

**LA LITERATURA COMO MEMORIA Y
UTOPIA EN *AMULETO*:**

**La novela sobre el tiempo en la obra de Roberto
Bolaño**

Jenifer Arango

La llamada, Remedios Varo

LA LITERATURA COMO MEMORIA Y UTOPIA EN *AMULETO*:

La novela sobre el tiempo en la obra de Roberto Bolaño

Jenifer Arango

0924902

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Literatura

Dirigido por la profesora María Mercedes Ortiz

Ph. D en Literatura Latinoamericana y Española

The University of Iowa

Directora de la Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana

Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Licenciatura en literatura
Febrero 2018

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a la profesora María Mercedes Ortiz mi principal guía a lo largo de este trabajo, por su apoyo en la organización y la consolidación de las ideas, por sus lecturas y consideraciones en cada paso del proceso de escritura, por sus correcciones y recomendaciones que me ayudaron a esclarecer las dudas y a definir los focos de análisis y los motivos de mis reflexiones. También le agradezco por sus aportes bibliográficos que me permitieron abordar la lectura de la obra con soportes teóricos para consolidar mis argumentos. Y en especial, le agradezco por su paciencia y por los constantes diálogos con los que aprendí a leer la literatura con rigor y a construir análisis que no estuvieran mediados por prejuicios.

También le agradezco al profesor Álvaro Bautista quien me presentó la belleza de *Amuleto* en su seminario sobre literatura, ficción y muerte.

Por último, le agradezco a mi familia por su apoyo incondicional y por la motivación constante para llevar a cabo la culminación de este trabajo. Y a César Delgado, mi mayor cómplice en la lectura de Roberto Bolaño, por sus lecturas, sus sugerencias y sus palabras que siempre iluminan mi escritura.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
I. EL DESENCANTO FRENTE A LA UTOPIA POLÍTICA.....	16
1.1 Aproximación al concepto de utopía.....	16
1.2 La generación desencantada y la pérdida de la utopía.....	20
1.3 La crítica literaria sobre la utopía en la obra de Roberto Bolaño.....	27
II. EL RELATO DEL HORROR.....	30
2.1 Una lectura de <i>Amuleto</i> entre el horror y el relato policial.....	31
2.2 La voz marginal: El testimonio contra el poder.....	37
2.3 La autobiografía imaginaria de Auxilio Lacouture.....	48
2.4 El enigma en <i>Amuleto</i> construido desde la alegoría.....	53
III. AMULETO UNA NOVELA SOBRE EL TIEMPO.....	63
3.1 La memoria como amuleto.....	63
3.2 La toma de posición de Roberto Bolaño.....	70
CONCLUSIONES.....	76
BIBLIOGRAFÍA.....	78
WEBGRAFÍA.....	81

INTRODUCCIÓN

La novela *Amuleto* de Roberto Bolaño fue publicada en el año 1999 y es la prolongación de uno de los testimonios presentes en *Los detectives salvajes*, novela publicada un año antes por el autor chileno. En *Amuleto* los lectores encontramos de nuevo la voz de Auxilio Lacouture, pero esta vez su relato se deja leer también como una autobiografía que navega entre los recuerdos de la vida íntima de la protagonista y la coyuntura política que vivió en México D.F, entre las décadas del sesenta y del setenta. Si hay algo relevante en la novela, es que a pesar de ser una de las obras más cortas del autor, es un libro escrito en prosa poética en el que es posible leer la toma de posición de Roberto Bolaño frente a la historia política en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, frente a las ideas de historia, memoria y utopía, y en especial frente a lo que él concebía como literatura.

Las palabras de Auxilio Lacouture a lo largo de la obra son el telón de una historia de horror en América Latina, su narración se desarrolla bajo la sombra del desencanto y del desvanecimiento de la utopía política a finales de siglo, sobre este panorama desesperanzador la mujer protagonista menciona hacia el final de la novela un único amuleto que queda en medio del vacío y de la muerte. La imagen del amuleto como un elemento de protección, quizá de salvación, nos lleva a dos interrogantes para empezar: ¿Cuál es el amuleto y qué creencias sustenta después del fin del proyecto utópico y en medio del desencanto? Desencanto que veremos, está sustentado en la imposibilidad de comprender las lógicas de las acciones que se llevaron a cabo durante los regímenes totalitarios y en el caso puntual de México D.F, lo que significó la masacre de Tlatelolco en la plaza de las Tres Culturas en el año 1968. ¿De qué forma funciona entonces dicho amuleto? Las reflexiones planteadas a lo largo de los tres capítulos del siguiente trabajo pretenden hurgar en estos interrogantes y en

las propuestas del autor chileno sobre lo que significó escribir literatura en América Latina después de las dictaduras militares.

La novela publicada pocos años antes de la muerte de Roberto Bolaño no ha sido considerada una producción relevante frente a otras obras como *Los detectives Salvajes*, 2666 o *Estrella distante*. El monólogo psicótico de Auxilio Lacouture desde una narración cotidiana que apuesta por la sutileza y deja latente alusiones a los crímenes de los regímenes totalitarios, no ha sido abordado con el rigor con el que se han realizado estudios de otros libros del autor chileno. Sin intenciones de rebatir lo poco que se ha dicho sobre la obra, retomo un tercer cuestionamiento que nos abrirá el camino para acercarnos a la metáfora del amuleto, y que ha sido constante en mis lecturas de la novela: ¿Cómo se consolida *Amuleto* como una obra que narra el horror poetizando el tiempo y cuestionando la idea que tenemos del pasado y del futuro?

Al lado del interrogante, la voz de Auxilio, que transita entre la locura y la poesía, entre la inocencia y el horror, pareciera referir algo más que está detrás de contar sólo un crimen, de decir sólo las consecuencias de la barbarie cometidas desde las esferas del poder político y militar, de hablar únicamente de la cantidad de muertos. En este sentido ¿El amuleto sería entonces una forma de defensa, de comprensión o de memoria?

El siguiente trabajo investigativo aborda la novela planteando una lectura de la obra a partir del análisis de la propuesta ética y estética que desarrolla el autor chileno en el relato de Auxilio Lacouture. La premisa que despliegan las reflexiones en todos los capítulos es que *Amuleto* es una novela sobre el tiempo en la que desde el plano formal y desde el trasfondo dramático y temático, se problematiza el pasado y el futuro a partir de las nociones de historia, memoria y utopía.

En la obra, la uruguaya Auxilio Lacouture nos narra un fragmento de su vida en México D.F, el relato de la mujer si bien nos deja entrever su vida bohemia en las calles mexicanas, es sobre todo un testimonio del año 1968 y una historia alterna sobre la masacre de Tlatelolco. A lo largo de este análisis hay una pregunta transversal que es el punto de partida para revisar la propuesta literaria de Roberto Bolaño en esta novela: ¿Cómo narrar el horror de los regímenes totalitarios en la segunda mitad del siglo XX en América Latina? Con este interrogante, el siguiente trabajo se propone reflexionar sobre el valor ético y estético que convierten a la obra en una de las novelas más arriesgadas del autor, en la que es posible leer además, su toma de posición en el campo literario latinoamericano.

ESTADO DEL ARTE

Celina Manzoni, profesora de la Universidad de Buenos Aires, es quizá la investigadora más audaz de la obra de Roberto Bolaño actualmente, desde el año 2003 ha editado libros que reúnen estudios rigurosos sobre las novelas del autor chileno como: *Errancia y escritura* (2009), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia* (2006) y *La fugitiva contemporaneidad* (2003). También ha escrito diversos artículos que desarrollan diferentes planteamientos sobre *Amuleto* ampliando los focos desde los que ha sido leída la novela.

Dos de los aportes fundamentales de Celina Manzoni a la lectura de *Amuleto* han sido por un lado: La propuesta de que el personaje Auxilio Lacouture se configura desde la escritura de una biografía imaginaria a la manera en que lo hacían Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges, retomando los postulados de Marcel Schwob, para quien contar una vida, era

mezclar biografía y ficción en la búsqueda de las particularidades que permitieran definir la personalidad y el comportamiento de alguien en una coyuntura histórica. Dicha biografía imaginaria en *Amuleto*, según Manzoni, se inicia en el testimonio que aparece en *Los detectives Salvajes* y es perfilada finalmente en un proceso de reescritura, que expande y reconstruye el texto original, así el testimonio se convierte en un monólogo autobiográfico que da cuenta además del destino de una generación.

Por otro lado, la autora plantea que Auxilio al narrar desde un espacio de encierro e incertidumbre, se inserta en un no-lugar que le permite ir y venir entre el pasado, el presente y el futuro sin marcar fronteras entre las temporalidades y los espacios que recorre en su mente.

Otros de los aportes de Manzoni a la lectura de la novela están relacionados con lo que la autora denomina como “recorridos urbanos y fantasmagoría”, su propuesta se centra en dos tesis fundamentales: la primera, es que los espacios imaginarios y los recorridos urbanos que hace Auxilio se convierten en cartografías culturales y en un intento de construir una imagen de la ciudad contemporánea que flota entre lo fantasmal y la imposibilidad del refugio. Y la segunda, es que en la vida y en el relato de la mujer protagonista siempre está presente la errancia como forma de asumir la existencia y como exposición a la intemperie.

A lo largo de este trabajo los aportes de Manzoni sobre *Amuleto* serán esenciales para entablar diálogos que permitan ampliar los focos de consideración sobre la novela. En el análisis del personaje femenino que plantea Bolaño, la reflexión sobre una construcción del perfil a través de una biografía imaginaria será fundamental para revisar el alcance simbólico y narrativo de Auxilio.

Por otro lado, cuando Mihály Dés en su artículo *Amuleto* (texto que hace parte de la compilación de Roberto Bolaño: *la escritura como tauromaquia*) analiza el problema de la forma en la novela, propone que el lavabo de la Facultad de Filosofía y Letras donde se esconde Auxilio, actúa como un *Aleph* donde confluyen diversas temporalidades y varias coordenadas espaciales. La idea del baño como un *aleph* es un elemento al que retornaré para revisar las rupturas espaciales y temporales que propone la novela. Así mismo, los análisis de Manzoni sobre la errancia y las cartografías culturales serán útiles para la reflexión sobre las microutopías en la contemporaneidad y el panorama cultural que perfila la obra.

Al lado de los análisis de Manzoni, Guillermo Blanck ha planteado una lectura de *Amuleto* focalizada en las alusiones al mundo griego que están presentes en la novela. Blanck refiere que la imagen de la protagonista actúa como una analogía de Casandra, la profetisa de Agamenón, que también viaja en el tiempo de la misma manera en que lo hace Auxilio. La lectura propuesta por el autor apunta al análisis de un elemento central en la novela de Bolaño: cómo narrar el horror. Y en este punto su lectura adquiere relevancia cuando analiza cómo el retorno al mundo griego, y en especial a la alegoría, es la forma en la que Bolaño, por medio de la sugerencia y la alusión, encuentra la posibilidad de reflexionar sobre los actos violentos y la barbarie sin que la narración de los mismos se convierta en la mera réplica de los hechos.

Hacia el final del artículo, Blanck concluye que Bolaño tuvo siempre en su escritura una apuesta ética desde las estructuras y los artilugios formales. Refiere que el autor chileno propone al intelectual como un constructor de visiones de mundo que debe cuestionar las ideologías y las instituciones del poder que tergiversan los relatos y promueven actos violentos que sólo pueden ser narrados a través de las alegorías.

En el mismo camino de análisis sobre las alegorías en *Amuleto*, María Martha Gigena propone que la metáfora de la negra boca del florero en el que “se ocultaba el infierno o una de sus puertas” (Bolaño, 15) que construye el autor en la novela, simboliza la condensación de una temporalidad sin regreso y una memoria del espanto. Dice la autora que en el libro, *Auxilio* se constituye en la portadora de la memoria. Dicha memoria entendida como un cúmulo de recuerdos, profecías, visiones, pesadillas y sueños sería la que en el fondo esconde el relato de un crimen que sólo puede ser nombrado desde un monólogo, desde una voz introspectiva desplegada entre los límites de la locura y la poesía. También acentúa que cuando el relato ambiguo de *Auxilio* concentra pasado, presente y futuro en un sólo instante, se construye un “prisma del tiempo” que esconde revelaciones sobre la Historia no oficial y reorganiza los sucesos para intentar encontrarles otros sentidos. En este punto afirma Gigena, la narración a través de dicho prisma hace del tiempo un tema esencial en la novela.

Hacia el final de su propuesta, la autora concluye que la temporalidad sin regreso y las imágenes de la memoria que edifica Bolaño a través de metáforas como la del florero, apuntan especialmente no hacia un regreso al pasado sino hacia una actualización del presente y una innovación semántica, que sería en otras palabras: nuevas formas de nombrar y significar la Historia.

Hablar del desvanecimiento de la utopía implica desembocar en un tema político muchas veces controversial en la escritura y para analizar la manera en que Bolaño bordea este asunto, es necesario acceder al lenguaje metafórico y alegórico que elige el autor chileno para referir lo ambiguo, lo peligroso o lo inefable. En este sentido, tanto los aportes de Guillermo Blanck como los de María Martha Gigena serán oportunos para trazar un diálogo que permita aproximarse por un lado: a la interpretación del mito de Erígone que le cuenta

Carlos Coffeen a la narradora. Y por el otro, al análisis de la metáfora del florero y de la imagen del abismo hacia el que caminaban la “sombra o masa de niños” (152) como alegoría de la muerte y de la pérdida de utopía.

Frente al problema del fin de los proyectos utópicos en la obra de Bolaño, Francisca Noguerol profesora de la Universidad de Salamanca, plantea una lectura rigurosa del autor chileno enmarcada en un análisis del panorama de narradores latinoamericanos contemporáneos. En sus reflexiones traza un acercamiento crítico y teórico al concepto de utopía y revisa cómo frente al ideal utópico, aparecen en la literatura posterior a la década de los sesenta propuestas de distopías, contrautopías y finalmente “microutopías”, concepto que retoma de Michel Maffesoli. Refiere cómo en las obras del autor chileno la frustración de las utopías políticas desemboca finalmente en lo que el sociólogo francés denomina: Utopías intersticiales o Microutopías, que sería la búsqueda y la apuesta por pequeños deseos personales no enmarcados en discursos e ideales políticos ni hegemónicos. En su texto: *Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa Latinoamericana (2011)*, Noguerol plantea que Bolaño a lo largo de varias novelas, y en especial en *Los detectives salvajes*, *2666* y *Estrella distante*, apunta a una nueva elección utópica, o más bien micro-utópica, enfocada en la escritura nómada, en la convicción y la salvación a través del arte y en un regreso al hedonismo en contraposición a los grandes ideales.

El diálogo más importante que entablaré en el recorrido por *Amuleto* desde el análisis del concepto de utopía, se desarrollará con los planteamientos de Noguerol. En su texto, la autora propone una permanencia del espíritu utópico en la narrativa contemporánea de América Latina, que contrarresta el desencanto con obras defensoras de utopías menores que

reivindican el arte, el hedonismo y el nomadismo. Después de los acercamientos teóricos a los que acude para analizar el concepto de utopía, Nogueroles concluye que el deseo de cambiar la realidad no desapareció en los años sesenta del pasado siglo. Por el contrario, según la autora, continúa vivo y se manifiesta con frecuencia en textos que denuncian los problemas de nuestra sociedad con críticas a las grandes utopías.

