaciones juveniles con su familia. La llegada a este espacio, su interés por un juego de estrategia de la Segunda Guerra Mundial llamado “El Tercer Reich”, del cual era campeón en su tierra natal, y su superficial amistad con Hanna y Charly, también turistas alemanes, se ve empañada por la desaparición de este último personaje. La desaparición y posterior recuperación del cadáver de Charly se encuentra entremezclada con las extrañas relaciones mantenidas por el protagonista tanto con Frau Else, dueña del hotel donde se hospeda, como con el oscuro personaje llamado “el quemado”, con quien se enzarza en una lucha por vencer en el susodicho juego. La estancia en este pueblo turístico, otrora idílico, empuja al protagonista, irónicamente, hacia un vacío existencial del cual sólo se recupera parcialmente una vez que lo abandona.⁶³

La novela entera parece contravenir el nazismo. Lo transforma en un concepto vacío que ha dejado su historia ominosa para convertirse en reivindicación del pasado. Berger es un alemán de veinticinco años que pudo haber nacido en los sesenta y padecido las consecuencias sociales y económicas impuestas a Alemania tras la derrota en la

⁶³ Antonio Herrería Fernández, “Aproximaciones al espacio turístico en *El Tercer Reich* de Roberto Bolaño”, *Transmodernity*, 7, 3, 2017, p. 117.

guerra. No existe en esta persona algún rasgo dominante del nazismo histórico. Un análisis psicológico general del personaje indicaría que no es racista ni está a favor de algún tipo de dictadura. Pertenece a la clase media alemana occidental. Berger tiene una habilidad: analizar cada una de las batallas de la Guerra Mundial, corregir los errores de los estrategas nazis y vencer a los aliados al final de la partida. Los otros personajes tampoco se sienten atraídos por el fascismo hitleriano. El nazismo en la obra ha sufrido transfiguraciones. La trama ocurre en España, país “neutral” durante la última guerra mundial, en un tiempo distinto. El marco escénico de la novela contiene indirectamente a los personajes históricos de la Alemania de Hitler. En *El Tercer Reich*, el nazismo es el monstruo de los grandes padres que aterroriza la vida futura de los personajes:

En medio de los extremos del Boom y todas las tendencias posteriores, Roberto Bolaño se alzó como el único capaz de librarse del peso de los «grandes padres» para crear un nuevo universo literario. Siempre preocupado por en qué consiste la verdadera literatura, cómo se entrelaza con la vida y cuáles son las características de un escritor, Bolaño también estaba obsesionado con la violencia, el pasado y el futuro. Otros temas presentes desde los principios de su carrera literaria hasta las novelas publicadas tras su muerte fueron las deformaciones del nazismo y la estrategia bélica, que podemos percibir en casi toda su obra, pero ese foco es tal vez el más obvio en sus novelas *Literatura nazi en América* y *El Tercer Reich*. En el *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes*, *Estrella distante* y *2666* Roberto Bolaño también aplica la táctica de los juegos estratégicos para construir las historias y formar personajes excepcionales y únicos. Considerando que la vida real a veces se parece demasiado en una pesadilla, Roberto Bolaño ha creado nuevo tipo de monstruo, diferente a los famosos dictadores presentes en centenas de novelas hispanoamericanas. Podríamos decir que el nazismo en su obra está relacionado con la literatura (sobre todo con la nueva y mala), con la dictadura en Chile —el país y su cultura han cambiado con el nuevo régimen—, con «el fascismo neoliberal» y con los juegos estratégicos.⁶⁴

La novela referida se sitúa en un bucle del tiempo: entre el pasado del gran padre cósmico y un futuro de orfandad. Este bucle produce un monstruo que genera el simulacro de violencia en un juego de mesa. Dicha violencia simula en el *war game* la aniquilación del padre (Segunda Guerra Mundial). Poder salvar al padre es lo que tanto le atrae a Berger. Otro de los personajes funge como el padre castigador. Se trata de Charly, un

⁶⁴ Bojana Kovačević, “Los juegos bélicos de Roberto Bolaño”, *Revista de Filología Románica*, 33 (2016), pp. 135-145.

alemán que conocen los vacacionistas en Barcelona y que golpea sistemáticamente a Hanna, su pareja. En el marco escénico de la obra se encuentran estos elementos también: son los primeros años en España tras la larga dictadura de Francisco Franco y los vacacionistas Udo Berger, Ingeborg, Charly y Hanna son la primera generación alemana que parece deslindarse de los horrores del nazismo y que tiene cierta estabilidad económica tras la guerra. Por otro lado, está la situación latinoamericana, completamente distinta a la referida de los países europeos. El Quemado, un personaje que será fundamental en el desenvolvimiento y desenlace de la novela, parece ser del nuevo continente. Es probable que se trate de un exiliado de alguna de las dictaduras sudamericanas. La violencia del nazismo en el marco escénico de la novela, es decir, en el contexto social y cultural en donde se asientan los personajes, está más presente en España y en Latinoamérica. A pesar de que los alemanes de la novela vacacionan en edificios y países desangrados por la guerra civil, existe una violencia tácita, que puede ocurrir en cualquier lugar. Este rasgo distintivo de la violencia se comparte con otra obra de Bolaño (*Amuleto*): “Una corre peligros. Ésa es la pura verdad. Una corre riesgos y es juguete del destino hasta en los sitios más inverosímiles.”⁶⁵ La violencia latente le ocurre al grupo de alemanes cuando son entretenidos por el Lobo y el Cordero (españoles con empleos marginales) y por el Quemado (latinoamericano migrante que vive de rentar patines). La violencia ocasionada por Hitler, Franco y otros dictadores parecidos a ellos, pero latinoamericanos, ronda la cabeza de los personajes en su superyó, tanto ibéricos como latinoamericanos. Aunque cada uno viva en un mundo muy distinto al de los treinta y los cuarenta existe el pasado que los acecha. Este pasado cultural no es como en *La literatura nazi en América* en donde sobrevivió un movimiento artístico que adoptaría al nazismo como motivo y práctica de su obra. En *El Tercer Reich* no se ve tal evento. La

⁶⁵ Roberto Bolaño, *Amuleto*, Debolsillo, Barcelona, 2017, p. 15.

era posmoderna rodea a cada uno de los protagonistas. No hay grandes discursos emancipatorios o dictatoriales que sigan dichos personajes. El nazismo está presente de otra manera, como símbolo.

Mucho se ha criticado esta novela por dar la impresión de ser demasiado llana y vacía, con una trama predecible, con un nudo forzado (la muerte de uno de los personajes) y con escasas cualidades narrativas por parte del autor. Es probable que *El Tercer Reich* sea una de las obras más infrarrealistas de Bolaño⁶⁶. El infrarrealismo buscaba animar formas cotidianas que parecen muertas o sin sentido. En esta novela la cotidianidad excesiva concibe la reescritura del nazismo.

Roberto Bolaño realizó una reescritura o reinención del pasado. Esta idea la analiza Harold Bloom al explicar la naturaleza de los grandes textos. Según el autor ellos son siempre reescritura y revisionismo. Tal reescritura intenta deslindarse de la fuerza gravitatoria de un hecho de la historia e implica al lector como un yo profundo que se explora a sí mismo. En el caso de *El Tercer Reich* hay un yo profundo de los personajes alemanes que reescriben la historia en una partida. Udo Berger actualiza el nazismo en su psique y permite un nuevo sufrimiento existencial fuera de la figura de Hitler:

La crítica estética nos devuelve a la autonomía de la literatura de imaginación y a la soberanía del alma solitaria, al lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad. En un gran escritor, lo profundo de esa interioridad constituye la fuerza que consigue sacudirse el abrumador peso de los logros del Pasado, para que cada originalidad no sea aplastada antes de que se manifieste. Los grandes textos son siempre reescritura o revisionismo, y se fundan sobre una lectura que abre espacio para el yo, o que actúa para reabrir viejas obras a nuestros recientes sufrimientos. Los originales no son originales, pero esa ironía emersoniana cede la palabra al pragmatismo emersoniano, según el cual el inventor sabe cómo pedir prestado.⁶⁷

A primera vista, lo nazi se comporta como símbolo por la manera en que impregna el contexto social de la obra, los sueños de algunos de los personajes y el uso del lenguaje

⁶⁶ Muy probablemente tal nivel de infrarrealismo fue causado por los editores de la novela y no por el autor, ya que la obra se editó tras su muerte. El borrador de la novela fue organizado por la casa editorial que la publicó.

⁶⁷ Harold Bloom, "Prefacio y preludio", *El canon occidental*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 2005, p.14.

que Bolaño le imprime a la novela. Estos tres elementos: contexto social, los sueños y la poética de la obra son un leve murmullo de un significante el —nazismo— que no tiene un significado natural. Para comprender el fenómeno de lo nazi en esta novela es necesario tomar en cuenta cómo se comportan los contenidos oníricos (según Freud). Hay un contenido latente y otro manifiesto. El contenido latente son las referencias que se hacen a través de un juego de mesa a las batallas que tuvieron lugar durante la Segunda Guerra Mundial. El contenido manifiesto es todavía más oscuro, no se ve, pues el *wargame* basado en la Segunda Guerra eliminó la ideología nazi y se quedó con la estrategia bélica de la guerra relámpago.

Si se toman en cuenta los mismos elementos que se utilizaron para *La literatura nazi en América*, es posible analizar el contenido manifiesto o el significado oculto del nazismo. Las tres dimensiones del símbolo: cósmica, onírica y poética podrían mejorar la comprensión del nazismo como pretexto literario en la obra de Roberto Bolaño. Lo cósmico del nazismo se referirá al marco escénico de la novela, a su contexto social y cómo el pasado afecta al personaje principal y a algunos personajes secundarios. Lo onírico se buscará en los sueños que los personajes tienen y que están muy bien retratados en la novela. El aparato poético no solo se referirá al uso del lenguaje infrarrealista bajo la pluma del autor, sino también a la presencia de arquetipos jungianos recurrentes que tienen lugar en la trama.

6.1 EL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN *EL TERCER REICH* DE ROBERTO BOLAÑO

La parte cósmica del símbolo nazi en esta obra se compone de los mismos elementos que en *La literatura nazi en América*, no así sus contenidos ni sus alcances. Aunque la parte cósmica del símbolo se refiera a la herencia cultural que poseen los personajes de la

novela, dista mucho de lo que les aconteció a los artistas nazis de *La literatura nazi en América*. Lo cósmico en ambas novelas se originó desde puntos distintos. La herencia cultural y el contexto social que formaron el superyó de los personajes es diferente. El superyó no es universal y está regido por combinaciones culturales y lugares dentro de historia muy específicos. Por ejemplo, en *La literatura nazi en América*, el contexto cultural de los autores era latinoamericano y conservador. En dicho contexto se mezclaron catolicismo y fascismo, mientras que en *El Tercer Reich* el contexto es europeo. La religiosidad no tiene prácticamente influencia en los personajes y el fascismo se comporta de otra manera (como se verá más adelante). La formación del superyó en los personajes de *El Tercer Reich* bebe de dos fuentes principales: la destrucción dejada por la guerra mundial y el hedonismo de la época posmoderna (los años ochenta del siglo pasado). Nada de esto se parece a lo ocurrido a los personajes de *La literatura nazi en América*.

Para estudiar la parte cósmica del símbolo nazi en *El Tercer Reich* es necesario detallar la influencia cultural tácita en la formación del superyó en los personajes alemanes, españoles y latinoamericanos. En el primer grupo se encuentran cinco personajes: Udo Berger, Ingeborg, Charly, Hanna y Frau Else. En el segundo grupo se encuentran personajes marginados (no por su influencia en la novela sino por su condición social): el Lobo, el Cordero y el Quemado. La diferencia entre los grupos en términos cósmicos se debe a su lugar de procedencia, a las creencias absorbidas y a la notable diferencia socioeconómica entre ellos. Como mera hipótesis podría decirse que en *El Tercer Reich* existe una nueva guerra mundial, con un novedoso nazismo y una férrea resistencia a él. Tal libro está escrito como diario y se puede dividir en dos partes: los sucesos ocurridos antes del 1 de septiembre y los sucesos ocurridos después de esa fecha. Lo que los divide es la muerte accidental de uno de los personajes. Cabe señalar que la

Segunda Guerra Mundial empezó el 1 de septiembre de 1939. La guerra en esta novela comienza en la misma fecha pero de otro año y en otro contexto.

Aunque los aluviones del nazismo se encuentren descontextualizados en *El Tercer Reich* es posible rastrear la parte cósmica de dicho símbolo con cierta precisión. Lo cósmico se refiere a la influencia de la cultura en la formación de los personajes de la novela y también a la construcción del marco escénico de la misma, es decir, a las características que tiene el mundo en donde acontece la trama. El diario empieza a escribirse por el personaje principal Udo Berger, joven alemán que decidió vacacionar en alguna playa de España. Es muy probable que tal decisión se debiera a que sus padres eligieron el mismo lugar en el pasado, lo que sugiere una cultura bien absorbida. Esta cultura fue la de una Alemania de posguerra que buscaba abandonar ciertos patrones que la llevaron al desastre —al absorber el estado de bienestar del capitalismo occidental—. Sin embargo, dentro de la psique de los jugadores del *Tercer Reich* no desapareció la herencia cósmica nazi. Conrad, amigo íntimo de Udo Berger, le revelaría las razones de no dedicarse completamente a escribir reseñas sobre posibles movimientos en el juego de mesa que tanto les atrajo:

Contradictoriamente, ha sido él quien me ha alentado a escribir en publicaciones de mayor tiraje e incluso quien ha insistido y me ha convencido para que me semiprofesionalizara. Los primeros contactos con *Front Line*, *Jeux de Simulation*, *Stockade*, *Casus Belli*, *The General*, etcétera, se los debo a él. Según Conrad —y acerca de esto estuvimos toda una tarde haciendo cálculos—, si yo colaborara de manera regular con diez revistas, algunas mensuales, las más bimensuales y otras trimestrales, podría abandonar mi actual trabajo de manera provechosa, para dedicarme tan sólo a escribir. Cuando le pregunté por qué no hacía eso él, que tenía un trabajo peor que el mío y que sabía escribir tan bien o mejor que yo, contestó que debido a su naturaleza tímida le resultaba violento, por no decir imposible, establecer relaciones comerciales con gente que no conocía, además de que para tales menesteres era necesario un cierto dominio del inglés, idioma que Conrad se contentaba tan sólo con descifrar.⁶⁸

Conrad señaló dos argumentos que le impidieron dedicarse al negocio de los *wargames*: su hosquedad y su negligencia por aprender el idioma inglés. Es posible

⁶⁸ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, Alfaguara, Barcelona, 2010, p. 13.

señalar cómo la formación de estas subjetividades (Udo y Conrad) ha sido labrada por el nazismo. Ambos personajes se sintieron atraídos por un evento muy en particular de la historia: La Segunda Guerra Mundial. Aunque *El Tercer Reich* sea un juego en donde cada participante debe tomar partido, aliados o potencias del eje, ellos siempre participaron del lado germánico. Conrad se resistió a escribir en inglés para las revistas que fueron de su interés. El nazismo operaría en ellos a manera de una herencia cultural que han absorbido. También existe el error que pudo corregirse por una correcta estrategia bélica (causa del sometimiento cultural de la Alemania desmembrada por el muro).

Es impensable quitar al nazismo como precedente del yo cultural o superyó de Udo Berger. Probablemente sus padres existieron durante la Segunda Guerra Mundial y bebieron de la cultura alemana de la época. La absorción de esta cultura germana, por parte de este personaje principal, quedó clarificada en una conversación que mantuvo con Conrad. En dicha conversación sobresalía la opinión sobre un jugador veterano – Heimito—. Udo valoraba el compromiso que dicho jugador tuvo hacia *El Tercer Reich* a pesar de su edad. Conrad criticó a la generación pasada (vencida). Heimito era un exmilitar:

Un día le pregunté por qué respetaba tanto a Heimito. Me respondió que lo consideraba un hombre de hierro. Eso era todo. Hierro oxidado, dijo luego con una sonrisa, pero hierro al fin y al cabo. Pensé que se refería al pasado militar de Heimito y así se lo hice saber. No, dijo Conrad, me refiero a su valor para jugar. Los viejos suelen pasar las horas mirando la televisión o paseando con sus mujeres. Heimito, por el contrario, se atrevía a entrar en una sala atestada de jóvenes, se atrevía a sentarse en una mesa delante de un juego complicado y se atrevía a ignorar las miradas burlonas con que muchos de esos jóvenes lo contemplaban. Viejos con ese carácter, con esa pureza, según Conrad, ya sólo era posible encontrar en Alemania. Y se estaban acabando. Puede que sí, puede que no. En cualquier caso, como luego comprobé, Heimito era un excelente jugador. Nos enfrentamos poco antes del final del campeonato, en una ronda especialmente dura, con un juego desequilibrado en el que me tocó en suerte el peor bando. Se trataba de *Fortress Europa* y yo jugué con la *Wehrmacht*. Para sorpresa de casi todos los que rodeaban nuestra mesa, gané (Bolaño, 2010, p. 14).

A Heimito le reconocieron el valor de enfrentarse a los jóvenes; como si ese pasado ruinoso, nazi, tuviera algo que decir al mundo futuro. Lo cósmico siempre viene del pasado, es una herencia que absorbe la psique. Por tal razón, el viejo jugador representaba las normas que debían seguirse como estructura vigilante del yo. Dicha estructura, el

superyó, tiende a enfrentarse a otra estructura cósmica aún en formación. Udo Berger, quien venció a Heimito, representaría esta nueva estructura que deseaba superar una parte de la psique que le otorgó ciertas reglas para ser en el mundo. La resistencia de Berger a dichas reglas se debió a que fallaron; la moralidad dispuesta durante el último Reich fue destruida, según este personaje, por la desorganización de la milicia alemana. La psique de Berger criticaba los errores del pasado que marginaron a Alemania y a los alemanes que vivieron tras la guerra. Heimito representó la resistencia de un superyó heroico pero vencido. Conrad y Berger intentaron la rectificación del pasado. Tal rectificación eran las batallas revividas en el *wargame* y el esfuerzo de los jugadores por minimizar la destrucción provocada por el nazismo. Tanto Udo como Conrad purificarían lo nazi. Las fuerzas ocultas del Tercer Reich han evolucionado en su inconsciente como la estrategia de lo cósmico que imperará en la guerra ficticia.

Pero la práctica misma del *wargame* fue censurada por otro personaje. Se trató de uno femenino. Como es natural, en esencia, Ingeborg podría representar a la tierra, a la madurez del fruto que permite la vida. Ella pensaba que dicho juego era para adolescentes. Es probable que sintiera lo mismo que el pueblo alemán joven, contemporáneo: vergüenza por lo ocurrido. Berger, pareja de Ingeborg, trató de ocultar su pasatiempo porque conocía las implicaciones de hacerlo público:

Luego comprendí que Ingeborg había sentido vergüenza de mí, de las palabras que yo decía (cuerpos de infantería, cuerpos blindados, factores de combate aéreos, factores de combate navales, invasión preventiva de Noruega, posibilidades de emprender una acción ofensiva contra la Unión Soviética en el invierno del 39, posibilidades de derrotar completamente a Francia en la primavera del 40), y fue como si un abismo se abriera a mis pies (Bolaño, 2010, p. 16).

El conocimiento de la psique de Ingeborg solo fue posible por otro personaje, Udo Berger, quien la describiría mejor que nadie. Ingeborg era un ser festivo, tectónico, cazado con fuerzas que provenían del subsuelo. La vergüenza que le originó el pasatiempo de Udo se debía, en parte, a una herencia cultural: ¿Cómo es posible cierta nostalgia del

nazismo cuando produjo tanta destrucción? El oprobio que le ocasionó la descripción que hizo Berger de nuevos movimientos bélicos que parecieron corregir el destino de Alemania, estaba íntimamente relacionado con el valor que tuvo el personaje Ingeborg en la trama de la novela. Dicho valor era el de la fuerza femenina que intentaba equilibrar el desenfreno del cosmos, de una herencia cultural alienante que trató de dominar el destino y a la naturaleza, a sus formas vivas generándose por el azar:

Explicaré cómo sucedió: a mí el baile no me vuelve loco; suelo bailar, sobre todo desde que conozco a Ingeborg, pero antes tengo que entonarme con un par de copas y digerir, por llamarlo de algún modo, la sensación de extrañeza que me producen tantos rostros desconocidos en una sala que por regla general no está bien iluminada; por el contrario, Ingeborg no tiene ningún empacho en salir a bailar sola. Puede permanecer en la pista el tiempo que duran un par de canciones, volver a la mesa, beber un sorbo de su bebida, regresar a la pista y así estar toda la noche hasta caer rendida. Yo ya me he acostumbrado. Durante sus ausencias pienso en mi trabajo y en cosas sin sentido, o tarareo muy quedito la melodía que resuena por los altavoces, o medito en los oscuros destinos de la masa amorfa y de los rostros imprecisos que me rodean. De vez en cuando Ingeborg, ajena a mis preocupaciones, se acerca y me da un beso. O aparece con una nueva amiga y un nuevo amigo, como esta noche la pareja de alemanes, con quienes apenas ha cruzado un par de palabras en el tráfigo de la pista de baile. Palabras que unidas a nuestra común condición de veraneantes bastan para establecer algo semejante a la amistad (Bolaño, 2010, p. 10).

