

LA ESCRITURA COMO ACTITUD: ROBERTO BOLAÑO CONTRA EL *ESPRIT DE SÉRIEUX*. LECTURA DE LA NOVELA *EL TERCER REICH*

Emilio Delgado Chavarría
Universidad de El Salvador

RESUMEN

Este artículo analiza *El Tercer Reich* (2010), obra póstuma del escritor Roberto Bolaño. Para ello, se identifica la temática y se examinan los elementos estructurales que permiten desarrollarla. La conclusión a la que se llega es que la novela constituye una reflexión sobre la literatura, siendo las técnicas utilizadas la escritura bufonesca —entendido este término en sentido amplio—, que permite realizar verazmente la voz marginal con la que se narra la historia, y la alegoría con la que se construyen ciertos personajes y pasajes del texto, además de otros procedimientos que Bolaño perfeccionaría posteriormente en sus obras más admiradas.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, El Tercer Reich, análisis temático, análisis estructural, análisis de personajes, escritura bufonesca, alegoría.

ABSTRACT

«Writing as an attitude: Roberto Bolaño against the *Esprit de Sérieux*. Reading of *El Tercer Reich* novel». This paper examines the posthumous work of Roberto Bolaño, *El Tercer Reich* (2010). It starts identifying the theme and the structural elements that guide the development of his writing, and the final conclusions are that the novel is a reflection on literature, and the technique used is burlesque writing. This allows delivering truthfully the marginal voice used to narrate the story and the allegory that represents each character and some text passages, beside other techniques that Bolaño will be perfecting later on his more admired novels.

KEYWORDS: Roberto Bolaño, El Tercer Reich, thematic analysis, structural analysis, characters analysis, burlesque writing and allegory.



1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la novela *El Tercer Reich*, de Roberto Bolaño, publicada por la editorial Anagrama después de la muerte del escritor. Bolaño no la publicó en vida, quizás porque el texto no puede considerarse un relato acabado, pero su importancia radica en que contiene el imaginario que luego desarrollaría en *Los detectives salvajes* (1998). Además, siendo el trabajo de un escritor todavía no consagrado, sus mecanismos de ficción no se encuentran aún plenamente desarrollados, circunstancia que no debe desaprovechar un crítico literario. Por lo tanto, *El Tercer Reich* constituye un buen texto para iniciarse en el universo Bolaño y, para ello, en primer lugar identificaremos el tema¹ de la obra, posteriormente estudiaremos las técnicas utilizadas para desarrollarlo y, finalmente, presentaremos un apartado de conclusiones.

2. TEMA DEL RELATO: EL MITO RIMBAUD

El Tercer Reich narra las vacaciones de verano de cuatro adolescentes alemanes en Blanes, un pueblo de la costa catalana. El lector no debería tomar seriamente la nacionalidad de los jóvenes, ya que una lectura más atenta demuestra que sus caracteres distan mucho del temperamento alemán. Por ejemplo, Udo y su novia Ingeborg tienen por costumbre echar la siesta, un tópico más comúnmente atribuido a la idiosincrasia española que a la alemana²; igualmente, la manera espontánea y abierta con que abordan a los nativos españoles revela un carácter más latino que

¹ Utilizamos el vocablo *tema* tal y como lo define Tomachevski: «El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significado de los diversos elementos de la obra [...]. Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra» (Tomachevski, 1982: 179).

² El tratamiento de los tópicos es complejo, pero el tema central de este trabajo no es analizarlos sociológicamente en la literatura. Nuestro enfoque es exclusivamente estructural, para lo cual es importante el concepto de verosimilitud, que a su vez se encuentra asociado a los tópicos. Cuando el escritor representa la realidad en la ficción no significa que esta sea un reflejo fiel (mimético) de la realidad. El escritor emplea mecanismos literarios para que lo reproducido en el texto parezca real, de ahí la importancia del tópico, puesto que estos —sean o no reales— forman parte de las creencias de una comunidad cultural determinada. Y el escritor utiliza estas creencias para que su historia pueda parecer real. En este sentido, uno de los aspectos que llama la atención del relato de Bolaño es que no usa los tópicos de forma convencional para la construcción de personajes, restándoles así verosimilitud. Es el caso del ejemplo citado (el episodio en que los alemanes echan la siesta). De hecho, el escritor es consciente de este fallo y lo intenta corregir poniendo lo siguiente en boca del protagonista: «Hemos estado en la discoteca Antiguo Egipto. Cenamos en el hotel. Ingeborg, durante la siesta (¡qué rápido se adquieren las costumbres españolas!), habló en sueños» (Bolaño, 2010: 25). Debe tenerse en cuenta que el uso de tópicos en el relato no implica que en la vida real todos los españoles tengan el hábito de echar la siesta, ni que los alemanes no lo hagan, mucho menos se pretende atribuir un carácter negativo a una costumbre que, por otra parte, comparten otras culturas. Pero es importante identificarlo en el relato para relacionarlo con la verosimilitud del personaje.



teutón. Pero interpretar estos detalles como un fallo de verosimilitud únicamente sería una simpleza. El relato fue escrito en 1989, doce años después de la llegada de Bolaño a Barcelona. Dotar a sus personajes de una nacionalidad extranjera en un país donde el escritor era extranjero muestra que el territorio referido por Bolaño se encuentra filtrado por una mirada forastera. Recrear los personajes como extranjeros justifica esta óptica desarraigada, y le permite también representar Blanes vagamente, pero, sobre todo, consigue que el lector se interese en la persona que observa y no en el objeto observado, es decir, orienta su atención al personaje y no al contexto en que estos se mueven.

Situar la atención del lector en los personajes posibilita a Bolaño generar el conflicto narrativo de la historia de forma especial. Si dejamos de lado el aspecto que concierne a la configuración de los personajes, puede afirmarse que *El Tercer Reich* carece de conflicto narrativo³. Efectivamente, Udo pasa las vacaciones de verano con su novia Ingeborg en una playa de Girona, y en un momento dado presencia el suicidio de Charly. El narrador nunca dice explícitamente si se trata de un suicidio o si la muerte de Charly fue un accidente (el personaje se mete al mar y nunca regresa). Si asumimos que se trata de un accidente, podría afirmarse que el conflicto consiste en que Udo es testigo de la desaparición de Charly y, en consecuencia, siguiendo una lógica narrativa, el relato tendría que resolver el motivo de la desaparición. Sin embargo, esto plantea algunos problemas. En primer lugar, *El Tercer Reich*, título de la novela, únicamente tiene relación con Udo, pues hace alusión a los juegos de estrategia en los que el personaje participa. Si definimos la desaparición de Charly como el conflicto de la historia, Udo debería tener un papel secundario, tendría que ser un vector por medio del cual el lector conoce las razones por las que Charly desaparece y, en consecuencia, el título debería referirse a él y no a Udo⁴.

³ Entendemos el conflicto narrativo a partir de la idea que Lukács (2010: 49) tenía acerca de la novela, según la cual esta es la epopeya de un mundo problemático. No debe confundirse el conflicto del relato con el conflicto del personaje. La literatura recrea la vida, que no es más que movimiento, contradicciones y dificultades. En un relato los conflictos se expresan mediante las relaciones problemáticas de los diversos personajes, mientras que los problemas internos de los protagonistas configuran lo que Lukács (1989: 220-221) llama los tipos. Estos son unidades dinámicas donde se condensa la relación del yo con el mundo, y que al entrar en colisión con otras entidades similares provocan una situación complicada: el conflicto del relato. De manera que el conflicto del héroe origina el tipo y las relaciones escabrosas de los protagonistas que producen las situaciones.

⁴ Una de las funciones clásicas de los títulos en las obras literarias es identificar la obra mediante su contenido (Genette, 1987: 80), es decir, nos proporciona información sobre el asunto que el escritor está narrando. Desde luego, existen trabajos más amplios que reflexionan sobre las diversas funciones de los títulos (véase por ejemplo la obra *Seuils* de Gérard Genette, 1987), pero no es objeto de este artículo una discusión teórica sobre el papel de los títulos, por lo que hemos empleado el concepto más tradicional. En lo que concierne a *El Tercer Reich*, el título indica el problema del protagonista (su disyuntiva de ser o no ser escritor, siendo el nombre del juego una alegoría que hace referencia a la literatura). Sin embargo, expresar la muerte de Charly como una desaparición, un accidente, ocasiona problemas en la estructura de la obra, porque el asunto narrativo tendría que ser entonces los motivos de la desaparición de Charly, obligando a Udo a ser un narrador-testigo y





Es cierto que al emplear la palabra *desaparición* y no *suicidio* el escritor estaría evitando el relato psicológico, de manera que no importaría el personaje de Charly sino el evento que le hizo desaparecer. Pero si así fuera la novela tendría un aire fantástico, cosa que no sucede, pues, tal y como hemos dicho anteriormente, la mirada extranjera provoca que la atención del lector se centre en la interioridad de los personajes y no en su exterioridad. Y ahí radica el segundo problema. La atmósfera dominante de la historia es saber quiénes son los protagonistas. A pesar de que Bolaño se resiste a enunciar el suicidio, el lector interpreta los motivos de la desaparición en relación con causas internas del personaje, es decir, es imposible no buscar el factor psicológico en su muerte. Esta situación obliga al relato a centrarse en Charly; sin embargo, Bolaño no le otorga un papel principal y prefiere concentrarse en Udo. No explicitar el suicidio es una forma de restarle importancia a la muerte de Charly o, al menos, logra que este evento no ocupe el interés principal de la obra, pues el escritor desea que este hecho sea solo un pretexto para que el lector conozca a Udo. Por lo tanto, el relato no se estructura a partir del conflicto de la historia, sino en función de la configuración del héroe. En otras palabras, la intriga no consiste en saber por qué murió Charly, sino en entender quién es y qué le sucede a Udo. A partir de este punto, *El Tercer Reich* ya no tiene conflicto narrativo, es un ensayo de novela cuyo propósito descansa en la construcción del personaje de Udo Berger.