Cabe agregar que si bien el deseo de cambiar la realidad no desapareció, sí se desvaneció —desde la lectura de *Amuleto*— la ilusión de hacerlo a partir de un ideal político que sostuviera la idea de transformación social en la noción de utopía. Por lo que es posible afirmar, que en ese sentido *Amuleto*, novela que no incluye Nogueroles en su análisis, es entre las obras de Bolaño, la que mejor elabora cómo dicha idea de utopía u horizonte hacia el que debía enfocarse el cambio social, significó para la generación de jóvenes de los sesenta y los setenta caminar “indefectiblemente hacia el abismo” (Bolaño, 152), hacia el horror de los crímenes políticos. La narración de *Auxilio* pareciera decir que dicha utopía política hacia la que se lanzaron muchos jóvenes sí se evaporó con la violencia naturalizada y con la muerte.

Hacia el final retornaré a las conclusiones de Nogueroles cuando refiere las microutopías a las que llegan los personajes de Bolaño, sustentadas en el hedonismo, el arte, la escritura y especialmente la poesía como salvación o como amuleto en el caso de *Auxilio Lacouture*.

CAPÍTULOS

En el primer capítulo: *El desencanto frente a la utopía política* realizo una aproximación al concepto de utopía desde su aparición en la novela de Tomás Moro, a partir de las definiciones de Fredric Jameson y desde un rastreo por lo que en América Latina significó la utopía política en la segunda mitad del siglo XX. Más adelante, planteo una revisión de la noción de utopía política en *Amuleto* y cómo en la novela subyace una narrativa que da cuenta de una generación desencantada y un desvanecimiento de las ilusiones utópicas después de los crímenes ejecutados por los regímenes totalitarios. En este apartado propongo que la novela desarrolla, frente a la gran utopía política, y desde la narración de Lacouture, microutopías personales, concepto que retomo del sociólogo francés Michel Maffesoli y de los postulados de Francisca Noguerol. Hacia el final del capítulo realizo un diálogo con la crítica literaria, en especial con el trabajo desarrollado por Noguerol, que ha revisado en Roberto Bolaño y en otros escritores latinoamericanos el problema de utopía, distopía y contrautopía en el campo de las narrativas contemporáneas.

En el capítulo siguiente: *El relato del horror* desarrollo el análisis de la propuesta formal y estética de *Amuleto*. A partir del interrogante sobre cómo narrar el horror, planteo un análisis sobre la forma como el autor teje la trama alrededor de un crimen con claves del género policíaco, pero parodiando a su vez el relato policial clásico, al convertir al lector en detective y al cifrar a lo largo de las páginas, el enigma del crimen sin revelar nunca la identidad de los criminales. En este apartado, Ezequiel De Rosso y sus reflexiones sobre el género policial en América Latina y en la narrativa de Roberto Bolaño son el soporte para el análisis de la novela.

Así mismo, a lo largo del capítulo reviso cómo Bolaño construye la armazón del relato que enuncia Lacouture y los artilugios que utiliza para hacer de la narración marginal de la mujer, un testimonio que problematiza las versiones de la “Historia Oficial” y tergiversa lo que en la década del setenta se denominaba la novela testimonial. En esta parte retomo algunos postulados de John Beverley y Hugo Achúgar sobre novela testimonial y reviso la distancia que establece Bolaño con las propuestas de Miguel Barnet sobre una novela testimonial construida desde las técnicas de la etnografía.

A continuación examino en la novela la voz de Auxilio y sus historias como una autobiografía imaginaria a la manera del escritor francés Marcel Schwob. Hacia el final del capítulo, propongo una reflexión sobre el tejido del relato a partir de las metáforas y las alegorías. En *Amuleto* el crimen que se cuenta no debe ser enunciado de manera directa porque involucra las esferas del poder, así que Bolaño le apuesta a la narración del horror desde el enigma, desde la poesía y desde el retorno al mundo griego. En este apartado, me apoyo en las reflexiones desarrolladas por Celina Manzoni, quien es actualmente una de las principales fuentes de autoridad para referir la crítica que se ha escrito sobre la obra de Roberto Bolaño. De igual forma, retomo algunos postulados de Guillermo Blanck que propone a Bolaño como un intelectual ético que se preocupa por narrar el horror retornando a los grandes relatos arquetípicos de la épica griega.

Finalmente, en el tercer y último capítulo retomo el concepto de utopía del primer capítulo para concluir por qué *Amuleto* es una novela sobre el tiempo al problematizar la historia, la memoria y la idea de utopía política. Frente al concepto de memoria, que es en la novela la gran metáfora del amuleto y que funciona como una forma de utopía literaria, retomo las reflexiones del filósofo Paul Ricoeur y la idea del Aleph que propone Mihály Dés

en su análisis sobre *Amuleto*. Por último, reviso el lugar de la ética en la obra y cuál es la toma de posición de Roberto Bolaño en la novela y en la narrativa latinoamericana, en lo que Pierre Bourdieu denominó el campo literario.

CAPÍTULO 1: EL DESENCANTO FRENTE A LA UTOPIA POLÍTICA

Soñábamos con utopía y
nos despertamos gritando.
Primer manifiesto infrarrealista,
Roberto Bolaño y
Mario Santiago Papasquiaro.

Caminaban hacia el abismo.
Creo que eso lo supe desde que los vi.
Sombra o masa de niños, caminaban
Indefectiblemente hacia el abismo.
Amuleto, Roberto Bolaño

Aproximación al concepto de Utopía

Cuando Auxilio Lacouture, la protagonista de la novela *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño, comprende que los militares han violado la autonomía universitaria y se han tomado el campus, decide quedarse en el baño leyendo los poemas de Pedro Garfias. Una primera imagen que nos dibuja la metáfora de una distancia con la utopía aparece cuando Auxilio cuenta que se asoma a las ventanas del baño y mira hacia afuera. Lo que ve: soldados, furgonetas y policías vestidos de civil, “como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una de María Félix y Pedro Armendáriz de la Revolución Mexicana” (Bolaño, 1999, p.30), la impulsa a quedarse encerrada en el baño, y se dice a sí misma: resiste.

En adelante, el horizonte que Auxilio verá cada vez que se asome a una ventana, ya no será el horizonte hacia el que había que caminar según proclamaban los jóvenes estudiantes bajo el discurso de una utopía política, será un horizonte de horror, en el que encuentra soldados o la silueta de una tanqueta que a veces, se dirá a sí misma, confunde con la sombra de un árbol. La mujer se queda asomada desde la ventana, observando la luna y debajo de ésta un panorama de militares que a veces se entremezcla con un valle de cenizas,

con los muertos de Tlatelolco y con las sombras o fantasmas de jóvenes que caminan hacia un abismo.

Las historias que nos narra Auxilio entre afirmaciones, contradicciones, pesadillas, profecías y alucinaciones, tejen finalmente un relato enigmático, una referencia al horror que constantemente se desvanece como si el intento de nombrarlo demostrara su naturaleza inefable. Aparece la intuición de que subyace en toda su narración la historia de un crimen y la sugerencia de que el costo en homicidios y masacres no justificó el proyecto utópico. El asesinato de muchos jóvenes no cambió nada y la utopía se convirtió en un horizonte inalcanzable que se llenó de cenizas.

La narración de Auxilio deja entrever un presente antecedido por un pasado que no se puede contar y un imaginario sobre el futuro en el que queda un único amuleto para volver a relatar la historia: el canto de los jóvenes que murieron. Según esto, es posible afirmar que la imagen del amuleto actúa en la novela como un elemento de protección frente al enigma oculto y silenciado que es el horror del crimen. Con la escritura hecha memoria se hace necesario reconstruir el pasado para hilar una posteridad ajena a falsas ilusiones y a discursos predominantes.

Para comprender mejor a qué me refiero con la idea de una distancia frente a la utopía, ilustraré a grandes rasgos la idea de utopía que subyace en este texto y sobre la cual desarrollo el análisis de *Amuleto*. Aunque el término utopía en el sentido etimológico alude al “no lugar”, se insertó históricamente en el imaginario social, desde la aparición del término en la obra *Utopía* (2001) de Tomás Moro (o Thomas More), como el ideal que toda sociedad debía alcanzar.

En la novela de Moro, Utopía es la isla en la que se crea una sociedad armónica. No hay bienes privados ni el poder se ejerce por la decisión de unos pocos, de una familia

monárquica o de un dictador. Fredric Jameson nos recuerda en su libro *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), cómo desde Moro la noción de utopía que es principalmente una forma literaria, de la que después se apropió el género de la ciencia ficción, termina por convertirse en una idea política. El socialismo retoma la imagen literaria de la isla, en la que prima un gobierno pacifista y no existe la propiedad privada, para promover la idea de una historia dirigida hacia el porvenir donde el modelo de la sociedad de Utopía fuera el propósito a perseguir. La utopía como proyección ideal en el horizonte de la historia y del progreso, se convirtió en la terminología oportuna para el gran relato de la modernidad que encarnaban los ideales comunistas. Con el socialismo y sus ideas también progresistas, la utopía se convirtió en la imagen representativa de los discursos que promovían el cambio social en detrimento del capitalismo.

Friedrich Jameson, en su libro antes mencionado, empieza el ensayo introductorio con una definición del término utopía que nos interesa para el propósito de éste texto:

Durante la Guerra Fría (y en Europa oriental inmediatamente después de su terminación), la utopía se había convertido en sinónimo de estalinismo y había acabado por designar un programa que descuidaba la fragilidad humana y el pecado original, y delataba la voluntad de uniformidad y la pureza ideal de un sistema perfecto que siempre tenía que ser impuesto por la fuerza a sus súbditos imperfectos y reacios. (2009, p.7)

(...) la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical, y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa.

La dinámica fundamental de cualquier política utópica (o de cualquier utopismo político) radicará siempre, por lo tanto, en la dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en la que dicha política tenga por objetivo imaginar, y a veces incluso hacer realidad, un sistema radicalmente distinto a éste. (2009, p.9)

Jameson propone que durante la Guerra Fría la idea política de la utopía encarnaba una lógica radical de la diferencia, que abolía cualquier contexto posible distinto al que proponía el socialismo, en este sentido, según el autor ya no se trataba sólo de alcanzar un tipo de sociedad sin propiedad privada sino también de legitimar a nivel mundial un único tipo de poder. Esa misma idea de utopía promulgada por el socialismo llega a América Latina con matices diferentes.

En la segunda mitad del siglo XX, los procesos revolucionarios se llevaron a cabo en Latinoamérica bajo la bandera de la utopía política, que en palabras de Jameson podemos decir que fueron la representación y la acción de la diferencia radical frente al capitalismo y frente al poder de la derecha, esa otredad con la que no era posible identificar los países de este lado del mundo, según la imaginación utópica que movilizaba a una generación. Dicho ideal representaba los sueños y las ilusiones de jóvenes que ponían su vida al servicio de la transformación social. La utopía llegó a justificar en muchos países una apuesta hasta la muerte, por la subversión, así fuera desde actos armados o pacifistas.

Después del triunfo de la revolución cubana en 1959, la idea de utopía, como ideal antes inalcanzable, encontraba su materialización en un proceso revolucionario, se trataba ahora de un horizonte posible al que se debían dirigir todo tipo de acciones políticas. El no-lugar sin espacio real tomaba forma en una isla del Caribe.

Con estos antecedentes, generaciones de jóvenes de los años sesenta y setenta, impulsados por una utopía que ya no era distante, continuaron la búsqueda del ideal transformador para el resto de países latinoamericanos apoyados en las distintas corrientes ideológicas de izquierda: estalinismo, leninismo y trotskismo. Con dicho panorama y con el fin de exterminar estos movimientos revolucionarios se inserta la imposición de las dictaduras militares y la naturalización de sus prácticas violentas que promovían la represión, la tortura, el crimen, las desapariciones y el silencio como maneras radicales de coerción. Se impone, además, una “Historia Oficial” desde los discursos del poder.

La generación desencantada y la pérdida de la utopía

Hacia finales de siglo, con el antecedente de las tergiversaciones de los relatos de la “Historia Oficial”, de la violencia generalizada por parte de los regímenes totalitarios de derecha y la justificada en nombre de la utopía por la ideología de izquierda, escritores latinoamericanos contemporáneos como Ricardo Piglia, Jorge Volpi y Roberto Bolaño se volcaron hacia una escritura que hurga en la fragilidad de la verdad histórica y política de la segunda mitad del siglo XX, insertando en sus textos interrogantes de la posmodernidad al cuestionar la idea de una historia lineal que conduce al progreso y al perfeccionamiento de la vida social.

Sus obras se deslizan entre la crítica, el escepticismo, la ironía, la parodia, el cinismo y la nostalgia. Es, en otras palabras, una escritura que se hace en el vacío que ha dejado el desvanecimiento de las ideologías y de los grandes ideales. Afirma Bolaño al respecto, en su discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *Los detectives salvajes*:

Todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacieron en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la militancia, 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 la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotsky o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. (Paz Soldán & Faverón, 2008, p.40)

Hacia el final del discurso, Bolaño dice que la única identidad latinoamericana en la que él cree es la que le concede compartir una misma lengua y hacer una escritura de calidad, estas palabras son oportunas en este apartado porque amplían la posibilidad de dilucidar la alegoría del amuleto en la novela como una salvación desde la escritura que permita la resignificación de la memoria. La imagen del cementerio latinoamericano o de la fosa común que refiere el autor, pareciera configurar, al lado de la voz de Auxilio Lacouture, lo que

aparece después del crimen: la pérdida de la utopía y el desencanto. La imagen del horizonte latinoamericano convertido en abismo nos ilustra lo anterior, dice Auxilio hacia el final de la novela:

Así pues, los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos. Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor, porque los niños sin duda se dirigían hacia la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor. ¿Pero qué clase de amor pudieron conocer ellos?, pensé cuando el valle se quedó vacío y sólo su canto seguía resonando en mis oídos. El amor de sus padres, el amor de sus perros y de sus gatos, el amor de sus juguetes, pero sobre todo el amor que se tuvieron entre ellos, el deseo y el placer. (1999, p. 54)

La alegoría del valle y el desierto latinoamericano como territorio de muerte y desolación, nos recuerda las constantes alusiones al desierto de Sonora en otras obras donde Bolaño explora el horror. En 2666, los personajes de los primeros cuatro libros confluyen en el ambiente sórdido y desértico de Sonora, en busca de Benno Von Archimboldi y de los feminicidios que desde hace más de veinte años se perpetúan en las zonas fronterizas de México. Después del cuarto libro la sensación que queda es que son crímenes por los que nadie responde ni da razón, como si se convirtieran en el síntoma de una enfermedad social que todos padecen, pero de la que nadie da cuenta.

En *Los Detectives Salvajes* Arturo Belano y Ulises Lima buscan incesantemente a Cesárea Tinajero, encontrarla se convierte para los dos jóvenes en una aventura poética y a

veces utópica, como ha señalado la crítica. Pero después de hurgar en el pasado de la mujer, persiguiendo los rastros de su obra poética y de su tradición, ambos la encuentran convertida en un ser completamente diferente al que habían imaginado. La utopía se les desdibuja enfrente y Cesárea Tinajero muere en el desierto de Sonora en medio de una trifulca, sin haber cruzado muchas palabras con Arturo y Ulises.

Belano aparece además en *Amuleto* como un personaje importante en la vida de Auxilio. Nos cuenta la mujer, que conoció a Arturo cuando aún era muy joven, y era su “poeta joven favorito” (Ibíd., p. 55). También cuando “él decidió volver a su patria a hacer la revolución” (Ibíd.) y tomó un autobús para ir hacia Chile por tierra, en “el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos” (Ibíd.). Más adelante, su relato nos revela el regreso de Arturo a México después de la caída de Allende en el 73, después de que la utopía revolucionaria empezara a desfigurarse en el sur del continente. Y Auxilio nos habla del cambio de Arturo a su llegada en enero de 1974, de un Arturo silencioso, introspectivo, que no decía nada del horror de su país, quizás porque se le “hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo” (Ibíd., p. 69).