La danza es símbolo del culto a la tierra. Desde los antiguos pobladores humanos se utilizaba para alcanzar un tipo de éxtasis místico. Ingeborg era aficionada a ella. Recurría al baile aun sin acompañante. Este rasgo distintivo no lo poseyó Udo Berger, individuo casado con la forma y la estructura lógica de un juego, el gran juego que perdió Alemania. Las reglas de este juego representaron la herencia cultural que ha sido absorbida por el personaje principal como voluntad del padre. El padre que le indicó las nuevas estrategias bélicas, como Dios susurrante, era el nazismo. Los nuevos escenarios bélicos que permitieron *El Tercer Reich* tenían las características y los personajes de las batallas de la Segunda Guerra Mundial. No era posible agregársele número de efectivos o nuevas batallas al juego. El nazismo se convertiría en una estrategia revisionista, puesta en marcha a partir de las reglas de un juego que hizo coincidir los movimientos, los

diseños bélicos que planearon los estrategas de la guerra relámpago. Pero la ideología nazi, el racismo y el totalitarismo que promulgaban, quedaría fuera de juego:

(Aspectos generales del turno de primavera, 1940. Francia mantiene el frente clásico sobre la hilera de hexágonos 24 y una segunda línea de contención en la hilera 23. De los catorce cuerpos de infantería que para entonces deben estar en el teatro europeo, doce de ellos, por lo menos, deben cubrir los hexágonos Q24, P24, O24, N24, M24, L24, Q23, O23 y M23. Los dos restantes deberán colocarse en los hexágonos O22 y P22. De los tres cuerpos blindados, uno probablemente estará en el hexágono O22, otro en el hexágono T20 y el último en el hexágono O23. Las unidades de reemplazo estarán en los hexágonos Q22, T21, U20 y V20. Las unidades aéreas en los hexágonos P21 y Q20, sobre Bases Aéreas. La Fuerza Expedicionaria Británica, que en el mejor de los casos estará compuesta por tres cuerpos de infantería y un cuerpo blindado –por supuesto, si el inglés enviara más fuerza a Francia la variante a emplear sería la del golpe directo contra Gran Bretaña y para tal propósito el cuerpo aerotransportado alemán debe estar en el hexágono K28–, se desplegará en los hexágonos N23, dos cuerpos de infantería, y P23, un cuerpo de infantería y otro blindado. Como posible variante defensiva pueden cambiarse las fuerzas inglesas del hexágono P23 al hexágono O23, y las francesas, un cuerpo blindado y un cuerpo de infantería, del O23 al P23. En cualquier despliegue el hexágono más fuerte será aquel donde se encuentre el cuerpo blindado inglés, ya sea el P23 o el O23, y determinará el eje del ataque alemán. Éste será llevado a cabo con muy pocas unidades. Si el cuerpo blindado inglés está en P23, el ataque alemán se producirá en O24, si, por el contrario, el cuerpo blindado inglés está en O23, el ataque debe iniciarse en N24, por el sur de Bélgica. Para asegurar el *breakthrough* el cuerpo aerotransportado se deberá lanzar sobre el hexágono O23, si el cuerpo blindado inglés está en P23, o en N23 si está en O23. El golpe sobre la primera línea defensiva lo asestarán dos cuerpos blindados y la penetración estará a cargo de otros dos o tres cuerpos blindados que deberán llegar hasta el hexágono O23 o N22, según donde se halle el cuerpo blindado inglés, y proceder a un inmediato ataque de aprovechamiento contra el hexágono O22, París. Para impedir un contraataque con relaciones superiores a 1-2, deben dejarse algunos factores aéreos a la expectativa, etcétera (Bolaño, 2010, p. 33).

En primera instancia, en el juego, lo nazi parece no tener cabeza. Es como si en la trama se hubieran purificado las huellas de la ideología totalitarista del Reich hitleriano y permanecieran los escenarios de la Segunda Guerra Mundial proclives a reformarse. Precisamente por ello es que no corresponde el nazismo histórico con el juego de mesa. Este mora en el superyó de los jugadores. Lo cósmico aparecerá como la prominencia de una lógica patriarcal, de la guerra y del sometimiento del azar. En dicho juego de mesa no son posibles las fuerzas tectónicas. Lo azaroso está prohibido y la razón prevalece junto con su lógica inalterable. Las reglas del juego provienen de la cultura. Udo Berger, Conrad y el mismo Heimito deseaban recomponer los errores al diseñar una especie de ucronía bélica, dominada por la razón instrumental.

Los enfrentamientos armados que se revivieron en el juego de mesa eran de los hombres. No se conocían, a la luz de las observaciones que realizaron los personajes al respecto, mujeres que dedicaran su tiempo a tal ocupación. La mitología antigua, por ejemplo, la griega, que se relacionaba profundamente con los arquetipos que describió Jung, contendría una breve respuesta al respecto: la guerra fue siempre del género masculino (Ares era un ser deforme que encarnaba la masculinidad; este desposaría a Afrodita, diosa del amor, para controlarla), representaba el conflicto entre la tierra ingobernable y la voluntad cultural que intentó domesticarla. El nacionalsocialismo fue una ideología cósmica. Sus fundadores buscaban una sexualidad contenida, prácticas sexuales determinadas y serenar cualquier tipo de deformidad. Dicho fondo altamente destructivo recayó sobre la tierra que fundó prácticas sexuales diversas, una sexualidad sin restricciones y deformidades de toda clase en cualquier especie. Todo este conflicto se encontraba tácito en la ideología nazi, que no era más que una representación, la más funesta de las conocidas, de una moral cultural dominante.

En *El Tercer Reich* de Roberto Bolaño, las prácticas nazis que parecen estar ocultas tras el manto del mundo posmoderno, del pensamiento débil, manifiestan un escenario semejante al del nazismo histórico, pero recreado en otro escenario: las vacaciones de un grupo de alemanes en la España post-franquista. Lo que advierte un escenario distinto, ofrece grandes coincidencias: vacacionan en un lugar que vivió la dictadura de Francisco Franco, aliado de Hitler y algunos de los personajes masculinos están muy interesados en debatir a través del juego de mesa el destino de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial. Tal esfuerzo por reconstruir el símbolo nazi en su apartado cósmico (si Alemania hubiera ganado la guerra las reglas morales que regirían el mundo serían otras y el superyó de los alemanes sería otro también), genera una resistencia ante el esfuerzo del predominio de lo cósmico:

¿Por qué a veces tengo tanto miedo? ¿Y por qué cuando más miedo tengo mi espíritu parece hincharse, elevarse y observar el planeta entero desde arriba? (Veo a Frau Else desde arriba y tengo miedo. Veo a Ingeborg desde arriba y sé que ella también me mira y tengo miedo y ganas de llorar.) ¿Ganas de llorar de amor? ¿En realidad deseo escapar con ella no ya sólo de este pueblo y del calor sino de lo que el futuro nos reserva, de la mediocridad y del absurdo? Otros se calman con el sexo o con los años. A Charly le bastan las piernas y las tetas de Hanna. Se queda tranquilo. A mí, por el contrario, la belleza de Ingeborg me obliga a abrir los ojos y perder la serenidad. Soy un atado de nervios. Me dan ganas de llorar y de dar puñetazos cuando pienso en Conrad, que no tiene vacaciones o que ha pasado sus vacaciones en Stuttgart sin salir siquiera a bañarse en una piscina. Pero mi rostro no cambia por eso. Y mi pulso sigue igual. Ni tan sólo me muevo, aunque por dentro esté desgarrándome (Bolaño, 2010, p. 33).

Los intereses de reformar el superyó por parte de Udo Berger le causarían temor, como es natural. Sin duda, lo que heredó, inconscientemente, por la cultura, fueron dos ideas que parecían contradictorias: el temor a la sexualidad y el escozor moral que ocasionó la ideología nazi. El nazismo contuvo a la sexualidad como cualquier pensamiento conservador. Por tal motivo, Ingeborg le produjo desasosiego a Berger y la intimidad con ella no le satisfizo por completo. Udo veía al mundo desde arriba. Lo único que observa al mundo desde ese punto es lo cósmico, las reglas culturales que parecen no interesarse en las enseñanzas de la tierra. Era bien sabido que el nazismo, al intentar alejarse de lo tectónico, casi lo destruye. Aun así Berger dormía con la tierra, con Ingeborg. El nombre Ingeborg proviene de la mitología escandinava, de la historia de Hjalmar e Ingeborg. Ambos eran una pareja de amantes que nunca pudieron unirse. Hjalmar peleó con un adversario para desposar a Ingeborg. El héroe moriría en batalla y, al saberlo, Ingeborg cayó muerta. Hjalmar representaba la fuerza cósmica, lo masculino que se opone a la espada *Tyrfing* (artefacto que debe matar forzosamente a alguien cuando se desenvaina). La espada es un instrumento de guerra, que en la mitología posee cualidades masculinas. Ingeborg representó la otra parte. Hjalmar y su amada formaron una totalidad destruida por la guerra. Lo mismo le ocurrirá a Udo Berger que pospuso su partida hasta encontrar el cuerpo de Charly, a quien casi no conocía. Ingeborg decidió irse sin él. La totalidad que formaban quedó rota:

No, por supuesto, de Ingeborg no se olvidará. Tampoco de mí. De pronto sentí miedo. Una mezcla de miedo y exaltación. ¿Pero miedo de qué? Recuerdo las palabras de Conrad: «Juega en tu campo y ganarás siempre.» ¿Pero cuál es mi campo?, pregunté. Conrad se rió de un modo inusual en él, sin desviar la mirada, los ojos brillantes y fijos en mí. El bando que tu sangre elija. Respondí que así no podía ganar siempre; por ejemplo si en la *Destrucción del Grupo de Ejércitos del Centro* yo escogía a los alemanes, lo máximo que podía intentar era ganar una vez de cada tres, en el mejor de los casos. A menos que jugara con un imbécil. No me entiendes, dijo Conrad. Debes utilizar la Gran Estrategia. Debes ser más astuto que un conejo. ¿Eso fue un sueño? ¡La verdad es que no conozco ningún juego que se llame *Destrucción del Grupo de Ejércitos del Centro*! (Bolaño, 2010, p. 54)

El temor inconsciente que azotaría la psique de Udo se debió a la ruptura con Ingeborg: la separación simbólica de la tierra y el cosmos. Berger se refugiaría en la guerra —vaticinio de la muerte— para recordar algo así como la “Gran Estrategia” basada en la astucia. Dicha estrategia se refiere a las leyes cósmicas, al afán por controlar la vida y la muerte, es decir, al azar que se vive en la tierra. Udo descartó lo femenino para revitalizar un mundo caduco: vacaciona en el lugar donde usualmente lo hacía con sus padres. Lo que pareciera un sitio seguro ha permitido la muerte de Charly. Berger no aceptó tal suceso: buscaba explicaciones bélicas al respecto en la antigua polémica entre el cielo y la tierra. Cuando Ingeborg se alejó de Udo, el influjo de Frau Else, propietaria del hotel en donde se hospeda, se le opuso:

La plaza de la Iglesia es más bien triste; pequeña y oscura y silenciosa. En el centro se alza una fuente de piedra de origen medieval con dos chorros de agua. Antes de marcharnos bebimos.

—Cuando mueras, Udo, serás capaz de decir «vuelvo al sitio de donde provengo: la Nada».

—Cuando uno está muriendo es capaz de decir cualquier cosa —contesté.

El rostro de Frau Else brillaba, después de escuchar su propia pregunta y mi respuesta, como si la acabara de besar. Eso fue exactamente lo que a continuación hice; la besé. Pero cuando intentaba meter mi lengua entre sus labios ella retiró la cabeza (Bolaño, 2010, p. 68).

Frau Else era mayor que Berger. Ella rondaba los treinta y cinco años. Se había casado con el dueño del hotel. La diferencia entre Ingeborg, que simbolizaba a la tierra fértil y arrobada y Else, que simbolizó a la tierra madura, serena, fue el papel que tendrían ambas en la novela. La primera representaba la otra cara de Berger. La segunda era una consejera altamente reflexiva que trató de frenar el influjo cósmico que se apoderaría del

personaje principal. Udo no escuchó más a la tierra desde la muerte de Charly. Cuando Frau Else intentaba decirle que al morir volvería a la nada, de inmediato surgió la resistencia psicológica hacia lo femenino. El concepto de nada se opone a las reglas cósmicas de lo heredado, de la cultura, del tiempo en donde se vive. La cultura suple a la nada. El concepto de la nada es propio de la tierra, lugar en donde se disuelve el cuerpo para convertirse más tarde en lo otro. De alguna manera, la cultura y sobre todo el nazismo, se las ingenió para desprestigiar este concepto. Para ellos lo original, lo prístino, se encontraba en los valores del pasado. Es decir, lo que dotó de identidad a Udo Berger fueron dos fuerzas, ambas cósmicas: la historia de su pueblo durante la Segunda Guerra Mundial y la influencia de sus padres. Ir a la nada equivaldría a tolerar que se vino de ella. Al parecer Frau Else le indicó que había algo más prístino que la cultura. Berger se negaba a aceptar que no fue la historia de un país y su familia nuclear lo que él podría ser.

Otra figura que cobró relevancia en la segunda parte de la novela es el Quemado. Por extrañas circunstancias Udo y este personaje se enfrascaron en *El Tercer Reich*. El Quemado era un personaje atípico —no es alemán o español—. Parecía salido de la tierra:

Creo que ya estaba dispuesto a marcharme cuando entró el Quemado. Nos saludó con un movimiento de cabeza y se sentó en la barra, de espaldas a nosotros. Dejé que el Lobo terminara de explicar los sucesos de la Discoteca Trapera, probablemente añadiéndole de su cosecha a los hechos de sangre y detenciones, y me acerqué a donde estaba el Quemado. La mitad de su labio superior era una costra amorfa pero al cabo de un rato uno se acostumbraba. Le pregunté si padecía de insomnio y sonrió. No, no tenía insomnio, le bastaban pocas horas de sueño para aguantar el trabajo; un trabajo liviano y entretenido. No era muy hablador aunque sí mucho menos silencioso que como lo había imaginado. Tenía los dientes pequeños, igual que limados, y en un estado desastroso que, en mi ignorancia, no supe si atribuir al fuego o simplemente a deficiencias en la higiene bucal. Supongo que alguien que tiene la cara quemada no se preocupa demasiado por el estado de su dentadura (Bolaño, 2010, p. 25).

La fisionomía del Quemado se alejaba de cualquier ideal estético fascista. Ha sufrido quemaduras (nunca se explicó en la novela la razón de ello). Tampoco quedaría muy claro por qué se entendió con Udo Berger, quien parecía alarmado por los defectos físicos de su nuevo adversario. Este adversario provino del mar. El mar y estar a la deriva

no son condiciones de lo cósmico. Dichas prácticas vitales exceden los límites de la lógica social que exigen las culturas occidentales clásicas. Como símbolo el mar se relaciona con lo infinito. En el cine es muy recurrente utilizar al océano junto con un personaje que camina junto a la costa, como indicativo de que este va a morir o se enfrenta a lo indeterminado. Ingmar Bergman exploró la mencionada imagen en *El séptimo sello*. Antonius Block regresa con su escudero de las cruzadas. Ambos caminan por la orilla de la costa mientras atestiguan cómo Europa es destruida por la peste. Durante su andar Block se topa con la muerte, a la que invita a jugar una partida de ajedrez bajo la estricta condición de que lo deje vivir mientras la partida se demore. Aunque no hay un gran parentesco entre la obra de Bergman y la de Bolaño, en el arte son muy recurrentes estas imágenes que tienen un significado simbólico, es decir, no natural. El Quemado parecía venir de lo amorfo. Udo Berger aceptó jugar una partida con él para divertirse. Su contrincante era visto tal y como lo cósmico percibía a la tierra: inocente, imperfecta, inmoral. Durante una llamada con su amigo Conrad se develó aún más el ser del Quemado:

Pobre Conrad, daba por sentado que en un pequeño pueblo de la Costa Brava podían coincidir dos jugadores de guerra que además fueran alemanes. Era evidente que jamás hacía vacaciones y que sólo Dios sabía cuál era su concepto de un verano en el Mediterráneo o en donde fuera.

–Bien, mi oponente es un poco raro –dije, y acto seguido, a grandes rasgos, describí al Quemado. Tras un silencio, Conrad dijo:

–No me huele bien. No es una historia clara. ¿En qué idioma os entendéis?

–Español.

–¿Y cómo ha podido leer las reglas?

–No lo ha hecho. Se las he explicado yo. En una tarde. Te asombrarías de lo listo que es. No necesitas decirle una cosa dos veces.

–¿Y jugando es igual de bueno?

–Su defensa de Inglaterra es aceptable. No pudo evitar la caída de Francia, ¿pero quién puede? No está mal. Tú eres mejor, claro, y Franz, pero como *sparring* no me puedo quejar.

–Su descripción... pone los pelos de punta. Jamás jugaría con alguien así, capaz de darme un susto si apareciera de improviso... En una partida múltiple, sí, pero solos... ¿Y dices que vive en la playa?

–Así es.

–¿No será el Demonio?

–¿Estás hablando en serio?

–Sí. El Demonio, Satanás, el Diablo, Luzbel, Belcebú, Lucifer, el Maligno...

–El Maligno... No, más bien parece un buey... Fuerte y pensativo, el típico rumiante. Melancólico.

Ah, y no es español.

–¿Y tú cómo lo sabes?

–Me lo dijeron unos chicos españoles. Al principio, naturalmente, yo pensé que era español, pero no es así.

–¿De dónde es?

–No lo sé.

Desde Stuttgart Conrad se lamentó débilmente.

–Deberías saberlo; es primordial; por tu propia seguridad...

Me pareció que exageraba aunque le aseguré que se lo preguntaría. Poco después colgamos y tras ducharme salí a caminar un rato antes de volver al hotel a comer. Me sentía bien, en mi ánimo no percibía el paso de las horas y mi cuerpo se entregaba sin reservas a la dicha de estar en el sitio donde estaba, sin más (Bolaño, 2010, p. 67).

Conrad relacionó al Quemado con un ser mitológico: el demonio. Lo demoniaco, para una religión cósmica como el cristianismo, vino de la tierra. Fue Lucifer quien cayó al subsuelo por una rebelión fallida que deformó las leyes cósmicas de su creador. Berger se sentía atraído al participar de esta confrontación. Su psique estaba incompleta, sin el rasgo tectónico que la equilibrara. Lo perdió con la partida de Ingeborg. Este nuevo contrincante era neófito en el juego de la estrategia, rasgo predominante de las leyes cósmicas que gobiernan a la cultura. Como era probable que el Quemado fuera latinoamericano, surgió otra premisa: el juego diseñado por occidentales blancos enfrentaría al ario con una raza que las contiene a todas. Es el monstruo de la técnica enfrentándose al poder de la tierra. Poco después, en otro diálogo entre Berger y Conrad, la figura del Quemado absorbió otra dimensión mitológica. Aparecería el mito de Fausto, es decir, del sabio que malgastó sus días en el estudio y que al final de su vida se dio cuenta que no había disfrutado de la vida, de sus sinsabores. Esta vida se refirió a la terrenal, a su estancia en el mundo. Mefistófeles le ofrecía vivir de nuevo a cambio de su alma. La naturaleza del alma es etérea, cósmica. El cuerpo es perecedero, orgánico. Conrad, en tono de burla, le indicaría al joven Berger si no apostó su alma, probablemente a cambio de la parte vital que le faltaba:

Frau Else levantó la mirada con una suavidad que jamás había visto en ninguna mujer y me sonrió. Sentí una especie de escalofrío.

–¿No habéis apostado nada?

Escuché voces, acaso en alemán, no lo puedo asegurar, diálogos ininteligibles y sonidos de computadoras, lejos, muy lejos.

–Nada.

–Me alegro. Toda la tarde la he pasado con el temor de que hubieras apostado algo. ¿Recuerdas nuestra conversación de hace un rato?

–Sí, sugerías que era el Demonio. Aún no he perdido la memoria. –No te excites. Sólo pienso en tu bien, lo sabes.

–Claro.

–Me alegro de que no hayas apostado nada.

–¿Qué creías que estaba en juego? ¿Mi alma?

Me reí. Frau Else sostuvo en el aire un brazo bronceado y perfecto, rematado por una mano de dedos finos y largos que se cerraron sobre la revista del vigilante nocturno. Sólo entonces me percaté de que era una revista pornográfica. Abrió un cajón y la guardó.

–El Fausto de los Juegos de Guerra –rió Conrad como un eco de mi propia risa rebotada desde Stuttgart.

Sentí una cólera fría que subió desde los talones, por detrás del cuerpo, hasta la nuca y desde allí se disparó hacia todos los rincones de la recepción.

–No tiene gracia –dije, pero Conrad no me oyó. Apenas había podido emitir un hilillo de voz.

–¿Qué? ¿Qué? (Bolaño, 2010, p. 69).

La psique desequilibrada de Berger se activó por un hecho traumático: la muerte de Charly en brazos del mar. Desde ese suceso, la cultura parecía devorar la parte tectónica del protagonista, quien pernoctaba en el interior de un cuarto, alejado de todos. Tal aislamiento se pareció al de Fausto. El interés de practicar un juego cósmico con el Quemado nació de una tendencia inconsciente. Es bien sabido que el inconsciente se comunica por medio de arquetipos (según Jung) y que el proceso de occidentalización lo perdió. Los mecanismos de defensa venidos de la socialización impidieron el equilibrio entre el inconsciente y el consciente:

En las edades primitivas, cuando los conceptos instintivos brotaban en la mente del hombre, la mente consciente no dudaba en integrarlos en un esquema psíquico coherente. Pero el hombre "civilizado" ya no es capaz de hacerlo. Su consciencia "avanzada" le privó de los medios con los que podía asimilar las aportaciones auxiliares de los instintos y del inconsciente. Esos órganos de asimilación e integración eran símbolos numínicos, aceptados comúnmente como sagrados (Jung, 1995, p. 94).