Cuando focalizamos la narración en Udo Berger obtenemos mayor claridad sobre la temática de *El Tercer Reich*. Udo es un joven de 25 años que trabaja en una compañía eléctrica, aunque curiosamente apenas se menciona su oficio, pues se le presenta desde el inicio como un jugador de juegos de estrategia, concretamente de uno llamado «El Tercer Reich». Este oficio se relaciona con la literatura a tal grado que podemos afirmar que el título de la novela constituye una referencia a las letras. Es verdad que Roberto Bolaño negó en alguna ocasión que el tema de su obra fuera la literatura⁵, y en cierta manera tiene razón si la entendemos como la actividad por medio de la cual la sociedad reconoce a una persona como escritor. Las novelas de Bolaño no tratan sobre el mundo de las publicaciones literarias, mucho menos sobre cómo alguien puede convertirse en escritor. El tema de Bolaño⁶ es la

no un narrador-protagonista, provocando con ello que el título no tenga ningún sentido, ya que no tendría relación con la historia narrada.

⁵ En una entrevista de Cristián Warnken a Roberto Bolaño, difundida en el canal 13 de la televisión chilena en diciembre de 1999, Bolaño negó que el tema de su obra fuera la literatura: «[...] creo que sólo en la Literatura nazi. La literatura nazi en América es un libro en donde los protagonistas son los escritores, en donde la literatura es la protagonista principal de la novela». Véase la transcripción completa de la entrevista en *Una belleza nueva. Conversaciones con Cristián Warnken*. URL: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>; 08/12/2016).

⁶ Cuando utilizamos el término *tema*, no lo hacemos en su acepción común, sino de forma más compleja. El tema no es la historia que cuenta el narrador, sino que es aquello sobre lo cual trata el texto en relación con otros niveles de significado del relato, que obviamente implica un proceso de abstracción y análisis por parte del crítico literario, tal y como señala Elisabeth Frenzel: «[...] mientras que el tema resulta ser “una caracterización de significado más general de las partes individuales o del

recreación del mundo adulto como un absurdo, un sinsentido. Para comprender este concepto nos resulta pertinente auxiliarnos de un escrito de Hannah Arendt (*Existencialismo y compromiso*, 1954), en el que la filósofa alemana resume en qué consistió el existencialismo francés.

Arendt planteó que, a pesar de sus diferencias, los existencialistas franceses compartían la irreverencia a *l'esprit de sérieux* (el espíritu de la seriedad) y el rechazo a entender el mundo como un medio preestablecido por fuerzas naturales⁷. Por *l'esprit de sérieux* podría entenderse la dinámica que configura el mundo actual y en el cual nuestro ser ha sido secuestrado por los oficios, labores y los roles sociales (padre, madre, hijo, esposa, etc.). A Arendt le preocupaba que nos comportemos y representemos el mundo a partir de estas funciones sociales, pues cuando pasamos este umbral comenzamos a creer que estas representaciones son naturales, olvidando que fueron elaboradas por nosotros mismos. Además, tendemos a pensar que las cosas han sido y deberán ser siempre de esa manera, incluso cuando ya no formemos parte de este mundo, y es así como el hombre pierde su libertad y se instala la fatalidad en su ser.

Los existencialistas franceses trataron de separar el ser de las funciones sociales, argumentando que una vida gobernada por ellas es en realidad una existencia sin sentido. No es que sostuvieran que tener empleo o ser madre es un absurdo, ya que ambas actividades son necesarias para la supervivencia del ser humano en comunidad. Lo problemático surge cuando hacemos del trabajo o el matrimonio el fin último de nuestra vida, cuando estas funciones —o actuaciones— se convierten en pretextos para evadir la pregunta del ser. El absurdo de una vida así es que no es el individuo el que fija las razones para existir, sino que es la sociedad (mediante la presión de tener un empleo o una familia) quien en última instancia decide por nosotros. Si la vida de por sí carece de significado, la única manera de salir victoriosos es que seamos capaces de fijar nuestras propias razones existenciales, pero si cedemos esta facultad, dejando que sea la sociedad quien nos justifique, obtenemos entonces una vida absurda, por no decir desperdiciada. Sin embargo, pese a la batalla de los existencialistas, ese mundo continúa gobernado, sigue siendo el mundo de la gente seria y respetable, que en el lenguaje de Bolaño podría formularse como el mundo

todo, si acaso del sentido central o de la idea de una obra, formulada en abstracto, aunque relacionada con el contexto del *sujet*, en donde según la estructura textual este se pueda desprender en diferentes niveles de significado o grados de validez» (Frenzel, 2003: 47).

⁷ Hannah Arendt (2013: 103) explica *l'esprit de sérieux* de la siguiente manera: «*L'esprit de sérieux*, que es el pecado original según la nueva filosofía, puede igualarse a la respetabilidad. El hombre "serio" es el que piensa en sí mismo como presidente de su empresa, como miembro de la Legión de Honor, como miembro del cuerpo docente, pero también como padre, como esposo o como cualquier otra función en parte natural, en parte social. Al hacerlo, da su beneplácito a la identificación de sí mismo con una función arbitraria conferida por la sociedad. *L'esprit de sérieux* es la negación misma de la libertad, porque conduce al hombre a estar de acuerdo y aceptar la necesaria deformación que todos los seres humanos deben sufrir para ajustarse a la sociedad. Como todo el mundo sabe, en su interior, que no se le puede identificar con su función, *l'esprit de sérieux* es también un signo de mala fe en el sentido de fingimiento».



de los adultos. El escritor latinoamericano construye un discurso de rebeldía en confrontación con la adultez. Lo observamos en *El Tercer Reich*, una novela sobre la juventud en el sentido que considera esa etapa de la vida como un lugar desde donde es posible cuestionar las formas de vida responsables. Planteado el tema en esos términos, resulta más sencillo comprender algunos aspectos del texto, como es la conexión entre juego y literatura.

A lo largo del texto Bolaño equipara literatura y juego, a tal punto que en ciertos momentos resulta difícil interpretar si Udo es jugador o es escritor, o si lo uno equivale a lo otro: «En un bar encontré a Frau Else. Me preguntó qué escribía. Nada importante, dije, el borrador de un ensayo. Ah, es usted escritor, dijo ella» (Bolaño, 2010: 65). Ambas actividades se identifican a causa de que son improductivas. Bolaño no admite que la literatura sea un oficio, pues el arte debe ser desinteresado. El repudio al mundo serio es tan radical que la literatura no puede identificarse con el reconocimiento social, ya que al unificar juego y literatura, esta deja de ser una profesión de prestigio, transformándose en una actitud frente a la vida. Y no solo se trata del prestigio, al no reconocer la escritura como oficio se le arrebató también su función social, política, dejándola únicamente como un gesto. Así, la literatura se transfigura en una conducta marginal donde cualquiera puede ser escritor⁸, incluso sin necesidad de publicar⁹, basta con oponerse al mundo serio para concederle el título más importante del imaginario de Bolaño: poeta. Pero ¿se puede ser poeta toda la vida o es únicamente un talento propio de la juventud, que se abandona en la medida en que envejecemos? *El Tercer Reich* expone que ser poeta, así como ser joven, es transitorio, aspecto que remite a una de las cuestiones centrales del texto: la renuncia de Udo a continuar siendo jugador-escritor. A este asunto responde la figura del Quemado.