Y entre el relato del regreso de Belano y su desencanto, aparece de nuevo en las palabras de la mujer la imagen del valle como metáfora de la muerte y del desvanecimiento de la utopía. Nos cuenta la visión que tiene sobre un espejo en el que según dice, al meter su cabeza en él, vio un “valle enorme y deshabitado” (67). Como si la alegoría del valle en la obra de Bolaño, en un diálogo con la tradición literaria latinoamericana, nos recordara el valle infernal de Cómala dibujado por Juan Rulfo, poblado también de fantasmas, así como los que ve Auxilio en sus alucinaciones. Nos dice Lacouture sobre la visión del valle y sus pensamientos sobre Arturo antes de que regresara a México:

Me encontré a su hermana y a su madre en la primera manifestación que se hizo en México tras el golpe. Por entonces no sabían nada de Arturo y todas nos temíamos lo peor. Recuerdo esa manifestación, puede que fuera la primera que se hizo en Latinoamérica por la caída de Allende. Allí vi algunas caras conocidas del 68 y vi a algunos irreductibles de la Facultad y sobre todo vi a jóvenes mexicanos generosos. (1999, p.67)

(...) Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 y eso seguro que quería decir algo, estas cosas no pasan por casualidad, nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar, tal vez Arturito ya esté muerto, pensé, tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo. Pero entonces la madre de Arturo me tomó del brazo (yo estaba como traspuesta) y avanzamos todas juntas gritando *el pueblo unido, jamás será vencido*, ay, de recordarlo se me caen las lágrimas otra vez (1999, pp. 67-68)

Un fragmento más de la novela que alude a la alegoría del valle y el desierto es cuando Auxilio tiene una visión en la que está acostada en una camilla y un doctor la lleva acelerado hacia el parto de la Historia. El doctor le dice a la mujer que tienen que darse prisa porque si llegan tarde “ya no podrá ver nada, sólo ruinas y el humo, el paisaje vacío, y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas” (Ibíd., p.29). El desierto donde sólo queda polvo y cenizas, confirma la idea de una utopía borrosa, de ahí la urgencia de una nueva historia, del nacimiento de un tiempo alterno que deje nombrar también las sombras del horror.

Éste apartado en medio de una utopía que se desvanece, pareciera dejar vislumbrar la necesidad de asistir al parto de la Historia en medio de la anemia del desencanto. Asistirlo con urgencia para rebatir el olvido y la manipulación de su relato. Lo que queda frente a la

alegoría del parto de la historia, de un tiempo nuevo y alterno, es el interrogante de que quizás dicha imagen también encarne una idea de utopía, que puede ser traducida como la micro-utopía de Auxilio Lacouture.

El planteamiento de Michel Maffesoli sobre lo que él denomina las micro-utopías, que serían proyecciones individuales no enmarcadas en grandes ideales colectivos, nos permite dilucidar el desencanto que permea la vida de varios personajes que refiere Auxilio y la analogía con la generación de jóvenes de los sesenta y los setenta, que forman una amalgama de relatos personales encadenados en distopías, decepciones, sinsentidos y nihilismos. Afirmar el sociólogo francés:

El fin, el sentido de las cosas, ya no son buscados por fuera, sea en una utopía inaccesible, sea en una racionalización de la existencia, que es lo que secreta el poder que se ejerce de manera vertical, sino por el contrario el sentido es buscado aquí y ahora, lo que despierta las diversas potencialidades del poderío popular. (2005, p. 135)

Lo que está en juego en nuestros días es claramente el relativismo de las pasiones. Ya no es la Historia y su progreso continuo, sino las pequeñas historias que son el fundamento de las comunidades de destino. (2005, p. 37)

Todo el relato de Auxilio está hecho de “pequeñas historias” como refiere Maffesoli, las historias de sus hijos poetas con quienes habitaba el D.F sórdido y perdido en el tiempo y en la idea de progreso. Nos dice Auxilio que Belano, con quien ella frecuentaba las noches bohemias, ya no es el mismo al regresar de Chile después de su proyecto revolucionario frustrado por la dictadura de Pinochet, su aspecto y su actitud han cambiado. La decepción frente a los procesos políticos de su país y la imposibilidad de moverse sin correr el riesgo

de encontrarse con la muerte, han volcado a Belano a abandonar cualquier proyecto. Prefiere entonces, según Lacouture, los recorridos nocturnos por el suburbio, donde la bohemia y la poesía son las únicas micro-utopías válidas, aunque encarnen en el fondo la permanencia en la intemperie y la justificación del sinsentido.

Arturo, en este punto se convierte en el personaje sobre el que se construye la analogía de la generación perdida, desencantada y expulsada de la utopía, que sólo encuentra respiro en la literatura, sólo si ésta, además, se convierte en un amuleto que reconfigure la memoria al margen de los relatos subordinados al poder hegemónico. De lo contrario, la escritura misma y el canon se constituirían también en un campo inestable y risible, donde habría que tener conciencia de que cualquier búsqueda, así sea desde el plano del lenguaje, está destinada a intentos y aventuras que no llegan a ningún término. Nos cuenta Auxilio sobre Arturo cuando el joven poeta regresa a México:

Pero me di cuenta (al mismo tiempo que temblaba al verlos) de que su lenguaje era otro, distinto al mío, distinto al de los jóvenes poetas, lo que ellos decían, pobres pajaritos huérfanos, no lo podía entender José Agustín, el novelista de la onda, no los jóvenes poetas que querían darle en la madre a José Emilio Pacheco, ni José Emilio, que soñaba con el encuentro imposible entre Darío y Huidobro, nadie podía entenderlos, sus voces que no oíamos decían: no somos parte de esta parte del DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa que vomitar.

Bien pensado, fue normal que Arturo se uniera a ellos y se alejara paulatinamente de sus viejos amigos. Ellos eran los niños de la alcantarilla y Arturo siempre había sido un niño de la alcantarilla. (1999, p.70)

La crítica literaria sobre la utopía en la obra de Roberto Bolaño

Sobre el problema de la utopía en Roberto Bolaño, la crítica ha insistido en plantear reflexiones sobre varios de los libros del autor chileno, pero es Francisca Nogueroles en su texto *Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana (2011)*, quien retoma la idea del “fin de las utopías de juventud” y “la instalación de la contrautopía en el mundo contemporáneo” (Nogueroles, 61) en obras como *2666*, *Los detectives salvajes* y *Estrella distante*. Nogueroles inicia su planteamiento preguntándose si es posible seguir hablando de utopías en nuestro tiempo y de no serlo, se pregunta por la manera de aplicar el principio de esperanza en la narrativa latinoamericana contemporánea.

Más adelante, Nogueroles retoma las palabras de Bolaño en el *Primer Manifiesto Infrarrealista* cuando el escritor afirmaba: “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando” (1976), para reiterar que, en medio del desencanto, la posición del autor chileno radicaba en “la necesidad de recuperar el sentido a través de nuevas estrategias vitales y estéticas” (Nogueroles, 61). Nogueroles va a completar esta idea proponiendo que en Bolaño se pueden hallar “claves de resistencia fundamentales en los últimos textos latinoamericanos” (Ibíd., 62) tales como: la recuperación del hedonismo, la escritura nómada y la salvación a través de la imaginación y el arte.

La autora en su artículo retoma los diversos acercamientos críticos que se han hecho sobre la noción de utopía, va desde Thomas More a Emile Cioran cuando planteó cómo la historia desmiente los proyectos utópicos, también retoma las palabras de Saramago cuando afirmó que borraría de los diccionarios la palabra utopía por todos los daños que ha traído. Después recuerda la afirmación de Eduardo Grüner al invitar a los intelectuales

contemporáneos a construir nuevos proyectos lejos de los totalitarismos modernos. Entre otros teóricos que repasa, Noguero termina con las ideas de Claudio Magris cuando refiere que una conciencia del desencanto debe servir de contrapeso a los fanatismos, y con las palabras de Eduardo Sabrosky, quien plantea la necesidad de entender el desánimo contemporáneo como una posibilidad de reinventar la vida.

Al finalizar el recorrido por las diversas opiniones alrededor de la utopía, la autora postula que las anteriores afirmaciones demuestran que “el deseo de cambiar la realidad no desapareció en los años sesenta del pasado siglo” (Ibíd, 64), de ahí que diversas obras de la literatura latinoamericana tracen en su narrativa distopías y contrautopías. Es posible agregar en éste punto a propósito del análisis de Noguero, que si bien el deseo de cambiar la realidad no desapareció en el siglo pasado, obras como *Amuleto* demuestran que dicho deseo sí se desvaneció con la idea de hacerlo a partir de los discursos, movimientos y luchas que animaron a la izquierda en los años sesenta y setenta. En este sentido, la novela de Bolaño, más que una distopía que construya una sociedad ficticia indeseable o una contrautopía que imponga un pesimismo frente al futuro, es un murmullo sobre una vieja utopía desdibujada por el horror, el relato de Auxilio se convierte en una narración marginal que, al nombrar el crimen y el miedo, se hace a su vez desencanto pero también memoria.

Hacia el final de su texto, la crítica comenta algunas novelas latinoamericanas desde la idea de utopía y desencanto, cuando llega a Bolaño, se refiere a *Estrella distante* como una de las producciones más lúcidas del autor y comenta la idea de obra de arte total que subyace en la historia de Carlos Wieder, el poeta-aviador y militar de la dictadura a quien el narrador de la novela busca. Después acude al concepto de utopías intersticiales de Maffesoli para redefinir la noción de una salvación a través de la escritura, la memoria y el arte.

Amuleto ha sido considerada una obra menor que la crítica ha revisado poco, y que es, junto a *Nocturno de Chile*, una novela política que se propuso Bolaño para su trilogía histórica inacabada. Asalta el interrogante sobre la ausencia de *Amuleto* en un estudio abarcador sobre la utopía como lo es el de la profesora Francisca Noguerol.

En la entrevista titulada *Bolaño a la vuelta de la esquina* que le hace Rodrigo Pinto al autor chileno a propósito de la publicación de *Nocturno de Chile*, leemos lo siguiente sobre *Amuleto*:

Nocturno de Chile tiene la misma estructura que *Amuleto* y otra novela que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser *Corrida*. Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales, de una sola voz, inestables, caprichosas, entregadas a su destino, en diálogo con su destino. (Pinto, 2001)

Las palabras de Bolaño dan cuenta de un propósito concreto que se trazó el autor con esta trilogía: obras que problematizaran la noción de lo histórico en el territorio latinoamericano y relataran lo que estaba cifrado en las versiones de la “Historia Oficial”. Desde una narración que se crea en el momento preciso del recuerdo y de la experiencia directa con el miedo, Auxilio Lacouture nos cuenta relatos fragmentarios y nos refiere personajes que dan cuenta de la fragilidad de la historia política en América Latina.

Si *Amuleto* en forma de monólogo, con un relato confuso y enigmático que aborda el horror, y con un planteamiento político que subvierte la idea de utopía y de historia a finales del siglo XX, fue para una parte de la crítica una obra regular, para otra parte, constituye una obra sutil y al tiempo irreverente en las nuevas formas de narrar el pasado político y las sociedades contemporáneas en Latinoamérica. Con ésta tesis busco explorar y analizar los postulados de esta otra parte de la crítica.

CAPÍTULO 2: EL RELATO DEL HORROR

La sangre pisoteada de cientos de estudiantes,
hombres, mujeres, niños, soldados y ancianos se ha
secado en la tierra de Tlatelolco. Por ahora la sangre
ha vuelto al lugar de su quietud. Más tarde brotarán
las flores entre las ruinas y entre los sepulcros.
Elena Poniatowska.

En las primeras palabras que enuncia Auxilio en *Amuleto*, se encuentra la clave para comprender cómo Bolaño realiza la armazón de la trama, cómo se teje aquello que se va a contar, porque lo que se narra, recordemos, es el horror que no puede ser nombrado, es aquello que está por debajo de las versiones de la “Historia Oficial”, unas capas de verdad que al poder no le interesa revelar. Es por esto, que Auxilio al relatar el horror no lo revela, sino que lo cifra, y este elemento será la principal característica de la apuesta estética de Bolaño en el plano del relato. Afirma la protagonista al inicio de la novela:

Esta será una historia de terror. 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. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (1999, p.11).

En el presente capítulo analizaré cómo se construye la narración en *Amuleto*, mi punto de partida serán las primeras palabras con las que inicia la mujer, revisaré cómo Bolaño retoma o tergiversa las formas narrativas del género policiaco clásico y revierte las de la novela negra. Luego plantearé que el relato de Auxilio Lacouture se convierte en un testimonio, aunque la obra no sea precisamente una novela testimonial. En este punto propondré un rastreo por la forma como el autor construye a la vez, desde el testimonio del personaje, una autobiografía imaginaria a la manera como lo hacía el escritor francés Marcel

Schwob, autor de la obra *Vidas Imaginarias* (1998). Por último, plantearé que Bolaño arma el relato del crimen al organizar un enigma a través del recurso de la alegoría.

Una lectura de *Amuleto* entre el horror y el relato policial

Una de las apuestas que atraviesa la literatura de Roberto Bolaño es la narración del horror y generalmente del horror que se esconde y se ejecuta desde las esferas del poder político y militar, esta idea aparece con fuerza en su relato *Los detectives* (2010) y en las novelas *Estrella distante* (1996) , *Literatura Nazi en América* (2010) y *2666* (2010). En el cuento mencionado, asistimos a la conversación de dos detectives que durante la dictadura de Pinochet ejecutaban torturas y desapariciones de jóvenes militantes de grupos de izquierda. En *Estrella distante* y en *Literatura Nazi en América*, Bolaño perfila el horror cuando la literatura o incluso la estética se ponen al servicio del poder. En la primera obra, Carlos Wieder, el poeta-militar, se dedica a escribir poemas mientras lleva a cabo simultáneamente torturas y desapariciones que luego expone a sus amigos con una muestra fotográfica. En la segunda, por otra parte, el autor configura un conjunto de biografías de escritores nazis en Latinoamérica que hacen obras con marcadas intenciones ideológico-políticas de derecha. Así mismo, en *2666* nos plantea una sociedad mexicana que bien podría ser la analogía de una “Latinoamérica” inundada de corrupción y crímenes contra los que el Estado no se manifiesta.

La frase “esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá” (11) confirma la idea de Bolaño sobre el poder. El crimen que se narra en *Amuleto* no puede ser enunciado y ni siquiera insinuado desde los

detectives, los militares, los policías o los agentes del Estado, porque es precisamente desde sus lugares que se ha ordenado y ejecutado la acción criminal.

En este sentido, las tres primeras afirmaciones de *Auxilio* pueden leerse como una parodia del género policíaco clásico. El crimen que contará *Auxilio* no puede ser enunciado ni descifrado desde la lucidez de detectives intelectuales como Auguste Dupin, por ejemplo, que analizaba metódicamente las circunstancias de los asesinatos, tampoco serviría para contar el crimen que nos expone Lacouture, un arriesgado detective como Sherlock Holmes que se camuflaba en los suburbios londinenses para hallar al culpable.

En el policíaco clásico, los detectives no trabajaban siempre directamente con la policía y la justicia estatal, eran más bien sujetos marginales que creían en las leyes pero no en la institución y con su soledad a cuestas, usaban el tiempo en regresar una y otra vez a la escena del crimen. La armaban y desarmaban desde la lógica para hallar pistas e indicios de lo ocurrido. Tenían una convicción absoluta en la verdad que podrían encontrar a través del análisis y el método para dar con el criminal. Pero la verdad, en el relato de *Auxilio* ya no consiste en el desciframiento del enigma del crimen, que en los relatos policiales clásicos significaba descubrir al criminal.