En la obra esta cuestión se volvería fundamental, pues no quedó una referencia explícita a la razón del enfrentamiento entre Berger y el Quemado en un juego dominado por la lógica. Lo que ocurriría fue un entendimiento misterioso entre estos dos personajes, como si ambos se necesitaran. Por un lado, estaba la abstracción pura del poder fascinante sobre la naturaleza. Por el otro, la despreocupación de quien vivía entre el mar y la tierra,

debajo de unos patines, en el desorden, ajeno a los intereses de la generación alemana de posguerra. El Quemado tentó a Udo. Mefistófeles necesitaba a Fausto para completarse y viceversa: “En todo caso, se trataba de fuerzas que emergían en la noche de Walpurgis, el símbolo del desorden nocturno, laberíntico. Esa noche, que de hecho es la sustancia misma de Fausto, debía ser transformada en algo de luz, por mucho que fuera una luz errática. Esta era la enseñanza misma de Mefisto, ese diablo menor, genio de la humanidad, que siempre aspira a hacer el mal y que siempre acaba haciendo el bien”⁶⁹. Berger se convertiría en el nuevo Fausto que absorbió de manera eficiente los temores y los amores de la cultura alemana desgarrada. Él mismo se encontraba entre dos dimensiones de lo cósmico. La primera de ellas era el nazismo. Lo nazi posee rasgos contradictorios entre sí. Berger no dejó de pensar en la gloria alcanzada por la milicia alemana durante la última guerra mundial. La segunda de ellas fue la crítica al nazismo que Berger desfiguraría, al convertir el fascismo y el racismo en malas estrategias por parte del cuartel general que llevaron a un desenlace poco favorable en la guerra. Persistió en este personaje un padre cósmico bipolar, glorioso y destructivo, fascinante y moralmente equivocado. Este padre contradictorio tendría su plastificación en el marido de Frau Else:

Cubrí el teléfono para que Conrad no escuchara y dije:

–Tu marido está en la cama. Sospecho que ése es su lugar favorito. Y si no está en la cama debe estar en la playa. Ése es otro de sus lugares favoritos, sobre todo cuando anochece. Sin mencionar las habitaciones de los clientes. En realidad tu marido se las arregla para estar en todas partes; no me extrañaría que ahora mismo estuviera espiándonos, allí, escondido detrás del vigilante. No tiene las espaldas anchas pero creo que tu marido es delgado.

La mirada de Frau Else instantáneamente se dirigió hacia el final del pasillo. El vigilante esperaba, apoyado con un hombro en la pared. En los ojos de Frau Else percibí un brillo de esperanza.

–Estás loco –dijo cuando comprobó que no había nadie, antes de que la atrajera hacia mí y la besara.

Primero con violencia y luego con lasitud no sé cuánto rato estuvimos besándonos. Sé que hubiéramos podido continuar pero recordé que Conrad estaba al teléfono y que el tiempo corría en contra de su bolsillo. Al llevarme el auricular a la oreja escuché el

⁶⁹ José Luis Villacañas, “Freud sobre Fausto: sustituciones de la omnipotencia”, *ARBOR*, 723 (2007), p. 126.

hormigueo de miles de líneas entrecruzadas y después el vacío. Conrad había colgado (Bolaño, 2010, p. 69).

El esposo de Frau Else es un personaje que llegó tarde a la trama de la novela. Solo quedaron breves indicaciones sobre su condición: estaba enfermo y vivía en el cuarto ubicado por encima de la cocina del hotel. Fue en este diálogo cuando su figura cobraría relevancia como la otra parte (fuerza complementaria) de la mujer madura y por tanto, sabia; Frau Else se estaba volviendo consejera de Udo Berger. Su esposo era un ser enfermo, al que Berger le dotó de cualidades omnipresentes: parece estar en todas partes, es un espía que vigila todo lo que acontece en su negocio. Dicho personaje guardaría profundas semejanzas con el padre cósmico. El nazismo es símbolo de un padre enfermo que dormita en algunas de las habitaciones del inconsciente, no como protagonista, sino como susurros. Vigila toda la psique, sabe lo que pasa en ella y la influye sin que así lo perciba, su presencia resulta inevitable, siempre está ahí. Berger temía que ese padre cósmico, propietario de las reglas culturales, organizara en secreto una jugarreta. No entendió cómo el Quemado soportaba una partida tan compleja con un jugador muy experimentado. Udo tuvo la intuición de que el esposo de Frau Else y sus dones omnipresentes se aliaron con los intereses de su adversario. El padre cósmico era un traidor, cuya voluntad no pudo comprarse. Solo hay un dios moderno con esas propiedades: Yahvé. Berger empezaría a darse cuenta de que se enfrentaba a la voluntad todo poderosa del padre que tanto admiró y a la voluntad impredecible de la tierra, que tanto negó. Quedaría simbólicamente huérfano:

Primavera del 41. El nombre del Quemado no lo sé. Ni me importa. Como tampoco me importa ahora su nacionalidad. De dónde sea, da lo mismo. Conoce al marido de Frau Else y eso sí que es importante; dota al Quemado de una capacidad de movimiento insospechada; no sólo se codea con el Lobo y el Cordero sino que también está inclinado a la conversación más elaborada (es de suponer) del marido de Frau Else. No obstante, ¿por qué hablan en la playa, en plena noche, como dos conspiradores, en lugar de hacerlo en el hotel? El escenario es más propio de un complot que de una conversación distendida. ¿Y de qué hablan? El tema de sus encuentros, no me cabe la menor duda, soy yo. Así, el marido de Frau Else sabe de mí por dos conductos: el Quemado le cuenta la partida y su mujer le cuenta nuestro flirt. Mi situación frente a él es desventajosa, yo no sé nada,

excepto que está enfermo. Pero intuyo algunas cosas. Desea que me marche; desea que pierda la partida; desea que no me acueste con su mujer (Bolaño, 2010, p. 74).

Berger abusó de la confianza del padre, del nazismo acéfalo. Al quedar maravillado por sus batallas heroicas, también quedó fascinado por la resistencia del lugar donde ocurrieron: la tierra. Es común que en una psique neurótica se tienda al desequilibrio, a buscar en los extremos de los opuestos una verdad última. La psique de Berger al verse abrumada por varios hechos ensordecedores, escarbó o activó imágenes inconscientes que no tenían un referente diáfano. Por ejemplo, su interés por *El Tercer Reich* había trocado a ese padre cósmico inaceptable en algo sublime. Tras el suceso traumático, Udo perdería el interés por su contraparte: Ingeborg. Cada vez más se olvidaba de la madre joven; buscó refugio, sin pensarlo, en la madre vieja, que, en términos jungianos es la bruja, personaje femenino muy sabio que ha desarrollado la intuición. Pero la bruja no era un ser desequilibrado, encontró la armonía con su contrario, de ahí su profunda sabiduría. El anciano, otro arquetipo, siempre la acompañaba vigilando sus amoríos. Berger se enamoró de una combinación del pasado y de pulsiones sexuales. La psique neurótica de Udo no comprendía esa duplicidad. Frau Else se dejó seducir, pues esto formaba parte de su naturaleza femenina más profunda, pero jamás cedería a un encuentro carnal. Udo intuyó que ella y su esposo estaban separados, que el padre cósmico podría cederle su lugar:

Pero es que tú y yo no lo hemos hecho nunca. Nos besamos y nos besamos y todavía no nos decidimos a meternos en la cama. ¡Nuestro comportamiento es infantil!

–No deberías preocuparte por eso. Llegará cuando se den las condiciones.

–¿Y qué condiciones son esas?

–Atracción, amistad, deseos de dejar algo que no se olvide. Todo espontáneamente.

–Yo me iría a la cama de inmediato. El tiempo vuela, ¿no te habías dado cuenta?

–Ahora deseo estar sola, Udo. Además tengo un poco de miedo de depender emocionalmente de una persona como tú. A veces creo que eres un irresponsable y otras veces creo todo lo contrario. Te veo como un ser trágico. En el fondo debes ser bastante desequilibrado.

–Crees que todavía soy un niño...

–Idiota, ni siquiera me acuerdo de cuando eras niño, ¿lo fuiste alguna vez?

–¿De veras no te acuerdas?

–Por supuesto. Tengo una vaga idea de tus padres y nada más. El recuerdo que guardas de los turistas es distinto que el recuerdo de la gente normal. Son como trozos de películas, no, películas no, fotos, retratos, miles de retratos y todos vacíos.

–No sé si la cursilada que has dicho me alivia o me aterroriza... Ayer por la noche, mientras jugaba con el Quemado, te vi. Estabas con el Lobo y el Cordero. ¿Para ti ellos son gente normal que te dejará un recuerdo normal y no vacío?
–Preguntaban por ti. Les dije que se fueran.
–Bien hecho. ¿Por qué tardaste tanto?
–Hablamos de otras cosas.
–¿De qué cosas? ¿De mí? ¿De lo que estaba haciendo?
–Hablamos de cosas que no te importan. No de ti (Bolaño, 2010, p. 76).

Frau Else no accedió al contacto carnal con Berger porque lo consideraba desequilibrado. Las condiciones que le pedía eran emociones irregulares para una psique neurótica: la atracción innata, una amistad, el recuerdo de algo valioso. Ella vio a su seductor como niño inmaduro, como ser trágico. La tragedia habla de un destino inevitable: destrucción de lo puro, de eso que viene del cielo, a partir de la tierra que lo corrompe. Esta idea era muy repetitiva en lo nazi. Por otro lado, Frau Else realizaría otra alusión sobre el equilibrio mental de Udo Berger. Era la primera vez en el libro en donde se dudó del entendimiento de la realidad del personaje principal. Dicho entendimiento no estaba errado por percibir o exagerar la naturaleza de las cosas, sino por reducir las experiencias vitales al dominio y al control. Esta fue la razón por la cual Frau Else detuvo los deseos carnales de su enamorado. El Tánatos se ha unido al cosmos en un binomio escalofriante: la vuelta del nazismo que rompe con la tierra. Udo Berger desconocería al Eros:

Revista del 31 de agosto. Ingeborg dice lo que piensa y piensa que me he marchado. Por supuesto fui lo suficientemente estúpido como para no preguntarle adónde se suponía que podía irme. ¿A Stuttgart? ¿Es que tenía algún motivo para pensar que pudiera haberme ido a Stuttgart? Otro sí: al despertarme nos miramos y no nos reconocimos. Yo me di cuenta y ella también se dio cuenta y se volvió de espaldas. ¡No quería que la mirara! Que no la reconociera yo, que me acababa de despertar, es incluso normal; lo inaceptable es que la extrañeza fuera mutua. ¿Es en ese momento cuando se rompe nuestro amor? Es posible. En cualquier caso en ese momento se rompe algo. Ignoro qué, aunque intuyo su importancia. Me dijo: tengo miedo, el Del Mar me da miedo, el pueblo me da miedo. ¿Es que ella percibía justo aquello, lo único, que a mí se me pasaba por alto? (Bolaño, 2010, p. 79).

El rompimiento con Ingeborg posee un valor simbólico. Berger manifestó que un día, al despertarse, ya no se reconocieron. El torrente energético de los arquetipos que los unían se ha roto en la psique por el predominio de lo cósmico-tanatólogo. Ninguna

psique se desequilibra por un hecho en particular. Son la sumatoria de experiencias nocivas que generan afecciones simultáneas las que vuelven el predominio de Tánatos (impulso de muerte) sobre Eros (impulso de vida):

Para Freud (1920), la sexualidad o libido equivale al impulso vital, en cierto modo análogo a esa fuerza universal que Bergson (1945) llamara «élan vital», presente en todos los ámbitos de la vida y en una permanente lucha con el impulso contrario, el tanático o de muerte. En rigor, fue la psicoanalista rusa Sabine Spielrein quien primero describiera este impulso de muerte en 1912, ocho años antes que Freud, en un famoso artículo titulado «La destrucción como causa del llegar a ser». Aquí afirma, entre otras cosas, lo siguiente: «El instinto de procreación contiene, tanto desde el punto de vista psicológico como biológico, dos componentes antagónicos y por ende, constituye más que un impulso de vida, un impulso de destrucción».⁷⁰

Muerte y vida forman un matrimonio dependiente entre sí. Cosmos y tierra se retroalimentan. En este caso la cultura heredada, presente como un nazismo acéfalo, que gobierna lo cósmico, las reglas morales, la perspectiva de mundo, sumada a la muerte de un conocido en brazos del mar (Charly murió ahogado después de una borrachera) y la vuelta al lugar en donde Udo pasaba las vacaciones con sus padres, ocasionaron tal ruptura del ego, del yo, encaminándolo hacia el impulso de muerte.

La separación psicológica entre el reino del cosmos o la conciencia y el mundo del azar o de la vida, fue trasladada al enfrentamiento entre el Quemado y Berger. Este enfrentamiento, en los comienzos, se parecía al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Las potencias del Eje durante una gran ofensiva reinventada y perfeccionada por la mente desequilibrada de Udo, conquistaron Europa, sitiando Moscú y desembarcando en Inglaterra. El resultado era casi inevitable. El Reich parecía restituido. Misteriosamente, el azar, en este caso las tiradas de dados, comenzaron a beneficiar al Quemado. Este personaje era un ser tectónico que surgió como punto de equilibrio, al beneficiarse de la parte invisible del juego de mesa, el superyó de Berger:

El Quemado dice no no no no, muy despacio, casi sin mover los labios, evitando que mi mirada encuentre la suya; sólo mira con fijeza el tablero, lo demás apenas atrae unos segundos su atención. Nervioso, se desplaza de pared a pared, como un prisionero, pero elude la zona del balcón como si pretendiera no ser descubierto desde la calle; lleva una

⁷⁰ Otto Dörr Zeges, "Eros y Tánatos", *Salud Mental*, 32(2009), p. 191.

camiseta de manga corta y en el brazo, sobre las quemaduras, puede verse una lámina de musgo verde, muy tenue, posiblemente los restos de una crema. Hoy, sin embargo, no ha habido sol, y que yo recuerde ni en los días más tórridos lo he visto poniéndose crema. ¿He de deducir que se trata de una floración de su piel? ¿Lo que yo tomo por musgo es piel nueva, recompuesta? ¿Ésta es la manera que tiene su organismo de cambiar el pellejo muerto? Sea lo que fuere, da asco. Por sus gestos se diría que algo le preocupa, aunque con estos tipos uno nunca sabe a qué atenerse. Por lo pronto su suerte con los dados es abrumadora. Todo le sale bien, incluso los ataques más desventajosos. Si sus movimientos obedecen a una estrategia global o son producto del azar, del ir golpeando aquí y allá, lo ignoro, pero es innegable que la suerte del principiante lo acompaña. En Rusia, después de sucesivos ataques y contraataques, debo retroceder hasta la línea Leningrado-Kalinin-Tula-Stalingrado-Elista, al tiempo que una nueva amenaza roja se cierne por el extremo sur, en el Cáucaso, de doble dirección: hacia Maikop, casi sin defensas, y hacia Elista. En Inglaterra logro conservar al menos un hexágono, Portsmouth, después de una ofensiva en masa de las unidades angloamericanas, que pese a todo no consiguen su propósito de expulsarme de la isla. Manteniendo Portsmouth sigue en pie la amenaza a Londres. En Marruecos el Quemado desembarca dos cuerpos de infantería americanos, única jugada simplona a la que no veo otro objetivo que incordiar y sustraer fuerzas alemanas de otros frentes. El grueso de mi Ejército está en Rusia y por ahora no creo que pueda sacar de allí ni siquiera una ficha de reemplazos (Bolaño, 2010, p. 98).

La primera reminiscencia clara de lo cósmico como una parte simbólica apareció aquí, con sus opositores. El azar empezaba a tener efecto. La psique de Berger no toleraría un mundo de la casualidad y el asombro, del éxtasis del danzar (Ingeborg). Tampoco valoró la inocencia de un jugador neófito, que vivía con la incertidumbre de un trabajo casual. La información de Frau Else, la bruja sabia, le pareció ridícula e insuficiente. El nazismo cósmico es una especie de neurosis. La neurosis ocasiona distorsiones del pensamiento. Para Freud se trataba de un conflicto sexual, de un excesivo control sobre las energías libidinales por parte de la cultura. Para su discípulo Jung la neurosis se debía a algo más complejo: era el desequilibrio de los opuestos —vida-muerte— y la literalización de símbolos o arquetipos que equilibran la psique. La neurosis de Udo Berger era una combinación de ambas posturas psicoanalíticas. La cultura, su pasado (el superyó), le enseñó la domesticación de lo femenino. Las relaciones que establecería primero con Ingeborg y después con Frau Else fueron la conquista a través de la guerra. Ambos personajes se le resistirían con fiereza. Un tercero desbarató el andamiaje cósmico del nazismo: el azar beneficiando al ser deforme:

El Quemado, ausente de todo lo que no sea mover sus dos enormes apisonadoras, responde al cabo con una frase a la que luego encuentro propiedades simbólicas: vigila lo que tienes en España. ¿Se refiere a los tres cuerpos de infantería alemanes y al cuerpo de infantería italiano que aparentemente han quedado aislados en España y Portugal ahora que los aliados controlan el sur de Francia? La verdad es que si quisiera podría evacuarlos en el SR por los puertos mediterráneos, cosa que no haré, al contrario, tal vez los refuerce para crear una amenaza o diversión por el flanco; al menos eso retardará la marcha angloamericana hacia el Rin. Esta posibilidad estratégica el Quemado debería conocerla si es tan bueno como parece. ¿O quería indicar otra cosa? Algo personal. ¿Qué tengo yo en España? ¡A mí mismo! (Bolaño, 2010, p. 110)

Hubo una frase sumamente comprometedora que se repetiría durante los últimos movimientos de la partida. Udo Berger entendió su derrota e intentaba bromear con el Quemado, quien lo corrigió: “vigila lo que tienes en España”. Fue el mismo Berger quien se dio cuenta del contenido simbólico de lo que acababa de oír. A la luz de la novela se puede decir que España posee un alto valor simbólico en el personaje principal y en el significado del símbolo nazi en su apartado cósmico. La España de Franco (1892-1975) fue aliada tácita de Hitler. La División Azul estuvo implicada en la invasión a Rusia. Udo vacacionaba cerca de Barcelona cuando era adolescente —con sus padres—. Estos dos elementos, el histórico y el personal, se combinaron en la mente de Berger. España significaba su pasado en donde su yo se terminó de estructurar. El yo completo, entendido como el choque entre la cultura y las pulsiones vitales, tuvo su resolución en ese país. Por esta razón Udo alargaría sus vacaciones. El superyó o la cultura le indicaba que debió resarcir de alguna manera el pasado: la memoria de sus ancestros vencidos. Ellos fueron derrotados por la tierra, por el azar de la incertidumbre, por un homosexual llamado Turing que resolvió el código enigma y por el frío boreal de Rusia, que frenó los avances de los ejércitos nazis en Oriente. Berger destruyó su parte libidinal. Su sexualidad era insatisfactoria. Los personajes femeninos (Ingeborg y Frau Else) y los tectónicos (el Quemado) deberían someterse o ser destruidos. Por tal razón, Udo se aferraba a sitio determinado. Lo que defendía era un yo cósmico, impropio, de mucho dolor y sufrimiento, de las inclemencias del equilibrio con su otra parte.

6.1.1 CONCLUSIONES DEL SÍMBOLO NAZI CÓSMICO EN *EL TERCER REICH*

El nazismo cósmico en esta obra no se comportó como un concepto, es decir, como un signo. Su significante se retiraría de su significado a partir del marco escénico y de las vivencias de los personajes. Ambos elementos de la lingüística estaban fuera de control. Lo nazi cósmico es un fantasma (significado sin cuerpo) que acecha la psique de un grupo de personajes que participan del juego de mesa llamado *El Tercer Reich* (significante sin coherencia con el significado). El nazismo fue una deformación onírica que indicaba otra cosa. Bolaño exploraría esta ideología fuera del ámbito histórico, cultural, social o filosófico. Le interesaba más el origen de ese pensamiento. Para tal efecto lo hizo brotar en un marco escénico contradictorio: durante las vacaciones de un grupo de alemanes que decidieron pasar el verano en una playa española.

Pareciera que el nazismo ha perdido la cabeza o tiene muchas cabezas como Hidra. Este símbolo aparece como un juego de mesa que es la sublimación de un conflicto interno más allá de la política. Hay alguna semejanza entre el juego de mesa que enfrenta al campeón alemán, simbólicamente redentor del Tercer Reich, y al representante de lo deforme, de la tierra misma, el Quemado, con el juego de ajedrez presente en el cuento “La sombra de las jugadas”, escrito en colaboración por Borges y Bioy Casares. El parecido entre el enfrentamiento de los dos reyes citados en el relato y el juego en donde se encuentran dos de los personajes de Bolaño (Berger y el Quemado), se debe a que en ambas contiendas el resultado del juego de mesa se traduce en la vida misma:

En uno de los cuentos que integran la serie de los Mabinogion, dos reyes enemigos juegan al ajedrez, mientras en un valle cercano sus ejércitos luchan y se destrozan. Llegan mensajeros con noticias de la batalla; los reyes no parecen oírlos e inclinados sobre el tablero de plata mueven las piezas de oro. Gradualmente se aclara que las vicisitudes del combate siguen las vicisitudes del juego. Hacia el atardecer, uno de los reyes derriba el tablero, porque le han dado jaque mate y poco después un jinete ensangrentado le anuncia:

–Tu ejército huye, has perdido el reino.⁷¹

La vida misma del último Reich alemán sería una traducción del resultado del juego de mesa. La parte cósmica del símbolo fue la cultura alemana de posguerra que se asentó en algunas subjetividades no convencidas de lo que heredaron, pero que tampoco podían deshacerse de la tradición. La búsqueda de un padre cósmico es la raíz de la actualización de lo nazi. En la psique la parte cósmica viene del padre y la tectónica de la madre. La obsesión de Udo Berger por el nazismo se relaciona con la búsqueda del padre. Dicha pesquisa de carácter simbólica, no se debe a la falta del patriarca. Lo paterno proviene de dos fuentes: las reglas culturales que se heredan por medio de la lengua y la historia de un grupo humano en donde se nació. Si existe un conflicto entre ambas, surge la neurosis. El conflicto que ocurriría en la psique de Berger se debía a que las reglas culturales con las que creció no correspondieron con la historia reciente del pueblo alemán. La novela completa fue una búsqueda de tal correspondencia. Internamente, el padre cósmico era un racista que buscaba controlar la tierra a través de un ritual. Al mismo tiempo, Udo vivió en la época posmoderna, en donde no había lugar para esas prácticas. Tuvo que vivir al acecho, en los recovecos de un juego de mesa que corrigió los desperfectos de una cultura fascista.

