

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Memoria, intemperie y sobrevivencia en Amuleto

[Informe Final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura]

Alumno:

Rodrigo Ramírez Morales

Profesor guía: Leonidas Morales

Santiago, Chile 2007

..	1
I..	3
(Des)Cifrando a Bolaño .	3
II .	13
III ..	19
IV .	27
Intemperie .	27
Bibliografía .	37
Bibliografía del Autor . .	37
Bibliografía Teórica . .	37
Bibliografía Crítica . .	39

Para Alicia, Javiera y los amigos

(Des)Cifrando a Bolaño

“Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas maravillosas y enigmáticas”

Auxilio Lacouturre, Los detectives salvajes.

¿Qué puede hacerse con la escritura de un autor como Roberto Bolaño? ¿Cuáles son las posibilidades de abrir una lectura que sea desde sus textos y se mantenga fiel a ellos? ¿Cómo lograr construir un ejercicio crítico, tratando de poner en palabras todo lo experimentado en la lectura? Sin duda alguna, poder dar cuenta de esto es complejo. Poder escribir acerca de una escritura tan encriptada resulta un gran desafío. La primera experiencia acerca de Bolaño es esa: una lectura “extraña” que obliga a desentrañar todo un tiempo y a la vez, seguir a personajes por espacios que no son los más habituales. Leer a Bolaño es como entrar en una “madriguera”, en palabras de Deleuze y Guattari ¹, es entrar en un espacio indeterminado, pedazos de cosas, de sensaciones; de emociones; de gestos; de posibilidades. Poniendo el ojo en la escritura de Bolaño y la relación que el autor tiene con el momento histórico en el que está inserto, es que dirijo

¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma*. Valencia, Pre-textos, 1997.

mi lectura. Es decir, construir la posmodernidad desde Bolaño y construir a Bolaño desde la posmodernidad.

Bolaño es un autor que encuentra mucho de lo que escribe en el tiempo que vive y, quiera o no, dentro de su literatura se encuentra todo ese mundo contradictorio. De esa forma, la obra de Bolaño comienza a adquirir cierta cercanía que no es azarosa sino que es más bien el des-ciframiento de todo un tiempo: instalación y movimiento en (y por) medio de ciertas concepciones que harán que su obra sea la sobreviviente de toda una época. Así, se puede decir que Bolaño y su escritura con-tienen todo un tiempo. Pero lo que Bolaño hace no es ser un espejo de este tiempo. También posee ciertas particularidades que hacen que siendo una escritura des-cifrada de un tiempo, también, sea una escritura cifrada en sí misma. El doble movimiento que hace conectar a su escritura con cierta época y la sella con lo que Agamben llama el Genius: pulsión escritural; posibilidad de ver desplegado un tiempo y a la vez, ver como se cierra ese tiempo en una escritura que lo vuelve a cifrar. Esa es la razón porque la lectura de Bolaño es una lectura difícil. El ojo debe funcionar en una doble concepción contraria al movimiento de Bolaño: debe des-cifrar una escritura cifrada en sí misma, y a la vez debe cifrar todo un tiempo que se encuentra en la palabra de una época. Es por eso, que es necesario instalar o situar a Bolaño dentro de todo un paradigma que lo contiene y desde allí instalar, también la concepción de una escritura distinta. Una vez dentro de cierto espacio se alejará a través de sus ciframientos.

El debate sobre que es la posmodernidad sigue abierto y cada vez cambia el rumbo y se detiene en diversos espacios y temáticas. Pero el concepto es indiscutiblemente parásito de otro: la modernidad. “El término <moderno>, con un contenido diverso, expresa una y otra vez la consciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de lo antiguo a lo nuevo”.² El concepto de moderno con el cual se sostiene esta primera entrada es la posibilidad de establecer un punto de partida en la discusión: el concepto se abre a toda época histórica y no existe fecha que lo establezca dentro de un punto específico. Toda época será moderna mientras haya una época antigua a la que superar o directamente matar. Pero si toda época literaria contiene en sí misma un ideal estético ¿es posible hablar de una estética moderna, en el sentido de poder establecer puntos de una concepción del arte distinta? Para Berman la modernidad se define en términos de una experiencia común de todos los hombres que habitan este periodo histórico:

“Todos los hombres y mujeres del mundo comparten hoy una forma de experiencia vital (...) a la que llamaré modernidad. Ser modernos es encontrarnos en un ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo –y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos”.³

De acuerdo a esto la modernidad puede estar explícita en una experiencia del mundo, lo

² Habermas, Jüngen, “Modernidad, un proyecto incompleto”. En: Nicolás Casullo (ed.). *El Debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989 p. 20.

³ Berman, Marshall, “Brindis por la Modernidad”. En: Nicolás Casullo (ed.) *El Debate Modernidad Pos-modernidad*, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. p. 67.

que permitiría una estética para representarla en diversas manifestaciones artísticas. La experiencia de un momento en la historia hace que los sujetos que habitan ese tiempo tengan en común una sensibilidad: “la modernidad es la época en la que el hecho de ser moderno es un valor determinante”.⁴ En el caso de los escritores, estarán condicionados por el instante histórico, quieran o no, y será ese instante el que cifrarán dentro de su obra:

“...el lector se enfrenta a un texto cuya oscuridad innovadora no radica en sentidos ocultos o ambiguos, sino en cambios abruptos de apariencias, visiones y recuerdos (...) dados como tales en la experiencia del sujeto”.⁵

¿Es necesario situar a Bolaño en este tiempo? O ¿Es una excepción? Bolaño escribe en un momento especialmente conflictivo: la posmodernidad.

Kenneth Frampton escribiendo en torno a la arquitectura en la posmodernidad hace este alcance:

“Las restricciones impuestas conjuntamente por la distribución automotriz y el juego volátil de la especulación del terreno contribuyen a limitar el alcance del diseño urbano hasta el punto que cualquier intervención tiende a reducirse ya sea a la manipulación de los elementos predeterminados por los imperativos de la producción, ya sea a una clase de enmascaramiento superficial que el desarrollo moderno requiere para facilitar la comercialización y el mantenimiento del contorno social”.⁶

Se hace evidente que entre el ejercicio de la escritura y el de la arquitectura existe una suerte de estado. Estado que da cuenta que todo ha girado hacia la comercialización. En el campo arquitectónico se presentan una cantidad de impedimentos que establecen ciertas limitaciones al momento de crear. Lo mismo pasa en la Literatura. Pero existe una diferencia, en tanto la Literatura se concibe como un lenguaje narrativo. Como lenguaje narrativo se entiende un lenguaje diferente, que no busca ser legítimo. Es un lenguaje que se mueve entre las capas menos poderosas de la sociedad, que son pertenecientes a un lugar menos estable: la cuestión de un lenguaje es sobre todo la adquisición de poder. Saber es proporcional al poder: el lenguaje científico busca el poder, en la misma dirección, y al mismo tiempo, que busca el entablar una verdad. Pero todo este lenguaje *hace aguas* al momento de instalar un “otro” lenguaje que lo diluya “pues se plantea en su forma más completa, la de la reversión, que hace aparecer que saber y poder son las dos caras de una misma cuestión: ¿quién decide lo que es saber, y quién sabe lo que conviene decidir? La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno”⁷: si el saber es la producción del poder, y el poder, por

⁴ Vattimo, Gianni, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” En: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990. p. 9.

⁵ Jauss, Hans Robert, *Las Transformaciones de lo Moderno*, Madrid, Editorial visor, 1995, p.187.

⁶ Frampton, Kenneth, “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”. En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988 p.38.

⁷ Lyotrad, Jean- Francois. *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 24.

consiguiente instala la idea de una verdad absoluta. ¿Qué hace distinto el lenguaje narrativo?

Aquello por donde el lenguaje narrativo se arranca, es por la desarticulación de la concepción de verdad. No busca imponer ciertos parámetros que son universales sino más bien propone una mirada acerca de aquello que se encuentra afuera. “El saber es y será producido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su <valor de uso>”⁸ Se pierde el valor del lenguaje en sí mismo en las grandes agrupaciones masivas de comunicación. Pero el lenguaje narrativo conserva todo su valor: lenguaje de toda una tradición ritual/mágica que encuentra en él la posibilidad de hacer existir y explicar el mundo. ¿No es eso acaso lo que se encuentra en Bolaño? ¿Una valoración del propio lenguaje que hace aparecer en medio de este momento posmoderno todo un despliegue de mundo?

“Luego nos fuimos a dormir. No mucho. Unas cinco horas. Y yo soñé con la casa del joven Ramírez. La vi erguirse en medio del erial y del basurero y del páramo mexicano, tal cual era, desposeída de todo ornato. Tal como la había entrevistado durante esa noche decididamente literaria. Y comprendí durante un segundo acaso el misterio del arte, su naturaleza secreta”.⁹

El lenguaje de Bolaño, en este fragmento del cuento *Dentista*, demuestra la capacidad de utilizar el lenguaje de acuerdo a una valoración del propio uso. En otras palabras, hace emerger a través del propio lenguaje un instante de re-velación: el misterio del arte. A través de la visión de la realidad cotidiana y degradada se muestra como se transforma en una visión que hace emerger, casi por magia, a la re-velación de un instante. La visión deviene secreto del arte y con él la felicidad que no es otra cosa que la probabilidad de emparentarse con el sustrato mágico del lenguaje. La magia del instante (o la apertura hacia lo secreto):

“En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por eso el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta”.¹⁰

De acuerdo a lo propuesto por Agamben la magia estaría fuera de las esferas de aquello poderoso. Sino más bien, estaría en el gesto:

“Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente como gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que insta en ella un vacío central”.¹¹

En la escritura de Bolaño hay magia. No se confiere al lenguaje el poder de la verdad, sino que busca poder penetrar en el gesto de la época. Está atento a los distintos guiños

⁸ Op. cit. p. 16.