La sustitución del nombre del personaje por un sobrenombre indica que su función es simbólica. El Quemado es un poeta suramericano radicado en Barcelona que se dedica a alquilar patines en época estival. Es el único que comprende y se interesa por el juego que practica Udo, que termina por aprender hasta derrotarlo. Siendo el Quemado poeta y puesto que Udo también desea serlo, la presencia del primero significa el futuro que le espera al joven si continúa por ese camino. Por supuesto, es un avenir que provoca terror y miedo¹⁰:

Quando el patín hubo atravesado la franja de los niños el encargado salió del agua y comenzó a avanzar hacia nosotros. Pobrecito, oí que decía Hanna. Pregunté a

⁸ En *Los detectives salvajes*, Arturo Belano se presenta como escritor a los diecisiete años y sin haber publicado nada: «Entonces fue cuando me dijo que él era escritor. Qué casualidad, dijo, yo soy escritor» (Bolaño, 2007: 144).

⁹ Cesárea Tinajero, la poeta que Arturo Belano y Ulises Lima buscan en *Los detectives salvajes*, solo ha escrito un poema en su vida, en una revista marginal, y ellos ni siquiera lo han leído: «No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo» (2007: 162).

¹⁰ En varias partes del relato se menciona que Udo tiene miedo: «¿Por qué a veces tengo tanto miedo? [...] De pronto sentí miedo. Una mezcla de miedo y exaltación. ¿Pero miedo de qué?» (2010: 98, 160).

quién se refería; Ingeborg y Hanna me indicaron que observara con disimulo. El encargado era moreno, tenía el pelo largo y una contextura musculosa, pero lo más notable de su persona, con mucho, eran las quemaduras de fuego, no de sol —que le cubrían la mayor parte de la cara, del cuello y del pecho, y que se exhibían sin embozo, oscuras y rugosas, como carne a la plancha o placas de un avión siniestrado [...]. Hanna dijo que ella se suicidaría si se quedara así, deformada por el fuego. Hanna es una chica bonita, tiene los ojos azules y el pelo castaño claro y sus pechos [...] son grandes y bien formados, pero sin demasiado esfuerzo la imaginé quemada, dando gritos y paseando sin sentido por su habitación de hotel. (¿Por qué, precisamente, por la habitación de hotel?). (Bolaño, 2010: 33-34)

Nótese cómo se compara de manera contigua la fealdad del Quemado —que remite al futuro que les espera a los jóvenes— y la belleza de Hanna —que alude al estado presente—. Advértase también el contenido del miedo en los jóvenes: «Hanna dijo que ella se suicidaría si se quedara así [...], la imaginé quemada, dando gritos y paseando sin sentido por su habitación de hotel» (2010: 34). Al igual que la juventud, el hotel es un sitio provisional, fugaz. Si la actitud poética planteada por Bolaño trasciende más allá de la juventud, dejando de ser efímera, lo que resulta es algo monstruoso, como el Quemado:

Nadie nace así, con la piel tan martirizada [...] acostumbrado a despertar la curiosidad y el interés propio de los monstruos y de los mutilados, las miradas de involuntaria repulsión, la piedad por la gran desgracia. Perder un brazo o una pierna es perder una parte de sí mismo, pero sufrir tales quemaduras es transformarse, convertirse en otro. (2010: 35)

Podríamos interpretar los dos párrafos anteriores diciendo que la literatura quema o corrompe¹¹ y esto es monstruoso, porque el escritor que Bolaño concibe no es connatural al mundo de los adultos. Hacerse mayor implica abandonar la rebeldía para asumir responsabilidades, por lo que desear ser jóvenes y poetas perpetuamente no es posible, y si sucede es una aberración, como el Quemado. Al final del segundo fragmento citado se dice que quemarse —ser escritor— es transformarse en otro. Se es otro porque la escritura del viejo escritor no es la misma escritura que surge del joven poeta, pero la monstruosidad no está asociada a la vejez física, tampoco a la fealdad estética (la deformidad del Quemado es un aspecto figurativo), y mucho menos se produce como consecuencia de la actitud rebelde en sí misma. Es feo porque un comportamiento a contrasentido realizado de forma individual, aislada, conduce a la soledad y a la incomunicación, que con el tiempo ocasiona una desconexión con la realidad, es decir, la demencia¹².

¹¹ En cierta ocasión Frau Else le dice a Udo que el cuerpo del Quemado está podrido: «Mientras tanto la reputación familiar de mi hotel se pudre como el cuerpo de tu amigo» (2010: 219).

¹² En *Los detectives salvajes*, el personaje Quim Font, un solitario artista que pierde la razón, le dice a uno de los protagonistas: «¡Resulta evidente! No se puede vivir desesperado toda una vida,





Encontramos un pasaje importante que ilustra este tipo de locura en la conversación entre Udo y el marido de Frau Else. Por su vínculo con el Quemado¹³, el esposo de Frau Else puede interpretarse —alegóricamente— como un viejo escritor. Una de las particularidades del diálogo radica en que no se distingue si se está hablando de los eventos históricos de la Segunda Guerra Mundial o si la charla tiene relación con el juego de estrategias que practica Udo: «Ambos asentimos tristemente con la cabeza. La sensación de que hablábamos de temas distintos y hasta opuestos era cada vez más frecuente» (2010: 325). De hecho, el esposo de Frau Else le advierte a Udo que el Quemado ha perdido la razón, pues se ha tomado el juego —la literatura— como algo real, y que cuando le venza intentará hacerle daño. Al extraer la función social de la escritura convirtiéndola en un comportamiento individual, la literatura ya no puede ser una acción política y, por tanto, se vuelve una herramienta ineficaz para transformar la sociedad. Envejecer siendo escritor —según los términos de Bolaño— es feo porque su vida se volverá inútil, ya que al final del camino el narrador confundirá ficción con realidad, fruto de la frustración que produce saber que la escritura, como comportamiento individual, es incapaz de transformar el mundo que se repudia.

La paradoja de Bolaño no parece tener solución. La literatura no puede cambiar el mundo, puesto que no puede ser política debe mantenerse en una esfera individual, juvenil, rebelde, sin llegar a formar parte de la adultez, la seriedad, ese mundo que Bolaño ironiza y rechaza. Sin embargo, un comportamiento así es insostenible en el tiempo, ya que en algún momento es necesario asumir responsabilidades. De no seguir este proceso el resultado es la locura, pues el repudio prolongado causa negación de la realidad.

No obstante, y aparentemente, puede haber otra salida: el suicidio. Y en efecto, la única forma de ser siempre joven es morir joven. Esta alternativa representa el suicidio de Charly, aunque Bolaño también niega tal posibilidad, porque la muerte de un individuo es intrascendente:

Qué más daba que Charly viviera o no, que yo viviera o no. Todo seguiría pendiente abajo, hacia cada muerte particular. ¡Todos en el centro del universo! ¡La pandilla de cretinos! ¡Nada quedaba fuera de su dominio! ¡Hasta durmiendo controlaban todo! ¡Con su indiferencia! (2010: 180)

Suicidarse siendo joven provoca el mismo efecto que envejecer como escritor: ambos actos son inútiles. La muerte de Charly no cambiará nada, todo seguirá su curso sin que se eche en falta su ausencia. Bolaño propone otra solución, que

el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos» (2007: 202).

¹³ El esposo de Frau Else asesora al Quemado para que pueda ganar la partida. En la conversación con Udo le comenta la influencia que tiene en los jóvenes: «Pues bien, sepa que siempre he tenido un gran ascendiente con los jóvenes. Entre ellos ocupa un lugar especial el Quemado [...]» (2010: 321).

podríamos llamar el mito Rimbaud. Como es sabido, Arthur Rimbaud escribió su obra siendo apenas un adolescente. De pronto, sin aparente explicación, abandonó la escritura y se marchó a África. Nunca más volvió a escribir. Rimbaud siempre ha ejercido un enorme poder de seducción en los poetas, no solo porque escribió sus poemas a una edad muy temprana, sino por su actitud ante la poesía, que abandonó sin causa aparente. Bolaño reconstruye la leyenda de Rimbaud planteando que la escritura solo puede realizarse siendo joven, una vez que esta etapa se ha esfumado debemos convertirnos en hombres serios y responsables. La escritura únicamente puede surgir de un tiempo fugaz, de un gesto, luego el poeta debe desaparecer para dejar tras de sí el mito.

Ahora podemos formular mejor el conflicto del héroe y el tema del relato de *El Tercer Reich*. Udo se encuentra en un momento fundamental de su vida porque debe tomar una decisión: continuar trabajando como empleado de una compañía eléctrica o ser escritor, que en el lenguaje alegórico de la novela se representa como jugador de juegos de estrategia. Mientras toma la decisión presencia el suicidio de un joven y, en cierta manera, considera esta posibilidad porque la vida adulta le parece un absurdo. Sin embargo, desiste porque el suicidio de una persona resulta irrelevante para la sociedad, por lo que continúa pensando en la posibilidad de escribir. Pero posteriormente comprende que la escritura es un acto temporal, que debe abandonarse si no se quiere terminar desconectado de la realidad. De esta manera Udo decide continuar siendo empleado de una compañía eléctrica, desapareciendo el poeta para dar paso al hombre. El tema del relato constituye una reflexión acerca de qué es la literatura. Bolaño define el acto de escribir mediante el mito de Rimbaud, convirtiéndolo en una actitud, en un gesto heroico. Es algo épico porque es una conducta que se enfrenta al mundo serio debido a su naturaleza improductiva, lo cual provoca que la literatura ya no se entienda como producto del reconocimiento social, es decir, de la escritura consagrada públicamente, sino de todo lo que se cuenta de la vida de aquellos que decidieron ejercer la actividad más estéril del mundo responsable: la poesía¹⁴.

