

LA HISTORIA HERIDA. SOBRE *AMULETO*
DE ROBERTO BOLAÑOTHE WOUNDED HISTORY. ABOUT *AMULETO* BY ROBERTO BOLAÑO

GUADALUPE SILVA

Universidad de Buenos Aires

titillatio@gmail.com

Recibido: 18.05.2021

Aceptado: 13.03.2023

RESUMEN: El artículo propone una lectura de *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño como una novela de carácter retrospectivo orientada a la elaboración de un duelo. *Amuleto* forma parte de un ciclo novelístico conformado por *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y ella misma. Con estas novelas publicadas entre 1996 y 1999 Bolaño fundó un proyecto literario con fuertes definiciones sobre las relaciones entre ética, estética y política. Entre los cuatro relatos existe a su vez una relación estructural que propongo llamar de "subrayado". Así como *Estrella distante* marca un "subrayado" sobre *La literatura nazi en América* a fin de indicar cómo leer la novela anterior a la luz de la que la sucede, *Amuleto* hace lo propio en relación con *Los detectives salvajes*. Este artículo analiza dicho procedimiento de recapitulación para afirmar que este vínculo retrospectivo se puede relacionar con el concepto psicoanalítico de "resignificación", en tanto consiste en proyectar una nueva luz sobre un acontecimiento pasado para que este sea percibido de otra manera. Proponemos, en suma, leer *Amuleto* como un relato de resignificación y elaboración que busca saldar cuentas con la memoria borrada de lo que Bolaño consideró como una generación perdida. Es una novela que explora el colapso entre las expectativas de aquella generación y la experiencia (de derrota) de los supervivientes.

PALABRAS CLAVE: *Amuleto*, Bolaño, duelo, resignificación, Historia, política

ABSTRACT: The article proposes a reading of *Amuleto* (1999) by Roberto Bolaño as a retrospective novel oriented to the elaboration of a mourning. *Amuleto* is

part of a novelistic cycle formed by *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* and itself. With these novels, published between 1996 and 1999, Bolaño founded a literary project with strong definitions of the relationship between ethics, aesthetics, and politics. Among the four stories there is in turn a structural relationship that I propose to call "underlining". Just as *Estrella distante* marks an "underlining" on *La literatura nazi en América* in order to indicate how to read the previous novel in the light of the one that follows it, *Amuleto* does the same in relation to *Los detectives salvajes*. This article analyzes this procedure of recapitulation in order to affirm that this retrospective link can be related to the psychoanalytic concept of "resignification", insofar as it consists of projecting a new light on a past event so that it can be perceived in a different way. We propose, in short, to read *Amuleto* as a story of resignification and elaboration that seeks to settle accounts with the erased memory of what Bolaño considered a lost generation. It is a novel that explores the collapse between the expectations of that generation and the experience (of defeat) of the survivors.

KEYWORDS: *Amuleto*, Bolaño, Mourning, Resignification, History, Politics



1. SUBRAYADOS

Entre 1996 y 1999 Roberto Bolaño publicó cuatro novelas que definieron su figura de escritor y su proyecto literario: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y *Amuleto* (1999). Con ellas no solo dio forma a la saga de Belano como alter ego, sino que emergió como un novelista singularmente sólido y complejo, creador de una obra que se propuso redefinir la por entonces muy desvalorizada noción de compromiso.

En este artículo analizaremos la cuarta y última novela del ciclo partiendo de su relación estructural con el conjunto. Quien haya leído esta serie habrá notado que se compone de dos pares análogos de novelas, cada uno de los cuales muestra un procedimiento similar. Existe una relación de simetría entre *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, y el par de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. En cada uno la segunda novela es un desprendimiento y amplificación de la anterior. La operación consiste en tomar un episodio de la novela previa y darle mayor extensión para componer un segundo relato. Este segundo relato no solo desarrolla el fragmento desprendido, sino que al hacerlo arroja luz sobre la totalidad de la anterior novela, marcando un énfasis y sugiriendo un comentario, tal como si dijera "cuidado, en esto hay que reparar: prestar atención". Propongo entonces que consideremos este procedimiento de reescritura como una invitación a releer, como una marca, un subrayado. *Estrella distante* en efecto amplifica y "subraya" el último capítulo de *La literatura nazi en América* (la historia de "Ramírez Hoffman, el infame") y *Amuleto* hace lo propio con uno

de los capítulos de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, el testimonio de Auxilio Lacouture. Estos dos pares se espejan mutuamente y parecen estar guiados por un plan de conjunto. Hay continuidad, en efecto, en la ficción y a la vez entre los dos pares se advierte una antítesis. Si prestamos atención a los epítetos con que se identifica a los protagonistas de los episodios que se retoman, podemos notar la relación opositiva: Ramírez Hoffman (luego llamado Wieder en *Estrella distante*) es “el infame” y Auxilio Lacouture es “la madre” de los jóvenes poetas. Uno es un asesino de poetas y, por lo tanto, un “mal” poeta en el sentido moral del término, y la otra es una “auxiliadora” de poetas, quien los asiste y vela por ellos. El asesino y la madre son figuras antitéticas, y al mismo tiempo son las dos caras inseparables de una misma tragedia que Bolaño sitúa no solo en el centro de la cultura latinoamericana, sino de su propia biografía. Me refiero a la tragedia de los años 70 latinoamericanos, los años de su juventud y de su exilio múltiple, desde Chile a México, y de México a España.