⁹ Bolaño, Roberto. “Dentista”. En: *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama, 2001. p. 195.

¹⁰ Agamben, Giorgio. “Magia y felicidad”. En: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005. p. 24.

¹¹ Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”. En: *Profanaciones...* p. 87.

que se cruzan entre su escritura y lo cifrado en la realidad. Desde la cual se “des-encanta” todo el mundo que ha sido nombrado/ocultado por el lenguaje/poder. La escritura de Bolaño se cifra en este gesto que a la vez, des-cifra el mundo posmoderno. Lo descifrado es la sensación de un momento en que todo proyecto ha fracasado. Corolario: el fracaso es una sensación que se respira en el aire. ¿Qué ha sucedido que el mundo devino en esto?

La posmodernidad no permite “seguir hablando de la historia como una entidad unitaria”.¹² Se ha derrumbado toda concepción de la Historia como entidad capaz de unificar toda la experiencia del mundo desde sus filas. Volvemos a lo mismo acerca del lenguaje: no hay absolutos que sustenten el poder instalado por la clase burguesa:

“No existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los demás”.¹³

La idea de progreso propuestas por la modernidad ha caído en una profunda crisis y es esa crisis la que hace surgir una crítica que intenta situarse desde la realidad y no de una impuesta. Todo absoluto ha perdido la fuerza, hasta el punto de desaparecer. “De esta descomposición de los grandes Relatos (...) se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta por átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano”.¹⁴ Ha quedado todo reducido al fragmento. Todo ha prescindido de una unidad porque todos aquellos Relatos que sostenían a la modernidad se han diluido en el fracaso de ellos mismos, de sus propios proyectos. La sociedad ha quedado reducida al fracaso; fracaso “de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado”.¹⁵ Todas las esperanzas depositadas fueron acabadas con los grandes acontecimientos que dieron paso a la posmodernidad. Existen ciertos hechos que funcionan como ejes al momento de abrir esta nueva época posmoderna, me refiero específicamente al Mayo Francés; la guerra de E.E.U.U contra Viet Nam que encierran sus equivalentes en América Latina en todos los procesos de Dictaduras que hacen que la experiencia de los sujetos se llenen de la sensación del fracaso. Todos los procesos históricos que se comienzan a tejer, se vislumbran como la gran culminación de un instante en que el progreso, como proyecto del hombre moderno, alcanza su cima. Pero todos estos intentos quedan en tan sólo eso: proyectos. Proyectos que fracasan y que llevan a la desconfianza en el espíritu de las naciones. Desde la cima, la posmodernidad inicia el descenso. Así el hombre entra en la época de la duda, época oscura y de la disolución de la Historia. La falta de una unicidad promulgada por el ideal del progreso permite que las distintas voces levanten su voz, la sociedad “Una” se convierte en diversos trozos que se ven reflejados en el arte como “corte; mensajes o materiales formados previamente o existentes; montaje; discontinuidad o

¹² Vattimo, Gianni, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”... p. 10.

¹³ *Op. cit. p. 11.*

¹⁴ Lyotard, Jean- Francois, *La condición posmoderna...*p.36.

¹⁵ Jameson, Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”. En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988. p. 172.

heterogeneidad”.¹⁶

De esta forma, se comienza a configurar otra obra de arte: “la obra posmodernista intenta alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio”.¹⁷ La obra de arte hace que dentro de ella palpiten diversas voces que demuestran como la Historia ha perdido la unicidad: la obra no se cierra en un círculo de autoridad, sino más bien traspasa toda esa barrera para denunciar el poder que impone la representación y que silencia al resto que no le es útil:

“Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o inválida otras”.¹⁸

La noción de realidad se abre en tanto que se abren los canales de información con la explosión del mundo globalizado: en medio de un todo cada uno de los puntos se ve conectado con el otro, y a la vez, con el resto. Se comienza a tejer una red que hace que sea posible el diálogo con todo lo que ha quedado relegado al espacio del “otro”.¹⁹ Se comienza a relativizar la verdad. Cada voz que toma la palabra es una <verdad> que sin embrago, no excluye a la otra.

Esta sensibilidad abunda en los textos de Bolaño: el des-ciframiento de un tiempo a través de la escritura y, a la vez, la cifra de este tiempo en su propia voz. Consciente que la historia ha llegado a sus límites Bolaño vuelve la mirada a la realidad cotidiana. Se fija en esos otros discursos, rescatándolos de la negación que hace la masa sobre ellos. En Bolaño existe la oportunidad de encontrar un diálogo entre estas voces. Una sensación de conexión que pasa por la interconexión que existe entre sus textos. Como si estuviese tejiendo mientras escribe; como si fuese un diestro tejedor, Bolaño escribe una red que permite ver como dentro de un mundo que se ha fragmentado, esos fragmentos proporcionan la posibilidad de formar, no una unidad, sino que un rizoma.

Cada una de las obras de Bolaño presenta ciertos elementos que se repiten en otras obras. En más de una ocasión los personajes se vuelven a presentar en otros relatos. Así se comienza a abrir la madriguera. Un rizoma es una madriguera, tiene múltiples entradas y cada una de las entradas modifica la visión que se tiene del todo. Cada una de las

¹⁶ Ulmer, Gregory L, “El objeto de la poscrítica”. En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988. p. 127.

¹⁷ Owens, Craig, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988 p. 95.

¹⁸ *Op.cit.* p. 96.

¹⁹ Aquí la emancipación consiste más bien en el desarraigo (*dépaysement*) que es también, y al mismo tiempo, liberación de las diferencias, de los elementos locales, de lo que podemos llamar en síntesis el dialecto. Una vez desaparecida la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla como una multiplicidad de racionalidades locales –minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas (como el punk, por ejemplo)-, que toman la palabra y dejan de ser finalmente acallados y reprimidos por la idea de que sólo existe una forma de humanidad verdadera digan de realizarse, con menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes”. Ver Vattimo.

entradas posibilita una apertura hacia la obra. Un rizoma se compone de seis principios fundamentales: Principio de conexión y de heterogeneidad, es decir: “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro punto”²⁰; principio de multiplicidad: “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo”²¹; principio de ruptura significante: “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras”²²; principio cartografía y de calcomanía: “un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo (...) Muy distinto es el rizoma, *mapa y no calco*. Hacer el mapa y no el calco”.²³ Estos seis principios configurarían lo que es un rizoma. ¿Cumple con estos seis puntos la obra de Bolaño?

Para efectos de este trabajo no se puede dejar de tomar en cuenta la noción de rizoma, en el sentido que: toda obra de Bolaño puede ser conectada con otra, es decir, toda obra presenta elementos que dialogan entre sí (principio 1º y 2º); toda obra de Bolaño es absolutamente diversa y múltiple: todo lo que en ella se encuentra no apunta hacia un centro determinado que le da unidad (principio 3º); Bolaño presenta en su obra una relación no temporal al momento de poner sus personajes en relación, así Arturo Belano es presentado en un momento de su vida en el cuentos “Fotos”, sin que esto influya en la lectura de *Los detectives salvajes*: es sólo un fragmento que tiene valor por sí mismo y no con respecto a un todo (principio 4º); la escritura de Bolaño es atractiva debido a esto, en ella coinciden muchas formas, pero que se mezclan, se superponen y se comunican, no hay una estructura determinada que marque la producción. Se puede trazar un mapa a través de ellas pero nunca un calco de una en otra (principio 5º y 6º).

El caso de *Amuleto*²⁴ (1999), obra que he decidido trabajar, es paradigmático, en este sentido. *Amuleto* es un fragmento de *Los detectives salvajes*. En la página 190 se abre un espacio proyectado en toda una novela, en la que aquella que funciona como un testimonio (o una declaración a un interrogatorio) se despliega en una voz que sustenta un relato.

“Luego cogí el papel higiénico en donde había escrito y lo tire al wáter y tiré la cadena. El ruido del agua me hizo dar un salto y entonces pensé que estaba perdida. Pensé: pese a toda mi astucia y a todo mi sacrificio estoy perdida. Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos, ahora estoy perdida. Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me

²⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*.... p. 16.

²¹ Op. cit. p.19.

²² Op. cit. p. 22.

²³ Op. cit. p. 27-28.