En este punto, es posible afirmar que la relación que establece Bolaño con el relato policial en la escritura de *Amuleto* es doble. Por una parte, el relato de la novela puede ser leído desde el género policial por la configuración de un enigma, que es uno de los rasgos principales del género. Afirma Ezequiel De Rosso en su texto *Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial* (2006) que “lo que distingue estructuralmente al policial es justamente que el relato policial organiza *todas* las operaciones del relato en función de la develación de un enigma” (133). Ahora bien, si seguimos las palabras de De Rosso, Bolaño

configura un enigma a lo largo de la novela, pero el giro y la parodia frente al género policial clásico lo sitúa en el hecho de que no se configura el enigma para que alguien lo investigue, para que alguien lo descifre, ni siquiera para que la misma Auxilio pueda entenderlo mientras lo cuenta.

En los relatos policiales clásicos, el lector siempre tenía la fortuna de navegar por una investigación lógica que finalmente le mostraba la respuesta, al final el lector quedaba satisfecho porque hallaba en las últimas frases del texto la verdad total sobre el crimen y el rostro del criminal, gracias a las conjeturas lógicas de los personajes-detectives. Pero en el policial que Bolaño desarrolla en *Amuleto* y en otras de sus obras, la investigación queda a cargo del lector. Según De Rosso, la literatura de Roberto Bolaño convierte al lector en el detective del crimen, su lectura es a la vez decodificación de lo ocurrido, la interpretación de un enigma sobre el que nunca se podrá tener una verdad. En esta propuesta de Bolaño subyace además la idea de que en los relatos no es posible hablar de una sola verdad, sino de versiones, de ahí que el ejercicio interpretativo de los lectores sea trascendental en la significación del enigma y de las intenciones que predominan en la armazón de las tramas.

Así, en *Amuleto* aparece la idea de un lector que es investigador y que interpreta los sucesos en los indicios de una narración. *Amuleto* puede ser una obra leída en clave de relato policial por la configuración de un enigma alrededor del crimen que significó la masacre de Tlatelolco, aunque interpretar lo ocurrido no signifique necesariamente comprender los motivos del crimen, ni la verdad última de los sucesos. En este sentido, cabe resaltar, además, que la lectura de la novela desde el género policial nos recuerda que los artilugios de Bolaño para construir la narración que nos hace Auxilio, son quizás una continuación de lo que ya antes había planteado también Ricardo Piglia en 1975 con la escritura de su cuento *La loca*

y el relato del crimen. En este relato, Emilio Renzi, un joven periodista que investiga un crimen para escribir una columna, descifra la verdad del asesinato mediante el análisis del relato psicótico que hace una loca, la única testigo del crimen.

Ahora bien, el enigma que traza Bolaño en la narración sigue siendo, como en el policial clásico, la pregunta por cómo se ejecutó el crimen y quién lo hizo, pero dicho enigma jamás se revela en la novela, contrariamente toda la narración avanza cifrando, nunca nombrando directamente, se alude al crimen en cambio, con el recurso de la alegoría, un elemento que retomaré más adelante.

En la novela no hay investigación en el relato de Auxilio porque la historia oficial y las instituciones del poder no lo permiten, pero quizás también porque quien está narrando el crimen es un personaje marginal. En este punto se sitúa la segunda relación contradictoria o paródica que establece Bolaño con el policial, la narración no se hace desde las esferas de la ley o la justicia porque sus instituciones en el contexto latinoamericano no son confiables, como afirma Mempo Giardinelli en su texto *La novela negra en la América Hispana*:

En América Latina no sólo hay poca confianza en la policía, sino que hay odio y rencor. Una policía es custodia de un orden establecido; tienen una misión conservadora por esencia: a través de la defensa de la propiedad (individual o colectiva, porque en los países comunistas también había policías) se trata de impedir mutaciones que no estén normadas jurídicamente. El rol del policial, pues, es el de conservar un determinado *statu quo*. Esto no está mal, *per se*. Pero lo que sucede es que evidentemente en América Latina, casi desde siempre, el orden a conservar por los poderes policiales es un orden injusto: el orden de las oligarquías. (2011, p.357)

La actual literatura negra latinoamericana lo cuestiona todo. Los márgenes de “la Ley” entre nosotros ni son tan rígidos ni están claros. (2011, p.358)

Desde la óptica de Giardinelli es posible entender por qué el relato de *Amuleto* no lo narra un policía o un detective, sino un personaje mucho más marginal que los anteriores: una mujer, extranjera, exiliada y loca que es a su vez testigo del crimen. En los relatos policiales clásicos, los testigos dan testimonios que ayudan a la investigación, Bolaño también convierte el relato en un testimonio aunque no sea con el propósito de encontrar respuestas, ni de enmarcar la obra en la categoría de novela policial o novela testimonial, retomaré más adelante la construcción del testimonio en *Amuleto*.

En el mismo fragmento inicial de la novela, Auxilio denomina lo que narra “un relato de serie negra y de terror” a la manera de la novela negra norteamericana y la definición de Sergio Pitlor sobre ésta resulta oportuna para leer las palabras de Auxilio:

En la siguiente transfiguración del género (policial), la novela negra norteamericana, los términos se han invertido. La sociedad es por principio culpable. Está enraizada en el crimen y en el crimen prospera. El investigador se interna en una oscura selva donde reinan los rapaces, los crueles, los corruptos. A lo largo de una acción que desconoce por completo el reposo, recibe y asesta golpes a granel. Tiene poca o ninguna confianza en la ley, a la que de alguna vaga manera representa. Su triunfo consiste en lograr que los malvados entren en conflicto, se combatan y terminen destruyéndose unos a otros. En las últimas páginas el mal ha sido vencido, pero nunca erradicado. En la mente del lector queda arraigada la convicción de que la enfermedad que padece el organismo social es endémica. Una y otra vez volverá a repetirse, con sordidez creciente, el ciclo de violencia. (2011, p.352)

Si el relato de Auxilio puede ser considerado de “serie negra” es precisamente porque, según le advierte a los lectores, su narración refiere un crimen en el que no hay una posible elucidación moral, ha sido llevado a cabo con sevicia, con una violencia atroz que no da posibilidades de conjeturar explicaciones o de hallar culpables o sospechosos. En este sentido *Amuleto*, novela en la que por primera vez aparece una alusión al número 2666 puede ser leída como el antecedente de 2666, la última novela que Bolaño escribió en vida. Tanto *Amuleto* como 2666 tienen en común elementos de la novela negra que llevan al lector a la conclusión de que “la enfermedad que padece el organismo social sí es endémica” como afirma Sergio Pitlor.

Luego, dice la mujer “Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta.” Bolaño revierte las formas de la novela negra al poner a una mujer desempleada, mueca y con delirios de poeta a ser quien narre y transite desde sus recuerdos y sus alucinaciones por las escenas del crimen. El terror reside además en la locura de Auxilio, en el nerviosismo de su oralidad y en las alegorías de su poesía con las que encripta las imágenes del horror, como lo vemos en la siguiente cita:

Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí. Yo ahora podría decir que tuve una corazonada feroz y que no me pilló desprevenida. Lo auguré, lo intuí, lo sospeché, lo remusgué desde el primer minuto de enero; lo presagí, lo barrunté desde que se rompió la primera piñata (y la última) del inocente enero enfiestado.

(...) Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir? Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara. Las lágrimas ahora corren por mis mejillas estragadas. Yo estaba en la Facultad aquel 18 de

septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o matar a todo el mundo. No. En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! (1999, pp. 27-28)

La voz marginal: El testimonio contra el poder

En el relato policíaco clásico el testimonio era el relato que hacían los testigos del crimen, ahora bien, afirma Auxilio que lo que va a narrar es un relato oscuro, pero no lo parecerá porque es ella quien lo va a narrar. El “yo” que habla y narra el horror, advierte a los lectores que su testimonio es el relato de un crimen aunque no lo parecerá, porque dicha voz no puede revelar los motivos de la criminalidad ni la identidad de los criminales, esto la llevaría a enfrentar los discursos del poder.

Planteaba anteriormente que el relato de Auxilio se constituye en un testimonio del 68 mexicano, el testimonio de una historia que subyace a las versiones oficiales sobre la masacre de Tlatelolco y sobre la toma militar de la UNAM en ese año. Aunque *Amuleto* no sea necesariamente una novela testimonial con las características propias que se han definido para dicha categorización, —como las propuestas por Miguel Barnet cuando publicaba *Biografía de un cimarrón* en la década de los sesenta—, sí es posible vislumbrar en la obra de Bolaño algunos puntos de encuentro con la escritura testimonial.

Retornaré a *Los Detectives Salvajes*, la génesis del relato de Auxilio. En dicha obra nos encontramos con testimonios de más de cincuenta personajes que refieren las aventuras de Ulises Lima y Arturo Belano entre las décadas del setenta y del noventa. Entre esos testimonios aparece la voz de Auxilio contando cómo conoció a Belano cuando éste aún no

cumplía los veinte años, también nos acerca a su experiencia durante la toma militar de la universidad y la masacre en la Plaza de las Tres Culturas, dicho testimonio es el que luego se expande en *Amuleto*.

Es necesario agregar en este punto que la estructura de la segunda parte de *Los Detectives Salvajes*, que es un compendio de testimonios, puede leerse como una parodia y como una tergiversación que hace Bolaño de lo que proclamaba Barnet sobre la novela testimonial. Según el autor cubano la novela testimonial debía estar arraigada en la veracidad y el realismo, y sustentada en un trabajo únicamente etnográfico y casi sociológico de la vida de los protagonistas. Pero en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño escribe una cantidad de testimonios que refieren las aventuras de Belano y Lima, testimonios que en realidad son comentarios de gente que los conoció pero que quizás sólo sean invenciones. De esta manera, es posible afirmar que Bolaño frente al referente de Barnet, se inclinó por la escritura testimonial en el plano de la ficción, creando personajes que utilizan el testimonio para referir sucesos reales o imaginarios.

Así, el autor retoma elementos de la escritura testimonial para convertir el relato de Lacouture en un testimonio que bien podría ser también una autobiografía, como ya lo explicaré más adelante. Pero, empecemos planteando que Bolaño inserta el relato en un pacto ficcional y se distancia de las categorías del realismo y del pacto de verdad, propios del testimonio que proponía la línea teórica de Miguel Barnet en Latinoamérica.

La razón por la que retomo el análisis de *Amuleto* como testimonio en contraposición a las teorías de Barnet es porque Bolaño pareciera distanciarse de una postura ideológica y literaria heredada por el escritor cubano, que influenció diversos escenarios literarios que precedieron a Bolaño; son justamente estos postulados teóricos —etnografía y fidelidad a la

verdad— a los que les hace frente al no encontrar en ellos una posible explicación de la realidad latinoamericana de las últimas décadas del siglo XX. Casi podríamos leer en las obras de Roberto Bolaño la idea de que la ficción es un intento de acercarse a las versiones de lo ocurrido en la historia, pero que una verdad total sobre lo ocurrido bajo los regímenes totalitarios es casi inexistente. De ahí que Bolaño deconstruya dicha tradición testimonial y la actualice en los *Detectives Salvajes* y en *Amuleto*. Así, propone en la novela la narración de un testimonio que sea creíble —verosímil— y se entienda como “veraz”, aunque esté dentro de los límites de la ficción, e incluso dentro de la locura de la protagonista.

Es importante resaltar que establezco la relación de *Amuleto* desde lo testimonial con las teorías de Miguel Barnet porque los postulados del autor cubano eran la tradición que había heredado Bolaño y que buscaba revertir con su novela cuando la publicó en el año 1999. Ahora, después de más de una década del siglo XXI, estudios como los de John Beverley han demostrado que el género testimonial se inserta en las categorías ficcionales porque el testimonio se asume como una versión más entre muchas.

En el libro *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (2002) de John Beverley y Hugo Achugar, aparecen varios estudios sobre la escritura testimonial oportunos para abordar la forma como se trama el relato de *Auxilio*. Por ejemplo, el texto de Margaret Randall: *Qué es y cómo se hace un testimonio*, en el que nos plantea una definición posible del testimonio que podemos contrastar con la escritura de Bolaño.

Afirma Randall que si consultáramos en textos o manuales de teoría literaria no hallaríamos en ellos ninguna referencia a un género llamado “testimonio” pero que aun así hay una rama de la literatura latinoamericana que pasa por Miguel Barnet hasta las novelas de Luisa Valenzuela, en la que hay una propuesta de testimonios que denuncian la opresión

y la violencia de regímenes totalitarios, obras que bien podrían constituir el llamado género de “novela testimonial” en América Latina. Más adelante, Randall nos traslada a buscar en la etimología de la palabra testimonio, y nos dice que el término entronca con la etimología de testigo. Nos refiere, además, que testimonio tiene cabida dentro del discurso jurídico. Lo que nos lleva a revisar también cómo en los relatos policiacos de Conan Doyle y de Poe, el testimonio es la narración de los testigos que estuvieron involucrados parcial o directamente en las circunstancias del crimen.

Según esta definición, sólo era posible narrar el tejido de lo que cuenta Auxilio desde la forma del testimonio y desde su voz, porque ella fue una testigo de la noche de Tlatelolco, del horror de la toma de la UNAM, pero también una testigo del desencanto y del desvanecimiento de la utopía política que vivieron los jóvenes de la generación de Arturo Belano.

Es oportuno resaltar en este punto, que Bolaño reconstruye la imagen de Alcira Soust Scaffo, el referente real desde el que el autor configura al personaje de Auxilio. Alcira, como Auxilio, fue víctima de la violación de la autonomía universitaria, fue testigo de un cambio de paradigma en las acciones y en las ejecuciones del poder y de los regímenes totalitarios, pero sus relatos fueron considerados años después de 1968, como las alucinaciones de una loca que vagaba por la UNAM. Acentúo lo anterior, porque aunque el testimonio que hila Bolaño esté insertado en las claves de la ficción y no de lo real-verídico, aquello a lo que se alude sí fue real, tanto como lo fue la existencia de la uruguaya Alcira en el 68 mexicano y su encierro en el baño de mujeres cuando los militares ingresaron a la Universidad. El periodista mexicano Sergio González Rodríguez en su artículo *El hada Madrina* (2002) refiere lo siguiente sobre Alcira y su transfiguración en el personaje de Auxilio:

Tengo una hipótesis al respecto: el espíritu de los universitarios está poseído en realidad por una hada madrina: la compañera Alcira, mis amiguitos. Todavía en los años ochenta, solía verse por los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras su figura espectral, huesuda y alta como una figuración extraída de una obra de Shakespeare. (2002, p. 58)

(...) Alcira, que en la novela *Amuleto* lleva el nombre de Auxilio Lacouture, deja transcurrir su vida entre desveladas con poetas jóvenes mexicanos en cuartos de azotea, cafeterías o cantinas obsoletas del Centro, incurre en peripatéticas conversaciones que conducen al dispendio emotivo, cuando no divaga por su "adorada Facultad de Filosofía y Letras, con sus odios florentinos y sus venganzas romanas". En ningún otro libro he encontrado, como en las obras en las que Roberto Bolaño asume el tema y los personajes mexicanos, el tino luminoso para descubrir una gran materia literaria que a nosotros, al menos hasta ahora, se nos escapa. (2002, p. 59)

Ahora bien, Margaret Randall en su texto presenta algunos elementos característicos del testimonio como la entrega de una historia a través de las particularidades de la voz de un protagonista, de un informante testigo que relata un hecho que ha vivido y que nadie más podría ofrecer. Para el caso de *Amuleto*, mientras Auxilio nos relata su vida, con las singularidades de su oralidad y sus divagaciones, toda su narración y su experiencia giran alrededor de la historia que vivió en México y en la UNAM en el año 1968, como lo confirmamos en el siguiente fragmento:

Pero yo estaba en la Facultad cuando el ejército y los granaderos entraron y arrearon con toda la gente. Cosa más increíble. Yo estaba en el baño, en los lavabos de una de las plantas de la Facultad, la cuarta creo, no puedo precisarlo. Y estaba sentada en el wáter, con las polleras arremangadas, como dice el poeta o la canción, leyendo esas poesías tan delicadas de Pedro Garfías, que ya llevaba un año muerto, don Pedro tan melancólico, tan triste de

España y del mundo en general, qué se iba a imaginar que yo lo iba a estar leyendo en el baño justo en el momento en que los granaderos conchudos entraban en la Universidad.