Existe además otro tipo de conexión establecido por la elección del episodio que se reescribe y por el propio sentido de la reescritura. Al comienzo de *Estrella distante* Bolaño introdujo una breve nota de estilo borgeano-cervantino en la que el “autor” (ficticio) de la novela explica por qué decidió ampliar la historia. Según dice, su amigo Arturo B (se sobreentiende Belano) “no quedó satisfecho con el resultado final” de *La literatura nazi en América* y quiso extenderla: “Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (Bolaño 1996: 11). En otras palabras: había que darle al capítulo de Ramírez Hoffman una dimensión mayor para que fuera un relato “en sí” y no el simple “anticlímax” de los capítulos previos (Bolaño 1996: 11). Vale recordar el desconcierto de Jorge Herralde al leer *La literatura nazi en América*: “Me causó buena impresión, aunque dudaría de calificarla de novela” (Herralde 2005: 30). De hecho, en la cubierta de la primera edición de Seix Barral figuraba la palabra “novela” probablemente a modo de aclaración, advertencia que ya no fue necesaria en reediciones posteriores. Sin dudas era un libro extraño. Para entender que era algo más que una compilación de cuentos al estilo borgeano de *Historia universal de la infamia* (1935), era necesario llegar al capítulo final de Ramírez Hoffman. Recién allí la novela revelaba su unidad, a través de ese episodio en el que se cambiaba de registro y se pasaba de la comedia a la tragedia, o de la parodia y el tratamiento irónico, al drama y el tratamiento serio. Con la historia de Ramírez Hoffman el lector descubre que todo lo anterior era el preparativo para esta “explosión” final. En ese último acto se daba, por así decir, un *pasaje al acto*, cuando el imaginario fascista, antes mediado por la distancia irónica, por fin se mostraba claramente criminal. *Estrella distante* recorta este momento último –el momento de la verdad del texto– para amplificarlo y convertirlo en una “explosión en sí”. De modo que esta segunda versión refuerza una determinada lectura de la novela previa, como si fuera preciso *volver a ella* para redescubrir el carácter fundamentalmente siniestro de todo el conjunto. Esta indicación, que podemos imaginar como un dedo índice recorriendo la novela, un subrayado o una marca sobre el texto, no solamente amplía el relato con

nuevos episodios, sino que ahonda en el dilema que plantea la figura anfibia del protagonista, a la vez poeta y criminal, reaccionario y vanguardista.

En *Amuleto* no se incluyen notas o indicios que adviertan sobre su conexión con *Los detectives salvajes*. En este caso la relación es menos explícita y ya no muestra aquel sesgo borgeano de *Estrella distante* (Silva 2020). Sin embargo, hay otro texto que sí podría verse como un nexo o eslabón entre las dos novelas. Se trata del discurso pronunciado por Bolaño en Caracas al recibir el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes* en 1999. En ese discurso Bolaño se describe a sí mismo con términos que coinciden con el drama de Auxilio Lacouture, la protagonista de la novela que por entonces acababa de escribir, *Amuleto*. Aunque la cita es muy conocida, vale la pena recordarla:

En gran medida, todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos que era la más generosa del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. [...] Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. (Bolaño 2002: 212)

Como si de nuevo buscara hacer un subrayado sobre su novela, Bolaño invita en este discurso a leer *Los detectives salvajes* bajo un ángulo particular, precisamente el ángulo que se desarrolla en *Amuleto*. Este vínculo retrospectivo entre ambas novelas se puede relacionar con el concepto psicoanalítico de “resignificación”, en tanto consiste en proyectar una nueva luz sobre un acontecimiento pasado, de tal modo que este sea percibido de otra manera.¹ Propongo entonces que analicemos *Amuleto* a partir de la pregunta sobre cuál sería ese cambio de foco, y que prestemos particular atención a la manera en que negocia una relación entre el presente y el pasado, honrando los “restos” de aquella juventud olvidada.