²⁴ Bolaño, Roberto. *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999. En adelante las citas del texto se tomarán de los mismo datos editoriales, y se especificará la página entre paréntesis.

van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta”.²⁵

Este fragmento desde donde despegla la voz de Auxilio en *Amuleto* es decidor, ya que se localiza como una imagen, como una fotografía, desde su contexto histórico hasta las concepciones de la escritura como lugar del desecho y la destrucción. A la vez se muestra como el lugar de exposición: por la escritura será descubierta, a través de la escritura el autor queda expuesto: ¿No es acaso eso lo que se logra al momento de fabricar un rizoma? Dejarse expuesto, *en riesgo* dirá Agamben, dejando múltiples entradas a ese espacio cifrado que es la escritura. Dejando múltiples entradas que modifican la visión de un momento que es móvil, dinámico. *Amuleto* y *Los detectives salvajes* están en relación rizomática: dos entradas para la madriguera de Bolaño: la escritura como cifra, que permite que cada hombre la des-cifre en su propia búsqueda: “Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio”.²⁶ La importancia está en la fuerza y la red que construyen las obras y no la supremacía de uno de los puntos sobre el otro. Ambas son partes importantes de un rizoma que tiene por objetivo des-cifrar un mundo en una cifra: la escritura. La escritura se confronta desde un espacio desconocido, se pone en contacto con el Genius: “nuestra vida en tanto no nos pertenece”²⁷, que propone Agamben: “Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con una zona de no-conocimiento”²⁸ Lo que sucede con *Amuleto* y *Los detectives salvajes* es que se ponen en contacto dos zonas desconocidas que configuran un “medio” que también se vuelve desconocido: a medida que avanzamos por el rizoma, se pierde la orientación, estamos en el libre juego de no saber que hay más adelante. Es el contacto con el Genius lo que permite que la historia de Auxilio en *Amuleto* conmueva, sacada del testimonio o interrogatorio, la voz de Auxilio adquiere valor en sí misma mientras en un relato tan honesto, que raya en lo sicótico, que pareciese que se conecta de forma visceral con el lector:

“Si mirar el placer, la pasión del otro es la emoción suprema, la primera política, es porque buscamos en el otro esa relación con Genius que no logramos realizar, nuestra secreta delicia y nuestra altiva agonía”.²⁹

Así, el autor se pone en riesgo: se muestra y deja que el lector lo vea: “Esa vida está solamente jugada, jamás poseída, jamás dicha; por eso, ella es el lugar posible, pero vacío, de una ética, de una forma-de-vida”.³⁰

²⁵ Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998. p. 198.

²⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*...p. 57.

²⁷ Agamben, Giorgio. Genius. En: *Profanaciones*...p. 11

²⁸ Ibidem

²⁹ *Op. cit.* p. 14.

Todo un gran paseo, debido a la necesidad de construir un tiempo que sustente la hipótesis de trabajo: *Amuleto* es la (re)construcción de una memoria. En tiempos donde el concepto de Historia, como lugar autorizado ha devenido crisis, Bolaño pone la palabra en una voz femenina-sicótica para dar cuenta de todo un período: la caída del gran relato mexicano:

“En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que queda en nuestra memoria para siempre”.³¹

La concepción de todo un tiempo se cifra en la palabra de Auxilio. Ella la madre de la poesía mexicana tiene en sí la posibilidad de armar todo un mapa de la cifra que se encuentra en las páginas de la novela. Su voz es un rizoma: espacio abierto desde donde se entra a las fibras del fracaso de la revolución mexicana. La única forma de seguir es resistiendo. Y ¿Qué es la escritura, sino un canto, un amuleto: la mejor forma de resistir

³⁰ Agamben, Giorgio. *El autor como gesto...* p. 89.

³¹ Bolaño, *Los detectives salvajes...* p. 192.



Digamos que yo sentí un ruido. ¡Un ruido en el alma! Auxilio Lacouture.

El “trabajo” de la memoria resulta ser un ejercicio que pone en una sola línea a la temporalidad, es decir, sitúa el presente sobrepuesto con el pasado y conectado al futuro. Es así como el trabajo de la memoria involucra la figura de un collage en donde presente, pasado y futuro adquieren una imbricación que da cuenta de cómo se puede des-armar el constructo del tiempo. Es esta concepción del tiempo la que ha marcado a América Latina en un devenir: constante olvido, y que ha silenciado todo lo que las políticas, que han seguido a las grandes catástrofes militares, han tratado de hacer: lograr que el Estado se construya sobre un discurso acerca de la identidad basado en algo así como la Nueva Era:

“Más que historizar, se han venido practicando complicidades y silencios, transando el presente en oscilación timorata entre una democracia que vendría (condicional y pactada) y una democracia que fue (todo pasado republicano siempre fue mejor)”.³²

Posteriormente, a las intervenciones militares en América Latina los gobiernos han intentado crear un nuevo orden, imponiendo una tajante separación entre lo que fue y lo que es, proyectado como el bienestar de lo que será. Pero ¿es posible olvidar? ¿Es posible el silencio de quienes constituyen los testimonios? Creo que no, y es por eso que la Literatura contemporánea latinoamericana está fuertemente, marcada por la necesidad

³² Oyarzún, Kemy. “Des/memoria, género y globalización”. En: *Volver a la memoria, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001. p. 31.*

de construirse después de aquellos tiempos, y para eso es necesario reconstruir ese tiempo y lograr reconocer qué tiene que ver con el “ahora” y con el “qué vendrá”. Pero es necesario pasar por un duelo que permita la incorporación de la experiencia traumática para seguir adelante:

“El saber sobre lo traumático ha mostrado que las experiencias vitales de amenaza, percibidas como amenaza de muerte, alteran el funcionamiento del registro de la memoria generando un olvido masivo, que encapsula la totalidad de la experiencia o por el contrario, sobre-amplifican la memoria haciendo literalmente inolvidable lo vivido, en sus detalles y sus significaciones”.³³

En un momento, la voz de Auxilio, menciona: “Porque escribí, resistí” esta cita podría enmarcar toda una línea de escritura que se genera en el continente: la escritura como resistencia. Qué es la escritura sino la mejor forma de resistir, y en esa labor la mejor forma de no olvidar. En la letra queda grabado todo testimonio. Y así se encuentran dos ejes esenciales de este trabajo: resistencia-escritura/ testimonio. La riqueza que nace del testimonio tiene relación con la fuerte presencia del yo:

“La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución de le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que, como señala Bourdieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia”.³⁴

En el testimonio se encuentra reunida información que no tiene que ver con la historia autorizada, sino se encuentra la voz de aquellos que han sido silenciados. Así el testimonio es el portador de imágenes, de voces, de metáforas, de huecos olvidados que por razones políticas han quedado ausentes en el marco de la Historia. El testimonio tiene carácter narrativo, en él se conjuga el sujeto y su narración, en esta conjunción está presente todo el sentir del sujeto con respecto a lo narrado:

“... en la construcción del relato, en la producción de significados mediante el lenguaje, debemos hacernos cargo de códigos culturales previos que seleccionamos y nos los hacemos propios para hacer audible o legible nuestra propia experiencia. Cualquier narración de hechos vividos se pone en juego en la lengua”.³⁵

Es lo que sucede en *Amuleto*, al enfrentarnos a la novela podemos identificarla como un testimonio. Es una narración que está llena de vacíos, que se expresa a través de una voz no autorizada y que cuenta la vida de otros que comparten este aspecto. La narración de *Amuleto* está llena de imprecisiones y ambigüedades:

“Yo soy la amiga de todos lo mexicanos. Podría decir: yo soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo. Yo conozco a todos lo poetas y todos lo poetas me conocen a mí. Así podría decirlo. Podría decir: soy a madre y corre un céfiro de la chingada desde hace siglos, pero mejor no lo digo”. (11)

La fuerte presencia del Yo que se instala desde el principio del texto da cuenta de un

³³ Lira, Elizabeth. “Memoria y olvido”. En: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.p. 45.

³⁴ Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002. p. 35.

³⁵ Grau, Olga. “Lenguajes de la memoria”. En: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001. p.39.

doble movimiento con el cual la voz se empieza a apropiarse del espacio textual: por un lado podría decir, y por otro se niega a decirlo. Este segundo movimiento, el de negación, es sólo una estrategia con la cual el sujeto no dice, quedándose en su lugar de sujeto excluido y silenciado, pero a la vez, bajo el condicional “podría”, ha dicho todo lo que ha querido. Es en este instante donde se produce un gran uso de la ironía, y con esto se produce la burla a todo un sistema de autoridad. El testimonio de Auxilio se instala desde el inicio con un tono que logra burlar la autoridad y a la vez situarse dentro del texto. Se dice y al mismo tiempo no se dice, pero ya está dicho. Sólo es posible este ejercicio a través de un sujeto que no sea consciente del movimiento que está provocando. Y esto se da porque es una psicótica, está en una constante repetición de ciertos detalles y aquellos detalles son involucrados con el todo. Se produce una distorsión en el desplazamiento del detalle hacia el todo que la rodea. Esta voz psicótica hace posible que la relatividad sea una de las más profundas características de su construcción discursiva. Es movida por la locura como llega a este lugar (México) que representará su mayor experiencia:

“Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar. Puede que fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es la locura, o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue el amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura”. (13)

Si bien, no queda claro cuál fue el impulso para su viaje, la locura es una de las tentativas más relevantes. Es una mujer que es dominada por un desbordante discurso que la lleva a nunca aseverar sus dichos. El testimonio de Auxilio es un testimonio lleno de ambigüedades, de espacios vacíos, de imprecisiones que lo hacen un discurso exento de “veracidad”. Esa veracidad que es necesaria en la Academia para calificar dentro de los parámetros de lo correcto. Auxilio está lejos de ser una voz correcta.