(...) De hecho, gracias a Pedro Garfias y a mi inveterado vicio de leer en el baño, yo fui la última en enterarse que los granaderos habían entrado, de que el ejército había violado la autonomía universitaria, y de que mientras mis pupilas recorrían los versos de aquel español muerto en el exilio los soldados y los granaderos estaban deteniendo y cacheando y pegándole a todo el que encontraban delante sin que importara sexo o edad, condición civil o status adquirido (o relegado) en el intrincado mundo de las jerarquías universitarias. (1999, pp. 28-29)

Otro de los elementos que nombra Randall sobre el testimonio es su relación con la historia, la idea de buscar reconstruir una verdad a partir no sólo del rastreo y la revisión de archivos sino del testimonio vivo. Ya sabemos que para Bolaño los archivos estaban filtrados, organizados y codificados por el poder, por eso las versiones oficiales no eran confiables como sí podían serlo el relato, los delirios y los recuerdos de Auxilio cuando se había quedado en el wáter leyendo los poemas de Pedro Garfias. *Amuleto* se torna el intento de convertir en testimonio lo que otros llamaron la locura de Alcira Soust Scaffo.

En la revisión del relato de Auxilio como testimonio, me interesa además retomar los postulados que Hugo Achugar expone en su texto *Historias ejemplares: la historia y la voz del otro* (2002), Achugar plantea que el testimonio contemporáneo parte de los hechos y documentos censurados, para contar una historia verdadera que a veces termina adquiriendo un valor mítico. Como lo fue para la juventud de Roberto Bolaño la historia de Alcira, el mito de la mujer que había sobrevivido por quince días con agua y poesía la toma militar de la universidad, es desde dicho mito que el autor aprovecha para hurgar en el trasfondo de la

toma y la voz de Auxilio le permite trasladarnos hasta lo ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968.

Auxilio representa en *Amuleto* la voz marginal, y nos dice Achugar que el testimonio tiene un carácter de “historia otra” o de “historia alternativa” porque es en él que los silenciados o excluidos de la “Historia Oficial” logran entrar y acceder a la memoria. Por eso, cada una de las frases de Auxilio, entre recuerdos, ilusiones o profecías, van narrando un distanciamiento frente a la utopía política que tenía la generación de jóvenes a la que perteneció Bolaño, porque dejan entrever el horror, pero también mientras ella va nombrando y cifrando, va haciendo a la vez un tejido de memoria. La utopía desvanecida se hace memoria en su voz.

Agrega Hugo Achugar que el testimonio latinoamericano posibilita el ingreso de la voz marginada, de la voz del otro. Auxilio en el DF era esa alteridad, extranjera, exiliada, solitaria, pobre y loca desde donde se podían registrar las fugas e imperfecciones de las versiones oficiales. Ya he señalado que la narración del horror y el distanciamiento con la utopía que trama Bolaño en *Amuleto*, son una forma de nombrar mientras cifra los crímenes que ejercieron los regímenes totalitarios en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Con este panorama, es posible comprender también las decisiones formales y estéticas del autor al elegir una escritura desde el testimonio, que refiere un suceso histórico real desde los límites y los pactos de la ficción. A continuación, una cita de Achugar, oportuna para comprender la toma de posición de Bolaño frente a la historia oficial desde una novela que retoma algunas características del testimonio:

El interés o auge del testimonio del otro durante la segunda mitad del siglo XX, parecería deberse además y en otro nivel a la experiencia que el sujeto de conocimiento occidental ha

realizado durante los últimos tiempos (décadas, siglos) acerca del horror y de la barbarie que lleva adentro y de la que es capaz, así como al incremento y a la generalización de las luchas de los sectores sociales históricamente oprimidos. El hecho de que el ser humano haya sido capaz del exterminio de los campos de concentración, de institucionalizar “la desaparición”, de la intolerancia, de la tortura, del abuso y el castigo a niños y mujeres, de la opresión de las diversas minorías tanto por regímenes fascistas como por parte de capitalistas y socialistas supone o permite suponer la necesidad de entender ese Otro alienado, marginado, silenciado o exterminado. El hecho no es nuevo en la historia pero el alcance universal y planetario del mismo y sobre todo el conocimiento y la divulgación de tales hechos, sí pertenece a esta época. (2002, p. 67)

Por ese interés del testimonio sobre el otro que acentúa Achugar, cabe incluir en este análisis la obra testimonial más significativa y profunda sobre la masacre de la Plaza de las Tres Culturas: *La noche de Tlatelolco* (1998) de Elena Poniatowska. También desde una intención de reconstruir la historia otra y la voz del otro, Poniatowska recoge desde octubre de 1968 hasta 1970, testimonios de estudiantes, obreros, madres, padres y hermanos de los jóvenes que murieron la noche del 2 de octubre. En la obra de Poniatowska, a diferencia de *Amuleto*, sí hay una apuesta concreta y explícita por la literatura testimonial, se rastrea un trabajo etnográfico riguroso, una apuesta por la narración realista, verídica y comprometida de lo ocurrido en Tlatelolco, aunque la autora reconoce que hay demasiados interrogantes y un velo de enigmas sobre ese hecho de la historia mexicana, acentúa que los testimonios son una manera de aproximarse a lo que sucedió, de darle voz a los que no fueron tenidos en cuenta o fueron silenciados cuando la oficialidad reveló un número inexacto de las muertes en esa noche. Nos dice Poniatowska:

En su mayoría estos testimonios fueron recogidos en octubre y en noviembre de 1968. Los estudiantes presos dieron los suyos en el curso de los dos años siguientes. Este relato les pertenece. Está hecho con sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro. Aparecen también sus “aceleradas”, su ingenuidad, su confianza. Sobre todo les agradezco a las madres, a los que perdieron al hijo, al hermano, el haber accedido a hablar. El dolor es un acto absolutamente solitario. Hablar de él resulta casi intolerable; indagar, horadar, tiene sabor de insolencia.

(...) Aquí está el eco del grito de los que murieron y el grito de los que quedaron. Aquí está su indignación y su protesta. Es el grito mudo que se atoró en miles de gargantas, en miles de ojos desorbitados por el espanto el 2 de octubre de 1968, en la noche de Tlatelolco. (1998, p. 164)

En el estudio de Hugo Achugar hay además otros elementos que propone el autor para caracterizar la escritura testimonial. A través de un contraste con la obra de Poniatowska revisaré cómo funcionan estas categorías en la novela de Bolaño. Plantea Achugar que desde el nivel pragmático es posible observar en los testimonios, por un lado, la función ejemplarizante o de denuncia de un hecho o de una vida, y por otra parte, la autorización letrada de los testimonios sobre sucesos que no son patrimonio de la historia oficial. Así mismo, desarrolla el autor que, a nivel del enunciado, el registro de la voz del otro y el efecto de oralidad y verdad son fundamentales.

Tanto *Amuleto* como *La noche de Tlatelolco* podrían ser consideradas obras de denuncia, pero el pacto de oralidad y verdad que propone la obra de Bolaño se construye desde un pacto ficcional que exige del lector la aceptación de los giros y artilugios que hace la mujer en su relato. Auxilio es un personaje que no confirma lo que dice y que, de hecho, se interroga y duda constantemente de sus recuerdos y afirmaciones. Pero, aun así, es un

testimonio que arroja pistas de lo ocurrido, que nos trasmite la experiencia del encierro y la violencia que presencié en septiembre y octubre de 1968. Su testimonio no se enfoca en decirlo todo sino más bien en cifrar cada revelación para dejar la inquietud de que aún faltan sucesos por nombrar y por comprender en la historia de ese año en México.

Por otro lado, el pacto de oralidad y verdad en *La noche de Tlatelolco* está sustentado en el efecto de realidad al que acude el lector cuando lee los testimonios de las personas que entrevistó Poniatowska. En su obra hay fotografías, fragmentos de los periódicos de la primera semana de octubre de 1968, y las voces que narran el dolor, las pérdidas, la ira y la incompreensión.

No hay en ninguno de los dos libros una intención ejemplarizante, Poniatowska le da voz a los que quedaron vivos, a los que fueron silenciados en México en los años posteriores a la masacre. Bolaño le da voz a un personaje para narrar el horror de una época y la posterior pérdida de la utopía de la juventud que sobrevivió a los crímenes. En cuanto a la función ejemplarizante, el relato de Auxilio se convierte en un interrogatorio por la moral frente a los crímenes que desplegó el poder dominante en nombre de la seguridad, la ciudadanía y el orden. También los testimonios que expone Poniatowska buscan rescatar y expresar imágenes y escenas que quedaron ocultas después del 68, más que proponer un ejemplo o un modelo a seguir, cuestión que por otra parte responde, según Achugar, a la ideología del progreso en la que se creía que contar vidas ejemplarizantes operaría como un medio para alcanzar “la utopía y futura perfección moral” (2002 p.72). Queda el interrogante si bajo esa misma idea de perfección moral se justificaron los crímenes, las torturas y las desapariciones, en últimas, el horror que bien va desentrañando Auxilio y que nos deja escuchar Poniatowska.

En ambos textos aparece adicionalmente la marca de una escritura al margen de los relatos hegemónicos de la “Historia Oficial”, ambas obras desde un pacto de oralidad convierten sus testimonios en una denuncia que se hace simultáneamente memoria. Dice Auxilio Lacouture:

Yo no puedo olvidar nada. Dicen que ése es mi problema.

Yo soy la madre de los poetas de México. Yo soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el Ejército entraron. Yo me quedé sola en la Facultad, encerrada en un baño, sin comer durante más de diez días, durante más de quince días, del 18 de septiembre al 30 de septiembre, ya no lo recuerdo.

(...) Yo me dije: Auxilio Lacouture, resiste, si sales te meten presa (y probablemente te deportan a Montevideo, porque como es lógico no tienes los papeles en regla, boba), te escupen, te apalean. Yo me dispuse a resistir. A resistir el hambre y la soledad. Yo dormí las primeras horas sentada en el Wáter, el mismo que había ocupado cuando todo empezó y que en mi desvalimiento creía que me daba suerte, pero dormir sentada en un trono es incomodísimo y terminé acurrucada sobre las baldosas. (1999, pp. 144-145)

Y afirma también Poniatowska:

Posiblemente no sepamos nunca cuál fue el mecanismo interno que desencadenó la masacre de Tlatelolco. ¿El miedo? ¿La inseguridad? ¿La cólera? ¿El terror a perder la fachada? ¿El despecho ante el joven que se empeña en no guardar las apariencias delante de las visitas?... Posiblemente nos interroguemos siempre junto con Abel Quezada: ¿por qué? La noche triste de Tlatelolco —a pesar de todas sus voces y testimonios— sigue siendo incomprensible. ¿Por qué? Tlatelolco es incoherente, contradictorio. Pero la muerte no lo es. Ninguna crónica nos da una visión de conjunto. Todos —testigos y participantes— tuvieron que resguardarse de los balazos, muchos cayeron heridos. (1998, p. 170)

La autobiografía imaginaria de Auxilio Lacouture

Ahora bien, hay una característica más en el relato de Auxilio Lacouture: el perfil que ella construye de sí misma cuando narra lo que vivió en el 68. La protagonista realiza la narración desde un presente que va hacia el pasado, pero su relato se mueve en diversas temporalidades, a veces es un pasado que no ha terminado, y otras veces cuando nos traslada a su estadía en el baño, el 68 y el baño de la UNAM se convierten en un Aleph como lo menciona Mihály Dés en su artículo *Amuleto* que retomaré en el siguiente capítulo.

Hay una delgada línea entre lo que sería el presente, el pasado y el futuro, y entre todas las temporalidades que parecen una sola. Auxilio va reconstruyendo el relato de su propia vida, mientras se mueve indiscriminadamente entre las décadas del sesenta y del setenta. El testimonio sobre el “crimen atroz” no parece una historia de serie negra, porque asistimos a la voz de una mujer que reconstruye su “yo”, su identidad, en el acto de contar, en la regresión a la trama de su vida. En el relato de su experiencia, de sus aventuras, sus sueños y sus recuerdos, está el horror que vivió una generación reprimida por los regímenes totalitarios, pero también una memoria personal que intenta armar el tejido de un relato para convertirse en la memoria colectiva del 68 mexicano.

Por eso, no quería dejar pasar la idea de que Bolaño hace de la voz de Auxilio Lacouture un testimonio, pero también, como lo plantea Celina Manzoni en su texto *Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño (2005)*, el autor hila un relato a la manera de las biografías imaginarias que proponía el escritor Marcel Schwob. En el prólogo de su famoso texto *Vidas imaginarias*, Schwob proponía que escribir la biografía de un personaje era hurgar en los pequeños detalles, en los sucesos menos relevantes de su vida para armar con ellos una retrospectiva que no necesitaba ni un orden cronológico ni una

sucesión de hechos totalmente verídicos. El autor francés proponía que era tan válido hacer el relato de la vida de un personaje que nadie conociera tanto como el relato de un héroe o de un sujeto público. En el siguiente apartado rastrearé cómo Bolaño arma la “autobiografía imaginaria” de Lacouture.

Cuando retomo la idea de biografía imaginaria desde Schwob o para el caso de Auxilio, la idea de “autobiografía imaginaria”, mi punto de partida es que Roberto Bolaño bien pudo haberse decidido a escribir la biografía de Alcira Soust Scaffo, pues la uruguaya se convirtió en una leyenda del 68 mexicano y en un personaje paradigmático. El joven Bolaño presencié la historia de su generación inmersa en el mito que representó la poeta en la UNAM y su resistencia a la toma militar, pero el Bolaño autor en vez de proponerse hurgar en la vida del referente real, eligió convertirla en personaje, trasladar su historia al plano de la ficción para que fuera ella quien contara su vida en la narración de su propia voz.

Bolaño la deja narrar y le crea un “yo” ficcional que si bien relata la historia de Tlatelolco, también deja entrever las nimiedades del pasado de la mujer y de su coyuntura en México. Dicha elección significa para Bolaño que contar sucesos históricos es realmente contar las ideas, emociones y situaciones que inundaron la experiencia de quien los vivió. En la forma como Auxilio convierte su relato en una autobiografía se encuentra la clave de la apuesta estética de Bolaño: narrar el horror que está sumergido en la cotidianidad y en las expresiones naturalizadas de la cultura y la política, en últimas, contar la historia de los crímenes totalitarios en Latinoamérica desde la perspectiva de un personaje marginal, poetizando la tragedia de una mujer que se convirtió en la metáfora de la resistencia y en especial de la memoria.

Cuando Auxilio empieza a recordar su llegada a México, el lector reconoce que su memoria es imprecisa, que la mujer no es una narradora que organice un relato lineal, no se trata de una sucesión de hechos, Auxilio nos habla de sus emociones, de los pensamientos que le generaban las personas a las que conoció, nos refiere a los jóvenes poetas con los que transitaba las noches bohemias, nos muestra como una cámara su mundo en el DF pero también su relato se focaliza en su propia marginalidad, nos habla de los dientes que perdió, de las comparaciones que Pedro Garfias hacía de ella con el Quijote por su altura y su delgadez. Su narración invita al lector a un pacto de lectura no desde la verdad, sino desde la fuerza con que cada experiencia es descrita. Su memoria se renueva en el acto de contar y le dibuja al lector el efecto que generó cada experiencia vivida, por eso sus recuerdos aparecen como “verídicos” y verosímiles ante quien lee sus palabras.