2. LA HISTORIA HERIDA

Como se sabe, *Amuleto* expande el relato de Auxilio Lacouture que se encuentra desarrollado en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, concretamente en el capítulo 4. El núcleo de ese relato es la anécdota de aquellos días en los que Auxilio se refugió en los baños del cuarto piso de la Universidad Nacional

¹ La crítica ha estudiado la multiplicidad de relaciones y reenvíos en la obra de Bolaño a través de distintos conceptos y categorías. Celina Manzoni utilizó la figura de “vampirización” para analizar las conexiones textuales entre *Estrella distante* y *La literatura nazi en América* (2002a: 39); Ignacio Echevarría acudió al concepto de “fractalidad” para enfatizar la variación de escala en la reproducción de secuencias (2002: 38); Carlos Walker, cuya perspectiva es la que más se asemeja a la que propongo aquí, analizó el carácter “retrospectivo” de la obra de Bolaño, que recurrentemente vuelve la mirada hacia atrás para autocitarse y reescribirse: “La narrativa de Bolaño insta a una lectura en movimiento permanente: ir hacia atrás, Freud lo vislumbró hace ya tiempo, es una estrategia de lectura para aproximarse a lo que vino después” (2013: 156).

Autónoma de México para escapar de los militares que ingresaron al campus y ocuparon sus recintos entre el 18 y el 30 de setiembre de 1968. La anécdota tenía un fondo verídico: el relato de *Auxilio* se basa en el de la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo, a quien Bolaño frecuentó en sus años infrarrealistas de México (Madariaga Caro; Peza; Santos). El contexto de la anécdota también es histórico: remite al movimiento estudiantil que desembocó en la terrible masacre de Tlatelolco, cuando fuerzas militares abrieron fuego sobre cientos de manifestantes reunidos en la Plaza de las Tres Culturas de la ciudad de México. Este hecho de violencia estatal, enmarcado en la creciente ola represiva de todo el continente, quedó plasmado en textos literarios y periodísticos de la época, como *Postdata* de Octavio Paz (1970), *Días de guardar* de Carlos Monsiváis (1970), *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971) o *Tiempo mexicano* de Carlos Fuentes (1971) (Domingo Amestoy 2012). A diferencia de aquellos textos pensados para el presente, *Amuleto* es una novela que habla del pasado y la memoria. La datación final del libro es una señal de que esta distancia temporal no es simplemente una constancia de fecha, sino que forma parte de la relación del texto con el pasado. “Blanes, septiembre de 1998”, reza la datación: exactamente treinta años entre el momento en el que *Auxilio* se refugia en los baños de la UNAM y el momento de escritura de la novela.² El año 1968, o simplemente “el 68”, es el epítome de toda una época marcada por contrastes y antagonismos, una época en la que se alternaron violentamente movimientos de revuelta y acciones de represión.

Si bien Bolaño no busca en *Amuleto* construir una novela histórica, la historia es el gran subtexto del relato. Ante todo, porque se establece una relación específica entre el presente de la escritura y el pasado referido, relación que implica una deuda para con la memoria de una época que el texto se dispone a honrar. Por otro lado, porque la novela a su vez cuestiona, a través del modo peculiar en el que se desarrolla el relato, el papel que jugó la concepción teleológica del tiempo histórico en la cultura política de los años 60. Esa visión de la Historia como un avance progresivo hacia un estado de justicia y plenitud final, alentó acciones sacrificiales en toda una generación. En el discurso de *Auxilio* se lee el desasosiego por el fracaso de esta idea. Su pensamiento no deja de revolver los recuerdos en busca de explicaciones, absorta en lo que define como “el fraude” de la experiencia. La “madre de los poetas” navega entre el recuerdo de la expectativa y la conciencia de la decepción como en un océano revuelto donde el pasado, el presente y el futuro se entremezclan. Habita en las ruinas de la Historia, y dentro de su lúcida divagación descubre que las imágenes de triunfo que fueron propias de aquella juventud del 68 se presentan ensombrecidas por el desastre. En su visión desencantada la historia no avanza ni progresa, sino que se retuerce y hace gestos bufos como un demonio grotesco. En cierto punto del texto *Auxilio* siente, o ve, o imagina, que el tiempo se ríe de su antigua inocencia:

² La novela podría considerarse un homenaje a la propia Alcira, fallecida en 1997. A su vez está dedicada a Mario Santiago Papasquiaro, el “Ulises Lima” de *Los detectives salvajes*. Mario Santiago, cuya obra fue durante mucho tiempo olvidada en México, había fallecido ese mismo año de 1998.

[D]igamos que el tiempo sufre un escalofrío, o digamos que el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, unos centímetros tan solo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco. (Bolaño 1999: 107)

Esta representación del tiempo retorcido contradice evidentemente la idea hegeliana de una racionalidad histórica y dialéctica. La concepción del tiempo como avance, a menudo representada como una gran marcha colectiva, tomará contornos trágicos al final de la novela. Pero antes de eso, ya cerca del clímax, Auxilio comienza a intuir el inminente desastre y delira con la figura del "parto de la Historia", viéndose a sí misma transportada, en medio del caos represivo, hacia una escena de nacimiento:

¿Pero por qué tanta prisa doctor?, ¡me estoy mareando!, les decía. Y los médicos respondían con el mismo sonsonete con que se responde a quien agoniza: porque el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, solo las ruinas y el humo, el paisaje vacío, y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas. (Bolaño 1999: 129)

La metáfora de la Historia como "madre" de una nueva humanidad se encuentra en Marx: "La violencia es la partera de toda sociedad vieja preñada de otra nueva" (2009: 940). Pero aquí la imagen marxiana se carga de ironía, dado que el "parto de la Historia" no da comienzo a ningún futuro venturoso, sino que desemboca en un desastre lleno de dolor. "Cuando llegábamos al quirófano la visión se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México" (Bolaño 1999:129).