Auxilio presenta la posibilidad de armar un discurso desde diferentes ángulos, siendo todos ellos carentes de autoridad. La pregunta que surge inmediatamente es ¿Para qué tanto trabajo al configurar un sujeto fuera de toda autoridad? Todo queda dicho al inicio de la novela:

“Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, 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”. (11)

El testimonio se plantea desde el inicio como una verdad encubierta. Como testimonio que transgrede los límites, que se esconde bajo una máscara: otra posibilidad de poner en juego el discurso que no está catalogado para ocupar el lugar de la Historia. El inicio instala al lector en medio de una encrucijada: ¿Qué es aquello que se lee? ¿Es la verdad de un crimen? ¿Es la ficción de una mujer loca? Lo cierto es que la voz de Auxilio desde el inicio es una voz fuerte, potente, muy escandalosa pero siempre encubierta bajo la ambigüedad que le permitirá narrar el crimen que se cometió el 18 de septiembre de 1968:

“Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entro en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco”. (28)

Entonces el crimen está montado: la matanza de Tlatelolco. Y la voz psicótica de Auxilio lo recuerda así:

“Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo 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 desmontará”. (27-28)

Ella es la voz que recuerda todo el acontecimiento, es ella la que riendo y llorando a la vez, en una espacie de angustia constante, retorna aquel crimen. Ella es la constructora de la memoria porque: “¿Qué es, entonces, intentar una narrativa, abrir la memoria, querer construir la historia de nosotras mismas, invadir los huecos del relato? El deseo de hacerlo se inscribe en el deseo de tener memoria, de resistir las políticas del olvido”.³⁶ Es por eso que es psicótica, que es mujer, que es poeta, que no es reconocida, que no es bella, que no es autorizada. Ella no permitió que la pesadilla callara y ahora toma la voz para poder, encubiertamente, sacar a luz el discurso de la matanza. En Auxilio está la posibilidad de resistir a través del testimonio. La escritura del testimonio de Auxilio es la posibilidad de conjugar en sí la memoria de todo el cielo Latinoamericano que carga a sus espaldas la experiencia traumática de la intervención militar. Desde la experiencia mexicana de Tlatelolco se expande, y proyecta, toda la experiencia del resto de las dictaduras que se dieron en el continente. Lo que se resignifica al recordar y plasmar en memoria, es el no duelo de la matanza deshumanizada que se produce en la disputa y la imposición del poder:

“¡Todos iban creciendo aparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en al intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada. Y mi mirada rielaba como la luna por aquella intemperie y se detenía en las estatuas, en las figuras sobrecogidas, en los corrillos de sombras, en las siluetas que nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable”. (42-43)

Esta resignificación pasa por la recopilación de diversos lugares que están marginados y que presentan una voz disidente con respecto a lo que todo el mundo sabe o maneja de los acontecimientos.

Lo que hace la escritura es “transcribir en dispositivos y desmontar dispositivos”.³⁷ Es decir, mediante el vagabundeo de Auxilio se muestran diversos sectores que aportan información a la reconstrucción del “cielo latinoamericano”, transformándose en dispositivo dentro del texto y al mismo tiempo denunciando aquello que ha quedado silenciado. Lo que intenta la escritura de Bolaño es:

“... apelación, rebelión o sumisión, el enunciado desmonta siempre un dispositivo del cual la máquina es una parte: él mismo una parte de la máquina, que va a formar máquina a su vez, para hacer posible el funcionamiento del conjunto, o para modificarlo, o para destruirlo”.³⁸

Al momento de catalogar el testimonio de Auxilio dentro del texto como una denuncia o

³⁶ Grau, Olga. “Lenguajes de la memoria”...p. 41.

³⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. D.F, Era ediciones, 1983. p. 71.

como una defensa, de cualquier forma lo que se logra es crear un dispositivo que le permite destruir un Relato para hacerlo caer o para transparentarlo en pos de una relatividad de la veracidad que la autoridad le imprime: el lenguaje de la novela es desbordante ya que permite llevar al límite de lo fragmentado el testimonio de la mujer. El lenguaje no intenta representar si no para provocar la experiencia de la masacre en el lector. Con esto se logra crear una literatura menor en torno a los conceptos que maneja Deleuze y Guattari:

“Las tres características de una literatura menor son al desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)”.³⁹

Amuleto se vuelve en una literatura menor por opción porque no le es posible configurar la memoria de la destrucción, si no es a través de lo silenciado y lo que queda fuera.

Para Foucault el concepto de emergencia es “la entrada en escena de las fuerzas; su irrupción, el impulso por el que saltan a primer plano, cada una con su propio vigor, su juventud”.⁴⁰ Es la conjunción de diferentes fuerzas dentro de un espacio determinado. *Amuleto* representa, como texto, el espacio donde se dan emergencia todos estos sujetos que provienen de los bordes. Así se podrá construir la memoria de un tiempo que no es claro en su cronología pero que si está determinado por la matanza del '68. La voz de Auxilio dentro del texto propone la construcción de una genealogía, en oposición a la Historia oficial.

“La genealogía sería, pues, oposición a los proyectos de una inscripción de los saberes en la jerarquía del poder propia de la ciencia, una especie de tentativa para liberar a los saberes históricos del sometimiento, es decir, hacerlos capaces de oposición y de lucha contra la coacción de un discurso teórico, unitario, formal y científico”.⁴¹

Llego a un momento importante en el desarrollo del trabajo: a través de los conceptos de genealogía y de literatura menor, poniendo en diálogo a Deleuze y Guattari y a Foucault, podemos ingresar el andamiaje teórico que permitirá proponer la reconstrucción de la memoria en la novela. Por la genealogía llegamos al concepto de testimonio, como espacio textual no autorizado que intenta liberarse. Y con el concepto de literatura menor podemos identificar como el texto permite aplicar el concepto de resistencia/escritura, en la medida que todo lo menor siempre será la resistencia a no ser olvidado y a alzar la voz desde su fragmentariedad, desde su desterritorialización, desde su ser palabra otra, que no es otra cosa que ser intensidades que recorren por las palabras desterritorializadas para arrancar, o devenir en un punto de fuga. La resistencia se vislumbra como la fuga de

³⁸ *Op.cit. p. 118-119.*

³⁹ *Op cit. p. 31.*

⁴⁰ Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia.* Valencia, Pretextos, 1997. p. 36-37.

⁴¹ *Foucault, Michel, Microfísica del poder. Madrid, La piqueta, 1991. p. 131.*

los sujetos que están en el borde.

“Yo vi el viento que recorría la Universidad como si disfrutaré de las últimas claridades del día. Y supe lo que tenía que hacer. Yo supe. Yo supe que tenía que resistir. Así que me senté sobre las baldosas del baño de mujeres y aproveché los últimos rayos del sol para leer tres poemas más de Pedro Garfias y luego cerré el libro y cerré los ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste. Sólo eso”. (35)

Este es el momento exacto en que la voz que nos conduce por la novela decide su labor de reconstrucción. Y deja ver varios puntos esenciales de este trabajo.

¿Desde dónde escribe (o recuerda) Auxilio? Es desde el baño de mujeres de la Facultad de Letras de la UNAM. Desde el lugar del desecho, y como si fuera poco para el lugar del desecho femenino. Abordar el lugar de enunciación es abordar el espacio desde el cual despega todo el discurso de la memoria. Desde el baño, el espacio se resignifica en un extraño lugar donde el desecho es el protagonista. El desecho como aquello que se rescata aquello que resiste.

“Y yo estaba allí con ellos porque yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria. Yo tenía recuerdos. Yo vivía encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad, vivía empotrada en el mes de septiembre del año 1968 y podía, por tanto, verlos sin pasión y con el amor”. (43)

El lavabo de mujeres de unas de las plantas de la Facultad de Filosofía, es el lugar elegido, porque es el lugar que permite estar dentro del centro del conflicto pero a la vez aislada y oculta. El baño presenta la posibilidad de estar dentro de un orden pero al mismo tiempo resistir a él. Es la posibilidad de dibujar el espacio para un cuerpo que se esfuerza en no olvidar. Ya que es el cuerpo el espacio por el que la memoria será marcada e instalada dentro del circuito global. El cuerpo es ese lugar que ha sido desechado para poner en el lugar preponderante a la razón. En el desecho se encuentra lo que no califican con los procesos de valoración globales, y que son des-echados. Es decir, el instalarse en el baño de mujeres permite estar en el centro de la acción y tomar una posición diferente a lo que domina aquel proceso.

En la localización del que enuncia está la inscripción de la escritura como espacio que ha querido verse como desecho. En el desecho está expuesta la obligación del recuerdo, de lo olvidado:

“...el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada”.⁴²

La experiencia se reconoce como desechada, como olvido, pero al mismo tiempo se reconoce como un constante palpito que suena en el interior de Auxilio, y por qué no de todos los que habitamos el cielo latinoamericano:

“La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego a los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse”. (21)

⁴² Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria...* p. 28



Sí, en palabras de Agamben, "la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia"⁴³, será en esta ausencia en donde el texto conformará un vacío que ocupará el lector:

"Por eso sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el lugar vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpresivo a través del cual el autor había testimoniado su ausencia en la obra".⁴⁴

En otras palabras, el autor, en su creación, deja un gesto palpitando, gesto que es ocupado por la figura del lector, en tanto que al leer re-actualiza el acto de la creación. Autor/lector serían al mismo tiempo, separados por momentos cronológicos: creadores, con respecto al texto. Esa ocupación del lugar del autor es lo que permite que la memoria se construya desde el texto de Bolaño. Hace posible que la memoria sea re-actualizada, en tanto, es el ejercicio de no-olvidar: así el ejercicio de la escritura se vuelve rito:

"Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia. Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta

⁴³ Agamben, Giorgio. "El autor como gesto". En: *Profanaciones...*p. 81.