Esta novela tiene como marco escénico literal un puerto español en donde vacaciona gente de toda Europa. Los personajes implicados en ella son alemanes, españoles y latinoamericanos. El personaje principal es un alemán nacido tras la guerra. Pero existe otro marco escénico: la novela está escrita como un diario y el nudo de la misma corresponde con la fecha que dio inicio a la Segunda Guerra Mundial. El juego de mesa se activa tras esta fecha. Mientras el predominio de Alemania se mantiene (como en la historia objetiva), Udo Berger es señor y amo de las fuerzas cósmicas: acecha a Frau

⁷¹ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios*, EPUB, Barcelona, p. 60.

Else, se apodera de una camarera, atormenta al Lobo y al Cordero y mantiene a raya al Quemado en la partida. Paulatinamente, los dados beneficiaron a su oponente y al mismo tiempo Udo se quedó sin dinero. En el tablero, las divisiones alemanas pierden los suministros y son sofocadas por una ofensiva soviético-anglo-americana. La psique cósmica de Berger intentaría someter a las fuerzas tectónicas que estaban a su alrededor. Sin embargo, Ingeborg se va, Frau Else no se somete y el Quemado lo acorrala en el juego de mesa. El nazismo cósmico es traicionado por el padre, en este caso, el esposo de Else, que ayuda al Quemado a mejorar su estrategia bélica. El símbolo nazi proveniente de la cultura es el desequilibrio psíquico de lo heredado en conflicto con lo innato (pulsiones vitales). Berger cayó en su intento fallido por rectificar la Segunda Guerra Mundial, porque cualquier tipo de nazismo, en cualquier época, desencadenaría la ira de un enemigo formidable: el perpetuo equilibrio de los opuestos.

6.2 INTRODUCCIÓN A LA PARTE ONÍRICA DEL SÍMBOLO NAZI EN *EL TERCER REICH*

Los análisis de la parte cósmica del símbolo nazi recayeron en el marco escénico del *Tercer Reich*. La influencia de la cultura en el personaje principal y la resistencia de una parte interna en él fundamentaron el gran conflicto psicológico generado por el nazismo. Dicho conflicto fue visible en la psique de Berger al ser absorbida por el aparato cósmico y resistirse a otra fuerza —la tierra—. El nazismo que conquistó a Udo estuvo formado por la historia del pueblo alemán vencido: los padres destruidos por el invierno ruso. La aceptación de normas culturales fascistas para gobernar a la naturaleza albergarían el significado cósmico de lo nazi en esta novela de Roberto Bolaño.

El Tercer Reich mostró el desequilibrio de los opuestos a través de los personajes masculinos y femeninos. Lo nazi pareciera contradecir el concepto mismo de símbolo expresado por la psicología profunda y en general por el psicoanálisis. Los arquetipos son

símbolos de equilibrio o de armonía: manifiestan el justo medio entre el inconsciente (significado) y la conciencia (significante) por medio de contenidos ocultos. El nazismo cósmico de esta novela se parece más a la sombra de un arquetipo, a la mala compensación de lo inconsciente. La trama entera gira en torno del juego de mesa que repite las batallas y cambia los desenlaces de la Segunda Guerra Mundial. El juego de mesa es la sublimación de un conflicto no aceptado por la psique de los jugadores: se trata de una ucronía gobernada por dados y casillas. Udo Berger entendió su realidad como el predominio de fuerzas tectónicas sobre lo cósmico e intentó controlarlas destruyendo su opuesto: lo femenino (Ingeborg y Frau Else) y lo que no es ario (el Lobo, el Cordero y el Quemado).

Lo cósmico nazi en *El Tercer Reich* cubre un proceso de sublimación. Dicho proceso, según el psicoanálisis, se refiere al cambio de dirección de una fuente de placer. Es decir, si el individuo no puede desarrollar su energía sexual como lo desea por los candados culturales impuestos, esa energía pulsional encontrará otras alternativas del goce, lo que puede ser positivo o negativo. El arte, la ciencia o la trascendencia son ejemplos de nuevas rutas generadas por la sublimación. La violencia y el odio forman parte de una sublimación negativa. El mejor lugar para comprender el efecto de lo sublimado son los sueños. Cualquier tipo de contenido onírico, forzosamente, está condicionado por una serie de imágenes colectivas que poseen un significado objetivo y otro producto de la historia personal.

Mientras que el símbolo nazi en su parte cósmica habla del conflicto en la novela entre la cultura y las pulsiones vitales, la parte onírica será el resultado de dicha confrontación. Para el psicoanálisis clásico, la escritura tiene muchas semejanzas con la estructura de los sueños. Esto se debe a su capacidad de deformar la realidad y en cierta medida las estructuras gramaticales, al ocasionar significados no literales o irracionales.

La deformación de lo real produce la actividad simbólica de la fantasía. El cambio del significado en significantes naturales transcurre en la experiencia interna del soñante. Tal cosa se repite en la novela. El conflicto cultural presente en la parte cósmica del símbolo nazi, que se refleja en la psique de los jugadores de *El Tercer Reich*, fue lo que alimentó diversas ensoñaciones que evadieron la censura del estado consciente de los personajes y deformaron aún más el significado objetivo del nazismo.

La manera de comprender los contenidos oníricos que ocurren en la novela es a partir de conflictos internos en la psique de Udo. Los conceptos psicoanalíticos que se utilizarán coinciden con los usados para el análisis del fenómeno nazi onírico en *La literatura Nazi en América*. La sublimación, la actividad simbólica de la fantasía, el contenido latente y el manifiesto serán los elementos teóricos que arrojarán luz a los sueños de Berger.

6.2.1 ANÁLISIS DE LOS SUEÑOS EN *EL TERCER REICH*

Al principio de la novela, quedó descrita la condición psicológica del personaje principal: alemán de veintitantos años, hijo de los vencidos durante la Segunda Guerra Mundial, que vacacionaba en España con Ingeborg, su novia. Los tres elementos refirieron a una persona acomodada, propietaria de algo muy problemático (su pasado) y que convivía con alguien que lo complementó. Este último rasgo es fundamental para comprender el declive emocional de Berger tras la muerte de Charly. Ingeborg mantuvo a raya la influencia cultural abrumadora que gobernaba la psique de su novio. Ella estaría por encima de un pasado heroico que intentó controlar a la naturaleza por medio de la voluntad. La relación entre ambos detuvo la influencia nazi que se redujo al juego de mesa. Al personaje femenino le parecía infantil dedicar los días a mover fichas y rectificar

batallas. Ingeborg tuvo más interés en los sueños. El primer material onírico registrado en la novela señaló su fuerza como contrapeso psíquico:

Pocas veces he soñado con Ingeborg, no obstante ella es la figura principal de uno de mis sueños más intensos. Es un sueño corto de contar, aparentemente breve, y tal vez allí radique su mayor virtud. Ella está sentada en una banca de piedra peinándose con un cepillo de cristal; el pelo, de un dorado purísimo, le llega hasta la cintura. Está atardeciendo. Al fondo, muy lejos aún, se divisa una polvareda. De pronto me doy cuenta de que junto a ella hay un enorme perro de madera y me despierto. Creo que lo soñé al poco tiempo de conocernos. Cuando se lo conté dijo que la polvareda significaba el encuentro del amor. Le dije que creía lo mismo. Ambos nos sentíamos felices. Todo aquello ocurrió en la discoteca Detroit, en Stuttgart, y es posible que aún recuerde ese sueño porque se lo conté a ella y ella lo entendió (Bolaño, 2010, p. 17).

Ingeborg representaría en el sueño una parte de la psique de Berger. La dureza de la banca de piedra indicó que los cimientos en donde se asentaba la fuerza tectónica, aunque en perpetuo movimiento, como el cabello dorado que le escurría hasta la cintura, eran sólidos. A ella le acompañaba un perro de madera, considerado animal irracional. Después llegó una polvareda que ocultaría el panorama. A Berger le pareció el sueño muy intenso. Fue ajeno a la advertencia del mismo. Las energías libidinales de su psique estaban desequilibradas. Ingeborg representó la parte tectónica o ánima que podría menguar de haber una rectificación simbólica con su pasado, es decir, si prevalecía el padre cósmico vencido. Los mecanismos de censura de la mente de Udo solo permitieron emerger lo tectónico bajo una forma conocida. Estaba enamorado y la estructura visible de eso no parecía molestar a la censura impuesta por los contenidos inconscientes culturales que absorbió. Pero hubo otra fuerza que apareció en el sueño. El viento que se percibió a la distancia era un símbolo del aire que vino del cielo, del padre, lo cual enturbiaría el sentido de la experiencia onírica porque en esos momentos Berger despertó.

Las intervenciones de energías pulsionales que pernoctaron en la cabeza de Udo no dejaron de presentarse. Se agudizaría la tensión entre el Eros y el Tanatos. Los dos se batieron a duelo en una conciencia que empezaba a volverse caótica. Si en el primer sueño dominó la tierra simbolizada por Ingeborg, en el segundo predominaría el padre cósmico

con falsas premoniciones: “También habrá otras voces que se intercalan en el relato, como las palabras que surgen al azar del texto de Florian Linden (aquí un autor de novelas policíacas), que hablan de la naturaleza del mal y parecen enviar mensajes subliminales al protagonista al avisarle, por ejemplo, de que «su vida está en peligro»”.⁷² Ingeborg era aficionada de Florian Linden, personaje de novelas detectivescas. Del autor poco se sabe. Lo único reconocible fue su parentesco con Conan Doyle. Linden sería un maestro de la lógica, que con sus abstracciones deduce y resuelve ciertos crímenes que yacen ocultos ante la mirada poco inquisitiva. Este rasgo dominante es el de una cultura primero filosófica y después científica que le sirvió al género humano como protección ante las inclemencias del mundo azaroso. A Ingeborg le faltaba esa parte, lo cósmico que estuvo representado por el personaje Linden, quien mostraría su naturaleza en un sueño:

Tirado en la cama, sin luz pero con los ojos abiertos, intenté pensar en los acontecimientos de los últimos días antes de quedarme dormido. Luego soñé que ya no tenía fiebre y que estaba con Ingeborg en esta misma habitación, en la cama, cada uno leyendo un libro, pero al mismo tiempo muy juntos, quiero decir: ambos con la certeza de que estábamos juntos aunque permaneciéramos absortos en nuestros respectivos libros, ambos sabiendo que nos queríamos. Entonces alguien rascaba la puerta y al cabo de un rato escuchábamos una voz al otro lado que decía: «Soy Florian Linden, salga pronto, su vida corre un gran peligro.» De inmediato Ingeborg soltaba su libro (el libro caía sobre la alfombra y se desencuadraba) y clavaba los ojos en la puerta. Por mi parte apenas me movía. La verdad, me sentía tan cómodo allí, con la piel tan fresca, que pensaba que no valía la pena asustarse. «Su vida está en peligro», repetía la voz de Florian Linden, cada vez más lejana, como si hablara desde el final del pasillo. Y, en efecto, seguidamente escuchábamos el sonido del ascensor, las puertas que se abrían con un chasquido metálico y luego se cerraban llevándose a Florian Linden hacia la planta baja. «Se ha ido a la playa o al parque de atracciones», decía Ingeborg vistiéndose aprisa, «debo encontrarlo, espérame aquí, tengo que hablar con él.» Por supuesto, yo no ponía ninguna objeción. Pero al quedarme solo no podía seguir leyendo. «¿Cómo alguien puede correr peligro encerrado en esta habitación?», preguntaba en voz alta. «¿Qué pretende ese detective de pacotilla?» Cada vez más excitado me acercaba a la ventana y contemplaba la playa esperando ver a Ingeborg y Florian Linden. Atardecía y sólo el Quemado estaba allí, ordenando sus patines, bajo unas nubes rojas y una luna del color de un plato de lentejas hirviendo, vestido tan sólo con los pantalones cortos y ajeno a todo cuanto le rodeaba, es decir ajeno al mar y a la playa, al contramuro del Paseo y a las sombras de los hoteles. Por un momento me dominó el miedo; supe que allí estaba el peligro y la muerte. Desperté sudando. La fiebre había desaparecido (Bolaño, 2010, p. 29).

⁷² Caistor Nick y Gerardi Guadalupe, “El otro Bolaño”, *Revista de Libros*, 162 (2010), pp. 368-369.

El escenario del sueño contiene elementos altamente simbólicos. La pareja se encontraba en un cuarto oscuro que era una representación del inconsciente. Alguien llamó a la puerta —Linden—. Este personaje de ficción no fue el que Ingeborg descubriría en los libros que tanto le atrajeron. Solo la forma de él prevalecía: su contenido latente. El contenido manifiesto de esa forma vaga de un detective en apuros fue el padre vencido. La fuerza cósmica se ha dado cuenta de ciertas visitas oníricas que recibió Berger y se sintió amenazado. “Su vida corre peligro” era la advertencia que Linden lanzaría a la pareja. Ingeborg salió del cuarto a hablar con el detective. No se supo qué concluyeron. Udo tuvo cierta resistencia a ese padre cósmico. En el sueño lo consideraba “detective de pacotilla”. Cuando él salió a la ventana para buscarlos ocurrió otra revelación simbólica: el Quemado ordenaba sus patines después de un día de arduo trabajo. Berger presentiría que ahí estaba el verdadero peligro. El padre lo engañó.

Las referencias al mundo antiguo que inconscientemente atormentaban a Berger siguieron presentándose en la novela. Es muy posible que en una psique neurótica como la suya persistieran deformaciones con respecto a lo que esas memorias generaron en un tiempo determinado. También es probable que la herencia cultural le produjo sensaciones reconfortantes: la niñez en donde los padres lo protegieron de las inclemencias de la vida. En la obra Udo recuerda las vacaciones que tuvo con sus padres mientras tomaba el sol en la playa. Hay dos elementos muy esclarecedores al respecto. Por un lado, está el recuerdo de sus padres. Por el otro, los recuerda mientras intenta pensar racionalmente. El padre y lo racional son formas equivalentes:

Por lo demás, ha sido un día aburrido e improductivo. Durante un rato estuve en la playa recibiendo con paciencia los rayos solares e intentando sin mucho éxito pensar clara y racionalmente. En mi cabeza sólo se formaban viejas imágenes de hace una década: mis padres jugando a las cartas en el balcón del hotel, mi hermano flotando a veinte metros de la orilla con los brazos en cruz, muchachos españoles (¿gitanos?) recorriendo la playa armados con palos, la habitación de los empleados, maloliente y plena de literas, una avenida poblada de discotecas, una detrás de otra, hasta confundirse con la playa, una playa de arena negra frente a un mar de aguas negras en donde la única nota de color, de imprevisto, es la fortaleza de patines del Quemado... Mi artículo espera. Los libros que

me prometí leer esperan. Las horas y los días, en cambio, transcurren aprisa, como si el tiempo fuera cuesta abajo. Pero eso es imposible (Bolaño, 1995, p. 54).

En este recuerdo los padres de Udo Berger jugaban a las cartas en el balcón del hotel y su hermano flotaba a veinte metros de la orilla (es de suponerse que se trató de la orilla de la playa). Las tres personas que aparecieron en el sueño representaron la tranquilidad. Después vendrían unos españoles, quizás gitanos, que portaban palos. Aquí el recuerdo se mezcló con el lugar en donde realmente estaba Berger: una playa de arena negra con un mar de aguas negras. El único brillo en tan desolador paisaje era el color de los patines del Quemado. La escena completa —que incluía memorias y una percepción exagerada del entorno—, ofreció profundas contradicciones, como si la realidad de Udo tomase partido. El recuerdo de su familia estuvo equilibrado y el mundo en el que vacacionaba estaba muriendo. Una figura sumamente relevante en la novela le daría vida a lo incoloro: el Quemado. El suceso doloroso terminó con el escaso equilibrio de la psique del protagonista: la muerte de Charly, quien, presa del arrobamiento, se lanzaría al océano en su tabla de surf, nadie lo volvió a ver. Este acto desarrollará otro contenido simbólico en los sueños de Berger:

Soñé que una llamada telefónica me despertaba. Era el señor Pere que deseaba que acudiera —él se prestaba a acompañarme— al cuartel de la Guardia Civil; allí tenían un cadáver y esperaban que yo pudiera reconocerlo. Así que me duché y salí sin desayunar. Los pasillos del hotel presentaban una desolación que oprimía el pecho; debía estar amaneciendo; el coche del señor Pere aguardaba en la puerta principal. Durante el trayecto hasta el cuartel, ubicado en las afueras del pueblo, en una bifurcación de caminos plagada de letreros indicadores que apuntaban hacia múltiples fronteras, el señor Pere se despachó hablando de las mutaciones que se producían entre los nativos cuando el verano, o mejor dicho la temporada de verano, se acababa. ¡Depresión general! ¡En el fondo no podemos vivir sin turistas! ¡Nos hemos acostumbrado a ellos! Un guardia civil joven y pálido nos condujo hasta un garaje en donde había varias mesas dispuestas horizontalmente y, arracimados sobre las paredes, una colección de accesorios de automóviles. Encima de una losa negra con vetas blancas, al lado de la puerta metálica en donde esperaba ya el furgón que transportaría el cadáver, yacía un cuerpo inanimado en un estado que me pareció próximo a la putrefacción. El señor Pere, a mis espaldas, se llevó una mano a la nariz. No era Charly. Debía tener su misma edad y tal vez fuera alemán, pero no era Charly. Dije que no lo conocía y nos marchamos. Al dejarlo atrás el guardia civil se cuadró. Volvimos al pueblo riendo y haciendo planes para la próxima temporada. El Del Mar presentaba el mismo aspecto de cosa dormida pero esta vez a través de los cristales vi que Frau Else estaba en la recepción. Pregunté al señor Pere cuánto tiempo hacía que no veía al marido de Frau Else.

–Hace mucho que no tengo el gusto –dijo el señor Pere.

–Parece que está enfermo.

–Eso parece –dijo el señor Pere, oscureciendo el semblante con una expresión que podía significar cualquier cosa.

A partir de ese momento el sueño avanzó (o así lo recuerdo) a saltos. Desayuné en la terraza huevos fritos y jugo de tomate. Subí escaleras: unos niños ingleses venían en dirección contraria y casi chocamos. Desde el balcón observé al Quemado, al frente de sus patines, rumiando su pobreza y el fin del verano. Escribí cartas con premeditada y estudiada lentitud. Finalmente me metí en la cama y dormí. Otra llamada telefónica, esta vez real, me arrancó del sueño. Consulté mi reloj: las dos de la tarde. Era Conrad y su voz repetía mi nombre como si creyera que jamás iba a responder (Bolaño, 2010, p. 66).

La realidad del protagonista se volvería contradictoria a causa de un evento mal asimilado: Charly se perdió en el mar tras pelear con Hannah y embriagarse con el Lobo y el Cordero. Los acontecimientos traumáticos ocasionan una exageración afectiva, al aparecerse como pesadillas. Es posible que en la psique de Berger, el recién fallecido representara otra cosa, no a la persona que en algún momento conoció. En Udo se maximizaría la tensión entre el ello o lo tectónico y el superyó o lo cósmico. Charly era un hombre que intentaba vivir al límite y disfrutar la vida al máximo. Al morir se convertiría en símbolo del fracaso de la tierra. En el sueño hubo una bifurcación de caminos que condujeron a muchas partes ignotas. Por ejemplo, el jefe de la policía hablaba de mutaciones que conducen a estados depresivos en el pueblo tras el fin del periodo vacacional y del cadáver que supuestamente era Charly desfigurado (no tiene una forma visible: es un significado vacío, un símbolo invertido, acéfalo). El cadáver irreconocible que soñó Berger representaría a su ello. Mientras que él fue un artífice o un artefacto de la lógica y del análisis profundo de las cosas, Charly era caótico, un amante de los excesos que perdía la cabeza bajo cualquier circunstancia: se mezcló con autóctonos al embriagarse con ellos, golpeaba si le placía a Hannah y navegó ebrio sin ninguna medida. Como era de esperarse, terminaría muerto.

En la psique de Udo, el recién fenecido produjo un eterno sufrimiento. Por tal razón el cadáver que apareció en sueños resultaba irreconocible y el ambiente que lo circundó era depresivo. Ese ambiente irreconocible lleno de dolor en donde existieron

caminos bifurcados era la parte moribunda de Berger. Se trataba de una parte muy personal, de sus instintos básicos, de su inconsciente. A partir de esto, lo cósmico decidió controlarlo al verse amenazado por un hecho traumático. Las reminiscencias del control absoluto psíquico se aparecieron en la realidad: Ingeborg lo abandona y se bate en *El Tercer Reich* con el Quemado. Udo es abandonado por lo que Jung llamó el ánima o fuerza femenina que poseen todos los seres del sexo masculino. Cuestiones como la intuición, propias de Ingeborg, se verían mermadas en el personaje principal. El Quemado absorbería el papel de la tierra al ser un latinoamericano deforme que vivía sin techo, junto al mar.

Los sueños también poseen un fenómeno compensatorio según Jung. Esto resulta difícil de comprender porque la novela está narrada en primera persona. Se trata de un narrador protagonista. Junto con él están sus puntos de vista y su forma de pensar. Pero el inconsciente comenzaría a traicionarlo. Le siguieron visitando formas o estructuras femeninas para intentar el equilibrio de su psique:

La función general de los sueños es intentar restablecer nuestro equilibrio psicológico produciendo material onírico que restablezca, de forma sutil, el total equilibrio psíquico. Eso es lo que llamo el papel complementario (o compensador) de los sueños en nuestra organización psíquica. Eso explica por qué gente que tiene ideas nada realistas o un concepto demasiado elevado de sí misma o que hace planes grandiosos y desproporcionados con sus verdaderas posibilidades, tiene sueños de volar o caer. El sueño compensa las deficiencias de su personalidad y, al mismo tiempo, le advierte los peligros de su vida presente. Si se desdeñan las advertencias de los sueños, pueden ocurrir verdaderos accidentes. La víctima puede caerse por las escaleras o tener un accidente automovilístico (Jung, 1995, p. 50).