El sueño revolucionario se traduce en el treno de una madre adolorida, fijada a la visión de ese desastre que está por ocurrir, o que ya ocurrió, pero del que no puede escapar. La expectativa revolucionaria no alienta esperanzas sino terrores y malos presagios: "Yo presiento que algo pasa y que además no es la primera vez que pasa, aunque tratándose del tiempo todo pasa por primera vez y aquí no hay experiencia que valga, lo que en el fondo es mejor, porque la experiencia generalmente es un fraude" (Bolaño 1999:108).

3. LA "LOCA" Y EL CRIMEN

Al igual que la Historia, el relato de Auxilio se descompone en un monólogo que gira y gira en aparente desorden. "No sé, una vez más", dice Auxilio, "si estoy en el 68 o en el 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré" (1999: 107). El momento de enunciación no puede por tanto localizarse en una fecha determinada porque su presente es el presente continuo del discurso traumatizado, que regresa compulsivamente, una y otra vez, a los hechos asociados al desen-

cadena de su sufrimiento.³ El momento clave de este discurso, su escena inicial, es el encierro en los lavabos de la UNAM, cuando Auxilio salva su vida mientras que los jóvenes universitarios son reprimidos y asesinados. Este encierro en la escena de dolor y esta obsesión con una pérdida irreparable corresponden a lo que Freud (1992 [1917]) llamó melancolía. En la melancolía el yo se identifica con el objeto amado que ha perdido (en este caso "los niños poetas", la juventud del 68, el sueño malogrado de la utopía), y se remite continuamente él sin poder abandonarlo. Toda la novela es un rodear y volver a rodear ese momento ambivalente de salvación y condena en el que Auxilio logra escapar de los militares al precio de quedar atrapada en aquella escena de impotencia. El espejo del lavabo es una metáfora de ese encierro en el que los recuerdos del pasado y el futuro se reúnen para debatirse dentro de su teatro mental. "Yo soy el recuerdo", dice Auxilio (1999: 146).⁴ "Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! Yo lo vi todo, y al mismo tiempo yo no vi nada" (1999: 27).

La novela se basa en ese ver y no ver y en ese decir y no decir, como si se hubiera propuesto hacer un ejercicio de alusión y elusión que constantemente remite a "eso" que no alcanza a nombrar. La madre de los poetas habla con el lenguaje de sus hijos, un idioma divinamente alucinado que lee señales en cada gesto. "Yo presiento que algo pasa", dice Auxilio. Pero "eso" que pasa no puede verse directamente sino a través de alusiones vagas, fábulas y formas vicarias, lo que da a su discurso un efecto de hondura ominosa. "Esta será una historia de terror", dice Auxilio en la primera línea de la novela. "Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá" (1999: 11).

Celina Manzoni (2002b) señaló ciertas semejanzas entre *Amuleto* y el cuento policial de Ricardo Piglia, "La loca y el relato del crimen".⁵ Estas semejanzas se deben fundamentalmente al hecho de que en los dos casos es la voz de una mujer fuera de sí la que revela, a través de un discurso desquiciado y obsesivo, el secreto de un acto criminal. La gran diferencia es que en el cuento de Piglia se trata de un crimen común, mientras que en el caso de Bolaño la trama policial a la que se hace referencia (la "historia policíaca" que menciona Auxilio) es de carácter político y se extiende más allá de Tlatelolco, a toda América Latina.

El hecho de que esa verdad oculta sea traída a cuento por una voz desvalorizada, marginal, femenina (la voz de "la loca"), plantea en la ficción el problema de la legitimidad del testimonio. En el cuento de Piglia nadie escucha a la loca salvo Emilio Renzi, alter ego del escritor. Pero Renzi no puede hacer justicia más que a través de la literatura, publicando la verdad en forma de ficción. En la novela de Bolaño, en cambio, el discurso de Auxilio no tiene mediadores ficcio-

³ En "Más allá del principio de placer" (1920) Freud definió el trauma como una reacción a un suceso violento y sorpresivo, ocurrido cuando no se estaba preparado para sentir el dolor o temor. El sufrimiento traumático se experimenta pues con posterioridad, y se presenta como un retorno compulsivo a la vivencia traumática: "El enfermo -se sostiene- está, por así decir, fijado psíquicamente al trauma" (1992: 13).

⁴ Sobre esta figura véase el excelente análisis de Celina Manzoni (2003).