En el siguiente fragmento Lacouture alude a los dientes que perdió en México y a lo largo del libro la imagen de la mujer que se cubre la boca al sonreír, recobra una fuerza mayor que poco a poco se convierte en una metáfora del vacío y del horror:

Me puse a pensar, por ejemplo, en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo aún tenía todos mis dientes, lo que bien mirado no deja de resultar raro. Pero lo cierto es que pensé en mis dientes, mis cuatro dientes delanteros que fui perdiendo en años sucesivos porque no tenía dinero para ir al dentista, ni ganas de ir al dentista, ni tiempo. Y resultó curioso pensar en mis dientes porque por una parte a mí me traía sin cuidado carecer de los cuatro dientes más importantes de la dentadura de una mujer, y por otra parte el perderlos me hirió en lo más profundo de mi ser y esa herida ardía y era necesaria e innecesaria, era absurda. Todavía hoy, cuando lo pienso, no lo comprendo. En fin: perdí mis dientes en México como había perdido tantas otras cosas en México. (1999, p.36)

Ella se hace llamar “la madre de los poetas jóvenes”, y la pérdida de sus dientes puede ser leída también como la pérdida de los jóvenes que desaparecieron en las décadas que ella narra, como la pérdida de su cordura. Lo corporal, lo personal, lo íntimo en su relato se hace metáfora de lo colectivo, de la realidad exterior. De igual forma sucede con el relato que Auxilio hace de Elena, una joven actriz enamorada de un italiano que espera en México la oportunidad para entrevistar a Fidel Castro. Auxilio relata diversos encuentros con Elena hasta que un día pierde el rastro de ella, en el baño tiene una visión sobre la joven:

Y entonces me di un golpe en la frente (un golpe débil, porque mis fuerzas, después de tantos días sin comer, eran escasas) y vi a Elena caminando por una calle solitaria de la colonia Roma, vi a Elena caminando en dirección este, hacia la noche más negra, sola, cojeando, bien vestida, la vi y le grité ¡Elena!, pero de mis labios no salió sonido alguno.

Y Elena se volvió hacia mí y me dijo que no sabía lo que iba a hacer. Tal vez viajar a Italia, dijo. Tal vez esperar que él viniera otra vez a México. No sé, me dijo sonriendo, y yo supe que ella sabía muy lo que iba a hacer y que no le importaba. (1999, p. 51)

En su narración Auxilio cuenta la historia de Elena porque su memoria es también la memoria de los jóvenes que desaparecieron. Si bien los recuerdos de Lacouture son imprecisos, me interesa retomar la idea de que la memoria de la mujer se configura en el momento y en la acción misma de narrar, lo que hace que el lector recorra junto a ella el DF nocturno, mientras la acompaña también en el encierro del baño. Pozuelo Ivancos en su texto *De la autobiografía: teoría y estilos* (2006) refiere sobre la memoria y el olvido en la autobiografía, que el testimonio desde un “yo” se convierte en una reinstauración de lo inmediato, en una reestructuración del pasado que se hace presente, rescatando del olvido recuerdos que al narrarlos vuelven a ser experiencias. Afirma Pozuelo Ivancos:

Como si el emisor le dijera al receptor: eso que lees lo vi, lo viví, lo supe, lo escuché, lo olí. Pero, aunque lo he puesto en pasado, la escritura autobiográfica camina en el presente, en la inmediatez del tiempo presente: lo que viví es lo que ahora lees, ahora escuchas lo que yo escuché (2006, p.87).

Por eso al leer el relato de Auxilio, aunque su narración se organiza en tiempo pasado el lector siempre tiene la sensación de vivir junto a ella en tiempo presente las situaciones que relata. Las palabras del crítico español bien podrían ser un punto de partida para leer el testimonio de Auxilio desde dos vertientes: por un lado, desde el testimonio de su vida, en el que ella se encuentra de nuevo con sus nostalgias y con sus pérdidas. Y por el otro lado, desde el relato de su época, en el que ve con desesperanza el resultado de la vieja utopía política en la que creyeron sus hijos, los jóvenes poetas mexicanos.

El enigma en *Amuleto* construido desde la alegoría

A lo largo del relato de Auxilio, si bien nos encontramos con sus aventuras bohemias y con los momentos en los que evoca a los jóvenes asesinados en Tlatelolco, entre la narración de su vida y de los sucesos que presenció, aparece también la mención a unos momentos enigmáticos, a unas escenas inaprehensibles para el lector. La mayoría de estas escenas son alucinaciones o recuerdos borrosos de Auxilio, son los momentos en los que la realidad de la protagonista se difumina y el enigma que cifra su testimonio adquiere mayor profundidad. Para el lector, estos apartados de la novela se convierten en imágenes oscuras, a veces inaccesibles, que ocultan lo que en realidad quieren decir y podrían evocar múltiples significados. Hay en estas escenas de la novela un velo de misterio, algo que ni Auxilio ni Bolaño terminaron de decir, un algo que el lector intenta también nombrar pero que a veces no se deja aprehender.

A estos apartados los he denominado alegorías, por su carácter incierto y enigmático, pero también porque se convierten en imágenes a las que el lector debe asomarse con una lectura más contemplativa, intuitiva y cautelosa. Me refiero puntualmente, al florero que Auxilio ve como la negra boca del infierno, a la escena en la que visita al pintor Carlos Coffeen y éste le cuenta la historia de Erígone, relato que además deja absorta a la misma Auxilio. Me refiero asimismo a la imagen del valle por el que caminan los jóvenes latinoamericanos que se dirigen hacia un abismo, y que se construye a lo largo de la novela desde la visita de Auxilio a la casa de la pintora Remedios Varo. Y por último, a las profecías sobre el futuro de la literatura que la protagonista menciona hacia el final de la novela. En este apartado me propongo analizar cada una de estas alegorías en función de la forma que utiliza Bolaño para cifrar el crimen al que alude, y para narrar desde un estilo que le deja al

lector la responsabilidad de armar lo sucedido, las razones, las explicaciones y el sentido de lo que Auxilio nos expone desde su experiencia.

Antes de desarrollar el análisis en la novela, quisiera retomar la definición del concepto de alegoría que propone Lucía Oliván Santaliestra en su artículo *La alegoría en El Origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire* (2004). La autora realiza un rastreo por la noción de alegoría para comentar cómo Walter Benjamin se asoma a la misma con un interés estético, y en especial, como una nueva forma de hacer y pensar la filosofía. Oliván traza un recorrido desde el Barroco hasta la forma como el poeta francés Charles Baudelaire en el siglo XIX, convirtió la alegoría en el eje central de su poesía.

Nos comenta Oliván que en el Renacimiento la naturaleza era divina, se debía interpretar, y por lo tanto cualquier jeroglífico o ícono era una representación de la divinidad que residía en la naturaleza, pero refiere la autora que en el Barroco la alegoría incluye una multiplicidad de significados que se yuxtaponen, porque la naturaleza ya no es vista como una obra de Dios, sino que, en cambio, se presenta como “una naturaleza mortificada y decadente, naturaleza fragmentada cuyo conocimiento se realiza a través del detalle” (p.8)

Agrega Oliván que en la Edad Media los dioses de la Antigüedad permanecían en la simbología cristiana pero ya no como dioses divinos, sino como dioses paganos, y éstos al perder su significado inicial adquirirían en el imaginario la parte infernal y oscura del cristianismo. Así, según Oliván, posteriormente en el Barroco la alegoría ya no es la representación fiel del orden natural sino una ambigüedad, la pérdida del significado inicial de los objetos —de la naturaleza—. Afirma la autora:

En el Barroco la alegoría se torna ambigua, no hay correspondencia directa entre significante y significado sino que una imagen puede tener realmente varios significados, es más, una imagen en manos de los alegoristas Barrocos podía alcanzar cualquier significado.

En la alegoría del Barroco cualquier objeto que se torna alegórico pierde su significado inicial pero precisamente al perderlo, ese objeto adquiere la capacidad de significar cualquier cosa distinta a aquella que significaba en primer lugar. (2004, p.7)

Con lo anterior, la autora plantea que Walter Benjamin en sus obras retomó la manera como en el Barroco —y Baudelaire en el siglo XIX, con su obra *Les Fleurs du Mal*— asumían la alegoría, para interpretarla como una forma de ver la sociedad rota y en ruinas, en últimas como una manera de entender la experiencia histórica lejos de un único significado posible.

La definición de Oliván sobre alegoría es oportuna en la reflexión sobre *Amuleto* porque las imágenes a las que me he referido, así como las escenas en la novela que son a veces inaprehensibles, en realidad se caracterizan por tener una yuxtaposición de significados, crean en el lector la ambigüedad de no saber muy bien qué significan, parecen significar algo inicialmente y después otra cosa. Es en estos apartados donde me parece que Bolaño organiza el juego del enigma y también en donde el autor eleva el valor estético de la novela al poner en una clave poética, situaciones ambiguas que proponen a los lectores la interpretación desde múltiples significados posibles, que además nunca son estáticos.

Para iniciar con dichas imágenes —o escenas— quisiera retomar unas palabras de la protagonista, en las que me parece, se condensa la manera en la que se construye lo enigmático en la novela. Enigmas que en realidad son situaciones en la cotidianidad de los personajes que revelan fugazmente el horror. Afirma Auxilio:

Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto. (1999, p.28)

En este fragmento, que es un pensamiento de Auxilio, me parece que se concentra el planteamiento de Bolaño sobre una narración repleta de intersticios: La narración del horror como si se tratara de un enigma que habita en los rincones de las casas de todos y define ciertos momentos o situaciones de la vida cotidiana.

La primera gran metáfora que hallamos en la novela es la negra boca de un florero que, según Auxilio, Pedro Garfias contemplaba con tristeza, perdido, como si estuviera asomándose a la puerta del infierno. Auxilio nos relata sus experiencias con el florero, las veces en las que observaba el objeto, intentando descubrir qué era lo que el poeta español miraba detenido en el tiempo. También nos revela un episodio extraño en el que trató de introducir su mano en el florero vacío y experimentó la fuerza de un abismo. El florero aparece en la novela como metáfora, pero incluso puede ser interpretada como la primera gran alegoría del horror en la obra, un horror puesto de frente a la poesía. Como si Bolaño preguntara: ¿Qué hacen los poetas con el horror que habita en la cotidianidad? ¿Qué hace la literatura con el horror que se percibe en los lugares más inverosímiles como afirma Auxilio?

María Martha Gigena en su texto *La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto* (2003) postula que el relato de Auxilio se transforma en gesto metafórico, y la suspensión de lo referencial se convierte en la condición para hacer visible aquello que está velado en la experiencia de la protagonista. Más adelante la autora refiere que el florero deja

de ser objeto y se convierte en manifestación cuando es observado y narrado por la mujer.

Afirma Gigena:

Temporalidad sin progreso y memoria del espanto se condensan en la negra boca del florero de Pedro Garfias, aquel en el que “se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (17). Este objeto cotidiano reformula su significación porque es mirado otra vez y, mediado por la mirada y el relato de Auxilio, se hace auténtica *manifestación*. Trasmutado en boca de la verdad, el fondo de ese aparentemente inocente florero esconde “todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y más vale la pena olvidar” (17).

Y de todas maneras, la voz de Auxilio es la continua resistencia al olvido. Siempre al borde de perderse en ella misma, narra su tambaleante salvación en esa escena, mientras narra la perdición y la caída continua que, en su propio relato, hace presente por acumulación, el infierno imposible de tolerar, “la historia de un crimen atroz” (11). (2003, p.27)

En este punto, me interesa proponer además que para Bolaño el horror que quería relatar en *Amuleto* no sólo se trata de una denuncia política sino de una pregunta por la literatura, un cuestionamiento frente a los escritores, a las realidades sórdidas que escritores y poetas descubren sin horrorizarse, o porque están horrorizados intentan narrarlas. No es gratuito por esto, que el florero que aterra a Auxilio, pertenezca a un poeta desolado y exiliado que se pierde en la misma contemplación del horror. Pareciera que detrás de la mirada de Pedro Garfias, hubiese un interrogante sobre una literatura del desencanto y la inacción. Se pregunta Auxilio:

Y entonces pensé: ¿Pedrito Garfias sabe lo que se esconde en el interior de su florero? ¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad? (1999, p.17)

La siguiente alegoría que me interesa revisar es el mito griego de Erígone que le cuenta el pintor Carlos Coffeen a la protagonista: Orestes después de asesinar a Clitemnestra, guiado por su hermana Electra, decide asesinar a su hermanastra Erígone, pero no puede resistirse a su belleza y antes de matarla la viola. Lo que narra después Coffeen es la sucesión de noches en las que ambos hermanos se encuentran hasta que Erígone queda embarazada y Electra insiste en el asesinato de la joven. Hacia el final los dos enamorados organizan un plan para que Erígone escape con vida de Argos. Pero lo más inquietante de este apartado de la novela, es la reacción de Auxilio al escuchar el relato del pintor, la mujer se queda estupefacta y menciona que descubrió algo, un detalle que antes no había captado, que se le había escapado. Cuando Coffeen le pregunta a Auxilio por aquel detalle, la mujer no logra recordarlo, y al intentar dar una explicación enuncia frases incoherentes y ni el lector ni Coffeen logran descubrir qué es aquello, qué es ese misterio, ese enigma que Auxilio ha visto en el relato. A veces surge la sospecha de que quizás ella también se siente Erígone, una mujer intentando escapar de la muerte, pero con dudas, con miedo a la traición.

Sobre este apartado, Guillermo Blanck en su artículo *Roberto Bolaño y el mundo griego* (2009) expone unos planteamientos contundentes para acercarnos a los artilugios con los que Bolaño retorna al mundo griego, inventa un mito y continúa redondeando las imágenes del horror con metáforas y alegorías.

Guillermo Blanck plantea una lectura de *Amuleto* focalizada en las alusiones al mundo griego que están presentes en la novela. Blanck refiere que la imagen de la protagonista funciona como una analogía de Casandra, la profetisa de Agamenón, que también viaja en el tiempo de la misma manera en que lo hace Auxilio. En este punto, el autor plantea que Auxilio como Casandra, profetiza, pero no persuade. La lectura propuesta

en su artículo apunta a las reflexiones que impulsan la escritura de este capítulo: cómo Bolaño narra el horror. Y en este sentido, la lectura de Blanck adquiere relevancia cuando analiza cómo el retorno al mundo griego, y en especial a la alegoría, es la forma en la que Bolaño, por medio de la sugerencia y la alusión, encuentra la posibilidad de reflexionar sobre la naturalización de la violencia.

Hacia el final del artículo, Blanck concluye que Bolaño en su escritura siempre tuvo una apuesta por la ética porque proponía al escritor como un intelectual que se ubica al margen de las grandes ideologías para cuestionar sus relatos y sus versiones de la historia, en últimas para mirar con sospecha la oficialidad y el totalitarismo.

En el momento en el que Auxilio intenta evadir a Coffeen diciéndole que no recuerda cuál es el detalle que se le ha escapado después de escuchar la narración sobre Erígone, la protagonista menciona que cerró los ojos y sintió escalofrío porque quizás ya no volvería a ver la luz del día, después dice que pensó que se dirigía hacia un quirófano, hacia el parto de la Historia. Entre las imágenes que la protagonista relata que vio mientras atravesaba el pasillo del quirófano, también menciona la UNAM, su estadía en el baño, la toma militar y los muertos en Tlatelolco, todas las alucinaciones forman un conglomerado de imágenes fugaces y caóticas, hasta que Auxilio afirma que cuando llegaron al quirófano su visión se empañó y sólo pudo divisar cómo “el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México” (129). Esta última imagen es una reiteración a una alegoría mucho más grande que la novela construye en diversos apartados, la alegoría del valle por el que caminan los jóvenes latinoamericanos hacia un abismo, que es lo mismo que decir que caminan hacia la muerte.