Aunque el personaje principal desarrolló una fobia hacia lo tectónico su psique tendía al equilibrio. En otra experiencia onírica relatada por Berger, responsabilizó a Clarita, una recamarera, de la pesadilla. Udo pensaba que cualquier componente femenino le acarrearía problemas al desordenar el monopolio psicológico establecido por el padre cósmico:

Y finalmente la pesadilla, de la cual era culpable en parte la camarera, pues terminada nuestra sesión, aun antes de que se vistiera y volviera a sus tareas, caí envuelto en una

somnolencia extraña, como si estuviera narcotizado, y tuve el siguiente sueño. Caminaba por el Paseo Marítimo a las doce de la noche sabiendo que en mi habitación me esperaba Ingeborg. La calle, los edificios, la playa, el mismo mar si cabe, eran mucho más grandes que en la realidad, como si el pueblo hubiera sido transformado para recibir gigantes. Por el contrario, las estrellas, aunque numerosas como es habitual en las noches de verano, eran sensiblemente más pequeñas, puntas de alfileres que sólo daban un aire de enfermedad a la bóveda nocturna. Mi paso era rápido mas no por ello aparecía en el horizonte el Del Mar. Entonces, cuando ya desesperaba, de la playa surgía con paso cansino el Quemado llevando una caja de cartón bajo el brazo. Sin saludarme se sentaba en el parapeto y señalaba hacia el mar, hacia la oscuridad. Pese a que yo guardaba una cauta distancia de unos diez metros, las letras y los colores anaranjados de la caja resultaban perfectamente visibles y familiares: era el Tercer Reich, mi Tercer Reich. ¿Qué hacía el Quemado, a esas horas, con mi juego? ¿Acaso había ido al hotel e Ingeborg por despecho se lo había regalado? ¿Lo había robado? Preferí esperar sin hacer ninguna clase de preguntas pues intuía que en la oscuridad, entre el mar y el Paseo, había otra persona y pensé que ya tendríamos tiempo el Quemado y yo para resolver nuestros asuntos en privado. Así que me quedé en silencio y aguardé. El Quemado abrió la caja y comenzó a desplegar el juego en el parapeto. Va a estropear las fichas, pensé, pero seguí sin decir nada. La brisa nocturna movió un par de veces el tablero. No recuerdo en qué momento el Quemado dispuso las unidades en unas posiciones que nunca antes había visto. Mal asunto para Alemania. Tú llevas a Alemania, dijo el Quemado. Tomé asiento en el parapeto, frente a él, y estudié la situación. Sí, mal asunto, todos los frentes a punto de romperse y la economía hundida, sin Fuerza Aérea, sin Marina de Guerra, y con un Ejército de Tierra insuficiente para tan grandes enemigos. Una lucecita roja se encendió dentro de mi cabeza. ¿Qué nos jugamos?, pregunté. ¿Nos jugamos el campeonato de Alemania o el campeonato de España? El Quemado movió la cabeza negativamente y volvió a señalar hacia donde rompían las olas, hacia donde se levantaba, enorme y lóbrega, la fortaleza de patines. ¿Qué nos jugamos?, insistí con los ojos empañados en lágrimas. Tenía la impresión, horrible, de que el mar se acercaba hacia el Paseo, sin prisas y sin pausas, indefectiblemente. Lo único que importa, respondió el Quemado, evitando mirarme. La situación de mis Ejércitos no daba lugar a demasiadas esperanzas pero hice un esfuerzo para jugar con el máximo de precisión posible y rehíce los frentes. No pensaba entregarme sin luchar.

–¿Qué es lo único que importa? –dije, vigilando el movimiento del mar.

–La vida. –Los Ejércitos del Quemado comenzaron a triturar metódicamente mis líneas. ¿El que pierda, pierde la vida? Debía estar loco, pensé, mientras la marea seguía subiendo, desmesurada, como nunca antes la había visto en España ni en ninguna otra parte.

–El ganador dispone de la vida del perdedor. –El Quemado rompió mi frente por cuatro lugares distintos y penetró en Alemania por Budapest.

–Yo no quiero tu vida, Quemado, no exageremos –dije, trasladando a la región de Viena mi única reserva.

El mar lamía ya el borde del parapeto. Comencé a sentir temblores por todo el cuerpo. Las sombras de los edificios estaban tragándose la escasa luz que aún iluminaba el Paseo.

–¡Además este escenario está hecho expresamente para que Alemania pierda!

El nivel del agua trepó por las escaleras de la playa y se desparramó a lo ancho de la acera; piensa muy bien tu próxima jugada, advirtió el Quemado, y comenzó a alejarse, chapoteando, rumbo al Del Mar; aquél era el único sonido que se escuchaba. Como un vendaval pasaron por mi cabeza las imágenes de Ingeborg sola en la habitación, de Frau Else sola en un pasillo entre la lavandería y la cocina, de la pobre Clarita saliendo del trabajo por la puerta de servicio, cansada y flaca como un palo de escoba. El agua era negra y ahora me llegaba hasta los tobillos. Una especie de parálisis impedía que moviera los brazos y las piernas de tal modo que no podía reorganizar mis fichas en el mapa ni echar a correr detrás del Quemado. El dado, blanco como la luna, estaba con el 1 vuelto hacia arriba. Podía mover el cuello y podía hablar (al menos, murmurar) pero poco más. Pronto el agua arrebató el tablero del parapeto y éste, junto con los force pool y las fichas,

comenzó a flotar y a alejarse de mí. ¿Hacia dónde irían? ¿Hacia el hotel o hacia la parte vieja del pueblo? ¿Los encontraría alguien algún día? ¿Y si así era serían capaces de reconocer en aquel mapa el mapa de batallas del Tercer Reich y en aquellas fichas los cuerpos blindados y de infantería, la aviación, la marina del Tercer Reich? Por supuesto que no. Las fichas, más de quinientas, boyarían juntas los primeros minutos, luego inevitablemente se separarían, hasta perderse en el fondo del mar; el mapa y los force pool, más grandes, ofrecerían mayor resistencia e incluso cabía la posibilidad de que el oleaje los varara en un roquerío donde se pudrirían apaciblemente. Con el agua hasta el cuello pensé que al fin y al cabo sólo se trataba de trozos de cartón. No puedo decir que estuviera angustiado. Tranquilo y sin esperanzas de salvarme aguardaba el instante en que el agua me cubriría. Entonces surgieron en el área iluminada por las farolas los patines del Quemado. Asumiendo una de las múltiples formaciones en cuña (un patín a la cabeza, seis de dos en fondo y tres cerrando la marcha) se deslizaban sin ruidos, sincronizados y gallardos a su modo, como si el diluvio fuera el momento más apropiado para un desfile militar. Una y otra vez giraron por lo que antes había sido la playa sin que mi estupefacta mirada pudiera despegarse de ellos un segundo; si alguien pedaleaba y los dirigía sin duda serían espíritus pues yo no vi a nadie. Finalmente se alejaron, no mucho, mar adentro, y variaron la formación. Ahora estaban ordenados en fila india y de alguna manera misteriosa no avanzaban, no retrocedían, ni siquiera se movían en aquel mar de locos iluminado por una tormenta de relámpagos en lontananza. Desde mi posición sólo podía divisar el morro del primero, tan perfecta era la nueva formación adoptada. Sin barruntar nada observé cómo las paletas hendían el agua y se iniciaba otra vez el movimiento. ¡Venían directos hacia mí! No muy rápidos, pero contundentes y pesados como los viejos Dreadnought de Jutlandia. Justo antes de que el flotador del primero, al que seguirían los nueve restantes, machacara mi cabeza, desperté (Bolaño, 2010, p. 100).

Berger llamó a esta vivencia onírica una pesadilla. En su inconsciente personal se filtraron elementos del inconsciente colectivo y de algo así como un inconsciente cultural. La pesadilla acaeció después del encuentro con Clarita, lo que probablemente le fue placentero. El complejo de culpa se desarrollaría cuando su psique no aceptó que lo femenino le produjo goce y placer. La pesadilla comenzaba ahí. Se quedó dormido y se imaginó en el Paseo Marítimo, entre la costa y el mar. Berger supo que Ingeborg le esperaba en el hotel. Ella aguardaría en un cuarto, encerrada junto con Frau Else (la propietaria del hotel). Ambas mujeres representaron las fuerzas femeninas que Udo aprisionó, a las que dominó o destruiría. Es probable que Ingeborg representara la fecundidad o el movimiento perpetuo de la vida debido a su juventud y a su naturaleza, mientras que Frau Else representaba a la tierra sabia y madura. Quien destruyó el orden ficticio que Berger intentó darle a lo femenino a través de su inconsciente cultural (la Alemania Nazi vencida, el gran padre derrotado) fue la figura del Quemado –venido del

mar-. El Quemado era extranjero ante el inconsciente cultural de Berger. Se supo que vino de algún lugar de Latinoamérica. Su aspecto deforme y su forma de vida contradijeron las reglas culturales del soñante. Por tal razón brotó del mar. Vida y muerte son ciclos eternos de generación y destrucción del yo. La representación de estas energías vitales era el Quemado, quien desarrolló una estrategia tan efectiva en *El Tercer Reich* que Alemania se encontraba siempre en desventaja.

La segunda parte del sueño abordaría el cataclismo del cosmos nazi. El Quemado, en su forma simbólica, habló: la partida que se juega en el tablero es la vida, lo que Berger entendía como lo vivo era el pasado, su cultura, lo masculino. La otra parte que cobró el aspecto de su contrincante fueron las estructuras femeninas: Clarita, Ingeborg y Frau Else, todas ellas encerradas hasta ese momento en el claustro de la cultura, representada por un hotel en donde Udo vacacionó con sus padres. La influencia inconsciente de las fuerzas femeninas que aprisionó volvieron a aparecer como premoniciones, no en el sentido mágico o de un destino preestablecido, sino tal y como Jung las entendía:

Por tanto, los sueños, a veces, pueden anunciar ciertos sucesos mucho antes de que ocurran en la realidad. Esto no es un milagro o una forma de precognición. Muchas crisis de nuestra vida tienen una larga historia inconsciente. Vamos hacia ellas paso a paso sin darnos cuenta de los peligros que se van acumulando. Pero lo que no conseguimos ver conscientemente, con frecuencia lo ve nuestro inconsciente que nos transmite la información por medio de los sueños.

Los sueños pueden, muchas veces, advertirnos de ese modo; pero igualmente, muchas veces, parece que no pueden. Por tanto, toda su posición acerca de una mano benévola que nos detiene a tiempo es dudosa. O diciéndolo en forma más concreta, parece que cierta intervención benévola unas veces actúa y otras no (Jung, 1995, p. 51).

El último sueño de Berger fue de la crisis personal ocasionada por el desequilibrio de las fuentes del yo. A Udo se le ha advertido de su derrota y su pérdida de interés en el juego de mesa aumentó. En el sueño, la marea se llevaba la partida y junto con ella las piezas y la historia del juego de mesa. Los patines del Quemado tenían vida propia, se lanzaron sobre él en plena inundación. La inundación podría significar un nuevo comienzo. Esto se puede ver muy bien en el mito del Diluvio Universal presente en la

tradición judeocristiana: cuando la cultura mal aprendida del hombre pudre al mundo, le sobreviene el aluvión que purificará los daños hechos a la naturaleza.

Los pasajes oníricos, del final de la novela, están rodeados por un tipo de misticismo. Al personaje principal se le presentaría el templo de una película conocida: *Indiana Jones y el templo de la perdición*. En él encontró a Atahualpa jugando ajedrez. Udo no era Udo sino Linden, el detective de las novelas policiacas que Ingeborg leyó. Los componentes del sueño parecían contradictorios: un templo hindú, un juego de mesa occidental y un detective ficticio. Todos estos elementos estaban deformados. Las paredes hablan indicándole al detective que a Charly lo mató el mar y su ternura:

Por la tarde, antes de la partida, me tiré en la cama, agotado, y soñé que era un detective (¿Florian Linden?) que al seguir una pista penetraba en un templo similar al de *Indiana Jones y el Templo Maldito*. ¿Qué iba a hacer allí? Lo ignoro. Sólo sé que recorría pasillos y galerías sin ningún tipo de reserva mental, casi con placer, y que el frío del interior traía a mi memoria los fríos de la niñez y un invierno quimérico en donde todo, aunque sólo por un instante, era blanco e infinitamente inmóvil. En el centro del templo, que debía estar excavado en las entrañas de la colina que domina el pueblo, iluminado por un cono de luz, encontré a un hombre que jugaba al ajedrez. Sin que nadie me lo dijera supe que era Atahualpa. Al acercarme, por sobre el hombro del jugador, vi que las piezas negras estaban chamuscadas. ¿Qué había pasado? El jefe indio se volvió para estudiarme sin demasiado interés y dijo que alguien había arrojado las piezas negras al fuego. ¿Por qué razón, por maldad? En vez de contestar, Atahualpa movió la reina blanca a un escaque dentro del dispositivo de defensa de las negras. ¡Se la van a comer!, pensé. Luego me dije que daba lo mismo puesto que Atahualpa jugaba solo. En el siguiente movimiento la reina blanca fue eliminada por un alfil. ¿De qué sirve jugar solo si uno hace trampas?, pregunté. El indio esta vez ni siquiera se volvió, con el brazo extendido señaló hacia el fondo del templo, un espacio oscuro suspendido entre la bóveda y el suelo de granito. Di unos pasos, aproximándome al sitio señalado, y vi una enorme chimenea de ladrillos rojos y guardaduras de hierro forjado en donde aún quedaban rescoldos de un fuego que debió consumir cientos de tocones. Entre las cenizas, aquí y allá, sobresalían las puntas retorcidas de diferentes tipos de figuras de ajedrez. ¿Qué significaba aquello? Con la cara ardiendo de indignación y rabia di media vuelta y grité a Atahualpa que jugara conmigo. Éste no se dignó a levantar la cabeza del tablero. Al observarlo con mayor detenimiento caí en la cuenta de que no era tan viejo como al principio falsamente creí; los dedos sarmentosos y el pelo largo y sucio que casi velaba por entero su rostro llevaban a engaño. Juega conmigo si eres hombre, grité, queriendo escapar del sueño. A mis espaldas sentía la presencia de la chimenea como un organismo vivo, frío-caliente, extraño a mí y extraño al indio ensimismado. ¿Por qué destrozar un hermoso trabajo artesano?, dije. El indio se rió pero la risa no salió de su garganta. Cuando la partida hubo acabado se levantó y portando en bandeja tablero y figuras se acercó a la chimenea. Comprendí que iba a alimentar el fuego y decidí que lo más inteligente era ver y esperar. De los rescoldos volvieron a aparecer llamas, rápidas lenguas de fuego que no tardaron en desaparecer apenas saciadas con tan magra ración. Los ojos de Atahualpa ahora estaban fijos en la bóveda del templo. ¿Quién eres?, dijo. Oí que de mi boca salía una respuesta fantástica: soy Florian Linden y busco al asesino de Karl Schneider, también llamado Charly, turista

en este pueblo. El indio me dedicó una mirada desdeñosa y volvió al centro iluminado, en donde como por arte de magia lo esperaban otro tablero y otras fichas. Escuché que gruñía algo ininteligible; le rogué que lo repitiera; a ése lo mató el mar, lo mató su ternura y su estupidez, resonaron en las paredes de la caverna las secas palabras en español. Entendí que el sueño ya no tenía sentido o que se aproximaba a su término y apresuré mis últimas preguntas. ¿Las piezas de ajedrez eran ofrendadas a un dios? ¿Cuál era la causa de que jugara solo? ¿Cuándo iba a terminar todo aquello? (aún ahora desconozco el significado de esta pregunta). ¿Quién más conocía la existencia del templo y cómo salir de él? El indio hizo su primer movimiento y suspiró. ¿Dónde crees que estamos?, preguntó a su vez. Confesé que a ciencia cierta no lo sabía aunque sospechaba que nos hallábamos bajo la colina del pueblo. Te equivocas, dijo. ¿Dónde estamos? Mi voz progresivamente iba adquiriendo un matiz histórico. Tenía miedo, lo admito, y quería salir. Los ojos brillantes de Atahualpa me observaron a través del pelo que caía sobre su rostro como una cascada de aguas residuales. ¿No te has dado cuenta? ¿Cómo llegaste hasta aquí? No lo sé, dije, caminaba por la playa... Atahualpa se rió hacia dentro: estamos debajo de los patines, dijo, poco a poco, si hay suerte, el Quemado los irá alquilando, aunque con el mal tiempo que hace no es seguro, y podrás marcharte. Mi último recuerdo es que me abalancé sobre el indio profiriendo gritos... (Bolaño, 2010, p. 113).

El Quemado estaba oculto Bajo la forma del antiguo jefe indio. El templo, si se rastrea la descripción que hizo Linden y la referencia de la película en donde apareció, era de un culto tectónico: la diosa Kali. Dicho templo descansaba bajo los patines que el Quemado acomodaba para formar un refugio y pasar la noche. El orden de las piezas del ajedrez correspondía con las piezas de *El Tercer Reich*. La trampa que Atahualpa realizó al jugar era simbólica: lo tectónico ha hecho un pacto con el padre cósmico que le enseñó a jugar con suma maestría para destruir así la cultura de Berger. El gran padre era el esposo de Frau Else. Udo fue el detective que descubrió un templo ignoto, desconocido (era improbable que conociera las religiones hindúes). Las leyes de su lógica no funcionaron ahí. El ajedrez se jugaba según los designios de Atahualpa. Los fundamentos patriarcales, las leyes que rigieron la cultura, lo nazi, descansaban en saberes tectónicos de la gran madre armonizada por leyes cósmicas en perfecto equilibrio.

6.3 INTRODUCCIÓN AL SÍMBOLO NAZI POÉTICO EN *EL TERCER REICH*

El símbolo nazi onírico en *El Tercer Reich* englobó las deformaciones psíquicas sufridas por el personaje principal. Lo nazi se convertiría en desequilibrio de su psique. Tal desequilibrio aumentó la influencia psicológica de la cultura sobre la naturaleza. Sus ensoñaciones se apropiaron del mundo de la novela. La autoridad del nazismo deformado en el juego de mesa escapó del pasado hacia una época en donde no era posible su rebrote. En *El Tercer Reich* el nazismo fue póstumo. Solo quedaron sus tentáculos en algunas personas que revivían las batallas de La Segunda Guerra Mundial. En cuanto a su contenido oculto, lo nazi se refirió al padre, a la locura generada por posturas culturales conservadoras que vieron en la naturaleza a su enemigo.

Lo onírico, en el personaje principal, ignoró la potencia cósmica desencadenada en su yo desde el pasado. El inconsciente cultural fue muy poderoso en su persona. La influencia de la cultura y la sublimación del conflicto entre lo heredado y lo tectónico —superyó y el ello—, dejaría sus huellas en los sueños de Udo. Estos fueron en cierta medida compensadores: poseían una dimensión de equilibrio a pesar de la censura impuesta por los valores culturales y la historia reciente. Por ejemplo, *El Tercer Reich* está escrito como un diario. El personaje principal describió sus vivencias de unas vacaciones en España. Desde su perspectiva, el mundo en el que vivía estaba ordenado. No era consciente de las energías interiores y exteriores que le procuraron, al inicio de la novela, cierto equilibrio. Tampoco atendería la función compensadora de los sueños, porque desconoció la deformación onírica que sufrieron las imágenes ahí representadas. Udo se inclinó, como la mayoría de seres humanos, por el contenido latente de los contenidos oníricos; esto lo llevaría a la tragedia por desconocimiento.

Fue en las vacaciones cuando el símbolo nazi cobró una dimensión poética. Se trataba de cierta postura ante la existencia, alimentada por la voluntad de guerra que se

lanzaría sobre el azar y lo indeterminado. Detrás de esta poética descansó otro significado oculto del nazismo, que se resistía al contenido latente de las imágenes y las palabras. Pareciera que dentro de Udo Berger existió otro sujeto que tomó el control absoluto del sí mismo. Dicho sujeto era ignoto. Su presencia solo fue audible en las huellas de su mundo hecho a imagen y semejanza en el texto:

En resumen, tanto para la poesía como para el psicoanálisis la palabra siempre dice otra cosa en lo que se enuncia, y en eso precisamente consiste un lapsus, a saber, en un desliz en el habla que acarrea un sentido inusitado, permitiendo advertir que el intrínquil del decir del sujeto es trastocado por la del sujeto del inconsciente, en la medida que lo excede desde lo más íntimo, imputándole su huella.⁷³

La emergencia de este nuevo sujeto representó el acto creativo mismo. El predominio de una fuerza de la naturaleza imprimirá un tipo de sensibilidad indecible (censurada por lo cultural) en la novela. Para el psicoanálisis lo que no se puede decir se manifiesta en la poética. Lo poético crea una percepción estética de la realidad que el yo desconoce. Tal desconocimiento se debe a que tanto el Eros como el Tanatos preceden a la estructuración del yo. Lo poético refiere al deseo de lo que no puede decirse a través de lo decible: la palabra. Eso que no puede decirse pertenece a una región del inconsciente que predomina en lo dicho. La significación del inconsciente no tiene un lenguaje lógico, carece de una gramática bien estructurada. Solo hay una pulsión que puede rastrearse en lo inconsciente: el deseo perdido del ello según su grado de predominio en el ser del Yo:

El ser en psicoanálisis es el objeto causa del deseo, el objeto perdido que causa el deseo. Es un objeto indecible, pues pertenece al ámbito del Ello y de las pulsiones, que se resisten a la nominación. No hay otra vía más que la poética para intentar bordear lo real. Ya en la "Conferencia 31" de las "Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis", Freud sostenía que la única forma de acercarse a ese innombrable es a través de metáforas.⁷⁴

Freud entendía la metáfora como el resultado del desequilibrio psíquico entre el inconsciente y lo consciente. La falta de comunicación entre los dos ocurre porque el ello no tiene una manera bien articulada para darse a entender. Se trata de una región oculta

⁷³ Marín Calderón, Norman, "Acto poético << acto psicoanalítico >>: literatura, retórica y *nonsense*", *Acta Poética*, 2, 38, 2017, p. 96.