⁵ Cuento que forma parte del libro *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

nales que lo enmarquen. Su voz ocupa toda la novela, es el objeto poético por excelencia, el lugar de la verdad y su elusión, del secreto y la imposibilidad de revelarlo. Sin embargo, no por ello desaparece la mediación autoral. La identificación implícita de la voz de “la loca” con la perspectiva de Bolaño, que se hace manifiesta en el final de la novela, vuelve a poner en juego la noción de justicia. Se trata, en efecto, de hacer justicia por medio de la literatura, honrando la memoria de los jóvenes sacrificados y poniendo en palabras toda la complejidad del duelo.

Si en “La loca y el relato del crimen” el asunto político era la imposibilidad de hacer público un asesinato, o sea el ocultamiento y la represión de la verdad, en *Amuleto*, el asunto político de fondo es la propia exposición y exploración del trauma histórico a través del discurso en primera persona.⁶ No se trata ya de sacar a la luz un hecho policíaco puntual, sino de hacer justicia a los “huesos de estos jóvenes olvidados” mediante un acto poético de elaboración –en el sentido psicoanalítico de la palabra– que consiste en establecer “conexiones asociativas que permiten la liquidación progresiva del trauma” (Laplanche y Pontalis 1981: 106); o, dicho de otro modo, que implica recrear el juego de asociaciones mediante las cuales una verdad se va develando, sin llegar a totalizarse.⁷

La voz de Auxilio, con su mano siempre sobre la boca desdentada (y por lo tanto con la mano cubriendo pudorosamente una falta que es la propia falta en el centro del texto), se parece a la voz de quien intenta hablar por el niño mudo del campo de concentración que refiere Giorgio Agamben en su ensayo sobre Auschwitz. Es el testimonio que testimonia la imposibilidad de testimoniar, pero que al hacerlo convoca todo aquello que no puede nombrarse.⁸ Ese intento fallido conmueve justamente por su impenetrabilidad, conmueve, diríamos, de una manera *teatral*, al mostrar ese gesto impotente de la boca abierta o la palabra indescifrable que remite a una experiencia imposible de relatar. El drama de

⁶ El trauma histórico se diferencia del individual por sus repercusiones sociales y culturales, pero esto no impide que, como en *Amuleto*, sea experimentado subjetivamente. Dominick LaCapra (2005) distingue el trauma histórico del estructural. Este último constituye una experiencia humana universal y se explica de diferentes formas, ya sea a través del relato de la Caída en la historicidad, de la castración o el Dasein heideggeriano, entre otras posibles explicaciones. El trauma histórico, en cambio, se relaciona con acontecimientos puntuales que requieren un proceso específico de elaboración, a fin de evitar tanto la repetición como la fijación melancólica. Exige, por lo tanto, asumir una posición ética frente a lo acontecido capaz de asimilarlo, reparar el trauma –hasta donde es posible– y prevenir la repetición.

⁷ Coincido con María Marta Gigena (2003) cuando subraya el carácter abierto, polisémico y político de la voz poética de Auxilio: “La voz de los locos y los poetas, también de los profetas, es decir la voz de Auxilio, ya no es solamente una voz perturbada sino también, paradójicamente perturbadora por su lucidez” (2003: 9). Considero, además, que ese aspecto profético de su discurso se relaciona con el proceso de elaboración a posteriori del que se hace cargo la novela *a través* del discurso del personaje.

⁸ “Quizás toda palabra, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser solo lo intestado. Este es el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse” (Agamben 2000: 39).

Auxilio es precisamente ese: ser la que “ha visto” y no logra articular las palabras justas para nombrarlo.

4. EN EL MIRADOR DEL TIEMPO

“Yo vi..., yo vi...” repite Auxilio continuamente. Pero ¿qué ha visto en realidad? No hay escenas de violencia *visible* en la novela. Las muertes de Tlatelolco y todas las muertes simbolizadas o anunciadas por aquel hecho de represión, están excluidas de la vista. Si esto fuera una representación teatral desarrollada en un único soliloquio, todo aquello que no podemos ver y que sin embargo determina el dramatismo de la escena, estaría desplazado hacia el exterior de las tres paredes del escenario, fuera de nuestro campo de visión, en un fuera de campo inconmensurable.

Resulta por eso significativo que el clímax de la novela se plantee como un momento visionario en el que Auxilio por fin “ve” todo lo que antes no podía ver... Aunque “ve” en una dimensión imaginaria, como si estuviera asistiendo a una representación. La perspectiva de Auxilio en ese episodio final puede compararse al punto de vista del espectador que presencia un caso de ironía trágica, en tanto recrea la situación del que atestigua una desgracia en la que no puede intervenir y asiste a la marcha ciega del héroe hacia su infortunio.⁹

La visión, en efecto, se desarrolla en un escenario cargado de simbolismo. Este escenario se encuentra anticipado en el episodio de la visita al taller de la artista Remedios Varo, cuando la pintora le muestra a Auxilio una de sus obras haciendo un gesto que parece el descorrer de un telón de teatro:

Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé, de la misma manera que sé que hay otra persona en la casa, que lo que la pintora me muestra es un *preámbulo*, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego ... (Bolaño 1999: 94)