Identificada la temática de *El Tercer Reich*, a continuación, analizaremos dos elementos estructurales que permiten desarrollar la fábula: primero, la voz extranjera con que se narra la historia, y segundo, la reverberación y alegoría en la construcción de personajes.

¹⁴ «La poesía no vende» (2007: 206) dice uno de los personajes de *Los detectives salvajes*.



3. ESTRUCTURA QUE DESARROLLA EL RELATO: VOZ EXTRANJERA, REVERBERACIÓN Y ALEGORÍA

3.1. VOZ EXTRANJERA O MARGINAL CON QUE SE NARRA LA HISTORIA

Mencionábamos anteriormente que el origen extranjero de los personajes no es más que un pretexto para evitar describir de manera naturalista el ambiente en que se desarrolla el relato, siendo así un mecanismo que permite la focalización en el personaje y no en el contexto en que estos se mueven. Por otra parte, la voz extranjera en primera persona facilita al escritor mostrar lo absurdo del mundo de los adultos, ya que no solo logra que la atención del lector se centre en el protagonista, también facilita que el mundo evocado se distancie del héroe; distancia que provoca el efecto de apertura, de grieta o, en términos existenciales, puede afirmarse que el ambiente recreado se presenta como un *mero-estar-abí*. Podría alegarse que la mirada que describe el contexto es particular, razón por la cual la visión que emana del personaje principal debería interpretarse como ajena al mundo evocado, pero téngase en cuenta que la voz extranjera únicamente ocasiona que la atención del lector no pierda de vista al personaje, lo que no significa que el lector no busque la referencialidad, ya que esta se encuentra implícita en todo acto narrativo¹⁵.

La sinrazón del mundo se revela al cuestionar el significado habitual de las cosas. Heidegger (*Ser y tiempo*, 1927) describe adecuadamente este proceso cuando explica la relación entre ser y el mundo que él llama circundante. Para Heidegger el ser carece de propiedades, esencias. El ser es existencia, que no es más que la relación del hombre con el mundo del cual forma parte (*estar-en-el-mundo*). Esta relación no resulta del conjunto de eventos significativos, es la infinidad de hechos cotidianos —más que un acto es un proceso—, y en esa cotidianeidad nuestra forma pragmática de tratar con las cosas hace que estas se presenten únicamente en su dimensión utilitarista (*Zuhandenheit*¹⁶). Una de las características particulares de este modo de relacionarnos con las cosas está en que no nos vemos afectados por ellas. No es que seamos ciegos, es que la instrumentalización de nuestro trato hace que la cosa no sea más que un objeto en su dimensión funcional. Pero, según Heidegger, puede

¹⁵ Todorov y Ducrot en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1974) niegan que la relación entre literatura y realidad sea de carácter referencial, prefieren referirse a ella como evocación, atmósfera o reproducción. Nosotros, en cambio, nos distanciamos de esta definición y adoptamos la postura de Paul Ricoeur (2009: 63), quien sostiene que ningún texto carece de referencia: «El texto, como veremos, no carece de referencia. La tarea de la lectura, en cuanto interpretación, consiste precisamente en realizar su referencia».

¹⁶ Jorge Eduardo Rivera tradujo *Zuhandenheit* como *estar a la mano*, y así lo explica: «*estar a la mano*»: en alemán corriente existe la palabra *zuhanden*, que es un adjetivo, y que significa que la cosa se “encuentra a mano”, que es “disponible”. Heidegger crea el neologismo *Zuhandenheit* para expresar el modo de ser de aquello con la cual nos las habemos en el uso cotidiano, un modo de ser que se caracteriza particularmente por no llamar la atención y por no mostrarse como enfrentado a nuestro propio ser. Lo *Zuhandenes* es lo “traemos entre manos”, casi sin advertirlo y sin ninguna objetivación» (En Heidegger, 2009: 463-464).



haber momentos en que ese tipo de relación se suspenda, son instantes de interrupción o ruptura que se producen cuando las cosas dejan de ser útiles y funcionales. Es entonces cuando el mundo se nos presenta como algo que simplemente *está-ahí*, abierto a cualquier interpretación. Por supuesto, esto no significa que sea un momento revelador, en lenguaje sartriano diríamos que se trata de un instante en que la conciencia prerenoménica apunta hacia algo¹⁷ o, en términos de Heidegger, estamos ante un acto prerenoménico¹⁸. Para este análisis nos interesan esos períodos en que las cosas pierden su utilidad (podríamos llamarlos momentos de crisis), desvelando su naturaleza insustancial y dejando una fisura para más interpretaciones.

Precisamente, la voz extranjera es lo que permite mostrar la realidad ausente de significación en *El Tercer Reich*. Probablemente el adjetivo *extranjero* nos haga dudar de que esta técnica sea la responsable de tal artificio, y quizás debiéramos sustituirla por el concepto de marginado. La condición de extranjero de los protagonistas no debe tomarse literalmente, ya que su estado se aproxima más a individuos excluidos que a personas foráneas¹⁹. La voz marginal, en tanto que recrea una visión diferente al resto de personas, favorece la recreación de una realidad absurda. A partir de esa particular instancia narrativa, Bolaño cuestiona ciertos hábitos que damos como normales, como por ejemplo las vacaciones de verano. *El Tercer Reich* sucede durante el período de tiempo en el cual los europeos interrumpen sus actividades laborales, un paréntesis destinado al ocio, al descanso y al placer antes de volver a la rutina laboral. Bolaño en cambio, al utilizar una voz marginal, la de un personaje sin oficio, narra ese período de tiempo como si fuera un momento de ansiedad:

Intenté pasar el resto del día haciendo algo productivo pero resultó imposible. Era incapaz de ponerme el traje de baño y bajar a la playa, así que me aposenté en el bar del hotel a escribir postales; pensaba enviar una a mis padres pero al final sólo escribí a Conrad. Durante mucho rato estuve sentado sin hacer otra cosa más que mirar a los turistas y a los camareros que circulaban entre las mesas con bandejas cargadas de bebidas. No sé por qué pensé que aquél era uno de los últimos días calurosos. A mí lo mismo me daba. Por hacer algo comí una ensalada y un jugo de tomate. Creo que me sentó mal pues comencé a sudar y a sentir náuseas; así que subí a la habitación y me di una ducha de agua fría; luego volví a salir, sin coger el

¹⁷ Frederick Copleston explica muy bien la conciencia prerenoménica: «Para Sartre el dato básico es lo que llama él la conciencia pre-reflexiva, el mero percatarnos, por ejemplo, de esta mesa, ese libro, aquel árbol» (Copleston, 2016: ix-277).

¹⁸ «Pero ¿qué significa para la aclaración del fenómeno del mundo esta referencia al comparecer modificando de lo a la mano, en el que se revela su estar-ahí? Incluso con el análisis de esta modificación seguimos estando en el ser intramundano; todavía no nos hemos acercado al fenómeno del mundo. No lo hemos captado aún, pero ahora tenemos la posibilidad de poner el fenómeno bajo la mirada» (Heidegger, 2009: 96).

¹⁹ Udo es en realidad un desocupado y no un turista: «Al sentarme y pedir un desayuno soy observado por rostros desaprobatorios que apenas pueden entender que existan personas que se levantan pasadas las doce del día» (2010: 243). Esta situación es más clara en *Los detectives salvajes*, donde los protagonistas son jóvenes que no estudian ni trabajan, y dedican sus días a vagabundear por las calles de la ciudad de México. Lo mismo hace Udo cuando Ingeborg se marcha de Barcelona.



coche, en dirección a la Comandancia de Marina, pero al llegar decidí que no valía la pena soportar otra retahíla de excusas y seguí de largo. (2010: 180)

Adviértase que mientras los turistas descansan Udo quiere hacer algo productivo, que en su caso se traduce en escribir y jugar. En vez de ir a la playa a tomar el sol, el protagonista dedica su tiempo a escribir postales a otro jugador-escritor, además de observar a los turistas y camareros. Se evidencia así su distanciamiento, ya que ellos se vuelven objeto de su mirada²⁰. Mientras muchos europeos buscan el calor del verano, el clima le es indiferente a Udo. En la última parte del fragmento se describen una serie de actividades (comer, ducharse y salir) que serán frecuentes a lo largo de toda la historia, siendo las más repetidas desayunar, jugar, escribir, comer, tomar la siesta, deambular y tener sexo. Estas acciones se relatan como si de rituales se tratara²¹, y finalizando el texto la actividad principal del protagonista se limita a deambular. El carácter reiterativo del desplazamiento revela el estado de angustia del protagonista, convirtiendo el verano en un tiempo inmóvil —en suspenso—²² y en un espacio cerrado —de zozobra—, en vez de significar una etapa de descanso y reposo, como lo es para la mayoría de veraneantes.