Como ya lo mencioné en el primer capítulo, la imagen del valle se convierte en la alegoría más contundente sobre el horror y sobre el crimen que subyace en la narración de la protagonista. El valle se convierte en la analogía de una Latinoamérica desolada, fantasmal, donde habitan el polvo y las cenizas de los que han muerto. En este sentido, parece también una alusión y una repetición del valle infernal que ya años atrás había perfilado Juan Rulfo en *Pedro Páramo* como lo mencioné anteriormente.

La imagen del valle es la imagen a la que retorna siempre Auxilio, un primer momento contundente es cuando la protagonista imagina una visita a la casa de Remedios Varo desde el baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y la pintora le muestra su última obra: La pintura de un valle que se convertirá en la premonición de la última imagen de la novela, el valle por el que caminan los jóvenes asesinados en Tlatelolco y todos los jóvenes latinoamericanos que murieron por la utopía política:

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, o no, con fuego no, nada me va a marcar con fuego a estas alturas. (1999, p.94)

Y hacia el final de la obra, la imagen del valle condensa el relato del crimen atroz que nos hace Auxilio a lo largo de las páginas:

Miré el cielo. Luego miré el árbol y vi que el quetzal y el gorrión habían vuelto a posarse sobre la misma rama y disfrutaban inmóviles de la quietud del valle. Luego miré el abismo. Se me encogió el corazón. Ese abismo marcaba el final del valle. Yo no recordaba ningún

valle con un accidente geográfico similar. De hecho, en ese momento más que en un valle me pareció estar en una meseta. Pero no. No era una meseta. Las mesetas, por su propia condición, carecen de paredes naturales. Pero los valles, me dije, no se hundían en abismos insondables. Aunque puede que algunos sí. Luego miré la sombra que se esparcía y avanzaba por el otro extremo, como si también hubiera salido ella de la zona nevada, sólo que por otro sitio que yo.

(...) Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte. Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi. Probablemente eran fantasmas. (1999, p.151)

Finalmente, hay una última alegoría presente en la novela que me interesa revisar, la que se arma hacia el final de la obra con las profecías apocalípticas sobre la literatura que Auxilio le enuncia a una vocecita con la que conversa. Hay en estas profecías unas fechas concretas hasta las que probablemente serán leídas algunas obras emblemáticas, consideradas incluso clásicas en la historia de la literatura, como cuando Auxilio enuncia: “Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033” (134). En este apartado de la novela se arma una alegoría sobre la literatura como un juego en el azar del tiempo. Aunque Bolaño pareciera proponer en la voz de Auxilio la idea de una utopía literaria frente a la Historia, en este apartado de la obra pareciera también difuminar la misma utopía que propone, pareciera alertar al lector de la fragilidad de la literatura incluso como idea utópica, como experiencia posible en el futuro.

En este sentido, la literatura se transfigura en un vehículo que transita a través del tiempo entre los avatares del olvido y de la memoria. Su existencia radica en esa tensión paradójica, entre permanecer en el tiempo y lograr la eternidad, o desaparecer, convertirse en

polvo y caer en el olvido. Finalmente, lo más contundente de este apartado, es que, por un lado, Bolaño realiza una parodia de las listas canónicas que diversos autores y académicos han realizado, a la idea de que ciertos libros clásicos permanecen indemnes a lo largo del tiempo en lo que se denomina la historia literaria. Y por el otro lado, las profecías de Auxilio, convierten de nuevo al personaje en un oráculo como lo mencionaba antes Guillermo Blanck en su artículo ya citado, y elevan la imagen de Auxilio Lacouture a una alegoría de la misma literatura. Como si esa mujer loca, marginal, con gajes de poeta, mientras batalla entre el olvido y la memoria tejiendo relatos, pudiera ser, ella sola, la representación de lo que para Bolaño era la literatura.

Ahora bien, he desarrollado que a lo largo de la novela subyace un planteamiento sobre la pérdida de la utopía y unas decisiones estéticas encaminadas a cuestionar cómo narrar el horror en la literatura latinoamericana. Para terminar, también me parece que está presente en *Amuleto* una noción central sobre la memoria y una toma de posición de Roberto Bolaño frente a la ética en la literatura. Es esto último lo que me propongo revisar en el siguiente y último capítulo.

CAPÍTULO 3: *Amuleto* UNA NOVELA SOBRE EL TIEMPO

Yo no puedo olvidar nada.
Dicen que ése es mi problema.
Auxilio Lacouture.

No creía en países y las únicas fronteras que
respetaba eran las fronteras de los sueños,
las fronteras temblorosas del amor y del
desamor, las fronteras del valor y del
miedo, las fronteras doradas de la ética.
Roberto Bolaño.

La memoria como amuleto

Hacia el final de la novela cuando Auxilio narra las visiones de los jóvenes que se dirigen hacia un abismo, enuncia que ella no puede olvidar nada y que ése es su problema. A lo largo de la novela seguimos su relato desordenado y comprendemos que aunque su memoria es imprecisa y se hace de fragmentos sueltos, sin un orden cronológico, el acto de narrar convierte sus recuerdos en un tejido que al final se configura en la trama de su vida y también en una trama que intenta enunciar la experiencia de ella en los sucesos de 1968.

Si bien, en el primer capítulo referí cómo la novela muestra un desvanecimiento de la utopía política en la generación que presencié la masacre de Tlatelolco, también me interesa revisar cómo *Amuleto* es una novela sobre el tiempo porque por un lado, problematiza la Historia y el problema de narrar el pasado en Latinoamérica, pero también porque por otra parte, arroja un principio de esperanza —para retomar las palabras de Francisca Noguerol— que en este caso sería la memoria hecha relato o la literatura como memoria, como utopía y por eso mismo también como amuleto.

En este capítulo reflexionaré sobre la configuración de la memoria en la obra a partir del relato de la protagonista y finalmente revisaré cómo las nociones de utopía y memoria en la novela pueden dar cuenta de una toma de posición de Roberto Bolaño en lo que Pierre Bourdieu ha denominado el campo literario.

Mihály Dés en su texto *Amuleto* (2006) propone que el relato de Auxilio responde a la lógica de una revelación que a veces se convierte en una especie de Aleph, a partir del cual el pasado y el futuro se reinterpretan. Así mismo, en otro apartado de su artículo menciona que la protagonista se quedó instalada en el recuerdo traumático que significó el encierro en el baño por quince días, y es desde ese único recuerdo que se activa una “nave del tiempo” con la que navega por los recuerdos de su vida y por la historia mexicana de las décadas del sesenta y el setenta. Las imágenes del Aleph y de la nave del tiempo que propone Dés, son oportunas para revisar la configuración de la trama en la novela.

Por una parte, a lo largo de la narración siempre le queda al lector la sensación de que Auxilio pareciera narrar desde el baño. Sabemos que su narración se hace desde un presente que es el futuro o el después del encierro en 1968, pero como sus recuerdos siempre retornan a las paredes del baño y a la luna que veía a través de la ventana mientras la horrorizaban las imágenes de los tanques y de los militares rodeando la universidad; los lectores sabemos entonces que el baño es el punto desde donde se detonan los recuerdos, las visiones, los sueños, las alucinaciones y las profecías que nos enuncia la uruguaya. Ese wáter como Auxilio lo denomina, se convierte en el Aleph, el punto donde confluyen todos los puntos, para el caso de la obra, el lugar desde donde se cuentan y se muestran los demás lugares. Pero hay aún algo esencial, el Aleph en la novela funciona como una totalidad que es espacial y

además es temporal. El baño es el lugar y es también el momento desde donde se desprenden los demás sucesos que nos relata Auxilio.

En este punto, la imagen de la nave del tiempo completa la idea del relato de la protagonista. Su narración se mueve en diversos tiempos, siempre desde el mes de septiembre de 1968 cuando quedó enclaustrada en el baño de la UNAM. Su memoria se crea desde el recuerdo del baño hacia los demás tiempos, a veces hacia atrás y otras veces hacia adelante.

Pero a su vez, hay un elemento adicional y contradictorio frente al tiempo: Auxilio no es consciente ni siquiera de los movimientos del tiempo que su memoria activa, ella se repite en reiteradas ocasiones mientras narra, que hubo cambios en el tiempo, entre una escena y otra, cambios que no entendía, como si la acción de relatar la hiciera caer en cuenta de que el tiempo y su intento de ordenarlo, es también una ilusión. Éste elemento muestra cómo Bolaño en su obra abre el tiempo, poniendo en crisis la idea de un sólo tiempo, y de una memoria y un relato que se mueven en forma lineal, la voz de Auxilio no se mueve en forma teleológica, como tampoco sucede con los tiempos a los que ella se refiere, ése ir y venir entre atrás y adelante a veces funciona como una yuxtaposición de tiempos más que como una retrospectiva, como ella nos lo deja ver en el siguiente apartado:

Y es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el contínuum del 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 sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco, o digamos que la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de las mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio de

velatorio en el café Quito y que sólo escucho los murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en el 74 o en el 84 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré.

Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio. 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. (1999, pp. 107-108)

La memoria de Auxilio actúa como un Aleph y como una nave del tiempo porque la experiencia de su vida pareciera reconfigurarse a partir del encierro y del trauma que significó la masacre de Tlatelolco. Pero me interesa apuntar además que la memoria que se construye en la novela, hace ruptura con la idea de memoria como una acumulación de recuerdos, la memoria como resistencia ante el olvido y permanencia en el recuerdo. En *Amuleto* la memoria de Auxilio y sus recuerdos no son lineales, ni secuenciales, tampoco lo es su relato. Su narración es desorganizada y a veces caótica, porque en el fondo, su memoria, aunque se compone de recuerdos, también está hilvanada con sueños, con visiones y profecías. Algo así como una memoria que no sólo va hacia el pasado, sino que intenta reinterpretar lo que pasó para crear nuevos sentidos hacia el futuro, nuevas significaciones para aprehender lo ocurrido y lo que pueda ocurrir.

Es por esto que su memoria no sólo se trata de una lucha contra el olvido, sino en especial de una búsqueda de nuevos sentidos en el acto de narrar, pero además, una búsqueda de nuevos sentidos que parte de la imprecisión de la experiencia y de los recuerdos porque

Auxilio sabe, en medio de sus alucinaciones, que el tiempo, lo que intenta recordar y su propia experiencia, no son exactos, ni concretos, ella en su locura sabe que su propio relato es una ficción, como lo podemos leer en la anterior cita. A partir de esto es posible además comprender la metáfora de la memoria como amuleto e incluso la idea de la literatura como memoria en Bolaño: relatar el horror no para recordarlo sino para aprehenderlo, para intentar darle sentido desde la acción de relatar lo sucedido y llenar de otros sentidos lo que vendrá.

En este punto, me interesa retomar las palabras y los aportes de Paul Ricoeur en su texto *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999), en él, el filósofo francés afirma que aquello que le enseña la memoria a la historia y a la historiografía es que aunque el pasado está determinado porque no puede cambiarse, mientras el futuro está abierto e indeterminado, el sentido de lo ocurrido en el pretérito nunca queda fijado del todo y la interpretación que se construya del pasado tendrá así mismo repercusiones en las proyecciones futuras. Apunta Ricoeur:

La paradoja es la siguiente: el pasado –suele decirse– ya no puede ser cambiado; es, en este sentido, algo determinado. El futuro, por el contrario, se considera algo incierto, abierto y, por ello, indeterminado. La paradoja sólo es aparente. Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. Además de que los acontecimientos del pasado pueden interpretarse de otra manera, la carga moral vinculada a la relación de deuda respecto al pasado puede incrementarse o rebajarse, según tenga primacía la acusación, que encierra al culpable en el sentimiento doloroso de lo irreversible, o el perdón, que abre la perspectiva de la exención de la deuda, que equivale a una conversión del propio sentido del pasado. Podemos considerar este fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el del simple relato, como un caso de

acción retroactiva de la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del pasado. (1999, pp. 48-49)

Si se trata de construir el sentido del pasado para aprehenderlo y para realizar nuevas proyecciones, en la novela la memoria actúa como amuleto porque recordar se vuelve en el relato sinónimo de comprender y narrar a su vez se convierte en sinónimo de epifanía. Los sueños, los recuerdos y las profecías de Auxilio son también revelaciones. A lo largo del texto hay siempre un algo secreto que la protagonista quiere mostrarle al lector, un misterio que ella va entendiendo mientras enuncia y narra. A veces ese misterio puede ser interpretado como el horror, pero otras veces también como una necesidad de hacer memoria, como una búsqueda o un intento de comprensión.

En el primer capítulo mencionaba que la novela de Bolaño muestra desde el relato de su protagonista la pérdida de la utopía política de una generación de jóvenes que soñaba con un cambio social en Latinoamérica, a propósito del concepto de utopía retomé los postulados de Francisca Noguerol, que mencionaba que los escritores de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica, habían empezado a proponer obras distópicas o contrautópicas, manteniendo un principio de esperanza.

Ese principio de esperanza, según Noguerol, era aún la permanencia del deseo de cambiar la realidad social en América Latina. Esta autora plantea que, si bien los escritores se volcaron a la escritura de obras sin tramas utópicas, el deseo y la creencia en un cambio político aún se pueden leer en sus libros. En este sentido, me parece importante resaltar que, desde *Amuleto*, el principio de esperanza para Bolaño puede ser leído como la literatura hecha memoria, como la armazón de una trama que en el acto de contar construye sentidos sobre lo

ocurrido, problematiza la Historia mostrando sus fugas y le deja al lenguaje estético la responsabilidad de aprehender y comprender la experiencia histórica.

Se trata de un principio de esperanza en el que la literatura también lucha contra el olvido, contra el canon, contra las versiones oficiales y contra los discursos hegemónicos. Para Bolaño el principio de esperanza sería una memoria que actúe también como pensamiento y acción frente a la historia política y social en Latinoamérica, y en este punto, esta idea me parece que se extiende además a otras de sus obras donde el autor también se hace eco de los abusos del totalitarismo, como en *Estrella distante*, *La literatura nazi en América* y *2666*.

Mihály Dés hacia el final de su artículo plantea que *Amuleto* es junto a *La literatura nazi en América*, uno de los libros más arriesgados, originales y valientes de Roberto Bolaño, insiste en que el autor chileno antes de ser narrador era poeta y que *Amuleto* es una novela a una sola voz, que también podría ser leída como un largo poema. La idea de Mihály Dés sobre *Amuleto* como una novela arriesgada puede ser complementada con el hecho de que es una obra sobre el tiempo, no sólo porque *Auxilio* es una gran alegoría de la literatura, de la escritura y la narración que se crea y se mueve en la dimensión temporal, sino porque además desde lo estético, la forma de la novela juega con el tiempo haciendo ruptura con la cronología, con la Historia como línea o secuencia. Así mismo, es posible acentuar que en la obra hay un trasfondo que sostiene la narración de la protagonista desde ideas como utopía y memoria, ambas, nociones y categorías a las que acuden la filosofía y la literatura para reflexionar sobre la experiencia vital e histórica en el tiempo.