El cuadro que Auxilio describe bien puede ser “El valle de la luna” (1950) de Remedios Varo, pintura que presenta un valle rodeado de montañas por el que caminan animales blancos que parecen espectros. La “giganta” que al levantar sus faldas le revela a Auxilio una verdad que la “marca con fuego” (o sea el caballete cubierto por una manta) nos recuerda nuevamente esa metáfora del tiempo que abre “las patotas” para hacer un guiño siniestro. Este cuadro de Varo, dice Auxilio, es el “preámbulo” de algo que va a suceder, una “escenografía” anticipatoria. La escena efectivamente se reproduce en las páginas finales del libro, a partir del momento en el que Auxilio se entrega al sueño en el capítulo 13 y su relato

⁹ Recordemos la definición de Pavis: “La ironía trágica (o ironía del destino) es un caso irónico dramático donde el héroe se engaña totalmente con respecto a su situación y corre hacia su perdición cuando de hecho cree que podrá salir del paso” (Pavis 1983: 280). El “héroe” en este caso son los jóvenes que marchan cantando hacia el abismo en el final de la novela.

ingresa en una dimensión onírica. La pintura surrealista de Varo se convierte en el teatro de sus ensueños y Auxilio vuelve a encontrarse, así, delante del paisaje montañoso en el que tendrá lugar el acto final:

Me senté en el suelo y miré el valle. Era grande. Parecía como el fondo que se ve en algunas pinturas renacentistas, pero a lo bestia. El aire era frío, pero no cortaba la cara. Yo me detuve en lo alto del valle y me senté en el suelo. Estaba cansada. (Bolaño 1999: 151)

Desde este alto mirador Auxilio puede por fin contemplar la totalidad del drama histórico. Lo que ve, sin embargo, no es un acontecimiento presente ni un recuerdo, sino una gran alegoría: ve una columna de jóvenes que marchan cantando hacia el abismo que los espera al final del valle. “[Q]ué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte” (1999: 153). Aquellos jóvenes tienen la misma alegría infantil que Elena Poniatowska describió en *La noche de Tlatelolco* (1971): “Son muchos, vienen de a pie, vienen riendo [...] niños-blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son días-de-fiesta” (1971: 13). La mirada de Auxilio refleja la misma tristeza por esos jóvenes que pronto serán blanco de las balas. Con gesto teatral, Auxilio hace la pose de la desesperación e intenta inútilmente salvarlos: “Extendí ambas manos, como si pidiera al cielo poder abrazarlos, y grité, pero mi grito se perdió en las alturas donde aún me encontraba y no llegó al valle” (Bolaño 1999: 152-153).¹⁰

Si el grito de Auxilio se pierde en el aire y no puede ser oído es porque una distancia insalvable se interpone entre ella y la escena trágica. Esa distancia no es únicamente la traducción de su imposibilidad de contener los hechos, o de su desesperante reclusión en los baños de la UNAM. Se trata de la diferencia histórica que la separa de un hecho *ya* acontecido. Su llanto no es contemporáneo a la escena, sino que proviene del futuro, así como las alturas no pertenecen al espacio sino al tiempo, y representan la posibilidad de comprender y convertir la melancolía en experiencia. En este último cuadro Auxilio cumple finalmente su papel de testigo. Su llanto, su gesto y su perspectiva reflejan la propia situación retrospectiva de la novela –un texto del 98 sobre el 68–, que no puede ya modificar los hechos trágicos del pasado sino rendirles homenaje y darles representación.

5. SUBRAYADO FINAL

La perspectiva de Bolaño en el discurso de premiación en Caracas confluye con la de Auxilio en *Amuleto*. El apellido de la protagonista (Lacouture: “la costura”) simboliza esa función de sutura –unión y curación de una herida– que supone el personaje. Esta confluencia de perspectivas no podía plantearse en el esquema coral de *Los detectives salvajes*. Surge cuando el texto desprendido y amplificado

¹⁰ Hay fuertes resonancias de la dramaturgia griega en la novela. Para un análisis de su relación con la cultura griega y en particular con la tragedia, véase Blank (2009).

se concentra en una única voz, que sugerentemente se presenta, al igual que Bolaño, como la voz de una sobreviviente. De manera similar a como *Estrella distante* realzaba el aspecto siniestro (no cómico ni meramente paródico) de *La literatura nazi en América*, *Amuleto* remarca el tono elegíaco de *Los detectives salvajes*. En los años 90 existía una política del olvido que pretendía superar los traumas de las postdictaduras echando un enorme velo sobre el pasado a la vez que desmerecía el espíritu utópico de los “jóvenes rebeldes” de los años 70.¹¹ El nexo establecido por estas novelas entre los 90 y los 60 se contrapone a esas políticas amnésicas y construye una visión contemporánea de aquella generación. Una visión no evocativa ni nostálgica, sino comprometida con el ejercicio reparador de la memoria.