A diferencia de la descripción sin valoraciones realizada por algunos escritores franceses, que permitió la recreación de una realidad sin significación (el mero *estar-ahí*), Bolaño introduce otro significado que afecta a la realidad que pasa desapercibida por nuestra relación con las cosas útiles. El efecto es el mismo, aunque la operación es diferente. Heidegger recurrió a la alegoría de una herramienta estropeada para ilustrar el momento en que la realidad se presenta como desprovista de significado²³, y los existencialistas franceses ejemplificaron esta operación describiendo los eventos narrativos sin exaltación²⁴, mientras que Bolaño recurre a tropos narrativos para mostrar que el *mero-estar-ahí* es sujeto de muchas interpretaciones, indicando así que la realidad carece de significado absoluto.

²⁰ En otra ocasión es Udo quien es observado por rostros desaprobatorios: «Al sentarme y pedir un desayuno soy observado por rostros desaprobatorios» (2010: 243).

²¹ Los recorridos de los personajes se limitan a la Comandancia Marítima, el Rincón de los Andaluces, discotecas y los hoteles Del Mar y Costa Brava.

²² La suspensión se encuentra en armonía con la problemática de Udo, pues este debe decidir si convertirse en escritor-jugador o continuar de empleado de una compañía eléctrica.

²³ «El ente inmediatamente a la mano puede presentarse en la ocupación como imposible de usar, como no apto para el fin que está destinado. Una herramienta puede estar averiada, el material puede ser inapropiado [...]. En ese descubrimiento de la inempleabilidad, el útil llama la atención. Este llamar la atención presenta al útil a la mano en un cierto no estar a la mano. Y esto implica que lo inutilizable solo está-ahí, que se muestra como cosa-usual [Zeugding] con tal o cual aspecto, y que en su estar a la mano ya estaba constantemente ahí teniendo tal aspecto» (Heidegger, 2009: 94 y 95).

²⁴ Roland Barthes llamó a este estilo el grado cero de la escritura: «En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca [...] la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal [...] la nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia» (Barthes, 2005: 78).



El uso de tropos narrativos, gracias a la voz marginal con que se cuenta la historia, también faculta para leer otras partes del relato como si de alegorías se tratase. Es el caso, por ejemplo, de las indicaciones temporales y la simbiosis entre juego y literatura. *El Tercer Reich* está redactado a modo de diario personal. Un escrito de esta índole no solo constituye una invitación a la intimidad del personaje, a conocer los pensamientos y emociones que no pueden expresarse públicamente, sino que se convierte al mismo tiempo en el ejercicio de la memoria cotidiana, que únicamente adquiere significado cuando se lee en su totalidad y retrospectivamente, si bien esta última característica es más propia de las *mémoires*. Diario íntimo y memorias se diferencian en que en el primero la realidad aparece fragmentada, como un puzzle que espera la participación del lector para ensamblar las piezas y encontrar el significado global. En las memorias, por contra, el pasado es una corriente ininterrumpida de recuerdos que adquieren significado en la progresión; no obstante, y paradójicamente, siempre nos remiten a un tiempo pasado. Aunque de naturaleza diferente, el pasado es importante en ambos estilos, más inmediato en el primero y más remoto en el segundo caso. Pero en los dos cauces narrativos la escritura es el signo de un tiempo que ya fue, y no de un tiempo que vendrá. Por el contrario, al desarrollar un tiempo suspendido²⁵ Bolaño no puede auxiliarse del pasado, es más importante el acontecer, el instante en que Udo abandona Blanes, que los eventos consignados diariamente. De esta manera las indicaciones temporales se transforman en una cuenta regresiva para saber el momento en que Udo tomará la decisión de ser escritor o trabajador.

Por otra parte, al reproducir hechos más recientes, el diario íntimo debe recurrir a la fragmentación de asunto narrado, pues el día consignado en el diario no equivale a la tradicional segmentación de capítulos del relato clásico. El tiempo de la escritura del diario está subordinado a las veinticuatro horas que compone la jornada, es decir, el tiempo de la enunciación controla el tiempo representado en la ficción²⁶. De ahí que el argumento sea fragmentario. Al trasladar el conflicto narrativo a un problema interno del personaje, Bolaño no se ve sometido por el tiempo de la enunciación, siendo los indicadores temporales eventos o bosquejos de capítulos cuya extensión depende de la arbitrariedad del narrador. Y tampoco se produce una realidad fragmentada, pues cada sección tiene por finalidad la construcción de la personalidad del héroe.

²⁵ Al final del relato, el reloj de Udo se queda suspendido: «A media tarde, sentado en el balcón, me di cuenta de que mi reloj ya no funcionaba. Intenté darle cuerda, golpearlo, pero no hubo remedio. ¿Desde cuándo está así? ¿Esto tiene algún significado?» (2010: 343).

²⁶ Todorov (2004: 114-115) distingue la temporalidad de la escritura y la temporalidad representada en la historia: «Junto a la temporalidad del enunciado, existe también una temporalidad de la enunciación formada por la concatenación de las “instancias del discurso”, es decir, de las coordenadas temporales que el discurso provee acerca de su propia enunciación; esta instancia misma es la que define el tiempo presente como tiempo de enunciación: la obra que obedece a esta temporalidad está en un perpetuo presente. A esta segunda temporalidad podemos denominarla el “tiempo de la escritura”, por oposición al tiempo representado».



Finalmente, la voz marginal facilita leer el juego de estrategias «El Tercer Reich» como si de una reflexión acerca de la literatura se tratase. Gracias al tono marginal con que se narran los eventos, el escritor tiene libertad para dotar las cosas del significado que a él le plazca, pues no se encuentra obligado a argumentar para justificar las asociaciones, basta con su estatus de excluido para significar lo absurdo. Dicho de otro modo, las palabras de Bolaño son como la voz de un niño —o de un loco— que al jugar establece caprichosamente las reglas del juego. Y si queremos comprender y encontrarle sentido al juego, debemos hacerlo a partir de la imaginación —o la enajenación— del infante. Esta técnica es común en la literatura europea, se conoce como escritura bufonesca y una de sus variantes se produce «cuando un personaje o un hecho intrascendentes son revestidos de una desproporcionada y artificiosa solemnidad» (Estébanez Calderón, 2008: 107). Debemos entender desde ese enfoque la parafernalia con que se describen las partidas de juego entre Udo y el Quemado, así como la libertad de establecer arbitrariamente asociaciones, como las que hacemos entre juego, literatura y vida.

En definitiva, la voz marginal tiene por función despojar el significado único que el mundo serio pretende asignar a la realidad. Para ello, Bolaño introduce nuevos significados (a largo plazo estos se transformarán en valores alternativos) que obligan a leer ciertos componentes textuales de manera alegórica. Dos elementos destacan en esta operación: las indicaciones temporales y la simbiosis entre juego, literatura y vida.

A pesar de que las indicaciones temporales pretenden imitar el estilo de un diario íntimo, su papel consiste en señalar el tiempo que le queda al protagonista para decidir si se convierte o no en escritor. Por otro lado, estas no representan un tiempo pasado, sino un presente indefinido, de ahí su necesidad, ya que en su ausencia la extensión del relato sería ilimitada (de hecho, los eventos que se narran cuando el diario ya ha finalizado resultan innecesarios). Además, las indicaciones temporales no representan una realidad fragmentaria —pues no se cuenta ninguna historia—, más bien constituyen episodios destinados a construir la personalidad del protagonista. Y en relación con la asociación entre juego, literatura y vida, esta no se encuentra argumentada, se establece arbitrariamente. El estilo bufonesco empleado por el escritor posibilita tal situación, le permite establecer relaciones de todo tipo, incluso asociaciones infantiles. Con ello, Bolaño pretende desplazar ciertos valores dominantes para hacer valer el tema de su obra: la literatura no es producto del reconocimiento social, surge de aquellas narraciones apócrifas que consignan la rebelión del ser humano frente a ese mundo lleno de convenciones absurdas y vacías y, en consecuencia, el escritor no es el legitimado públicamente para ello, sino cualquiera que desafíe a *l'esprit de sérieux*.

3.2. REVERBERACIÓN Y ALEGORÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Los personajes de *El Tercer Reich* no crean situaciones, su finalidad es desarrollar al protagonista principal, razón por la que no pueden considerarse personajes como tales. Por la función que realizan podemos dividirlos entre los que tienen un



papel de reverberación y aquellos que desempeñan una labor alegórica. Los primeros reflejan al protagonista como si fueran espejos, de forma que este se construye a través de ellos²⁷, los segundos en cambio contribuyen a ejecutar la temática del escritor, a la que nosotros nos referimos como el mito Rimbaud.