⁴⁴ *Op. cit.* p. 92.

planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el pórtico de la tristeza en el contínuum del Tiempo". (127-128)

Dentro del encuentro con Carlos Coffeen Serpas, y amenazada por la posibilidad de la muerte, Auxilio piensa y al mismo tiempo reúne todos los acontecimientos más importantes que le dan sustento a la novela: la matanza de Tlatelolco, la ocupación de la Universidad y el posterior funcionamiento normal de ésta. Pero aún pasado ya la ocupación, ella sigue en el baño de mujeres, ella continúa ligada físicamente a un tiempo que marca la experiencia de la frustración de toda una generación que lo único que le queda es hacer todo lo posible por no olvidar, y en ese acto mantener el deseo, aquello que es el espacio de todo ser para seguir viviendo, ese espacio que nunca será llenado con nada, pero que le da sentido a la vida. Entonces la figura de *Amuleto* es una escritora que escribe (a través de su testimonio) un rito que lo que hace es mantener vivo el deseo de los sujetos que vivieron la matanza del `68, en la Plaza de las Tres culturas. Es decir, la palabra es parte esencial de un rito que busca no olvidar. Existe entonces cierta ritualidad en el trabajo de *Amuleto* existe la posibilidad de situarse dentro del espacio-tiempo y desde allí confeccionar todo un ritual que conlleva la necesidad de no olvidar y, con ello, la necesidad de no morir. La figura que se re-crea es la de Mnemosyne:

"La diosa Mnemosyne, personificación de la <Memoria>, hermana de Kronos y de Okeanos, es la madre de las Musas. Es omnisciente: según Hesíodo (Teogonía, 32, 38), <sabe todo lo que ha sido, es y será>".⁴⁵

En esta re-creación de la diosa, recreación en tanto, se ocupa la figura pero se la transforma en otra cosa, Auxilio, "la madre de la poesía mexicana" logra ubicarse dentro de un panteón. A través de esta figura es como el no olvidar se asocia a la escritura, a la poesía, por las Musas que inspiran a toda la generación de jóvenes inscritos en los tiempos del DF del `68. Mnemosyne es la figura que hace posible que el rito de la escritura se convierta en la recuperación de la memoria primordial:

"Gracias a la memoria primordial que puede recuperar, el poeta, inspirado por las Musas, accede a las realidades originarias".⁴⁶

Todo lo que se olvida es equiparado a la muerte, y la única forma de no olvidar es convertir(se), Auxilio misma, en "la madre de la poesía mexicana" que siempre recuerda, que siempre rescata el pasado, y lo trae a un presente que se ve proyectado en el futuro, con ese movimiento se logra fijar el relato en un solo tiempo, aquello que es logrado por el ritual: instalarse en medio de un tiempo que se convierte en un punto cerrado en el cual se concentra la experiencia del rito. En este punto cerrado (tiempo del rito) y a través de Auxilio que se convierte en la figura Mnemosyne, y con ello la "madre de las musas/poesía mexicana", se instala una máquina del recuerdo en ese baño de la cuarta planta de ala Universidad:

"Pensé: Yo soy el recuerdo". (146)

Ella misma consiste en ser el recuerdo, ella guarda en sí, como si fuera un manantial de

⁴⁵ Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985. p. 128.

⁴⁶ *Ibidem*

agua la oportunidad para los poetas de sumergirse en el conocimiento de los orígenes:

“Cuando el poeta está poseído por las Musas, bebe directamente en la ciencia de Mnemosyne, es decir, ante todo, en el conocimiento de los <orígenes>, de los <comienzos>, de las genealogías”. ⁴⁷

Es por eso que Auxilio es una “loca” también, porque sólo el loco es capaz de consistir. Y a la vez es poeta, por lo que es diosa de la memoria y al mismo tiempo aedo favorecido, tocado por ella: porque no olvida no deja que los otros como ella olviden. Insertado dentro de un tiempo cíclico, ritual el escribir adquiere otra significación: es la acción; aquello que quedará. El rito es finalmente, el parto de la Historia:

“¿De verdad no voy a tener un hijo? ¿No estoy embarazada?, les preguntaba. Y los médicos me miraban y decían no, señora, sólo la llevamos para que asista al parto de la Historia. ¿Pero por qué tanta prisa, doctor?, ¡me estoy mareando!, les decía. Y los médicos respondían con el mismo sonsonete con que responde a quien agoniza: porque el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío, y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas”. (129)

Cito en extenso porque creo que es trascendental los detalles de la escena: el alumbramiento que al no ser de ella la pone afuera como un testigo, el ambiente clínico que remite a los conceptos de Foucault, de la creación de instituciones que vigilan y castigan a ciertas esferas movidos por la dominación del poder, el mareo de Auxilio que a pesar que es una mención funciona como el paso de un estado a otro: el estado de un ser humano corriente a la iluminación poética; y, finalmente, el apremio con que transcurre la escena, que instala la temporalidad frenética de los tiempos modernos en los tiempos rituales: resultando un híbrido temporal, y, también la angustiada necesidad de asistir para no olvidar/morir, no quedar en soledad.

El trabajo de Auxilio es no morir/olvidar, estar presente en el parto de la Historia, no perder detalle, autorizar su voz con la presencia de su testimonio; instalar su voz antes de la ruina, antes del desecho, antes de que todo suceda, y deje de suceder. Auxilio es la narradora, la Musa y la poeta, ella es el Genius.

“Si mirar el placer, la pasión del otro es la emoción suprema, la primera política, es porque buscamos en el otro esa relación con Genius que no logramos realizar, nuestra secreta delicia y nuestra altiva agonía”. ⁴⁸

Auxilio en medio del parto de la Historia se ve en el otro, y esa experiencia es lo que logra con el lector: ser imagen del placer. La conexión con Genius se logra en tanto, se puede encontrar el reflejo del uno en el otro. Con aquella parte deseante que se encuentra reprimida. El placer es no olvidar. El otro contiene el deleite de la zona oscura que abre Auxilio con su testimonio. Todo el parto termina en:

“Cuando llegábamos al quirófano la visión se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México”. (129)

⁴⁷ *Ibidem*

⁴⁸ Agamben, Giorgio. “Genius”. En: *Profanaciones...* p. 14.

La imagen que presenta, el “hijo” que se da a luz es la fragmentariedad y la pulverización de lo que acontece. Entonces no olvido haber puesto esta cita anteriormente:

“La nube de polvo lo pulveriza todo. Primero a los poetas, luego a los amores, y luego, cuando parece que está saciada y que se pierde, la nube vuelve y se instala en lo más alto de tu ciudad o de tu mente y te dice con gestos misteriosos que no piensa moverse”. (21)

La Ciudad de México contiene una nube de polvo que contiene lo que alguna vez fue. Una nube que se instala sobre la cabeza de los que allí habitan y no piensa moverse. Esa nube de polvo está compuesta por el parto de la Historia. Y el parto de la Historia tiene que ver con un ritual. El ritual en Bolaño se transforma: ya no es una imagen llena de símbolos que se reiteran en el tiempo. Sino que es la variación de una imagen que se respira en el polvo que contiene el D.F. Es la diosa, la poeta iluminada, la Genius, la loca, la testigo, y su escritura es el rito.

Pero ¿de qué sirve el rito?

El rito es útil en la medida que instala un concepto diferente de temporalidad. Un concepto que le da sentido a la forma como está contada “Amuleto”. El tiempo es trascendental al momento de estudiar la obra en general de Bolaño. Y cuando la intensión es abrirla desde los trabajos de la memoria es aún más relevante.

El tiempo en la novela no está articulando en tres tiempos: pasado, presente y futuro sin no en “algo distinto”. En un punto cerrado, donde no existe ni principio ni final: el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México:

“No pagaba porque veía el torbellino del pasado que pasaba como una exhalación de aire caliente por las calles del DF rompiendo los cristales de los edificios. Pero yo también veía el futuro desde mi caverna abolida del lavabo de mujeres de la cuarta planta y por aquello estaba pagando con mi vida”. (59)

Qué pasa con el baño de mujeres. Allí confluye tiempo y espacio convirtiéndose en una sola cosa, indisoluble. El baño, como espacio/tiempo se convierte en: “(ese wáter es el cubículo que nunca tuve, ese wáter fue mi trinchera y mi palacio de Diuno, mi epifanía de México)”. (145) El baño funciona como alegoría de aquel espacio/tiempo que se reitera en la memoria: “... la torsión del tiempo figurada en *Amuleto* hace de *lo que sucede* algo que ha sucedido siempre”.⁴⁹

Siempre se ha estado en el centro, el baño, como Auxilio está en le centro del poder de la ocupación militar a la Universidad, el baño es el instante de proyección, en el que el tiempo se vuelve ritual y se confunde reuniendo todos los tiempos/espacios a la vez. Se hace heredero de la concepción azteca del tiempo:

“El pensamiento cosmológico mexicano no distingue radicalmente espacio del tiempo: sobre todo, se niega a concebir el espacio como un medio neutro y homogéneo, independiente del desarrollo de la duración (...) Según dicho pensamiento, no hay un espacio y un tiempo, sino espacios-tiempos en que se hundan los fenómenos naturales y los hechos humanos, impregnándose las cualidades propias de cada lugar y cada instante”.⁵⁰

⁴⁹ Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto”. En: *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003. p. 28.