⁷⁴ Rosario Herrera Guido, "Poética del psicoanálisis", *Límite*, 1, 12, 2005, p. 116.

de experiencias vitales que deja sus huellas visibles en los sueños, en el arte y en la literatura. El tipo de fuerzas amorfas que son visibles por la metáfora en la creación literaria se vuelven conscientes en el texto después de un profundo análisis de lo que Lacan llamó cadena de significantes. Aplicado este concepto a la novela, el primer significante del símbolo nazi en la obra de Bolaño es la cultura, tras de la cultura están los sueños y tras los sueños lo poético (el nuevo mundo que se dibuja en *El Tercer Reich*). Muy probablemente se trata de una poética de la sombra, generada por el predominio de una fuerza sobre la psique de Berger. Lo que la psicología profunda entendió como sombra fue lo siguiente:

La sombra personal se desarrolla en todos nosotros de manera natural durante la infancia. Cuando nos identificamos con determinados rasgos ideales de nuestra personalidad – como la buena educación y la generosidad, por ejemplo, cualidades que, por otra parte, son reforzadas sistemáticamente por el entorno que nos rodea – vamos configurando lo que W. Brugh Joy llama el Yo de las Resoluciones de Año Nuevo. No obstante, al mismo tiempo, vamos desterrando también a la sombra aquellas otras cualidades que no se adecuan a nuestra imagen ideal – como la grosería y el egoísmo, por ejemplo –. De esta manera, el ego y la sombra se van edificando simultáneamente, alimentándose, por así decirlo, de la misma experiencia vital.⁷⁵

Cualquier región del sí mismo que no se adecúe a los bienes culturales dará forma a la sombra, convirtiéndola en un espejo involuntario de lo reprimido. La sombra también afecta a los arquetipos (los arquetipos sombra). Dentro de la mística era muy común pensar que entre más se acercaba el iniciado a Dios, su opuesto, el Diablo, acechaba con más firmeza. La sombra tampoco es una estructura del ello. El ello carece de una. Se trata de la postura ante la vida desencadenada por hechos traumáticos. Cuando un trauma aparece, se manifiesta el fracaso del superyó, quien regularmente oculta la muerte y condena los instintos. Por esta razón, el hombre se siente seguro al rechazar esas energías ocultas. Si tal cosa no ocurre y la persona sufre hechos desagradables, el yo cultural fracasa, junto con su cultura anti beligerante. Entonces emerge la sombra que llama al sí

⁷⁵ Connie Zweig y Jeremiah Abrams, ““El lado oscuro de la vida cotidiana”, *El encuentro con la sombra*, trad. David González y Fernando Mora, Kairós, Barcelona, 1993, p. 7.

mismo una falacia. Puede ser un asesinato, la guerra o la peste quienes inclinen al yo hacia su caída. Así la sombra se apodera del sí mismo y genera una nueva estética, la estética de la muerte que apunta hacia un acto poético.

El rastro que deja el nazismo como arquetipo sombra es visible en la poética que Bolaño dibujó en *El Tercer Reich*. Para comprender este fenómeno habrá que recordar el significado de la svástica: símbolo cuaternario de equilibrio, con forma de círculo. El nazismo del Reich alemán era una mala interpretación de la cruz que usó en su bandera. Tal símbolo nazi ya no era de equilibrio, sino del predominio de la fuerza cósmica sobre lo tectónico. Algo semejante ocurrió con el nazismo que irrumpiría en *El Tercer Reich*. La deformación del nazismo en la psique de Berger generó una destrucción poética del sí mismo.

6.3.1. EL SÍMBOLO NAZI POÉTICO

La parte poética del símbolo nazi se basa en una triada de elementos que ayudarían a su comprensión: tierra, hombre y muerte. El contexto (un poema escrito en catalán) en que Berger encontró dichas alusiones está rodeado por una deformación de lo real o de cómo el nazismo construía de nueva cuenta al mundo. Udo observaba por un telescopio cierto paisaje. En la obra no se detalla qué tipo de paisaje es. De acuerdo con el marco escénico de *El Tercer Reich*, se puede deducir que el paisaje señalado era el mar. Como este personaje lo observó de noche, cualquier elemento de la naturaleza diurna estaría oculto. Fuera de la literalidad de la escena hay un contenido simbólico muy importante: Berger no puede identificar lo tectónico. Casi siempre un mirador con telescopios, situado arriba de una ermita, indica la vista de un aspecto de la naturaleza que podría resultar atractivo para los turistas. Udo vio oscuridad total, lo que demuestra que una de las fuentes

primordiales de la creación artística, lo femenino, le está vedada por el cosmos (la luz viene de afuera de la tierra):

La gente del pueblo, en especial las parejas, suelen subir a la ermita aunque no precisamente para admirar el paisaje. Al llegar encontré varios coches detenidos bajo los árboles. Algunos conductores permanecían en el interior de sus vehículos. Otros estaban sentados en las mesas del restaurante. El silencio era casi total. Di una vuelta por una especie de mirador con rejas metálicas; en ambos extremos había telescopios, de aquellos que funcionan con monedas. Me aproximé a uno y metí cincuenta pesetas. No vi nada. La oscuridad era total. Le di un par de golpes y me alejé. En el restaurante pedí un plato de conejo y una botella de vino.

¿Qué más vi?

1. Un árbol suspendido sobre el precipicio. Sus raíces, como enloquecidas, se enroscaban entre las piedras y el aire. (Pero estas cosas no sólo se ven en España; también en Alemania he visto árboles así).
2. Un adolescente vomitando en el bordillo del camino. Sus padres, en el interior de un coche con matrícula británica, aguardaban con la radio a todo volumen.
3. Una muchacha de ojos oscuros en la cocina del restaurante de la ermita. Apenas nos vimos un segundo pero algo en mí la hizo sonreír.
4. El busto de bronce de un hombre calvo en una pequeña plaza apartada. En el pedestal un poema escrito en lengua catalana del que sólo pude identificar las palabras: «tierra», «hombre», «muerte».
5. Un grupo de jóvenes mariscando entre los roqueríos al norte del pueblo. Sin motivo aparente cada cierto tiempo daban hurras y vivas. Sus gritos subían por las rocas con estruendo de tambores.
6. Una nube de color rojo oscuro, sangre sucia, repuntando por el este, y que entre las nubes oscuras que encapotaban el cielo era como una promesa del fin de la lluvia (Bolaño, 2010, p.37).

Al no poder observar el paisaje, Udo regresaría al restaurante. Justo ahí se le develó lo poético nazi. En el camino vio un árbol suspendido sobre el precipicio — con raíces enroscadas entre las piedras y el aire—. Berger señalaría que esto también pudo verse en Alemania. El árbol es símbolo de una fuente de conocimiento. Para la tradición hebrea se trata de la identificación entre el bien y el mal. Las raíces están enroscadas entre piedras y aire. El aire proviene del cielo. Generalmente acarrea elementos que la tierra ocupa para fecundar otros lugares. Dicho árbol, fuente de saber, está varado en dos lugares que lo eximen del precipicio. Es decir, posee dos fuentes de saber contrapuestas que lo equilibran. Udo se decantó por el significado del precipicio. Lo último descrito fue una nube rojiza (de nueva cuenta aparece un símbolo cósmico) que vaticinaba el fin de la lluvia o el fin de la comunión entre el cielo y la tierra. La lluvia significa la simbiosis

entre el cosmos y lo tectónico para crear la vida. Esta advertencia que cayó sobre el personaje, indicaría que dicha simbiosis, descrita por Nietzsche como la dualidad Apolo-Dioniso (fuente original de la que se alimenta el poeta) va a resquebrajarse. Prevalecerá la forma de Apolo, del gran Dios celestial alejado de su naturaleza.

La nueva sensibilidad adquirida por Berger intentó deformar su presente, lo cual se conjugaba con el predominio del Tánatos en el juego de mesa, al declarar como en el pasado, la guerra total. Volcado ya hacia *El Tercer Reich*, criticaría que los participantes no estuvieran comprometidos con la nueva poética que ha descubierto. Fuera de dos o tres jugadores reconocidos, los demás eran recordatorio de la condición actual europea: amnésica, sin épica ni heroísmo. La Europa amnésica olvidaría las venas por donde se desangró el continente tras la guerra. Fue la falta de estrategia y de compromiso la que destruyó al viejo continente, que permitiría a elementos invisibles el derrocamiento del Tercer Reich. Uno de esos elementos era el espionaje, otro la naturaleza (el invierno ruso y el mal clima inglés). Berger también hablaba de una Europa sin épica ni heroísmo. La épica es un género literario casi olvidado generalmente escrito en verso. En él se referían las glorias de ciertos héroes que se opusieron al destino (casi siempre fallaron en su objetivo). Tal es el caso de Aquiles o del mismo Gilgamesh. La reminiscencia de la épica actual, según Berger, fueron las batallas que tuvieron lugar en Europa de 1939 a 1945. Sin duda alguna, el nazismo era una ideología plastificada en lo real que se opuso sistemáticamente a lo imperfecto, al buscar moldear la realidad a su gusto. El nazismo enloquecido tuvo un fin tan desastroso como el de los héroes del pasado, quedaría su fracaso en los anales de la historia. De esos días heroicos Udo tuvo que conformarse con otros dos personajes obsesionados con el nazismo, mientras los demás preferían juegos menos épicos que conllevaban la indiferencia de una época:

De pronto, sin causa aparente, he pensado que estoy solo. Que sólo Conrad y Rex Douglas (a quien únicamente conozco de forma epistolar) son mis amigos. El resto es vacío y

oscuridad. Llamadas que nadie contesta. Plantas. «Solo en un país devastado», recordé. En una Europa amnésica, sin épica y sin heroísmo. (No me extraña que los adolescentes se dediquen a *Dungeons & Dragons* y otros juegos de rol.) (Bolaño, 2010, p. 40).

Lo demás es vacío y oscuridad. Así describió Berger al mundo. Hay un juego de palabras que podrían resultar vagamente contradictorias. Udo transformó la naturaleza tectónica, progenitora de la vida, cuyo símbolo más representativo es lo femenino, en vacío y oscuridad. Pareciera que lo único vivo existía fuera del espacio, en un tiempo pretérito revivido cuando de nueva cuenta se enfrenten el gran Rommel con Montgomery y Patton en el desierto africano o cuando la Operación Barba Roja se lance otra vez sobre los soviéticos. El desequilibrio de los opuestos, en la psique de Berger, lo orilló al desatino. Lo azaroso que hace florecer al mundo ahora es la muerte. El acto heroico que intenta ennegrecer lo que toca, la muestra más evidente de vida. Los arquetipos en tal psique neurótica se encuentran invertidos, son la vaga copia de una sombra imperfecta que desarrolló la sensibilidad trastocada hacia sus opuestos.

El Tercer Reich recoge los cantos épicos y el destino fatídico del nuevo héroe nazi. Durante una conversación con el Quemado apareció la relación entre el juego de mesa y el canto. Berger explicó en dicho coloquio el sentido de un canto épico como fuente originaria de ser por medio del héroe. Los poemas épicos se organizaban en cantos; eran una fuente originaria de conocimiento, al igual que la tragedia, solo visible para ciertos iniciados. *El Tercer Reich*, según el personaje principal, contiene ambos elementos. Hay la estructura (el tablero) que se experimenta desde una lógica (reglas de juego), que transforma los escenarios según la pericia del jugador y el destino trágico del azar:

Seguí con la naturaleza del juego, no recuerdo exactamente cuántas estupideces dije, entre ellas que la necesidad de jugar no es otra cosa que una suerte de canto y que los jugadores son cantantes interpretando una gama infinita de composiciones, composiciones-sueños, composiciones-pozos, composiciones-deseos, sobre una geografía en permanente cambio: como comida que se descompone, así eran los mapas y las unidades que vivían dentro de ellos, las reglas, las tiradas de dados, la victoria o derrota final. Platos podridos. Creo que entonces saqué los bocadillos y las cervezas y mientras el Quemado empezaba a comer salté por encima de sus piernas, rápido, y cogí el libro de Florian Linden como si fuera un tesoro presto a volatilizarse. Entre sus páginas no encontré ni una carta, ni una

nota, ni la más leve señal que me insuflara esperanzas. Sólo palabras sueltas, interrogatorios de policías y confesiones (Bolaño, 2010, p. 58).

La experiencia del juego es una especie de composición o recomposición cósmica.

No queda clara la relación entre las composiciones-sueño, composiciones-pozos y composiciones-deseos de las que hablaba Berger. Pero la estructura en donde se generaron todas ellas está situada en una Europa “dignificada” por los nazis. En donde si existe una relación es en las reglas de juego, los escenarios bélicos y la forma psíquica del jugador. Puede ser que las composiciones que subrayó el personaje, indicaran la reconstrucción de un mundo hipotético, de acuerdo con las habilidades del participante. En este sentido, el jugador nazi se convierte en un tipo de demiurgo que transformará los conflictos humanos en cantos al heroísmo y a la gloria de los guerreros que se impregnaron de la estética fascista (*Wehrmacht*). La semejanza directa entre esta postura de la historia y el padre cósmico es la figura de Yahvé. Este personaje teológico-literario organizaba cada destino probable de los hombres al sacrificarlos a placer. Quien juega bajo la bandera nazi recompone un escenario (el mundo) a partir de reglas que no concuerdan con la naturaleza de la realidad. Los participantes, en este caso, las fichas, no pueden sino aceptar la voluntad de quien los mueve. Su única gloria es convertirse en héroes y perdurar en los cantos que de sus vidas haga la escritura.

Este tipo de nazismo, poético en todas sus dimensiones, fue el que Udo intentaría transmitirle al Quemado para animarlo a jugar. La sinfonía de composiciones, el canto y sus creaciones heroicas advirtieron un destino trágico. El auténtico jugador de *El Tercer Reich* debe asumir que su irrupción en el mundo del azar ofrece dos resultados posibles, o, mejor dicho, uno imposible y el otro muy probable: el dominio o la destrucción total. Según los recuerdos de Berger en relación con las partidas que jugó en los diversos torneos en donde participó, la victoria sobre sus oponentes no le generaba un placer duradero. Inconscientemente buscaba, como los nazis, el goce casi sempiterno del héroe

derrotado por la impureza del mundo. El mismo Hitler, antes de cometer suicidio, informaba al pueblo alemán que los fuertes fenecerían y los débiles sobrevivirían. Berger recordaría cómo un ser deforme, latinoamericano, representante de la tierra en sus capas más destructivas, lo derrotaba al convertirlo en el héroe cósmico sacrificado.

Udo insertó la idea del compromiso fatídico con el juego. Criticaba severamente a quienes no sentían lo que escribieron. Para él las revistas de *war games* se desentendieron del valor auténtico del *El Tercer Reich*. Dicho valor era una forma de ser: el héroe que ataca a la naturaleza sabiendo sus limitaciones y genera una poética que le procurará la trascendencia. Berger sugirió que cualquier artículo sobre el juego que tanto lo atrajo, que no haya sido escrito con tal impulso, resultará irrelevante. Entonces utilizaría un concepto estético germánico. La experiencia del abismo:

¿Cuántos de estos articulistas piensan de verdad lo que escriben? ¿Cuántos lo sienten? Yo podría trabajar en *The General*; hasta dormido – sonámbulo, como dice el vigilante de Frau Else– puedo refutarlos. ¿Cuántos han mirado el abismo? ¡Sólo Rex Douglas sabe algo de este asunto! (Beyma, tal vez, es históricamente riguroso, y Michael Anchors, original y pletórico de entusiasmo, una especie de Conrad americano.) El resto: aburridísimos e inconsistentes (Bolaño, 2010, p. 82).

El abismo es otra de las aristas que describen al símbolo nazi poético. Para rastrear la influencia del abismo como fundamento de lo poético es necesario abordar el nacimiento de la categoría estética de lo sublime. Apareció por primera vez en el mundo germánico en el libro *Sobre lo bello y lo sublime* de Immanuel Kant. Lo bello para este filósofo obedecía a los paisajes armónicos producidos por el equilibrio de la naturaleza. En ocasiones, tal equilibrio provenía de ella misma, como en los paisajes. Otras veces el origen era el artista, quien generaba ese tipo de perfección. Para Kant había una categoría estética mucho más profunda que lo bello. El sentimiento de lo sublime solo pudo darse a partir del asombro ante lo terrorífico. De igual manera, el origen podría ser la naturaleza o el artista:

Este delicado sentimiento que vamos a considerar es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. La emoción es en ambos agradable, pero de

muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus de Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello.⁷⁶

Cuando se mezcla el agrado con el terror acontece lo sublime. En *El Tercer Reich*, según Udo, tiene lugar el sentimiento del abismo. La sensación del abismo es producto del terror. El horror de la guerra, la reconstrucción de sus escenarios, el triunfo de la voluntad sobre el azar, el arrobamiento por el poder destructivo del hombre, fueron manifestaciones de un sentimiento de lo sublime distorsionado. Lo abismal fundamentará la poética del nazismo en la novela. El nazismo que buscaba Udo era un experimento controlado, en el que una simulación (el juego de mesa) produciría la sensación del abismo a partir de los horrores de la guerra. Tal horror fue la polémica entre el cosmos ordenado y lo imperfecto del mundo. Quien lo desencadenó era la voluntad del ario. Al insertarse en el mundo de lo bello o de la naturaleza en perfecto equilibrio, ocasionaría lo sublime terrorífico —la visión del abismo que Berger dijo experimentar durante sus campañas ficticias en el juego de mesa—.

El abismo descrito no era un contenido tácito que necesite observarse en toda la novela. La sensación abismal construiría al texto mismo: fue su centro gravitatorio. Las peripecias de Udo durante las vacaciones que tomó en España eran el enfrentamiento entre dos posturas de índole poética. Poco a poco Berger se convencería del poder del padre cósmico. Su herencia cultural presionaba en exceso la realidad en donde vivía. Tras la muerte de Charly los esfuerzos de Udo buscaron irrumpir en los personajes femeninos, considerados débiles o frágiles. Después luchó contra un latinoamericano deforme. Este

⁷⁶ Immanuel Kant, “Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo bello y lo sublime”, *Sobre lo bello y lo sublime*, trad. Ángel Sánchez Rivero, Amnesis, Madrid, 2014, p. 4.

tipo de poética del sí mismo, busca dominar a la naturaleza, al eliminar cualquier tipo de conocimiento que no produzca las glorias heroicas del superhombre vencido por su propia desdicha. La voluntad que procura el abismo guarda semejanzas con el último Reich alemán. Berger se lanzaría sobre la Europa débil, simbolizada por lo femenino y el extranjero. Sufrió la traición del padre cósmico que se uniría con la tierra para renegar de la perfección utópica.

Udo desencadenó su propia tragedia. Lo abismal es trágico, digno de una épica posmoderna. La novela entonaría el destino del campeón alemán invicto vencido en manos de un ser misterioso e ignorante. La destrucción estética del símbolo nazi quedó poetizada. El héroe nazi es aquel ser puro que vive en la montaña, aislado del mundo, apuntando al cielo. Berger mismo pernoctó en esa montaña: su empleo en el servicio eléctrico alemán, los artículos que publicaba y las partidas de *El Tercer Reich* en donde sometió sin ningún problema a cada uno de sus adversarios. Su montaña le aislaba del mundo. Cuando la dejó para sumergirse en los brazos de la naturaleza, era para resultar vencido como todos los héroes que procuraron lo abismal. Quien lo enfrentaba era otro símbolo, el Quemado. Este personaje tenía la inocencia de la naturaleza. Probablemente perdió su aspecto en un incendio e hizo un pacto con el padre originario (el esposo de Frau Else) para vencer al hijo pródigo del nazismo. Después de esta experiencia de corte épico, narrada en la novela de manera casi invisible, el campeón alemán recién derrotado regresaría a Alemania. Se citó con su fraterno Conrad y tuvo una reminiscencia. Ya no se veía como el héroe que intentó cambiar el destino de un pasado heroico. Pensaba que era un fantasma movido por hilos invisibles:

Hoy, después de un largo paseo a pie, le dije a Conrad que bien pensado y en resumidas cuentas todos nosotros éramos como fantasmas que pertenecían a un Estado Mayor fantasma ejercitándose continuamente sobre tableros de *wargames*. Las maniobras a escala. ¿Te acuerdas de Von Seeckt? Parecemos sus oficiales, burladores de la legalidad, sombras que juegan con sombras. Estás muy poético esta noche, dijo Conrad. Por supuesto, no entendió nada. Añadí que probablemente no iría a París. Al principio Conrad pensó que se trataba de una imposibilidad laboral y lo aceptó, pero cuando dije que en el

trabajo todos se iban de vacaciones en diciembre y que la razón era otra, adoptó una actitud de agravio personal y durante un buen rato se negó a hablarme. Es como si me dejaras solo ante los leones, dijo. Me reí con ganas: somos la basura de Von Seeckt pero nos queremos, ¿verdad? Al cabo, Conrad también se rió, aunque tristemente (Bolaño, 2010, p. 124).

Berger supuso que los jugadores de *El Tercer Reich* eran fantasmas guiados por un personaje histórico. Se trataba de Hans Von Seeckt, considerado padre de los ejércitos de la República de Weimar. A este personaje se le atribuyó el diseño de las fuerzas alemanas modernas y el origen de lo que después fueron las *Wehrmacht*. Von Seeckt formaliza otra cara del gran padre cósmico. Es natural considerarlo así. Su ideología siempre lo acercó a partidos conservadores alemanes. Los partícipes del juego de mesa fueron, al parecer, fantasmas movidos por la voluntad del padre. Un fantasma no tiene cuerpo. Ha perdido la carne de la naturaleza. Posee la forma vacía una vez humana. Berger descubrió ser la repetición del pasado, esclavo del eterno retorno. Fue traicionado por el padre y abandonado por la tierra. Él formaba parte de un linaje psíquico que heredó al pasado atroz, por repetirse eternamente en el azar de una partida, del nuevo Tercer Reich. Sería la vida congelada sin tiempo, de una sombra que se esparció en la psique del recién conquistado por su otro nazi.