Salvo alguna diferencia, el procedimiento con que Bolaño construye sus personajes se asemeja al del escritor francés Stendhal. Georges Blin describió en *Stendhal et les problèmes du roman* (1973) la manera en que el escritor edificaba sus creaciones, denominando a esta técnica *l'esthétique du miroir* (1973: 108). Anteriormente a Stendhal, las descripciones en las novelas francesas tenían por objeto destacar lo pintoresco de las cosas, describir el objeto detalladamente desde el punto de vista exterior. En estos casos, la visión narrativa se encuentra condicionada por la exterioridad. Stendhal rompió con la tradición y describió el objeto a partir del sujeto (el personaje), subordinando la percepción, el campo de acción del narrador, a lo que el héroe del relato mira y le impresiona. De ahí que el valor de la cosa narrada ya no resida en elementos externos, sino en la psicología de los protagonistas. Por ello Blin llamó a esta técnica estética del espejo, pues lo que el personaje mira (que es lo que el narrador relata) no es algo que está fuera de él; más bien sucede que en su mirada se refleja a sí mismo, como el reflejo de su imagen frente al espejo. En la narración de Bolaño la técnica es similar, pero sustituye los paisajes por los personajes, siendo ellos los que reflejan el estado de ánimo del héroe, razón por la que hablemos de una función de reverberación.

Ingeborg²⁸ y la familia de Udo desempeñan, principalmente, un papel de reflejo. Su personaje tiene dos funciones: revelar aspectos del temperamento de Udo (presentándolo como un incomprendido a causa de su particular deseo de ser jugador-escritor), y exponer sus estados de ánimo (especialmente cuando se encuentra

²⁷ Bolaño perfeccionó la técnica en *Los detectives salvajes*. En la segunda parte de la novela puede observarse cómo Ulises Lima y Roberto Belano se construyen mediante infinitudes de voces narrativas. No obstante, es importante aclarar que a pesar de que Bolaño sostuviera lo contrario, no se trata de una novela polifónica, al menos si entendemos la polifonía tal y como la planteó Bajtín (*Problemas de la poética en Dostoievski*, 1979). Si bien es cierto que el relato tiene más personajes que *El Tercer Reich*, estos siguen sin encarnar situaciones, faltan los tipos, por lo que no se pueden identificar los distintos signos ideológicos que cohabitan en una sociedad, interés principal de Bajtín cuando formuló este concepto.

²⁸ En *2666* la pareja de Beno Von Archimboldi se llama Ingeborg Bauer, pero no es el mismo personaje de *El Tercer Reich*, pues Bauer muere aproximadamente a finales de los años cuarenta a la edad de veinte años. Las interpretaciones que tratan de establecer una intertextualidad (restringida) únicamente a partir de la presencia repetida de personajes en diferentes relatos del mismo autor es simplista y errónea. La intertextualidad tiene que ver con aspectos estructurales, tales como la temática, el estilo y el género, entre otros elementos. Puede existir relación entre los personajes si cumplen una función igual o similar dentro de las diversas historias. Por ejemplo, la función de Archimboldi es parecida a la de Cesárea Tinajero de *Los detectives salvajes*. Es más, el tema de ambas novelas es casi idéntico: la búsqueda —y la narración— de la vida de tres escritores marginales. Por supuesto que encontramos matices y el enfoque es diferente; ahora bien, el hecho de que un personaje aparezca en una novela y luego reaparezca en otra solo es importante en relación con la función que realizan al interior del texto y no por su aparición, menos si no están totalmente desarrollados.



angustiado y ansioso). Son ejemplos de la primera labor los momentos en que ella siente vergüenza porque él se dedica a los juegos de estrategia:

Luego comprendí que Ingeborg había sentido vergüenza de mí, de las palabras que yo decía [...] con verdadero horror me doy cuenta de que algo comienza a interponerse entre nosotros [...] Ingeborg ha experimentado enfado o vergüenza en las contadas ocasiones en que le he hablado, en público y más o menos con detalle, de las progresiones de un juego [...]. El amor, ya se sabe, es una pasión excluyente, aunque en mi caso espero poder conciliar la pasión con Ingeborg con mi dedicación a los juegos. (2010: 45-46, 48, 74)

En otras situaciones, Ingeborg sirve para complementar la actividad que Udo realiza, como tener sexo, desayunar, ir a la discoteca o caminar por el Paseo Marítimo. La forma rutinaria, repetitiva, con que Bolaño describe tales eventos convierte el desplazamiento en un indicador emocional del héroe, pues refleja su angustia y ansiedad²⁹. Por lo tanto, Ingeborg no posee existencia propia, no encarna un problema que la convierta en entidad autónoma.

En lo concerniente a los recuerdos familiares de Udo, en ocasiones estos tienen el propósito de exhibir su carácter irreverente, como cuando se evoca a la tía Giselle:

Imborrable recuerdo: mi hermano conduciendo el coche de mi padre con entera libertad, yo, a su lado, fumando sin que nadie me dijera nada, y tía Giselle en asiento trasero contemplando embelesada los acantilados cubiertos de espuma bajo la carretera y el color verde oscuro del mar, con una sonrisa de satisfacción en sus labios tan pálidos, y tres pósters, tres tesoros en su regazo, que daban fe de que ella, mi hermano y yo habíamos alternado con grandes figuras del toreo en la Plaza de Toros de Barcelona. Mis padres, ciertamente, desaprobaban muchas de las ocupaciones a las que tía Giselle se entregaba con tanto fervor, al igual que no les resultaba grata la libertad que ella nos concedía, excesiva para unos niños, según su manera de ver las cosas, aunque yo por entonces rondaba los catorce años. (2010: 14-15)

A pesar de que no se explicitan las actividades a las que con tanto fervor se dedica la tía Giselle, los padres de Udo las desaprueban; la misma desaprobación que él encuentra en Ingeborg y la gente adulta. Así pues, la finalidad del pasaje subyace en expresar que, al igual que tía Giselle, Udo es rebelde.

Otros protagonistas no contribuyen directamente a edificar el héroe, pero indirectamente lo hacen al desempeñarse como atmósferas donde este se moviliza. Es lo que ocurre con Cordero y Lobo, quienes, pese a tener sobrenombres, como el Quemado, no desarrollan una función simbólica, sino que encarnan el ambiente

²⁹ El señor Pere funciona también como complemento de la actividad de Udo, pues se transforma en un lugar al que Udo se desplaza constantemente, contribuyendo así a mostrar la angustia del protagonista.



marginal que tanto gusta a Udo. Sin embargo, en algunos episodios sí ayudan a que Udo muestre parte de su personalidad, como cuando intentan violar a Clarita y él la salva abriéndole la puerta para que logre escapar. A pesar de que la violación no es el asunto principal de la narración (es no obstante un motivo importante, pues constituye una figura recurrente en todo el relato, como explicaremos más adelante), el pasaje tiene por finalidad exponer el noble carácter del protagonista. Además, Clarita desempeña igualmente la función de complemento sexual de Udo una vez que Ingeborg se marcha de Blanes, ayudando así a mostrar el estado de ansiedad del héroe.

Ahora bien, el relato incluye dos personajes que constituyen una excepcionalidad, nos referimos a Charly y Hanna. Consideramos a Charly un personaje en toda regla, se intuye que tiene algún problema psicológico y probablemente converja con Udo en relación con la sensación de sinsentido de la vida, pero a diferencia de este, que busca refugio en la literatura, Charly no tiene nada que ver con ese mundo. Su comportamiento errado, reaccionando violentamente frente a los demás (golpea a Hanna) y contra sí mismo (permanece ebrio buena parte del relato), le conducen al suicidio. Evidentemente, Charly es un personaje con vida propia, mas no existe una situación narrativa, ya que esta debería haber surgido de la relación con Udo, pero Bolaño evita relacionarlos dejando a Charly al margen. Así, por ejemplo, la paliza que le propina a Hanna se narra indirectamente a través de Ingeborg. Tampoco se conoce la muerte de Charly hasta que el escritor termina de perfilar a su héroe (once episodios median desde el suicidio a la aparición del cadáver, tiempo suficiente para que el conflicto de Udo sea más importante que el problema de Charly). Como se mencionó anteriormente, si Charly ocupara un papel más destacado, Bolaño se vería obligado a convertir a Udo en actor secundario, pues este sería únicamente un vehículo del objeto de la narración. El escritor lo soluciona minimizando a Charly y convirtiendo su muerte en un pretexto para que Udo reflexione sobre el suicidio.