El gran reto que asume Bolaño es la construcción narrativa de ese vínculo con el pasado. La complejidad textual de *Amuleto*, sus giros y aparentes contradicciones, así como sus aspectos teatrales y su lógica asociativa, reflejan la dificultad de reponer un drama que ante todo evita convertirse en un relato edificante y totalizador. La acción más relevante de *Amuleto* de hecho no se encuentra en las anécdotas narradas por Auxilio, si bien todas ellas son indicativas de ese “fondo” constantemente aludido y elidido en el que se presume la existencia de una verdad, sino que se halla en la propia actividad del discurso como trabajo de elaboración. Se podría decir, volviendo a la teoría freudiana, que la novela narra el proceso de duelo mediante el cual se repara el vínculo con un pasado doloroso. Ese proceso no está tematizado como acción, sino que se revela en el propio accionar del discurso, en su búsqueda de “eso” que no se nombra, en su fijación melancólica a la escena inicial de la pérdida y en su salida final hacia la asunción y dignificación de la memoria mediante la visión alegórica y la decisión ética de conservar el amuleto.

Si la melancolía es una experiencia de pérdida indispensable para tomar conciencia de la herida, el duelo es el proceso por el cual se hace posible salir de la escena de dolor y dar un nuevo sentido al futuro. El duelo y la elaboración, nos dice Dominick LaCapra, son actividades que van más allá de la experiencia individual, en tanto son necesarias para reparar heridas colectivas y evitar la repetición inconsciente de reacciones del pasado. Ante situaciones de dolor experimentadas comunitariamente, tales como el secuestro y asesinato de personas en regímenes dictatoriales, “el desafío es no estancarse obsesivamente en el trauma” sino elaborar una crítica cuidadosa y sin desmayos que permita asumir lúcidamente ese pasado, honrar a sus víctimas y reencausar el futuro (La Capra

¹¹ “El posmodernismo del Cono Sur latinoamericano coincide con el periodo de la postdictadura, donde la idea de un fin de la historia y de un carácter demodé atribuido al pensamiento emancipador, funcionaron, más que otra cosa, como máquinas discursivas al servicio del desmantelamiento de las redes protectoras de Estado y un recomienzo económico que llegó a remodelar comportamientos y valores (como la sustitución de la solidaridad por la competencia). Existe en la obra de Bolaño una simultaneidad, un acompañamiento, que la convierte en el contrapunto literario de la globalización neoliberal” (Inzaurrealde 2016: 87).

2009: 210).¹² Al reconstruir la experiencia y proyectar expectativas, la literatura cumple una importante función en este proceso.

A través de la voz de Auxilio, *Amuleto* describe este desarrollo que va de la fijación obsesiva (experiencia de encierro en el lavabo de la UNAM) al encuentro de una salida que permite convertir el objeto perdido en un tesoro protector (el amuleto como “bien” recuperado, o en palabras de Raúl Rodríguez Freire, como “el espectro anunciando que el por-venir, en el ir y venir de la memoria, aún es posible”).¹³ Si en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* Bolaño había escrito sobre las corrientes secretas del mal, en *Los detectives salvajes* y *Amuleto* se ocupa inversamente y con notable paralelismo de recuperar el esplendor de ese bien atesorado como promesa: la generación de jóvenes sacrificados, “los niños más lindos de Latinoamérica” (Bolaño 1999: 153), el idealismo generoso de una época trágica pero incapaz de contemplar su propia tragedia, atesorados como “espectro del porvenir”. Es esa visión ambivalente de esplendor y tragedia, memoria y esperanza, lo que rescata a Auxilio de su inconsolable melancolía: “Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra”, dice Auxilio (dice Bolaño) en las últimas líneas de la novela, “yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto” (1999: 154).

Aquí ya no se trata de escritores viles y de acciones canallas, sino de figuras dignas de amor, casi angélicas, cuyas voces la novela recupera y honra. El subrayado que marca *Amuleto* no solo imprime una dimensión más decididamente ético-política en *Los detectives salvajes*, sino que también señala una concepción de la literatura que Bolaño defiende y con la que se implica de manera particular al identificarse con la voz de Auxilio y al proyectar su propia persona autoral a través de Bolaño/Belano en la saga que comienza con *La literatura nazi en América* (Silva 2017). Las cuatro novelas publicadas entre 1996 y 1999 en efecto fundan un proyecto literario que traza definiciones sobre las relaciones entre ética, estética y política. Este proyecto articula el legado de la cultura juvenil de los años sesenta y setenta –legado idealista que a finales de siglo solía juzgarse obsoleto–¹⁴ con la perspectiva desencantada –pero en el caso de Bolaño no derrotista–, de los años 90, años fuertemente marcados en la literatura por el

¹² “[L]a problemática del trauma no debería llevarnos a mistificar los problemas o a evitar el trabajo del recuerdo y de la reconstrucción con respecto a los acontecimientos límite. Es mucho lo que hay que reconstruir y recordar del Holocausto y de otras ‘catástrofes’ históricas, y el desafío es no estancarse obsesivamente en el trauma como una experiencia cuyo rechazo se convierte en el paradójico testimonio de la caída de lo testimonial sino, en cambio, elaborar una relación mutuamente informativa y críticamente cuestionadora entre el recuerdo y la reconstrucción que nos mantenga sensibles a las problemáticas del trauma” (LaCapra 2009: 210). Si bien esto se refiere principalmente a la historiografía, también se aplica a la literatura.