El pensamiento azteca, al igual que en *Amuleto* concibe al tiempo/espacio como la concreción de lo humano con lo natural. Como un instante que posee características propias y que logra instalar un modo, mundo particular. Cada uno de los instantes por los que pasará la novela será un tiempo/espacio específico con las cualidades propias, pero a su vez el espacio/tiempo será un instante particular: la novela en sí misma. Lo descrito en la novela es el espacio/tiempo de toda una generación de jóvenes que caminan a la muerte por olvidar. La civilización azteca, que late fuertemente debajo de todos los mexicanos, mantiene el tiempo mítico como una circularidad en donde los acontecimientos poseen cierta reiteración en el curso natural de la vida: “La ley del mundo es la alternancia de cualidades distintas, netamente marcadas, que dominan, se desvanecen y, eternamente, reaparecen”.⁵¹ Las cosas siempre están insertas dentro de un instante que ya ha sido anteriormente, y que vuelve a ser mediante la figura de Auxilio instalada en un punto cerrado en que no existe ni principio ni final. “La cotidianidad es una transparencia inmóvil que dura sólo segundos”. (90)

Lo cotidiano en palabras de Auxilio es la experiencia de ese instante, de ese espacio/tiempo tan marcado en *Amuleto*. Lo cotidiano contiene aquella experiencia que está referida en la novela: la matanza de Tlatelolco:

“Aquello que sigue sucediendo interminablemente tiene su centro en 1968, referido por una voz que narra desde su propio descentramiento: no sólo porque está salida de sí, por la locura y la iluminación, sino también porque narra desde la periferia de los hechos”.⁵²

El año 1968 se ubica como un imán que atrae a toda temporalidad y a todo espacio y se constituye en aquello que no deja de pasar, a lo que Auxilio responde con el rito de la escritura:

“¿Cuántos versos me sabía de memoria? Me puse a recitar, a murmurar los que recordaba y me hubiera gustado poder anotarlos, pero aunque llevaba un Bic no llevaba papel. Luego pensé: boba, pero si tienes el mejor papel del mundo a tu disposición. Así es que corte papel higiénico y me puse a escribir”. (145)

Lo escrito es el recuerdo, los versos de Garfias que se sabe de memoria. Lo que se recuerda se re-escibe: la concepción cíclica del tiempo que vuelve a escribir lo que ya ha sido escrito: el no olvidar. Se escribe, no el mejor papel del mundo pero se escribe. La escritura se transforma en uno de los actos vitales de la supervivencia de ese espacio/tiempo:

“La paradoja de un tiempo detenido en el espacio degradado de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, se desplaza como escritura y reescritura –un gesto que al sobresaturar la ocupación del espacio de la página va realizando el progreso de la narración de manera compleja”.⁵³

La reescritura de un tiempo/espacio esta en función de otro de las características por las cuales *Amuleto* es posible leerla desde los trabajos de la memoria: el vagabundaje.

⁵⁰ Soustelle, Jacques. *El universo de los aztecas, México, D.F, Fondo de cultura económica, 1982. 174.*

⁵¹ Op. cit. p. 175.

⁵² Gigena, María Martha. *La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto... p. 31.*

¿Quién es un sujeto vagabundo? Un vagabundo es aquel que está en medio de todo pero al mismo tiempo no pertenece a nada. En *Amuleto* la reescritura está en relación con el vagabundo. Será la reescritura la que cuente al vagabundo y la que lo remonte a otros espacios anteriores y ubique su figura dentro del texto. La escritura misma es una vagabunda.

Sería posible reducir la novela en cuento, si empezará y fuese al grano con el final y la muerte de Tlatelolco. Pero existe un gran rodeo que Auxilio hace antes de llegar al valle donde será el sacrificio. Todos estos espacios no son otra cosa que entre-medios que buscan instalarse en el relato memorial con el fin de no morir. Y, también, trazando una ruta que identifica a Auxilio con la figura del *Flâneur*. “Yo era la madre caminante. La transeúnte”. (68) “<El observador>, dice Baudelaire, <es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito>”.⁵⁴

Auxilio es un personaje incógnito que se desenvuelve por la ciudad como un tercero que disfruta de su ser des-domiciliado, como una mujer que observa, que vagabundea y es testigo, por suerte o por opción, pero es testigo al fin de lo acontecido. Siempre observa contiene en el vagabundeo su consistir: “Y si el <flâneur> llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legítima su paseo ocioso”.⁵⁵

Dos conceptos muy interesantes en la figura del *Flâneur*: 1) el observador, como Auxilio en el parto de la Historia se sitúa como observadora, lo que le permitiría tomar después la palabra para hacer al memoria; 2) el trabajo del detective: justificación de su andar en medio de la masa circulante de la ciudad. No se puede olvidar que *Amuleto* es un texto que proviene de *Los detectives salvajes*. Ella es una de las figuras interrogadas en los muchos relatos de los detectives en la búsqueda de Cesárea o de quien fuese. Ella es una exiliada que hace el trabajo de un detective: re-construye una escena a través de la reunión de diferente pistas. ¿No es eso lo que hace Auxilio en la mitad de todo el relato de la novela? ¿No se reconstruye una escena del México que posee Bolaño?

Observador se pasea por medio de muchos episodios como los de Arturo Belano y su viaje Chile a hacer la revolución, como el encuentro espectral con la pintora Remedios Varo, Lilian Serpas y su hijo Carlos Coffeen, la avenida Guerrero con Ernesto San Epifanio y Arturo Belano. ¿Qué hacen todos estos personajes en medio del camino del *flâneur*? Estos personajes son fantasmas de toda una época, son espectros que configuran una cartografía de lo que es el espacio/tiempo en el que se ubica la narración de la novela. A través de estos personajes la narradora se convertirá en la portadora de todos aquellos a quienes cuenta y dice:

“[la imagen] la del flâneur que en su callejeo recorre zonas intermedias, un limbo casi entre el adentro y el afuera, entre la relativa protección de un interior que no

⁵³ Manzoni, Celina. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”. En: *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002. p. 178.

⁵⁴ Benjamín, Walter. *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1991. p. 55

⁵⁵ Ibidem.

es privado sino público y la relativa indefensión de la calle”.⁵⁶

El sujeto callejero se instala entre-medio de la periferia y el centro. Cartografía los espacios/tiempos de otros personajes que lo acompañan pero que no mueren porque Auxilio no los olvida. Se unen espacio/tiempo, vagabundeo en el trabajo de la memoria. Auxilio es la que pasea en medio del DF, porque mientras pasea lo construye. Ella es una creadora: es poeta. A través de la palabra ritual crea una ciudad que fue destrozada por la ocupación militar. Ella que es una sobreviviente es la que tiene la posibilidad de contar el tiempo que le tocó vivir. El centro de la temporalidad que se encuentra en la matanza de Tlatelolco. Al estar en llegando a la avenida Guerrero Auxilio dice:

“...la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no ha un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo”. (77)

Es fundamental lo dicho en este pasaje. Existe un cementerio ubicado en el año 2666, diálogo directo con la obra que habla de la matanza de Tlatelolco, un cementerio que está olvidado bajo un párpado que lo olvido todo. ¿Es posible decir que la escritura de Bolaño pasa por la reconstrucción de lo olvidado? Desde la Facultad, o sea desde la textualidad se abre el diálogo con la obra del autor. El texto trasciende las posibilidades de memorizarse para salir a no olvidar también desde el resto de la producción: *Los detectives salvajes*>*Amuleto*>2666. Secuencia que está unida por la posibilidad de no olvidar a Tlatelolco.

En *Amuleto* existe un puente importante desde el cual la experiencia del chileno Arturo Belano indica la construcción de una figura que ocupará espacio más adelante: la intemperie. El cielo de Tlatelolco, sangriento y violento se traslada, o más que eso, cruza una línea que envuelve a toda Latinoamérica, en el fracaso de la revolución:

“Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 y eso seguro que quería decir algo, estas cosas no suceden pro azar...” (67)

Bolaño logra trazar una línea capaz de envolver a todo el cielo latinoamericano bajo el horror que significó las experiencias de matanzas llevadas a cabo en estos dos países.

“Pocos días después, en enero de 1974, llegó Arturito de Chile y ya era otro. Quiero decir: era el mismo de siempre pero en el fondo algo había cambiado o habría crecido o había cambiado y crecido al mismo tiempo”. (69)

La experiencia de querer hacer la revolución marca “el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo que entendemos mal o que de plano no entendemos”. (63) Esta experiencia es la que vuelve a otro a Arturo Belano cuando vuelve desde Chile. Crece y cambia dice Auxilio, que como buena tercera que es, observa como el tiempo ha cambiado a Belano. Según Grínor Rojo esta experiencia de Belano en Chile es el espejo de:

“En el advenimiento de todo esto, Chile cumple, por supuesto, una triste función de bisagra. Según las reglas que ordenan el universo narrativo de Roberto

⁵⁶ Manzoni, Celina. “Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en *Amuleto*”. En: *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003. p. 36.

Bolaño, es en Chile donde se juega y pierde la última carta”.⁵⁷

La ida de Bolaño a Chile es la instalación del cielo latinoamericano: de la intemperie de toda una generación y de todo un continente que busca no olvidar para no morir.