Hanna, por su parte, a pesar de ser construida con pocos trazos (además de ser madre soltera y mujer maltratada, se insinúa que fue violada por Cordero y Lobo en presencia de Charly), tiene el potencial de ser un gran personaje; y es que la condición como tal no implica la descripción directa de los rasgos que la constituyen. En realidad, lo que posibilita la existencia de un actante son los nexos con sus semejantes. Por ejemplo, el vínculo entre Charly y Hanna conlleva preguntarse por qué, a pesar de tener una relación perjudicial, continúan juntos. Si Bolaño hubiese respondido a esta inquietud podría afirmarse que el personaje se encuentra plenamente desarrollado, sin embargo evita profundizar sobre estos aspectos, probablemente porque ha decidido continuar con la vieja tradición latinoamericana de evitar a toda costa el relato psicológico³⁰.

³⁰ Alejo Carpentier, uno de los precursores del *boom* latinoamericano, siempre despreció la novela psicológica: «Además, la “novela psicológica” está íntimamente vinculada con un tipo de vida burguesa que ha desaparecido en Europa sin haberse implantado realmente en nuestros países» (Carpentier, 1981: 25).



En relación con el Quemado, Frau Else y su marido, estos deben leerse alegóricamente, es decir, debe buscarse su significado en función de la temática planteada por el autor (la literatura como actitud frente a la vida). De forma que el Quemado representa al escritor deformado que ha perdido la razón a causa de su lucha solitaria contra el mundo serio, y el marido de Frau Else constituye un recurso para explicar tal desvarío³¹. De ahí que la conversación que Udo tiene con él resulte clave para entender el sentido que la literatura tiene para Bolaño. Por medio de ese diálogo el protagonista sabe que el Quemado ha perdido la razón y decide que no quiere acabar de la misma manera. Es significativo que después de la conversación Udo recuerde unos versos de Goethe:

Tosí, hablé en voz alta, busqué entre las hojas de mis cuadernos una postal que luego escribí oyendo el sonido del bolígrafo al deslizarse sobre la superficie acartonada. Recité los versos de Goethe: «Y en tanto no lo has captado, éste: ¡Muere y vivirás! No eres más que un molesto huésped en la Tierra Sombría». (2010: 337)

Vivir significa morir, es la solución que Udo encuentra. No interpreta esta salida en el sentido literal que Charly hiciera, se trata básicamente de una salida simbólica. La literatura debe ser un gesto temporal que, al igual que la juventud, tiene que ser efímera y transitoria. Para ello, el escritor debe desaparecer después de que su tiempo haya finalizado, abandonando la escritura para convertirse —o volver a ser— en uno más. Debe únicamente dejar tras de sí las huellas, las gestas, las batallas, que luego buscarán otros, como hacen los poetas de *Los detectives salvajes* o los críticos literarios de *2666*. Es la manera, según Bolaño, de evitar la locura y la decadencia.

En lo que respecta a Frau Else, su función podría ocasionar confusión en cuanto que, en ocasiones, su papel parece de reverberación, como cuando le cuenta a Udo que los camareros lo miran como si fuera un enajenado³². No obstante, debe tenerse presente que el propósito de ese diálogo no es revelar los aspectos de la personalidad de Udo, pues este, a diferencia del Quemado, nunca pierde la cordura. La charla muestra una situación coyuntural, producto de los eventos ocurridos al héroe, pero no significa que Udo sea un demente. Lo mismo sucede con los paseos que ambos protagonistas dan por el pueblo. A diferencia de las actividades que Udo realiza con Ingeborg y Clarita, estas no se encuentran revestidas de ese carácter ritualista y repetitivo; si bien son frecuentes no son rutinarias, por lo que no se sigue que sea un estado emocional del héroe. Más bien puede afirmarse que Frau

³¹ El marido de Frau Else aparece una sola vez en el relato, mediante un diálogo que sostiene con el protagonista. Su presencia es complementaria para comprender el papel del Quemado (que a su vez nos conduce al tema del escritor: el significado de la literatura). Por lo tanto, su significado se encuentra en relación con el Quemado (lo explica), no pudiendo separarse de él, pues no tiene justificación propia.

³² «¿Quieres saber cómo te llaman los camareros? El loco» (2010: 330).



Else encarna el rol de madre³³: «Frau Else tarda en responder, mueve la cabeza, se acerca y me planta un beso en la frente. Me recuerdas a mi madre, dije» (2010: 302). Todo parece indicar que madre para Bolaño significa comprensión y, desde luego, simboliza protección, lo cual explicaría por qué no se produce el acto sexual entre ambos (hay deseo mas no consumación).

Dado que estamos comentando aspectos relacionados con el sexo, es oportuno dilucidar sobre las violaciones sexuales, que son una constante en el relato (Lobo y Cordero violan a Hanna e intentan hacer lo propio a Clarita, también se menciona que unos conciudadanos de Charly tratan de violarlo y Udo tiene miedo de que el Quemado lo viole). No creemos que la violación tenga un significado especial, o al menos es difícil encontrarlo sin abusar del texto. Quizás sea una deficiencia del escritor, ya que al no profundizar en las relaciones de los personajes no se puede justificar —estructuralmente— tal comportamiento sexual. No debe perderse de vista que no es equiparable la interpretación del deseo sexual entre Udo y Frau Else, que tiene existencia propia, aunque sea alegórica, y el pasaje referido a Clarita, que tiene por objeto mostrar la personalidad de Udo y no el hecho en sí mismo. En lo que respecta a Charly y Hanna, desde el punto de vista narratológico nos encontramos con líneas narrativas no desarrolladas, marginales y, en consecuencia, no existen suficientes elementos que aclaren el significado de sus respectivos incidentes. Por último, el miedo de Udo a ser violado, debido a que la expresión es narrada jocosamente³⁴ el gesto debe interpretarse como una negativa a darle importancia. Por lo tanto, creemos que el detalle de la violación queda expresado, pero no lo suficientemente explicado, y una deficiencia del escritor no puede ser corregida por la glosa del lector.

No queremos afirmar que las violaciones sexuales no sean significativas en la obra de Bolaño. En 2666 las transgresiones sexuales son motivos recurrentes, y en un pasaje de *Los detectives salvajes* Ulises Lima recita un poema de Rimbaud (*Le cœur volé*) donde explica el origen de esos versos: el recuerdo de una violación que sufrió Rimbaud a manos de revolucionarios franceses, que a su vez fueron violados por soldados mexicanos en la guerra franco-mexicana de 1862 (2007: 155). Evidentemente, la imagen debe tener algún significado, ya que se repite en varias narraciones. Podríamos aventurarnos a decir que la violación representa el estado de la vida en su parte más instintiva, marginal y salvaje. El sexo es el acto supremo por medio del cual el hombre se perpetúa como especie. La violación viene a ser la corrupción de ese acto, la fuerza que se manifiesta, pero sin control y civilidad. La violación en Bolaño encarna el ambiente marginal, no para juzgarlo éticamente, sino para mostrar que la auténtica vida no tiene reglas ni moral, porque estas normas

³³ Igualmente, su marido, a veces, tiene un papel un tanto paternal: «Comprendí con horror que solo quería ayudarme. Que a su manera y, porque se lo había pedido (probablemente Frau Else), velaba por mí» (2010: 324).

³⁴ Después de que el marido de Frau Else comenta los planes del Quemado, Udo dice: «¿Me va violar? No sea imbécil —responde el marido—. Si eso es lo que usted anda buscando se equivocó de película» (2010: 326).



proviene del mundo serio, y él se sitúa en oposición a esa sociedad. Probablemente ese haya sido el significado que quiso darle a la violación, mas no implica que esté justificada estructuralmente, al menos en *El Tercer Reich*. Hacemos referencia al elemento estructural porque constituye un evento que perfectamente podría sustituirse u omitirse sin que ello afectara el curso de la historia: la violación de Hanna importaría si el conflicto hubiese sido desarrollado; y en cuanto a Udo y Charly, sus experiencias no dejan de ser curiosas, y por la forma en que son narradas resultan incluso hasta humorísticas.