¹³ “El amuleto, ese canto, es la corporalización de los espectros de aquellos niños y jóvenes que dieron la vida, es el espectro anunciando que el por-venir, en el ir y venir de la memoria, aún es posible. El amuleto es la promesa, o, para decirlo con Derrida, una medianidad espectral abierta al por-venir. *Amuleto* no es un libro de denuncia [...]. *Amuleto* es un libro sobre la responsabilidad (Rodríguez Freire 2011: 43).

¹⁴ Baste considerar las discusiones contemporáneas en torno a los manifiestos de McOndo y el Crack (Brescia y Estrada 2016).

culto a Borges y la práctica de una ficción autoconsciente. En esa encrucijada podemos ubicar el sofisticado proyecto que Bolaño inaugura entre 1996 y 1999 con una nítida percepción de su contemporaneidad.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2000). Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III. Barcelona: PreTextos.
- Aguilar, Paula (2015). Libros de arena, desiertos de horror: literatura y memoria en la narrativa de Roberto Bolaño. Buenos Aires: Corregidor.
- Andrews, Chris (2014). Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe. Nueva York: Columbia University Press.
- Blank, Guillermo (2009). "Roberto Bolaño y el mundo clásico", in Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea, ed. Celina Manzoni. Jaén: Alcalá, 23-41.
- Bolaño, Roberto (1996). Estrella distante. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (1999). Amuleto. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2002). "Discurso de Caracas", in Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 207-214.
- Brescia, Pablo y Oswaldo Estrada (eds.) (2018). McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana. Valencia: Albatros.
- Domingo Amestoy, Susana (2012). "'We are Taking You to Attend the Birth of History': Tlatelolco in Carlos Fuentes's *Los 68: París, Praga, México* and Roberto Bolaño's *Amuleto*", *Perífrasis*, 6: 42-54.
- Echevarría, Ignacio (2002). "Historia particular de una infamia", in Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor.
- Freud, Sigmund (1992). "Duelo y melancolía", in Obras completas, tomo XIV, ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 235-255.
- Freud, Sigmund (1992). "Más allá del principio de placer", in Obras completas, tomo XVIII, ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 1-62.
- Gigena, María Marta (2005). "La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*", in Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 17-31.
- Herralde, Jorge (2005). Para Roberto Bolaño. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Inzaurrealde, Gabriel (2016). "Habitar la derrota: la ciudad baldía del exilio en Roberto Bolaño", *Telar*, 17: 84-104. <<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/272/258>> (23 de noviembre de 2021).
- LaCapra, Dominick (2005). Escribir la historia, escribir el trauma. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LaCapra, Dominick (2009). Historia y memoria después de Auschwitz. Buenos Aires: Prometeo.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1981). Diccionario de psicoanálisis. Barcelona: Labor.

- Madqariaga Caro, Montserrat (2010). Bolaño infra (1975-1977). Los años que inspiraron *Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL Editores .
- Marx, Karl (2009). El capital, t. I, v. 3. México: Siglo XXI.
- Manzoni, Celina (2002a). "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto* de Roberto Bolaño", in Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 175-184.
- Manzoni, Celina (2002b). "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*", in Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 39-50.
- Manzoni, Celina (2003). "Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*", in La fugitiva contemporaneidad, ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 33-51.
- Pavis, Patrice (1983). Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.
- Peza, Ruth (2008). "Alcira", Metate. Periódico de la Facultad de Filosofía y Letras, 25, 10 de octubre. <<http://hdl.handle.net/10391/4034>>
- Poniatowska, Elena (1971). La noche de Tlatelolco. México: Era.
- Rodríguez Freire, Raúl (2011). "La traición de la izquierda en *Amuleto* de Bolaño", Guara-guao, 37: 33-45.
- Santos, Antonio (2018). "Malgré tout! [¡A pesar de todo!] Vida y práctica de la poeta Alcira Soust Scaffo", in Alcira Soust Scaffo, Escribir poesía. ¿Vivir dónde?. Barcelona: RM, 18-93.
- Silva, Guadalupe (2017). "Belano alter ego de Bolaño. Sobre la creación de una identidad literaria en *Los detectives salvajes*", Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani, 2: 271-285. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7791>
- Silva, Guadalupe (2020). "Bolaño, Borges y la cultura de fin de siglo. Una lectura de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*", Anales de Literatura Hispanoamericana, 49: 79-88. <https://doi.org/10.5209/alhi.73111>
- Walker, Carlos (2013). "Horror y colección en Roberto Bolaño", Kamchatka. Revista de Análisis Cultural, 1: 155-177. <https://doi.org/10.7203/KAM.1.2237>