6.4 CONCLUSIONES DEL SÍMBOLO NAZI EN *EL TERCER REICH*

La parte cósmica de lo nazi en *El Tercer Reich* completó el significado global del nazismo. Este símbolo posee tres significantes vacíos: la cultura, los sueños y lo poético. La búsqueda de ellos mostró cómo dicho símbolo fue reconstruido en una obra literaria escrita fuera del tiempo y del influjo del fascismo europeo. El nazismo no significa, a la luz de este análisis, un gobierno totalitario racista que gobernó Alemania y subyugó a distintos países durante su época de terror. Puede ser una exploración de los orígenes psicológicos de cualquier tipo de fascismo. Es natural que el nacimiento de la ideología represora en *El Tercer Reich* esté en la cultura y que a partir de ella se transmita, al

deformar cierto tipo de subjetividades gobernadas por valores completamente alienantes. También es natural que los seres humanos tengan instintos y emociones que se opongan al desequilibrio ocasionado por el conservadurismo. Este conflicto tiene lugar en la psique y su resultado puede ser una poética de muerte o fascista como la que dominaba al personaje principal de la novela. Lo nazi, en estos términos, es la alienación de Udo, al que invade, para convertirlo en un enemigo del equilibrio, en un apologista del miedo y de la destrucción como forma de vida.

Por otro lado, el conflicto entre la cultura alienante y la naturaleza viva ocasionó una ruptura en la manera como Berger comprendía la realidad. Tal ruptura separó el significante del significado de determinado concepto problemático (en este caso el nazismo). Al predominar los bienes culturales en la psique de Berger, lo otro, que tiende al equilibrio, se refugió en los sueños al utilizar significantes con significados distintos que los dados por el consenso social. La deformación onírica personal resultaría invisible para el soñante, quien fue incapaz de comprender la lucha interna entre los opuestos – arquetipos universales o colectivos–. Tras el dominio de la cultura sobrevino el colapso, pues este yo se convertiría en su sombra, en la sombra del sí mismo que invierte la realidad a su entera conveniencia, al detectar a la muerte en la vida y viceversa. La experiencia misma de la tragedia personal y el destino trágico del héroe fueron una consecuencia directa de este proceso de deformación iniciado desde la cultura y concluido en un tipo de poética tanatológica. Berger sufrió una posesión infernal (del nazi que vivía agazapado en su conciencia, que esperaba el momento preciso para su irrupción).

El desarrollo del nazismo en *El Tercer Reich* es un fenómeno psicológico que se nutrió de elementos simbólicos provenientes de la historia objetiva y de la historia personal de Udo. De la historia objetiva quedaron rastros de un nazismo derrotado (las campañas militares que ocurrieron en la Segunda Guerra Mundial). El personaje principal

lo absorbió de esta manera, al deformar o sublimar el racismo y la destrucción que Hitler produjo en un juego de mesa. Dicha sublimación refiere la imposibilidad de aceptar un pasado que se añora. Simbólicamente, Berger es el hijo neurótico de padre fascista al que ama y no puede aceptar. Este amor contradictorio hacia la Alemania nazi confronta el eterno sufrimiento que produjo el nazismo con una psique que quiere liberarse sin abandonar al padre. Para compensar tal contradicción, la mente neurótica de Udo, no buscará una respuesta más allá del sufrimiento perenne que le ofrece el nazismo. La otra parte del cosmos nazi es lo femenino o las fuerzas tectónicas de la naturaleza que se le presentan en su realidad (Ingeborg y Frau Else) o en los sueños.

Conceptos psicoanalíticos como la deformación onírica y los contenidos latentes y manifiestos son medulares para comprender las regiones psicológicas de Berger que le llevaron a decantarse por un padre ficticio cósmico, amigo de la muerte como única fuente de placer. La estructura cultural que él absorbió guardaba los códigos, las rutas que su mente utilizaría ante cualquier situación límite de su existencia. Es hasta la muerte de Charly, cuando el equilibrio que se permitía, desde su relación complementaria con Ingeborg, que su psique sufre un colapso, al decantarse por el Tanatos. El nazismo, como se puede advertir, es un símbolo de desequilibrio, un arquetipo sombra que aparece cuando un suceso traumático pone en duda el desarrollo equilibrado de la psique de un pueblo o de una persona. Al revisar el nazismo en *El Tercer Reich* se puede decir que quienes lo alimentan o desarrollan son individuos que absorbieron un evento traumático desde un complejo compensatorio de superioridad. Udo y Conrad no entienden cómo un padre tan absorbente, seductor y todopoderoso, pudo ser derrotado en la gran guerra por los aliados, a los que se les consideraba como débiles o subdesarrollados.

La consecuencia de lo nazi deformado es una postura trágica ante la existencia que Berger asumió. Sin embargo, algo recurrente en la trama de la novela fueron las

advertencias de otra parte del sí mismo que ha olvidado. Casi siempre se le presenta en sueños o premoniciones que Ingeborg le menciona o que él mismo testimonia sin darles importancia. En su interior existía una polémica entre fuerzas vitales: el Eros y el Tanatos se batieron a duelo. La elección que tomó Berger al respecto condicionó el destino de la partida que mantuvo con el Quemado, quien, probablemente, era una forma arquetípica de las deidades tectónicas, ayudada por el esposo de Frau Else (forma cósmica del anciano sabio). En el Quemado existía el equilibrio de los opuestos, mucho más fuerte y poderoso que el Tanatos nazi que tanto frecuentó Udo.

7. CONCLUSIONES GENERALES

Aunque no son muy comunes los estudios sobre literatura y psicoanálisis en el mundo hispano, es posible poner en diálogo a dichas formas del saber, que, según parece, están íntimamente ligadas –por la génesis del psicoanálisis, cuya madre fue la literatura–. Que se hayan limitados los estudios sobre estas dos formas de conocimiento se debió al reduccionismo de algunas visiones teóricas que centraban su objeto de análisis fuera del texto mismo, es decir, en la psique del autor. La obra en general era un laberinto, como el de Creta, custodiado por un ser mitológico, vencido tras el esfuerzo del héroe (el terapeuta), cuya guía era un hilo, como el de Ariadna –la lengua humana–, que le permitiría al gran Teseo contemporáneo, la salida sin caer en los brazos de la transferencia. Una novela o un cuento solo eran la materia prima, el conocimiento en estado puro, que no tenía otro objetivo más que ejemplificar los problemas mentales de algunos individuos.

Si bien es cierto que los complejos mentales utilizados para fundamentar el psicoanálisis emanaron de la literatura, el interés de los analistas fue hallar referentes que les permitieran adentrarse en el laberinto de la mente del hombre de carne y hueso para desentrañar sus deleznable secretos. Por alguna extraña razón, la historia de la literatura era vista como una evidencia, la más profunda de todas, que ejemplificaba conflictos de la psique del hombre que se repetían, sin importar la época en la que fueron escritos o identificados. El complejo de Edipo o el de Electra estaban presentes tanto en la tragedia ática como en las obras dramáticas de Shakespeare y en el teatro de García Lorca (por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba*). Pero el fenómeno poético, entendido como el acercamiento de lo bello o de lo sublime, encaminado a una experiencia límite en donde una verdad acontecía, tan presente en la literatura y en cualquier manifestación artística, fue pasado por alto. La mayoría de los estudios de psicoanálisis y literatura estuvieron

interesados más en la dimensión social-psicológica de la obra escrita que en la dimensión poética⁷⁷.

No debe olvidarse que la literatura posee una dimensión social y psicológica. Está rodeada de un contexto histórico-social, por experiencias de individuos mortales que es muy posible que tuvieran conflictos internos (como cualquier mujer u hombre que vivió en el seno de una tradición, de una cultura determinada). También es un hecho que la obra literaria cobra una dimensión propia. Genera nuevos mundos con significados que la vuelven autónoma, desligada de su creador.

Tanto el discurso psicoanalítico como el literario ofrecen caminos o posibilidades para interpretar un determinado fenómeno de la realidad. Es posible engarzar planteamientos sociológicos, políticos o psicológicos a la literatura. De igual manera, es posible reinterpretar el psicoanálisis desde el horizonte de lo literario. Modernizar la relación entre el psicoanálisis y la literatura y adecuarla a las nuevas necesidades de interpretación del hecho literario parece un asunto ineludible, necesario. No existe otra manera de relacionar la literatura con el discurso psicoanalítico que mover al autor fuera del centro gravitatorio de los estudios literarios. Es necesario insertar otros discursos que enriquezcan las posibilidades hermenéuticas entre el parentesco indisoluble antes señalado. Uno de ellos es la mitocrítica, que ofrece un rigor y una profundidad que va, en determinados casos, más allá de la lengua y se adentra en otros tipos de lenguajes prístinos. Otra manera de engarzar la simbiosis entre literatura y psicoanálisis es mezclar conceptos de las diversas escuelas psicoanalíticas para atender regiones determinadas del texto. Es el espíritu de la época lo híbrido, las aleaciones entre áreas del conocimiento que en el pasado dieron la impresión de no poderse mezclar.

⁷⁷ Fueron otras propuestas teóricas las que analizaron la dimensión poética del texto literario, por ejemplo: la estilística, el formalismo y la hermenéutica.

El psicoanálisis clásico (diseñado por Freud) ofreció una interpretación detallada de la influencia de la cultura en la formación de la psique de un individuo. Tal influencia puede aún aplicarse en la literatura. Casi todos los personajes del mundo literario sufrieron el proceso de absorción de una cultura. Esta absorción generó conflictos, filias y fobias que determinaron su manera de pensar y de ser. Al mismo tiempo, Freud describió que en la psique del hombre ocurría una deformación onírica, cuya naturaleza es profundamente valiosa y esencial para cualquier tipo de análisis psicológico de un personaje. En cualquier psique que ha sido culturalizada yace un conflicto entre su cultura (superyó) y su naturaleza (ello). Ambas fuerzas se encuentran en conflicto porque sus intereses se oponen entre sí. El predominio de la cultura sobre la naturaleza relega las necesidades instintivas a lo inconsciente. Como es natural, eso inconsciente no posee una lengua articulada. La única manera en que los contenidos inconscientes escapan de la barrera lingüística impuesta por el superyó es a través de los sueños o del arte; ahí la correspondencia entre el significado y significante de un signo se rompe. Es en esa ruptura donde significantes comunes adquieren significados distintos a los preestablecidos por el común acuerdo. Cuando ocurre este proceso aparece la actividad simbólica de la fantasía. El vínculo entre lo fantástico y lo literario es tal que la literatura parece comportarse más como un símbolo que como un significante con un significado denotativo. La característica fundamental de la actividad simbólica de la fantasía es su cualidad onírica. El universo de lo onírico deforma significantes a partir de las vivencias interiores del soñante.

Precisamente, el límite del psicoanálisis clásico inicia cuando se toca la deformación onírica. Si se desea eliminar el rastro psicobiográfico de los estudios literarios es necesario buscar algún tipo de saber que sea un poco más universal que las observaciones freudianas sobre la naturaleza del inconsciente y sobre los conflictos

personales que acechan a individuos muy particulares. La psicología profunda diseñada por Jung es una alternativa poco valorada en los análisis literarios. Para Jung los conflictos de la psique humana se debían al desequilibrio entre fuerzas que sobrepasaron a los individuos en particular. Tanto la cultura como la naturaleza estaban por encima de cualquier sujeto. Sin embargo, el predominio de una de esas fuerzas en la psique de alguien o el equilibrio de ambas fuerzas, determinarían la personalidad de cualquier sujeto. La represión sexual a la que Freud le atribuyó el malestar de la cultura sería, en dado caso, para la psicología profunda, un remanente de cierto conflicto interior, manifestado como la tensión del cosmos y la tierra. Las imágenes recurrentes en los sueños esconderían un valor simbólico –indeterminado– de carácter arquetípico. El arquetipo era una alusión primigenia a las fuerzas cósmicas o tectónicas. De alguna manera, la sugerencia de estas fuerzas era la puesta en marcha de la poética de una obra, de su perspectiva de la belleza, de lo sublime o de lo que trasgredía los límites morales de una época.

Con el apoyo de la psicología profunda pude realizarse un tipo de análisis que no se base en el autor, para centrarse en imágenes primordiales dispuestas en las obras literarias. Los conflictos internos o externos de cada uno de personajes, después de la deformación onírica que ellos mismos produjeron, sugieren el desequilibrio de esas fuerzas exteriores que determinan su existencia a partir de lo poético. Uno de los objetivos del don poético es la trascendencia. La obra literaria busca la trascendencia en lo otro, en eso que no es ella pero que ocurre a través de sus símbolos. Consecuentemente, la formación simbólica en la literatura posee en primera instancia tres grandes niveles: tiene un componente social, un componente personal y un componente poético que trasciende lo social y lo personal. Gilbert Durand había realizado ya una división semejante del símbolo al identificar en él lo social, lo onírico y lo poético. El desarrollo de lo simbólico,

en el marco del psicoanálisis, tiene dos niveles que corresponden al psicoanálisis clásico y uno que se refiere a la psicología de las profundidades. Es muy posible interpretar alguna obra literaria al mezclar los dos tipos de psicoanálisis indicados. Sobre todo, cuando hay un término, en el seno de la obra escrita, que resulta problemático para su interpretación, como fue el nazismo en la obra de Roberto Bolaño.

A partir de este nuevo método de estudio, basado en el psicoanálisis clásico y en la psicología profunda, que recogió la división del símbolo de acuerdo con lo dicho por la psicocrítica, fue posible un acercamiento al fenómeno nazi en tres libros escritos por Roberto Bolaño. En un primer momento era necesario desarrollar el marco teórico en donde se explicase el concepto de símbolo según la semiótica y el concepto de símbolo según el psicoanálisis. Lo que se encontró fue que el símbolo, para la semiótica, tenía un vínculo natural entre la imagen referida y su significado, mientras que para el psicoanálisis no había un vínculo entre la imagen y su significado –la imagen era deformada por contenidos conscientes e inconscientes dentro de la psique–. Para el análisis de lo nazi en la obra de Bolaño era más viable utilizar la postura acerca del símbolo que propuso el psicoanálisis. Lo nazi en la obra de este autor no tenía una imagen que correspondiera con un significado natural. En primera instancia, el nazismo que propuso Bolaño no correspondía con el nazismo histórico más que por el contexto social de algunos autores nazis presentes en *La literatura nazi en América*. El nazismo tenía un comportamiento semejante al símbolo psicoanalítico porque se encontraba deformado y poseía significados distintos de acuerdo con la estructura del símbolo (lo cósmico, lo onírico o lo poético).

Para estudiar lo nazi en la obra de Bolaño se dividió cada una de las obras en tres partes: lo cósmico, lo onírico y lo poético. Lo cósmico del símbolo nazi correspondía con el marco escénico de las obras analizadas –*La literatura nazi en América*, *Estrella*

distante y El Tercer Reich-. En el marco escénico estaba el contexto social y cultural en donde vivieron o existieron los personajes que procuraron el nazismo; los artistas nazis, Ramírez Hoffman u Óscar Wieder y Udo Berger, tenían contextos históricos diferentes. Es decir, la influencia del superyó en la formación de su psique y la deformación del nazismo que produjeron era distinto. El segundo nivel de análisis del símbolo nazi también recayó sobre los personajes de las tres obras referidas; en este caso, el nazismo fue deformado por las experiencias internas de los personajes y cobró un significado dinámico. La parte poética del símbolo nazi se refería a la elaboración de lo nazi como un arquetipo sombra basado en una perspectiva poética de la existencia.

Al aplicar la estructura de análisis de la parte cósmica del símbolo nazi al glosario de autores que componen *La literatura nazi en América*, se encontraron algunos puntos comunes entre ellos. El más sobresaliente consistió en que todos los personajes provinieron de familias conservadoras. Tanto la Dinastía Mendiluce como los Poetas Norteamericanos o Ramírez Hoffman formaron su psique al entrar en contacto con una tradición bien cimentada en la religión católica o en diversos credos originados en el mundo protestante. Las creencias religiosas del nuevo continente, junto con sus costumbres y tradiciones, según el marco escénico de la novela, castigaban sobremanera a la sexualidad humana, que era vista como nociva y perjudicial. En el mismo tenor estaba lo femenino, al que consideraban pecaminoso o demoniaco. La formación del superyó de los personajes nazis tuvo como marco de referencia a una cultura fascista que controlaba en exceso a la naturaleza. El control de la naturaleza recayó sobre lo femenino, símbolo la tierra. En la psique de los autores nazis se generó una tensión bien descrita por Freud: cada uno de los personajes retratados por Bolaño tenía el influjo constante de lo femenino –por tal motivo eran artistas– y fueron propietarios de una cultura que los impelía a destruir esa parte que se generaba desde la tierra. Es bien sabido, desde la antigüedad

grecolatina (a propósito de la personificación de las musas), que el genio del artista posee un fundamento azaroso, del embelesamiento, que no es otra cosa que la vida misma en todo su esplendor. En términos psicoanalíticos la génesis de la creación artística ocurre en el ello, al cual se le opone un superyó; el producto de ese choque es la obra como tal.

El efecto del choque entre una cultura tradicional y un individuo con tendencias artísticas configuró el pensamiento de los artistas nazis. Predominó, como era de esperarse, la parte cósmica, una cultura de la época que estaba en decadencia tras la caída de los últimos estados fascistas tras la Segunda Guerra Mundial. Un tipo de pensamiento regido por la cultura tradicional americana, que fue testigo de movimientos sociales como los de los años sesenta, influidos notoriamente por una ideología socialista, encontró su referente, para resistirse, en el último eslabón conservador: el nazismo. Por tal motivo, los autores nazis fundaron un neonazismo. En su obra se vio reflejada la idolatría hacia lo cósmico, es decir, hacia las reglas morales de la existencia por encima de las naturales. Aunque sus intereses eran artísticos, pues muchos de ellos no solo incursionaron en la literatura, sino en el cine y el performance, su inclinación por su superyó les ocasionaría un profundo sufrimiento. Las vidas destruidas de casi todos los artistas nazis o sus finales tremebundos fueron vaticinio de una polémica interna, generada por placeres artísticos que se escabullían en las formas conservadoras de la época. El resultado fue un tipo de arte fascista que creaba episodios, en su obra, de lugares en donde no existía el tiempo, tan áridos y moribundos que mostraban la profunda ausencia del azar, de la tierra, de la madre. Lo nazi como símbolo cósmico significaba eso: el artista enloquecido por su cultura, que se aferra a ella para elegir el bando de sus padres, que no puede abandonar sus intereses artísticos porque son parte de su ipseidad y que, al combinar esos deseos opuestos, genera un monstruo de carácter estético. Otro de los rasgos del nazismo en *La literatura nazi en América* es que los personajes ahí referidos siempre están escapando de

algo: de su homosexualidad o del predominio incesante del padre castigador (como Ramírez Hoffman, el infame).

El arquetipo del padre, que, en términos jungianos es representado por un anciano sabio, se deformaría en la psique de los artistas nazis. La influencia de una cultura tradicionalista y conservadora desfiguró –en lo onírico– dicho arquetipo en una sombra. Cuando un arquetipo se convierte en su sombra es porque algún rasgo que lo determinaba se ha perdido. En este caso, lo que se perdió del arquetipo originario del padre era su sabiduría. En la mente de los autores nazis el padre fue representado por su nazismo, es decir, por su enemistad con la tierra y por su reduccionismo moral. El arquetipo del padre que debería ser una guía para la evolución de la mente se convirtió en un atormentador. Muchos de los autores desarrollaron un fetichismo por la destrucción, a tal grado, que pensaban la muerte como la auténtica vida, en el conflicto como lo eterno y en la efervescencia de la vida como lo muerto. Ellos procuraron una poética de muerte, que no era sino un fetichismo de la violencia convertido en el exhibicionismo de un cristianismo reduccionista, conjugado con las dictaduras latinoamericanas y aderezado con la figura de Hitler –convertida en el padre cósmico vencido por la naturaleza–.

Los autores nazis fueron presas de energías que los sobrepasaron. Su contexto histórico los determinó completamente. Por un lado, se encontraba la cultura conservadora americana. Por el otro, estaban los movimientos sociales libertarios. Tal contexto fue sublimado (en lo onírico-poético) hacia la tensión entre la cultura y la naturaleza, entre el padre y la madre. La resultante de este proceso de sublimación fue su obra. Aunque ninguno de ellos, salvo Ramírez Hoffman, fue capaz de conciliar lo heredado con la fuerza creativa interna que les era propia, hubo elementos de carácter arquetípico, en esencia tectónicos, que se filtraron en su trabajo: el mar –símbolo de lo infinito– y el suicidio del padre –representación de la muerte del arquetipo sombra del

padre—. El nazismo tan poderoso en ellos era la resistencia de un pasado, enemigo de la vida, ante la vorágine de la fuerza creativa femenina de la tierra, que logró, en su obra, sobrevivir, produciéndoles un sufrimiento perpetuo, inventado por ellos al permitirse el desequilibrio de los opuestos y el predominio de uno. Lo nazi era una deformación de la realidad que buscaba eliminar lo femenino del don artístico y a la tierra de la faz del universo.

Estrella distante, es la continuación de la última biografía anotada en *La literatura nazi en América*. Tal biografía aborda la vida de Ramírez Hoffman, un militar chileno que vivió la caída de Salvador Allende y el comienzo de la dictadura militar. Su contexto histórico estuvo regido por la tensión entre un mundo en picada, antiguo y patriarcal y un mundo que se avizoraba nuevo, en donde el socialismo y el feminismo empezaban a fulgurar en el panorama social de la época. El padre de Ramírez Hoffman había sido militar, era toda una institución para la psique del infame —siempre buscó el reconocimiento de su progenitor—. Lo patriarcal en él cobró mucha importancia. Hoffman veía al padre como una figura tendiente a la perfección, aspiraba a convertirse en ese ser que corrigiera la moral para transformarla en un auténtico fascismo. Aunque la vida de este personaje bebía, igual que la de los otros artistas nazis, de una tradición rigurosa y de intereses artísticos poco comunes, su don creativo lo hizo ponerse por encima de sus circunstancias. El artista más original de todos los homenajeados fue Hoffman, quien logró amalgamar una poética de muerte con movimientos artísticos —liberales— de la época como el performance.