⁵⁷ Rojo, Grínor. *Bolaño y Chile. Anales de Literatura chilena*, año 5, dic. 2004, N° 5 p. 208-209.

IV

Intemperie

“Amuleto es una obra de cámara o de un solo instrumento. Eso sí: de un solo instrumento, pero para alguien que sepa dar el callo con ese instrumento”

Roberto Bolaño.

“La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que va a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”.

Roberto Bolaño.

Todo territorio está cubierto por un cielo que cobija a quien lo habita. Todo territorio permite domiciliarse bajo su protector y acogedor cielo. Menos el cielo Latinoamericano que es un cielo que no existe, o que, a lo mejor, alguna vez existió pero que ha quedado en el olvido después que América Latina entrara a la posmodernidad.

Esta carencia es lo que Auxilio llama “intemperie”. Abandonados en la intemperie latinoamericana es que los personajes de Bolaño, caminan sin destino: se vuelven fantasmas, espectros, vagabundos de un territorio abierto, lleno de cicatrices, lleno de

muerdos a la vuelta de la esquina. ¿En qué se convierte Latinoamérica quedando a la intemperie? En un *musulmán*:

“Los testigos integrales”, aquellos en cuyo lugar tiene sentido testimoniar, son los que “habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de reflexionar y de expresarse”, aquellos para los que hablar de dignidad y decencia no hubiera sido decente”.⁵⁸

La definición que construye Agamben de aquellos sujetos que dentro del campo de concentración fueron llamados musulmanes apunta hacia la construcción de un sujeto que está fuera de toda humanidad. Es el no-hombre, es el sujeto que se abandona en la experiencia del trauma. Son experimentos dentro del campo:

“... el lugar de un experimento en que la moral misma, la humanidad misma, se ponen en duda. Es una figura límite de una especie particular en que pierden todo su sentido no sólo categorías como dignidad y respeto, sino incluso la propia idea de un límite ético”.⁵⁹

El experimento del cual es víctima el hombre dentro del campo de concentración, deviene en un in-humano, sujeto carente de toda humanidad. La posmodernidad como concepto que inunda el mundo del último siglo y el momento en que el sujeto está inserto hoy, se muestra como un constante proceso en el que toda la experiencia vivida está marcada por el trauma de la in-humanización. Despojado de la condición de Humano, el sujeto cae en un cierto estado de pérdida, de despojo, de profanación constante. Los campos de concentración judíos, como Auschwitz, hacen de esa particularidad una generalidad, en tanto los sujetos penetran en la esfera de la intemperie. Así, la experiencia de los campos de concentración, conjuga una especie de estética y política, que se expande por todo el mundo, y que finalmente se instala en Latinoamérica.

Tlatelolco funciona como esa experiencia de lo indecible, y les da a los sujetos que la vivieron la condición de musulmán: los sujetos “en un caso, se presentan como el no-vivo, como aquel cuya vida no es verdaderamente tal; pero, en otro, como aquel cuya muerte no puede ser llamada muerte, sino sólo fabricación de cadáveres”.⁶⁰

La experiencia de haber vivido la masacre de Tlatelolco funciona como instalador de esta fabrica de cadáveres, la muerte en las condiciones de “masacre” hace que se pierda toda la dimensión más humana de lo mortal para dar paso al asentamiento del poder por la fuerza, lo que promueve la “superioridad” frente a los que sometidos. El sujeto latinoamericano se somete al opresor sin preguntas, y sin levantar la voz, porque cuando lo hizo perdió. La figura se invierte en las manos de los poderosos:

“El antiguo derecho de hacer morir y dejar vivir cede su lugar a una figura inversa, que define la biopolítica moderna y que se expresa en la fórmula hacer vivir y dejar morir”.⁶¹

⁵⁸ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz, Valencia, Pre-textos, 2000. p.61.*

⁵⁹ *Op. cit. p. 64.*

⁶⁰ *Op. cit. p. 85.*

⁶¹ *Op. cit. 86.*

Estas son las condiciones con las que se instala la intemperie latinoamericana, bajo estos principios se impone un orden, que proviene de la globalización de la experiencia del mundo en torno a los acontecimientos que dan lugar a los posmoderno. *Amuleto* está en medio de esta problematización, es parte del tiempo y de la violencia ejercida en el '68 mexicano. *Amuleto* es la entrada desde Bolaño hacia este instante.

Los que allí vivieron no toman la voz, no hay palabra de sus bocas que intenten dar a conocer lo que allí se cometió. Son la figura de la Gorgona: sin rostro alguno, porque ya no quieren ver y sin querer ser vistos por los otros. Lo único que queda para los musulmanes mexicanos es el silencio:

“... eso sí, yo los conocía a todos, a todos los jóvenes poetas del DF, a los que llegaron de provincia, y a los que el oleaje trajo de otros lugares de Latinoamérica, y que los quería a todos.

Entonces ellos miraban y se quedaban en silencio”. (148)

El silencio en general es lo que inunda la obra de Bolaño: como en el caso del encuentro de Belano y Lima con Cesárea:

“Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. Miré a Lima, había dejado de sonreír. Belano parpadeaba como si un grano de arena le estorbará la visión. En algún momento que no sé precisar nos pusimos a caminar rumbo a la casa de Cesárea Tinajero. Recuerdo que Belano, mientras atravesamos callejuelas desiertas bajo un sol implacable, intento una o varias explicaciones, recuerdo su posterior silencio”.⁶²

Tras el ansiado encuentro con Cesárea Tinajero, los detectives se vuelven mudos. El proyecto que ha motivado sus andanzas deviene en silencio: sin explicaciones, sin motivos ni motivaciones, sin motores que los muevan los sujetos caminan espectrales. Son fantasmas en el pueblo que a su vez es una ciudad fantasma:

“El pueblo de Villaviciosa es un pueblo fantasma”.⁶³

¿Por qué el silencio?

El silencio guarda aquello que no se puede decir, porque la experiencia al límite a enmudecido a los personajes, porque la única salida frente a este encuentro, ya sea Cesárea, ya sea Tlatelolco y el baño de mujeres, es la muerte. Que ya no es muerte, sino que es acumulación de cadáveres: derrumbe de la Utopía.

Entonces ¿de qué sirve el trabajo de la memoria?

La memoria es el testigo de la masacre, es por eso que Auxilio no se encuentra en medio de la plaza en Tlatelolco: ella no ha vivido la experiencia directamente, ella será la voz de quienes quedaron en silencio. Ella es la madre: espacio primero, continente oscuro, perdido en que el sujeto se refugia y deja de estar a la intemperie. Es ella quien toma la voz como el testigo, como el sobreviviente. Y como tal siempre tendrá en sí lagunas que constituyen su testimonio:

“La huella, que a lengua cree transcribir a partir de lo intestimoniado, no es su

⁶² Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes...* p. 602.

⁶³ *Op. cit.* p. 601.

palabra. Es la palabra de a lengua, la que nace cuando la lengua no está ya en sus inicios, baja de punto para –sencillamente- testimoniar: “no era luz, pero estaba para dar testimonio de la luz”.⁶⁴

Auxilio siempre será el tercero que cumpla con transmitir esa experiencia de lo indecible. Siempre estará rayando el borde de lo sucedido a otro. No es a ella, siempre habla de los otros. Por eso que es “la madre de la poesía mexicana”, porque en ella se conjuga la figura de la Virgen: Guadalupe desacralizada: madre de los iluminados que se sacrifican:

“... al lado de esa totalidad ideal que ninguna mujer singular podría encarnar, la Virgen se convierte también en el punto de anclaje de la humanización de Occidente y de la humanización del amor en particular”.⁶⁵

Auxilio es la Virgen, pero no la Virgen como figura sacra sino como depositaria del poder que le concibe ser la madre. Ese poder que no es otra cosa que no olvidar. Nada puede hacer ante sus hijos sacrificados sólo los puede plasmar en una imagen que se construye a través de la Palabra.

“Las palabras restallaban en mi cabeza, como si una gigante estuviera gritando dentro de mí, pero afuera el silencio era total”. (150)

La memoria es el instante por el cual la muerte queda atestiguada, testimoniada, en tanto asesinato brutal, en tanto, cambio radical, en tanto, instalación de intemperie, es en ese instante cuando aparece en medio de Latinoamérica el abismo:

“Luego miré el abismo. Se me encogió el corazón. Ese abismo marcaba el final del valle”. (151)

El abismo acaba con el valle, con la Humanidad y sólo queda la contemplación de un vacío eterno. Sólo queda la dolorosa cicatriz del fracaso de la Utopía, y la entrada a ese abismo. Intemperie que se extiende en el suelo y que se refleja en el cielo, el sujeto queda en medio de ese abismo, sin domicilio.

¿Qué quedan? Fantasmas, desfile de aquellos que poblaron el DF en cierto momento y que ahora se ahogan en medio del silencio. ¿Qué hace Auxilio? Los observa, los atrapa en la memoria, nos los olvida para que permanezcan como registro: cifra de la brutalidad, imagen de lo no decible.

“Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi Probablemente eran fantasmas”. (151)

Auxilio insiste en que los ve, en la mitad del valle silencioso la visión es de aquellos que “pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía”. (152) Son los que quedan de algo que ya fue, algo que ha dejado en silencio a Belano al venir a Chile, algo que ha acarreado con él todo un des-cielo para los latinoamericanos.