La toma de posición de Roberto Bolaño

Después de la masacre de Tlatelolco autores como Octavio Paz, Elena Poniatowska y Jorge Volpi entre otros, han escrito ensayos y textos testimoniales sobre el año 1968 en un intento de aproximarse a lo ocurrido en ese año que marcó la historia mexicana. Todas las voces de estos escritores concuerdan en que no hay en ninguna parte alguien o una razón lógica que dé respuesta a lo que sucedió el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas. Pero sus textos se convierten en una búsqueda de aprehensión, en un intento de hallar o crear sentido a una experiencia histórica que marcó lo que sería el decurso de la historia mexicana hacia finales del siglo XX. Los textos de los tres autores mencionados más *Amuleto* abren interrogantes hacia la literatura latinoamericana que heredamos en el siglo XXI, ¿Cómo hablar del horror que subyace en la historia de América Latina? ¿Cómo hacerlo desde la literatura? Y proponen desde diversos ejes temáticos y desde variadas apuestas estéticas, caminos posibles para devolverse al pasado y repensar el territorio latinoamericano.

Para hacer una aproximación a estos interrogantes desde Bolaño, retomaré los conceptos de toma de posición y campo literario propuestos por Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte génesis y estructura del campo literario*. Bourdieu plantea que el campo literario, que en este caso puede ser entendido como el medio de los escritores y de los editores, en últimas como el mundo en el que se desarrolla la producción literaria, actúa como “una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (342) en el que cada escritor consigue un lugar dentro del campo gracias a las tomas de posición que propone en sus obras. En este caso, si un autor a través de sus textos o manifiestos acentúa una posición que va en consonancia con las posiciones y los postulados que rigen el campo, es decir si va en una relación de conformidad

con lo que en el campo es considerado aceptable, oficial o canónico; se inserta en el campo literario como un escritor homogéneo. Pero si, por el contrario, hay un escritor que logra entrar al campo literario oponiéndose a las relaciones que dominan en el interior, este escritor heterónimo pone en movimiento todas las demás relaciones del campo literario, las pone en conflicto con sus rupturas y obliga a que el campo se transforme. De ahí que la historia de los géneros literarios y sus categorías cambien constantemente cada que un nuevo escritor presenta obras híbridas o de ruptura que tergiversan los límites de lo que es un cuento, un ensayo o una novela. Afirma Bourdieu:

El campo literario es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Y las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un «sistema» de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este «sistema» es la propia lucha. (1995, pp. 344-345)

Según la definición de Bourdieu, los escritores que entran al campo con tomas de posición diferenciadas a las que dominan en el interior del mismo, ponen en tensión las relaciones del campo y cuestionan constantemente lo que se considera producción literaria. En este sentido, Roberto Bolaño con una obra como *Amuleto* e incluso desde el resto de sus libros, puede ser comprendido como un autor de ruptura, que problematizó el campo literario en la literatura latinoamericana hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando muchos autores aún intentaban imitar a los escritores del boom.

Amuleto es una novela fragmentaria y compleja, con el monólogo de una chiflada que no le dice al lector para donde lo lleva. No hay en la narración una sola historia, una sola secuencia, ni una línea consecutiva en el desarrollo dramático que le diga al lector que el conflicto se concentra en un solo momento o en un solo personaje. Aunque Auxilio es la protagonista, su voz perfila un universo, desde sus recuerdos crea otros personajes, diversas experiencias y relaciones con vivos y muertos. Hay además juegos poéticos en la narración que elevan el valor estético de la obra. Pero más allá de todas las propuestas formales de la novela, hay en ella también una apuesta política por narrar desde una alteridad marginal un suceso histórico y una realidad social. Es por esto que la toma de posición de Roberto Bolaño puede ser entendida como una apuesta estética que desde el nivel de lo formal y desde el plano del relato convierte el acto de narrar en un motivo ético y político.

En el anterior capítulo mencionaba que Guillermo Blanck cuando analiza el mundo griego en la obra de Bolaño, refiere que el autor chileno tiene una preocupación ética que desarrolla en sus obras al proponer la narración del horror desde el mito y las alegorías, y en especial a partir del regreso a los relatos griegos. El punto de vista de Blanck es oportuno para revisar la toma de posición de Roberto Bolaño en la literatura latinoamericana. Si la pregunta es cómo referir el horror en esta parte del continente americano y cómo hacerlo desde la literatura, Bolaño nos propone frente a estos cuestionamientos, la posibilidad de hacer una literatura que retome los motivos políticos, que si tiene que aludir a la realidad social, lo realice desde una apuesta ética que jamás sacrifique lo estético.

En el campo literario, pero también en la historia del arte a lo largo del siglo XX se agudizó el debate sobre la noción de los escritores y los artistas comprometidos socialmente o al servicio del poder, los primeros fueron catalogados como panfletarios y los segundos

como creadores al servicio del mercado o de las élites. Entre unos y otros, Bolaño con una novela corta y profunda como *Amuleto* nos deja entrever que la literatura latinoamericana puede ser política, sin que sea panfletaria, puede ser ética sin que el valor estético se encuentre sacrificado o subvalorado. En Bolaño encontramos un quiebre con la idea de literatura comprometida que negaba la inserción de un “yo” narrador, en *Amuleto* si bien hay un asunto político que impulsa la narración, Auxilio es la entrada de un “yo” que puede, desde la singularidad de su mirada, relatar la experiencia histórica.

Si bien, Bolaño se proponía con *Amuleto* y *Nocturno de Chile* una trilogía histórica, *Amuleto* puede ser leída también como una obra que trasciende el problema de lo histórico. Desde lo formal, tergiversa categorías canónicas en las novelas policiales y testimoniales, pero además hace de la poesía con sus alegorías y sus metáforas, el recurso que le da la fuerza al relato de Auxilio Lacouture.

A propósito de los escritores que retomaron el suceso de Tlatelolco, mencionaré un planteamiento de Jorge Volpi para aclarar la toma de posición de Bolaño desde lo ético y lo estético. Jorge Volpi cuando refiere lo que implica hablar de Tlatelolco en la historia y en la literatura mexicana, acentúa que, aunque no hayan respuestas precisas frente a la cantidad de muertos que hubo esa noche, sí es necesario tener presente que el riesgo de retomar dicho suceso histórico y convertirlo en un mito, es que al final el mito se transforme en dogma. Afirma Volpi:

Una conmemoración acertada de 1968 debería, en principio, tratar de olvidar el mito de Tlatelolco. Lo peor que puede pasarle a un movimiento social, como sabemos por la experiencia de las revoluciones mexicana y soviética, es convertirse en dogma. Si la principal virtud de quienes participaron en las batallas de aquellos días fue la utilización de

su sentido crítico, la defensa de su derecho a disentir y su capacidad de oponerse al pensamiento único del gobierno, lo menos que podría pedirse es que estas mismas herramientas sean empleadas para continuar estudiando lo que pasó entonces. (1998, p. 431)

Con la idea de Volpi sobre el riesgo de convertir el mito en dogma, es posible asomarse a la forma como Bolaño vuelve sobre el mito de la uruguayo Alcira para convertirlo en el testimonio de Auxilio Lacouture y retoma la narración del crimen en Tlatelolco, a través de juegos narrativos y del relato de un enigma. Es a partir de esto, que Bolaño muestra también los riesgos de seguir reproduciendo dogmas, y reescribe en cambio, el suceso histórico a través de una armazón dramática que transforma el mito en pregunta y en imagen. El mito de Tlatelolco en *Amuleto* se convierte en una memoria hecha de visiones, sueños y alucinaciones, y el lenguaje literario se convierte en la puerta para pensar la Historia y para liberarla de los discursos dogmáticos.

Para finalizar, Bolaño en su texto *Los mitos de Cthulhu* (2010) realiza una revisión paródica de la literatura latinoamericana contemporánea y arroja una crítica aguda a todos los escritores que hacen de su literatura un vehículo para la respetabilidad, el éxito y la fama. Bolaño, acentúa que si la literatura que compran los lectores consumidores le apuesta al glamour y a historias entendibles y entretenidas que no arrojan preguntas al lector ni lo movilizan de su lugar de confort, entonces esa otra literatura hecha por unos pocos escritores que se mantienen al margen de los postulados del mercado, se halla opacada combatiendo los azares del olvido. Se pregunta Bolaño por qué algunos escritores venden tanto en las librerías latinoamericanas:

(...) ¿Sólo porque son amenos y claros? ¿Sólo porque cuentan historias que mantienen al lector en vilo? ¿Nadie responde? ¿Quién es el hombre que se atreve a responder? Que nadie

diga nada. Detesto que la gente pierda a sus amigos. Responderé yo. La respuesta es no. No venden sólo por eso. Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto a lectores, obviamente, sino en cuanto a consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos. (2010, p.536)

La crítica que Bolaño realiza frente a la “literatura entendible” y entretenida nos permite completar las nociones sobre la toma de posición del autor chileno. Escuchar la voz de Bolaño al referir la respetabilidad que envuelve la literatura contemporánea nos permite dilucidar por qué sus propuestas formales y estéticas en una obra como *Amuleto*, se hacen arriesgadas y le proponen a quien lee sus libros el acto de lectura como una búsqueda y como un recorrido al límite, que siempre pone a dudar al lector y lo desacomoda de sus estructuras, de sus prejuicios y sus ideas preconcebidos.

Es así finalmente que junto a Auxilio recorreremos las calles de una México de hace más de cuarenta años, vamos junto a ella a la casa de Remedios Varo mientras habitamos un baño en la UNAM y terminamos contemplando a Latinoamérica como un valle parecido a Comala. Y en este recorrido impredecible la experiencia del tiempo —del lector y también de Auxilio Lacouture—, sus memorias y utopías, se llenan de nuevos sentidos, de imágenes que quieren decirnos algo sobre una historia de terror, pero que al final nos repiten sólo dos cosas, la razón de ser el título de la novela y el epígrafe de Petronio que aparece al inicio de *Amuleto*: queríamos pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda.

CONCLUSIONES

La lectura de *Amuleto* significó un viaje de descubrimientos en los que confirmé que el lenguaje literario sigue siendo la mejor utopía para comprender la historia latinoamericana y para construir una memoria que llene de sentidos los vacíos y los sucesos inexplicables que han quedado en el pasado. Si bien, *Amuleto* me llevó a reconocer la historia de México y a observarla como una gran metáfora de Latinoamérica al lado de la imagen de Comala que Juan Rulfo ya nos había regalado, Bolaño también me permitió a través de su propuesta estética repensar cómo narrar la historia de nuestros países. Cómo, por ejemplo, contar y leer la historia de Colombia, mi país, a partir de la organización de una trama que muestre la experiencia de quienes han vivido la naturalización de la violencia o han sido sometidos por discursos hegemónicos.

La generación de escritores a la que perteneció Bolaño nos enseñó que los grandes relatos y las grandes utopías entraron en crisis, que ahora el mundo quizás se trate de una puesta en escena de las microutopías, pero que éstas también encierran el peligro de un individualismo salvaje que en últimas termine reafirmando las esferas y los discursos del poder y del mercado. Frente al asunto de la utopía, la obra de Bolaño me permitió entender que la literatura puede ser asumida como una vía para comprender y pensar la experiencia histórica cuando su lectura implica el intercambio de diálogos e interpretaciones.

Una de las principales lecciones que me deja la lectura de *Amuleto* y el recorrido por los libros de Roberto Bolaño es que, frente a la polémica discusión sobre el compromiso del arte y la literatura en Latinoamérica, y sobre la decisión de ser político en la escritura, Bolaño nos muestra que es posible hacer obras éticas y políticas con un alto nivel estético, que lo

ético no excluye lo estético, sino que al contrario eleva su valor literario. Pero incluso, hay aún algo mucho más esencial que me ha aportado la lectura de Bolaño y es que para el autor problematizar la Historia no sólo es un asunto temático en la escritura sino un problema formal que significa interrogarse también por la historia de la literatura, cuestionar el campo literario, hacer ruptura con las categorías y los límites de los géneros, jugar con los tiempos, parodiar el canon y preguntarse por la responsabilidad del lenguaje narrativo en el ejercicio de producir pensamientos e imágenes que estrujen a los lectores y los movilicen a construir algo nuevo.

La lectura y el análisis de Bolaño finalmente me han dejado la convicción de que la lectura es ante todo un acto creador, en el que el lector se mueve, hurga, transforma y contribuye a crear el texto, mientras la escritura se convierte en un diálogo crítico con el mundo y con las otras voces que han trascendido el tiempo para nombrar sus experiencias vitales e históricas.

BIBLIOGRAFÍA

Achúgar, H. & Beverley, J. (2002). *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Ediciones Papiro.

Barnet, M. (1977). *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Blanck, G. (2009). Roberto Bolaño y el mundo griego. En Manzoni, C (ed.), *Errancia y escritura*, pp. 23-41. Alcalá: Alcalá Grupo Editorial.

Bolaño, R. (1999). *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(2010). *Cuentos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(1996). *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(2010). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(2006). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama.

(2010). *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Bolaño, R. (2008). Discurso de Caracas (aceptación del Rómulo Gallegos). En Paz Soldán, E. & Faverón, G. (eds.), *Bolaño Salvaje*, pp. 33-42. Barcelona: Editorial Candaya.

- Borges, J.L. (2011). *Cuentos Completos*. Barcelona: Lumen.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- De Rosso, E. (2006). Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial. En Manzoni, C (ed.), *Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia*, pp. 133-143. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Dés, Mihály. (2006). Amuleto. En Manzoni, C (ed.), *Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia*, pp. 171-173. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Giardinelli, M. (2011). La novela negra en la América Hispana. En De Rosso, E (ed.), *Retóricas del crimen reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, pp. 355-358. España: Alcalá Grupo Editorial.
- Gigena, M. (2003). La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto. En Manzoni, C (ed.), *La fugitiva contemporaneidad*, pp.17-31. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- González, S. (2002). El hada madrina. *Revista de la Universidad de México*, N° (609), 58-59.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. España: Akal Ediciones.
- Maffesoli, M. (2005). *La transfiguración de lo político*. México: Editorial Herder.
- Manzoni, C. (2005). Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño. En Manzoni, C (ed.), *Violencia y silencio*, pp. 23-44. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Moro, T. (2001). *Utopía*. España: Alianza Editorial.

Noguerol, F. (2011). Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana. En Noguerol, F (ed.), *Literatura más allá de la nación*, pp. 61-76. Madrid: Iberoamericana & Vervuert.

Paz, O. (1976). *Posdata*. México: Siglo XXI Editores.

Piglia, R. (2014). *Nombre falso*. Barcelona: Debolsillo.

Pitol, S. (2011). Patricia Highsmith sueña un sueño. En De Rosso, E (ed.), *Retóricas del crimen reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*, pp. 351-354. España: Alcalá Grupo Editorial.

Poniatowska, E. (1998). *La noche de Tlatelolco*. México, D.F: Ediciones Era.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.

Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo y el llano en llamas*. Barcelona: Editorial Planeta.

Schwob, M. (1998). *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Volpi, J. (1998). *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México D.F: Editorial Era.

WEBGRAFÍA

Canal UC 13 Cable. (Productor). (1999). *Roberto Bolaño La belleza de pensar*.

[Vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8&t=2371s>

Oliván Santaliestra, L. (2004). La Alegoría en el Origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire. *A Parte Rei*, 36.

Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>

Pinto, R. (2001). Bolaño a la vuelta de la esquina. En *Diario Las últimas noticias*, domingo 28 de enero. Santiago de Chile. Recuperado de:

<http://www.letras.mysite.com/bolao1.htm>

Programa Imprescindibles TVE (Productor). *Imprescindibles - Roberto Bolaño: el último maldito*. [Vídeo] Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=r2RvO7dcdcg&t=464s>

Varo, R. (1961). *La llamada (The Call)*. [Imagen] Recuperado de: National

Museum of women in the arts: <https://nmwa.org/works/la-llamada-call>