En *Estrella distante* Hoffman desarrolló otros tres heterónimos: Ruiz-Tagle, Carlos Wieder u Octavio Pacheco. El más común fue el de Carlos Wieder. Dicho personaje utilizó el conflicto interno de Chile para sus intereses artísticos. Participaría en labores de espionaje que llevó a cabo en talleres literarios —en donde lo conoció Roberto

Bolaño, personaje de *La literatura nazi en América* o Arturo Belano, personaje de *Estrella distante*-. La parte cósmica del símbolo nazi en la novela referida dista mucho de la establecida por los otros autores nazis. A pesar de que la influencia del padre conservador era notoria en Wieder, no lo determinaría. Utilizó la figura paterna para su beneficio. Se alió con la milicia del nuevo dictador (Pinochet), para realizar sus crímenes sin ningún tipo de castigo. La deformación del nazismo comenzó en Ruiz-Tagle desde la función cósmica del símbolo nazi. Quienes lo conocieron llegaron a afirmar que el apellido Wieder provenía del alemán, cuyo significado era: el que pastorea los rebaños o el lobo que acecha a los rebaños.

La reinterpretación onírica del padre que Pacheco desarrolló estaba basada en dos fuentes: la iglesia católica y los militares. Ambas cosas eran símbolos del poder patriarcal cósmico, de un poder unívoco basado en reglas morales intransigentes. El catolicismo le dio la visión y los militares le permitieron accionar una maquinaria de guerra en contra de las mujeres. Lo femenino era un símbolo de la tierra proclive a vencerse. Wieder buscaba establecer el predominio de un nuevo dios que mostrara su poderío sobre lo tectónico, es decir, sobre lo azaroso de la existencia. Su obra estuvo rodeada de asesinatos de mujeres y actores pornográficos. Tanto las mujeres como la pornografía eran cosas que Wieder buscaba ocultar. Otro de los significados de la tierra en términos psicológicos es el de lo inconsciente. Pacheco intentó, a través de su obra, minimizar el influjo del inconsciente, del genio femenino que le asistía. El predominio del consciente reflejado en las formas preestablecidas por la cultura fue sublimado en su poesía.

Wieder quiso poner la herencia cultural y la fuerza militar al servicio de una nueva poesía basada en el sadismo. El autor creyó que la única manera de obtener la trascendencia –eternidad– era posible al infringirle algún tipo de sufrimiento a un semejante. Lo eterno sería la venganza perenne hacia la tierra. El objeto de goce sádico

era lo femenino. Tal sufrimiento permitía acallar el silencio de lo no escrito. Además, los temores que acecharon la psique de Pacheco eran las voces de la naturaleza, a las cuales definió como silenciosas por no estar regidas por una lengua comprensible. Según su óptica el dolor infringido al otro permitía la evolución constante de su poética, que no era más que el símbolo nazi poético de *Estrella distante* o el imperativo de ubicarse, como un demiurgo capaz de reformar la vida al apropiarse, por medio de la violencia, de la otredad silenciosa.

El Tercer Reich es una obra aún más enigmática en cuanto al nazismo se refiere. Lo nazi está presente en un juego de mesa que lleva por nombre al último Reich alemán. El marco escénico de la novela está situado a finales de los años ochenta del siglo pasado. Los personajes principales de dicha obra nacieron después de la Segunda Guerra Mundial. Ninguno de ellos podría considerarse fascista, ni siquiera artista –como en el caso de los múltiples personajes de *La literatura nazi en América*–. Los trabajos de los personajes oscilaban entre oficinistas y empleados del servicio eléctrico alemán –del lado occidental–. El pasatiempo que los unió fue el juego de mesa referido, en donde se recrearon los escenarios bélicos de la última gran guerra. Cada uno de los jugadores tomaría partido –Potencias del Eje o Aliados–. El campeón alemán es el personaje principal de la novela: Udo Berger, quien fue reconocido por obtener varios triunfos en torneos internacionales desde el bando del Eje.

Los escenarios en donde se sitúa la novela son Alemania y España. Cuatro de los personajes eran alemanes y el resto fueron españoles o latinoamericanos. El contexto social de esos escenarios hablaba del mundo que empezó a globalizarse. Los alemanes vivían el periodo de posguerra en una especie de burbuja económica que les permitió cierta estabilidad. Sin embargo, hay un diálogo con su pasado a través del juego de mesa. Inconscientemente quedó una denuncia de los personajes que rondaban los 20 o treinta

años sobre el resultado de tan fatídica guerra y de las consecuencias que pagó el pueblo alemán tras la caída del Tercer Reich. Ellos pensaban que el desenlace de la guerra se debió a las malas estrategias tomadas por la milicia (situación que corrigieron al ponerse en marcha el juego). Podría decirse que hay una añoranza del pasado y un resentimiento hacia las generaciones que les antecedieron por los resultados obtenidos. Udo Berger y Ingeborg decidieron vacacionar en España. El país ibérico tuvo un valor simbólico muy importante, pues había dejado la dictadura de Franco para entrar a una serie de transformaciones políticas y sociales que cambiaron su faceta. La parte cósmica del símbolo nazi en esta novela significa la falta del padre. El padre fue débil, sus hijos crecieron huérfanos porque el superyó que provino del pasado fue vencido y las costumbres que el padre promulgó fueron derogadas. Udo Berger buscaría, a través del juego de mesa, recuperar el arquetipo del padre, perdido entre el fracaso de la ofensiva de las Ardenas y el fallido sitio de Stalingrado.

El punto crucial del símbolo nazi onírico en *El Tercer Reich* fue un evento traumático: la muerte de Charly, un alemán que conoció Berger mientras vacacionaba en España. Tras dicho evento, el equilibrio mental del protagonista colapsó y los sueños, que le advertían cierta necesidad de equilibrar arquetipos –lo femenino y lo masculino– resultaron aniquilados por el influjo del nazismo. En estos términos, el nazismo que acechó a Udo era mucho más complejo que lo descrito por la historia reciente. Se trataba del origen mismo del fascismo como un desequilibrio psicológico, producto de cierta deformación mental. Por el hecho traumático referido (Charly se pierde en el mar), las energías tectónicas representadas en la novela le parecieron deleznable al protagonista. Tanto Ingeborg, su prometida, como Frau Else, la propietaria del hotel en donde se hospedan o Clara, una mucama, se convertirían en atormentadores en los que vio reflejadas fuerzas de la naturaleza que se volcaron, según el pensamiento de Udo, en

contra suya. La polémica interna de Berger enfrentó a su ánimo, eminentemente femenina, con su yo consciente (masculino). El predominio del consciente, a través de una cultura bélica, del pasado, que Berger intentaría perfeccionar por medio del juego de mesa que dominaba, lo llevó a enfrentarse a una fuerza tectónica a la que consideraba inferior: el Quemado, personaje latinoamericano que se dedicaba a rentar patines de playa.

La postura que tomó Berger sobre su existencia correspondía con el símbolo nazi poético de la novela. Lo trágico como fundamento del existir, esto es, la tragedia del héroe que se aleja de la naturaleza para purificarse y que, por algún motivo, vuelve al mundo de la vida para ser devorado por lo tectónico, cimentó la manera con la que Udo afrontaría su final. El héroe vencido en términos arquetípicos ocurrió por una traición, tal y como era visible en la trama de *El Tercer Reich*. Fue el esposo de Frau Else quien enseñó al Quemado los trucos de la partida del juego de mesa. Este personaje simbolizaba al padre cósmico que hizo una alianza con la tierra, al utilizar del Quemado, para destruir al sujeto que había construido un arquetipo fallido. Berger desfiguró el arquetipo del padre y lo dotó con talante autoritario, que no necesitaba de su contraparte para existir. Tal deformación generó eso que Jung llamó arquetipos sombra que después son convertidos en atormentadores de la psique de sus víctimas. Las consecuencias de este proceso fueron que, al enfrentarse el Quemado con Udo en *El Tercer Reich*, la historia objetiva pareció repetirse con un dominio al inicio de las Potencias del Eje y con su caída abrupta al final de la guerra.

El nazismo en las obras de Roberto Bolaño analizadas posee tres significados que corresponden con los niveles simbólicos del estudio sobre este fenómeno. A grandes rasgos, la parte cósmica del símbolo nazi en las novelas estudiadas afecta la influencia que una cultura conservadora tuvo en la psique de ciertos personajes. En las dos primeras novelas –*La literatura nazi en América* y *Estrella Distante*– no se trata de la

preponderancia que tuvo el nacionalsocialismo en la psique de los artistas nazis, sino del conservadurismo latinoamericano de la época que se negaba a perecer. Claro está que hubo una combinación del conservadurismo del nuevo mundo con el nazismo, ya que el proceso que vivió Alemania durante el *Tercer Reich* fue tomado como el último esfuerzo de una sociedad por guarecer valores arcaicos sostenidos por mitos mal interpretados. Dicha combinación afianzó el superyó de los artistas nazis. Por otro lado, en el caso de la última novela analizada, el contexto social es diferente y la influencia del nazismo es más directa. Lo que desencadenó el nazismo en su dimensión cósmica en *El Tercer Reich* fue un sentimiento de orfandad y una tragedia combinados entre sí.

La naturaleza del símbolo nazi en su parte onírica estuvo formada por las combinaciones internas entre el superyó y el ello en la psique de los personajes, las cuales corresponden en un nivel arquetípico del conflicto entre lo cósmico, representado por el padre y lo tectónico, representado por la madre. El proceso de reinterpretación de lo nazi ocurrió por la actividad simbólica de la fantasía, en donde el nazismo significaba el imperio del padre sobre la obra artística de los autores nazis o en el pensamiento fascista que dominó las vacaciones de Udo Berger. De alguna manera, el nazismo trocado en el padre castigador dominaba la influencia de la naturaleza en la vida y obra de los personajes nazis. Es probable que esa sea la razón de que su obra fuera en casi todos los casos muy pobre o incluso ridícula.

El símbolo nazi poético en las obras referidas estuvo presidido por la deformación onírica que sufrió el conflicto entre la cultura y las pulsiones vitales, entre lo masculino cósmico y lo femenino tectónico. El resultado de dicha deformación fue la obra tan variada de los artistas nazis. Su poética oscilaba entre una oda al padre castigador (desde una cultura proveniente del pasado) y una poética del más fuerte, en donde el sadismo y el masoquismo permitían, según su entender, el movimiento de la vida misma, que se

alejaba paulatinamente de lo azaroso y lo indeterminado para refugiarse en los brazos de lo eterno, de la eternidad procurada por la voluntad que aquietta el silencio de la naturaleza. Al mismo tiempo, en *El Tercer Reich* lo nazi poético abogaría por el final trágico del héroe enloquecido por el desequilibrio de los opuestos. Berger dejó fluir el superyó o la voluntad del padre (nazi) sobre la tierra, lo que le produjo un arquetipo sombra que el arquetipo original destruiría por medio del Quemado.

Los esfuerzos utilizados para comprender el fenómeno del nazismo en parte de la obra de Roberto Bolaño, teñidos por una óptica psicoanalítica, hicieron posible entrever de una manera más profunda el significado de lo nazi más allá del gobierno totalitario alemán que abarcó parte de los treinta y de los cuarenta del siglo pasado. Sin duda, el tipo de nazismo que exploraba Bolaño en su obra iba más allá del sentido histórico que se le dio a este concepto. Es muy probable que el nazismo significara cualquier tipo de fascismo en sus manifestaciones diversas. Para tal efecto, Bolaño se sirvió de las dictaduras latinoamericanas y del conservadurismo americano de su época. El mundo que construyó tanto en *La literatura nazi en América*, en donde se nota el influjo de las ucronías que fueron escritas tras la Segunda Guerra Mundial, como en *Estrella distante*, en donde exploró con excelsa profundidad los alcances estético-poético del arte fascista y en *El Tercer Reich*, en donde el nazismo se combinó con el posmodernismo para mostrar el desequilibrio de los opuestos, refiere que el nazismo no podría agotarse tras su final en la última gran guerra, pues sus orígenes no estaban en prácticas sociales de un tiempo o en ideologías particulares que nacían y morían en algunos mitos. Al parecer, el nazismo y el pensamiento fascista son un fenómeno psicológico, que indica un conflicto entre el mundo del hombre y el de la naturaleza, entre la tierra y el cosmos, cuyo predominio (cosmos) sobre lo otro (tierra) es el origen de eso que parece repetirse en toda la historia humana, aunque su máxima expresión moderna haya sido el Tercer Reich.

Precisamente porque el fascismo y el nazismo se refieren en la obra de Bolaño a estados mentales que son procurados por símbolos originarios o arquetipos sombra, valdría mucho la pena explorar a otros autores que escribieron al respecto, dentro del marco de la literatura hispanoamericana y comparar si el significado del nazismo se parece a lo descrito por Bolaño. También resultaría muy interesante dinamizar aún más los conceptos psicoanalíticos utilizados para la investigación actual, con el objetivo de enriquecer el campo de la teoría literaria desde el horizonte de un psicoanálisis reformado, que permita salirse de lo médico hacia lo creativo-poético.

8. BIBLIOGRAFÍA

Abrams Jeremiah y Zweig Connie, *El encuentro con la sombra*, trad. David González y Fernando Mora, Kairós, Barcelona, 1993, 7-12 pp.

Anaya José Vicente, Mario Santiago Papasquiaro, Roberto Bolaño, *Nada utópico no es ajeno (Manifiestos infrarrealistas)*, Tsunun, León, 2013, 17-34, 51-72 pp..

Bayard Pierre, *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*, trad. Viviana Ackerman, Paidós, Buenos Aires, 2009, 59-87 pp.

Bloume Jaime, “Camino de la crítica literaria contemporánea”, *Literatura y lingüística*, 2 (1976), 1-27 pp.

Bloom Harold, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Paul de Man, *Deconstrucción y crítica*, trad. Mariano Sánchez Ventura y Susana Guardado y del Castro, Siglo XXI, D.F., 2003, 11-46 pp.

Bloom Harold, *El canon occidental*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 2005, 6-22 pp.

Bolaño Roberto, *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona, 1996, 160 pp.

Bolaño Roberto, *La literatura nazi en América*, Debolsillo, Barcelona, 2017, 230 pp.

Bolaño Roberto, *Amuleto*, Debolsillo, Barcelona, 2017, 128 pp.

Bolaño Roberto, *El Tercer Reich*, Alfaguara, Barcelona, 2010, 130 pp.

Bolaño Roberto, *Putas asesinas*, Anagrama, Tercera edición, Barcelona, 2003, 232 pp.

Bolaño Roberto, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004, 978 pp.

Bolaño Roberto, *Nocturno de Chile*, Alfaguara, 2017, 141 pp.

Borges Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, 32-36 pp.

Borges Jorge Luis, *El libro de arena*, Debolsillo, Barcelona, 2011, 64-70 pp.

Borges Jorge Luis, Bioy Casares Adolfo, *Cuentos breves y extraordinarios*, EPUB, 60 p.

- Caistor Nick y Gerardi Guadalupe, “El otro Bolaño”, *Revista de Libros*, 162 (2010), 46 pp.
- Cirlot Juan Eduardo, “La cruz”, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, 154-155 pp.
- Daniuska González, “Roberto Bolaño: El esplendor de la sombra”, *Atenea*, 488, 2003, 31-45 pp.
- De Saussure Ferdinand, *Curso de lingüística general*, trad. Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1945, 91-105 pp.
- Dörr Zeges Otto, “Eros y Tánatos”, *Salud Mental*, 32 (2009), 189-197 pp.
- Durand Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. Alain Verjat, Anthropos, Barcelona, 1993, 17-38 pp.
- Durand Gilbert, *La imaginación simbólica*, trad. Marta Rojzman, Amorrortu, Buenos Aires, 1964, 9-23 pp.
- Eagleton Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, FCE, México, D.F., 1998, 94-118 pp.
- Freud Sigmund, *Obras Completas 1*, trad. Luis López-Ballesteros y De Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, 343-753 pp.
- Freud Sigmund, *Obras Completas 2*, trad. Luis López Ballesteros y De Torres, Madrid, 2007, 1285-1361 pp.
- Freud Sigmund, *Obras completas, Vol. 3*, trad. Luis López-Ballesteros y De Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, 3241-3303 pp.
- Gamboa Cárdenas, Jeremías, “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en Estrella distante de Roberto Bolaño”, *Bolaño Salvaje*, eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Feverón Patriau, Candaya, Barcelona, 2008, 211- 236 pp.

- Gómez J. Luis Fernando, “La relación del signo lingüístico con la mente y los procesos cognitivos: un ensayo de conceptualización desde una perspectiva histórico-cultural”, *Rastros Rostros*, 27, 2011, 14-24 pp.
- Herrera Guido Rosario, “Poética del psicoanálisis”, *Límite*, 1, 12, 2005, pp. 105-118.
- Herrería Fernández Antonio, “Aproximaciones al espacio turístico en *El Tercer Reich* de Roberto Bolaño”, *Transmodernity*, 7, 3, 2017, 113-131 pp.
- Jung Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, trad. Luis Escolar Bareño, Barcelona, 1995, 320 pp.
- Jung Carl Gustav, *Formaciones de lo inconsciente*, trad. Roberto Pope, Paidós, Barcelona, 1982, 182 pp.
- Jung Carl Gustav, *Lo inconsciente*, trad. Emilio Rodríguez Sadia, Losada, Buenos Aires, 2009, 168 pp.
- Jung Carl Gustav, *Psicología y alquimia*, trad. Alberto Luis Bixio, Tomo, Ciudad de México, 4ª edición, 2018, 550 pp.
- Jung Carl Gustav, *Símbolos de transformación*, trad. Enrique Butelman, Paidós, Barcelona, 4ª edición, 2017, 441 pp.
- Hidalgo, Adriana, “Eric Michaud, La estética nazi. Un arte de la eternidad. La imagen y el tiempo en el nacional-socialismo”, *Prismas*, 15 (2011), 256-258 pp.
- Kant Immanuel, *Sobre lo bello y lo sublime*, trad. Ángel Sánchez Rivero, Amnesis, Madrid, 2014, 32 pp.
- Kovačević Bojana, “Los juegos bélicos de Roberto Bolaño”, *Revista de Filología Románica*, 33 (2016), 135-145 pp.
- Lacan Jacques, *De un discurso que no fuera del semblante*, trad. Nora A. González, Paidós, Buenos Aires, 2014, 9-22 pp.

Lauche Laura, “La imagen de las vanguardias en *La literatura nazi en América*”, *Boletín Millares Cardo*, 30 (2014), 342-349 pp.

López López Andrés Felipe, “Apuntes sobre la obra de arte en el psicoanálisis: entre Freud y Jung”, *Revista Digital de los Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA*, 6 (2016), 110-115 pp.

López Vicuña Ignacio, “Malestar en la literatura: Escritura y barbarie en *Estrella Distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, *Revista Chilena de Literatura*, 75 (2009), 199-215 pp.

Monterroso Augusto, *Lo demás es silencio*, Seix Barral , Barcelona, 2ª edición, 1976, 76 pp.

Marín Calderón Norman, “Acto poético <> acto psicoanalítico: literatura, retórica y nonsense”, *Acta Poética*, 2, 38, 2017, 85-100 pp.

Montes Cristian, “La seducción del mal en Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy*, 7 (2013), 85-99 pp.

Murillo Manuel, “El significante no es un arquetipo”, *Anuario de Investigaciones*, 21 (2014), 119-126 pp.

Ordoñez García José, “Símbolo y laberinto”, *Aparta Rei*, 26, 2003, 1-23 pp.

Ricoeur Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez, Siglo XXI, 8ª edición, México, 1990, 55-219 pp.

Ricoeur Paul, *Teoría de la interpretación*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, 6ª ed., México, D.F., 2006, 58-82 pp.

Ruitenbeek Hendrik (comp.), *Psicoanálisis y Literatura*, trad. Juan José Utrilla, FCE, México, D.F., 1975, 453 pp.

Sanders Peirce Charles, *La ciencia de la semiótica*, trad. Armando Sercovich, Nueva visión, Buenos Aires, 1973, 21-42 pp.

Schwob Marcel, *Vidas imaginarias*, trad. Julio Pérez Millán, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1980. 3-14 pp.

Simunovic Díaz Horacio, “Estrella Distante: Crimen y poesía”, *Acta Literaria*, 33, 2006, 9-25 pp.

Sontag Susan, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, Debolsillo, Barcelona, 1980, 77-106 pp.

Solotorevsky Myrna, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Ediciones Hispamérica, 2016, 7-14 pp.

Thornton Michael J., “VI. La revolución nazi”, *El nazismo*, trad. Javier González Pueyo, Orbis, Barcelona, 1985, 75-85 pp.

Todorov Tzvetan, *Teorías del Símbolo*, trad. Francisco Rivera, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993, 389-407 pp.

Vázquez Ainhoa, “Del infrarrealismo al real vicerrealismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”, *Alpha*, 39, 2014, 57-68 pp.

Villacañas José Luis, “Freud sobre Fausto: sustituciones de la omnipotencia”, *ARBOR*, 723 (2007), 123-133 pp.

Volpi Jorge, *El fin de la locura*, Debolsillo, Ciudad de México, 2016, 15-89 pp.

Warren Austin, Welck René, *Teoría Literaria*, trad. Dámaso Alonso, Gredos, 4ª edición, Madrid, 1986, 97-112 pp.



El simbolo nazi en la obra de Roberto Bolaño (desde una perspectiva psicoanalitica).

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 22 del mes de junio del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
DRA. CARMEN ARACELI EUDAVE LOERA
DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ




RAUL MENDOZA MANDUJANO
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: RAUL MENDOZA MANDUJANO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR



REWSÓ
MTRA. ROSALVA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH



MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTE



DR. JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

VOCAL



DRA. CARMEN ARACELI EUDAVE LOERA

SECRETARIO



DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