Hasta ahora hemos mostrado cómo las funciones de los personajes se dividen entre los que reverberan al héroe (o forman parte del ambiente donde este se mueve) y los que tienen una presencia alegórica en relación con la temática del escritor. También hemos señalado que la técnica empleada por Bolaño se asemeja a la utilizada por Stendhal, con la diferencia de que el chileno sustituye la descripción de paisajes por la narración de acciones realizadas por los protagonistas. Sin embargo, existe otra disimilitud entre ambos escritores: mientras la narrativa de Stendhal desemboca en el relato psicológico, no puede decirse que la literatura de Bolaño sea psicológica. No obstante, se ha indicado que *El Tercer Reich* no tiene por finalidad contar una historia, sino perfilar un personaje. Y diseñar un temperamento conlleva la descripción de emociones, pero tal situación no es visible en el relato. De ahí cabe preguntarse cómo Bolaño compone a su héroe sin necesidad de profundizar en los estados emocionales: lo hace sugiriendo sentimientos en vez de describirlos³⁵. Por eso, en muchas partes del escrito las insinuaciones son fundamentales. Ciertamente, algunas acciones (como los desplazamientos) contribuyen igualmente a la construcción de estados anímicos, mas son las insinuaciones las que tienen mayor efectividad. Esta técnica funciona porque, al no existir conflicto narrativo, el lector se concentra en cada acción del protagonista por trivial que sea y le asigna un significado. De manera que basta con que el narrador emplee una palabra —incluso una expresión— para hacernos una idea de la situación por la que está pasando el personaje. Así pues, esta economía en la descripción de emociones es posible debido a que Bolaño no tiene nada que contar más que presentar a su héroe, provocando que la intriga del relato recaiga en saber qué le sucede a Udo Berger. Es como cuando un adulto intenta establecer contacto con un adolescente del que solo recibe respuestas monosilábicas y debe estar atento a cada gesto para entablar algún tipo de comunicación. Con esta baza juegan los adolescentes, porque se saben el centro de atención, y cada espaviento, por exíguo que sea, debe tener un significado, aunque a veces no lo tenga y solo se juegue al despiste. Así podríamos caracterizar el lenguaje de Bolaño, a ratos demasiado adolescente.

³⁵ En relación con los procesos de construcción de los personajes en Bolaño, Marcelo Cohen señala: «El chileno Roberto Bolaño es lo que se dice un narrador dotado. Sabe presentar personajes con pocos rasgos específicos y mantenerlos visibles en peripecias largas» (Cohen, 2002: 34).



4. CONCLUSIONES

Podemos concluir que el conflicto de *El Tercer Reich* se circunscribe a la construcción del personaje, el cual puede expresarse mediante el enunciado de ser o no ser escritor, siendo esta expresión la que moviliza el relato; por contra, el movimiento opuesto reside en el *esprit de sérieux* o el mundo de la adultez. El choque de ambas fuerzas despliega o posibilita el tema del escritor, que consiste en una reflexión sobre qué es la literatura. En efecto, si el argumento de la historia se fundamenta en la decisión en torno a ser o no ser escritor, es necesario determinar qué es la literatura. Bolaño la define como todo lo que se cuenta de la vida de aquellos que decidieron ejercer la poesía, la actividad más inútil —económicamente— en el mundo productivo.

Dos aspectos llaman la atención de la temática de Bolaño. Primero, que el relato es una biografía literaria desde el punto de vista estructural y, segundo, que esta semblanza debe recaer sobre escritores marginados. La estructura se repite —con variaciones— prácticamente en todas las novelas de Bolaño. La clave de sus lecturas no está en preguntarse por la existencia real de los escritores biografiados, ya que Bolaño retoma una conocida técnica de Borges consistente en mezclar datos verídicos con apócrifos para imitar así la actividad literaria, con la que se pretende mostrar metafóricamente que la existencia de un escritor depende del canon literario. En realidad, se trata de una manera de recrear figurativamente la marginalidad en el mundo de las letras. Y es que para Bolaño la literatura no está en el reconocimiento oficial, ni siquiera en escribir y publicar, es más bien una actitud, un gesto de aquellos que tratan de encontrarle sentido a la vida realizando algo que desde el punto de vista de la producción capitalista constituye un sinsentido. A menos, claro está, que se logre formar parte del mundo respetable, opción que Bolaño no contempla. Su discurso es más bien un elogio a la rebeldía, elemento propio de la juventud pues, según él, coincide con la etapa vital de mayor fuerza y determinación para ir en contra de lo establecido. Al mismo tiempo, Bolaño considera que el auténtico ejercicio literario es propio de esa etapa de la vida, de manera que debe ser fugaz y transitorio, resucitando así el mito de Rimbaud.

Para desarrollar la temática Bolaño emplea la escritura burlesca o bufonesca, que le permite imitar una voz marginal. El tono de una voz inadaptada le concede libertad para atribuir a la realidad múltiples significados, eliminando así el carácter realista del texto y permitiendo introducir la alegoría, obligando al lector a leer ciertos elementos narrativos de manera simbólica, como son los ejemplos de las indicaciones temporales y la asociación entre juego, literatura y vida. Este procedimiento es propio de la poesía, no de la prosa, por lo que no es extraño que desapareciera en las posteriores novelas de Bolaño.

A pesar de que el relato se sostiene a partir de la composición psíquica del héroe, Bolaño evita describir detalladamente sus emociones para sortear el relato psicológico. El método es efectivo al no existir un asunto propiamente narrativo que contar, provocando que el lector fije su atención en los comportamientos —aunque sean pequeños— del protagonista. De esta forma el narrador perfila a sus personajes con pocos rasgos, pues el lector hará la mayor parte del trabajo interpretativo.



Las funciones de los personajes se dividen entre los que ejecutan un papel simbólico, cuya significación depende de la temática del escritor, y los que desarrollan la tarea de reverberación, y que reflejan al protagonista principal. Esta última técnica resulta fundamental de cara a la base estilística de *Los detectives salvajes*, la obra más aclamada de Bolaño. El procedimiento, que algunos (Enzensberger, 1973) llaman montaje, fue creado por filólogos europeos de principios del siglo xx con la finalidad de retratar héroes culturales de la época. Paradójicamente, como bien señala Enzensberger³⁶, la técnica produjo resultados contradictorios, pues en vez de contribuir a sus divinizaciónes los humanizaba, ya que al dejar descubiertas las contradicciones de su personalidad a través de diversos testimonios, los héroes se mostraban más miserables. Como puede intuirse, la técnica se ajusta a la ideología de Bolaño: presentar a los escritores en su dimensión terrenal y con ello hacer de la literatura una actividad más mundana, dinamitando así el endiosamiento consecuencia de la canonización literaria. Esto resulta más evidente en *Los detectives salvajes*, pero gracias a la función de reflejo de los personajes de *El Tercer Reich* ya puede apreciarse la temática y la estructura que emplearía el escritor chileno en sus futuras novelas.

RECIBIDO: noviembre de 2016; ACEPTADO: diciembre de 2016.



³⁶ «Se considera el montaje como una de las técnicas más avanzadas de la literatura del siglo xx. Sin embargo, se trata de un prejuicio. En efecto, ya en el siglo pasado los estudiosos que nada tenían que ver con la época moderna publicaron libros en lo que se utilizaba esta técnica. Ahora bien, esos filólogos no eran en absolutos conscientes de las implicaciones teórico-literarias originadas de su forma de trabajar. Se limitaban a reunir todos los textos a su alcance que hiciera referencia a los héroes de la cultura burguesa, y con tales fragmentos realizaban los montajes precisos para ofrecer retratos monumentales [...]. Los principios utilizados en tales montajes, que consiste en ofrecer la totalidad de los textos conocidos y disponerlos en orden cronológico, condujeron a unos resultados incompatibles con el “cultivo” tradicional de los clásicos, esto es, su canonización. En efecto: el ofrecer la totalidad de testimonios contemporáneos sin una previa selección censora, sin suprimir las manifestaciones negativas o incluso difamatorias, significaba dejar al descubierto toda la contradicción que se manifestaba en la existencia de personajes retratados» (Enzensberger, 2009 7).

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDR, Hannah (2013): *Existencialismo y compromiso*, Barcelona: RBA.
- BAJTÍN, Mijaíl (2012): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland. (2005): *El grado cero de la escritura seguido de Nueve ensayos críticos*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- BLIN, Georges (1973): *Stendhal et les problèmes du roman*, París: José Corti.
- BOLAÑO, Roberto (2006): *2666*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- (2010): *El Tercer Reich*, Barcelona: Anagrama.
- CARPENTIER, Alejo (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- COPLESTON, Frederick (2016): *Historia de la filosofía*, vol. 4, t. IX, Barcelona: Ariel.
- COHEN, Marcelo (2002): «Donde mueren los poetas», en Celina MANZONI (compiladora), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- ENZENSBERGER, Hans (2009): *Conversaciones con Marx y Engels*, Barcelona: Anagrama.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2008): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
- FRENZEL, Elisabeth (2003): «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *stoffe*, motivos y temas», en Cristina Naupert (ed.), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, 27-52.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París: Éditions du Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (2009): *Ser y tiempo*, Madrid: Editorial Trotta.
- LUKÁCS, György (1989): *Sociología de la literatura*, Barcelona: Ediciones Península.
- (2010): *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires: Ediciones Godot.
- RICOEUR, Paul (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (2004): *Poética estructuralista*, Madrid: Losada.
- TODOROV, Tzvetan y Oswald DUCROT (2006): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- WARNKEN, Cristián (1999): «Entrevista a Roberto Bolaño en la Feria Internacional del libro», emitida en el programa *La belleza de pensar*, de la televisión chilena, y en la página *Una belleza nueva*, transcrita por I. Rene Rojas. URL: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>; 08/12/2016.