No se trata de instalar una identidad con la reunión de los jóvenes caminando hacia el abismo, más bien se trata del instante preciso en que los jóvenes poetas quienes

⁶⁴ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz...* p. 39-40.

⁶⁵ Kristeva, Julia. *Historias de amor. México, Siglo XXI editores, 1987. p. 218.*

conforman el universo de la narrativa de Bolaño fracasan, al igual que en la búsqueda de Cesárea, fracasan porque mueren, porque de otra forma no puede ser, porque son jóvenes, porque mantenían el idea de la revolución, del cambio de este sistema moderno que se les había impuesto. Los jóvenes han olvidado su Palabra, ya sólo son fantasmas de lo que alguna vez fue. Pero aquello que alguna vez fue, no se olvida, aunque mueran, porque está la madre de la poesía mexicana, porque ella se encarga de guardar, lo indecible, porque ella misma, finalmente: cuerpo textual escribe el testimonio con su presencia, no desde su letra, sino que desde su propio cuerpo, ya que no existe alternativa, lo indecible sólo queda en medio del cuerpo, y la palabra es incapaz de sublimar esa experiencia.

***“Extendí ambas manos, como si pidiera al cielo poder abrazarlos, y grité, pero mi grito se perdió en las alturas donde aún me encontraba, malherida, con la mente sangrando y los ojos llenos de lágrimas (...) en esa hora en la que todo el mundo se apagaba”.* (152-153)**

Auxilio llora por esos jóvenes que caminan hacia la muerte, como caminaron los judíos hacia las cámaras de gas. Ese camino es el que se vuelve indecible, esa visión es la que instala la figura del musulmán en los poetas del México del `68, y de los poetas del Chile del `73. Últimos años donde pudieron creer que podrían saber quienes eran de verdad, último año antes que se apagará la posibilidad de cambiar el mundo a través de la Literatura.

***“Y los oía cantar (...) qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle...”* (153)**

Auxilio observa, es la tercera, el ojo que como una cámara procesa el develamiento de la imagen que esta velada, para posteriormente revelarla en su testimonio: cuerpo de mujer que contiene el paseo de todos ellos que marchan hacia el abismo: maravillosa unión entre poesía y poeta, entre madre e hijo. Entre espacio nuevo y perdido al momento de instalarse el Nombre Del Padre. Mujer loca por el horror que contempla, inmóvil al borde. Margen de una palabra que quedará excluida por ser de la loca, de “la madre de la poesía mexicana”, de la vagabunda, de la sin cielo. Loca mujer que confiaste en esos poetas cuando nadie más quiso hacerlo, ahí están cayendo en abismo.

***“Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos”.* (153)**

Auxilio, mujer loca que en un gesto de enorme admiración te pusiste de pie para guardar ese canto que suena en medio de todo tu testimonio. Canto que queda en medio del aire, canto que no es palabra pero que si es música, material indecible que mueve tu voz por entre las páginas de este amuleto. Ellos han muerto, tú has quedado, y su canto ha quedado guardado en tu oído, en tu experiencia. De tu mano entramos a este nuevo mundo a la intemperie: vacío, abismo por donde tarde o temprano caeremos.

“Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor (...) ¿Pero qué clase 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”.* (154)**

Auxilio, tú fuiste parte de ese amor. Por eso fuiste elegida aunque extranjera loca, sin domicilio, sola, para escuchar su canto, porque sabes como se participa de ese amor que no es trascendental sino que es el amor del instante, del deseo, que los convirtió en fantasmas, en cadáveres, cifras, figuras de un rompecabezas que pro fin se comienza a armar. Tú no olvidas ese canto que resuena en tus oídos, y en estas páginas resuena constantemente aunque nunca sepamos que allí se encuentra palpitando en la cifra del texto, aunque no conozcamos nunca a Arturo Belano para que nos cuente de su viaje a Chile en el `73. Para eso estas tú. Para no olvidar... porque eres “la madre de la poesía mexicana”, la loca madre que hasta el fin está con sus hijos, y que le es negado olvidarlos.

***“Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto”* (154)**

En esos espejos es en donde nos reflejamos como niños que se reconocen por primera vez. Sabemos quienes somos a través de este canto, somos deseo y placer, porque si alguna vez lo fuimos lo seguimos siendo. Aunque ya no deseemos la Utopía. Sino que ahora sabemos que dentro de Latinoamérica existe el deseo y el placer de escribir con el cuerpo. El testimonio se construye con lo que somos: Sujetos echados a su suerte en medio de la intemperie.

Este es el canto que acompaña, o que sustenta la experiencia de Auxilio. Es el canto de toda una generación que ha muerto porque nunca nadie más la pudo mirar a la cara. Porque los mataron, y aquellos que sobrevivieron hacen lo posible por no olvidarlo. No en un acto masoquista (o tal vez si) sino como la respuesta a la pregunta, como la necesidad de fabricar un amuleto que acompañe en el camino a todos quienes somos parte de la intemperie latinoamericana que no es otra cosa que un trozo de la intemperie que descubija a todo el mundo.

***“La amistad es lo único que queda de la época en que los hombres eran dioses y los dioses hombres. Bueno, no, también queda el amor, pero el amor tienen a vista más delicada”.*⁶⁶**

Según el propio Bolaño lo que quedaría es la amistad y el amor. “El amor entre ellos”, que menciona Auxilio. En la intemperie estamos “marchando hombro a hombro hacia la muerte”, somos camaradas, en tanto vivimos el mismo tiempo. Nos acompañamos a morir, y así en uno quedará el canto del otro, y lo mismo a la inversa. Esa fue Auxilio. La que resistió en la planta cuarta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuando los militares arrasaron con la autonomía del espacio público, cuando mataron a tantos en la Plaza de las tres culturas. Cuando marcaron el destino de México hacia la posmodernidad, y con ello el destino de toda América Latina. Cuando hicieron que los poetas caminarán hacia el abismo, y que eligieran a Auxilio para que testimoniará el

⁶⁶ Villorio, Juan (*Selección y prólogo*), Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2006. p. 102.

canto a través de su cuerpo, de su deseo.

“Lo brutal siempre es la muerte. Ahora y hace años y dentro de unos años: lo brutal siempre es a muerte”.⁶⁷ Siempre la muerte será la brutalidad más grande por al que el ser humano se deshumaniza, por la que entra en el silencio eterno: figura del fracaso, instante detenido en el tiempo para hacer de la experiencia de los sujetos “algo” sin sentido. Con toda Utopía muerta el sujeto está enfrentado a la imposibilidad de comunicar, sólo queda hacer el esfuerzo por no-olvidar.

El no olvidar es lo que Auxilio reclama en todo el texto. Ella siempre está vigilante, atenta, con la palabra y el cuerpo siempre dispuesto. En ella se conjuga el testimonio de toda la generación de jóvenes que quiso hacer de la literatura una forma de cambiar la vida. Generación que fracaso porque vieron la muerte desde muy cerca (tan cerca que algunos la sufrieron). La experiencia siempre será brutal, y dejará en el lector de *Amuleto* la sensación de no haber leído una novela como *Los detectives salvajes* pero si al cerrar el texto podrá identificar que las calles que se construyen en estas páginas están echas de no olvidar ese canto: así como fueron muertos los jóvenes en Tlatelolco, así también, su canto perdura en medio de la intemperie latinoamericana. Chile y México trazando una línea que los envuelve en la posibilidad de un sujeto llamado Roberto Bolaño que dibujo esa línea, que la mostró, y de ella colgó los cantos de los poetas del momento más relevante de la poesía latinoamericana: en la búsqueda incierta de Cesárea Tinajero, y la muerte de ella, se ponen en diálogo con Auxilio. Ambas mujeres, poseen la memoria de todo un tiempo, memoria que debe ser muerta, así quedando en el silencio, en el caso de Cesárea y memoria que debe palpitar constantemente en Auxilio, siendo la única forma de afirmar esta intemperie, y evitar que nos caiga encima y nos mate a todos.

Amuleto desde un punto cerrado abre los cauces del deseo y el placer, de la hermandad que experimento Bolaño, al ser parte de los infra-realistas. Pero también pone en cada palabra el palpito de ese canto, que se hace silencio, pero sólo ese silencio latinoamericano se puede escuchar a través de los ojos de Auxilio, mujer loca, que desde el inicio del texto pidió el socorro del lector, que desde el inicio del texto guardo su intensidad de contar esta historia de terror. Y que finalmente lo logró.

Ha caído la utopía, se da paso al intento de tapar con una nueva forma de política todos los acontecimientos dictatoriales que acompañan el relato latinoamericano. En América se instala el proceso de transición, como el espacio adecuado para que el poder se mueva desde el espacio democrático. El ejercicio del poder se democratiza, y con ello se cierra toda posibilidad de futuro (y de pasado), el tiempo se encierra en un aquí, en un ahora que se refleja en la narrativa de Bolaño. Y en espacial en *Amuleto*. Desde un punto específico que conjuga en un presente al pasado y al futuro, Auxilio construye su relato. ¿Es posible que Tlatelolco, el '73 En Chile, sean experiencias que instalan un presente que es inamovible?

La experiencia provoca el silencio, así como provoco el silencio en la vuelta de Arturo Belano, ese silencio es lo que queda desde aquellos años que ya se encuentran como registros, pero que todavía pesan desde al altura de la intemperie latinoamericana. El

⁶⁷ Op. cit. p. 93.

territorio latinoamericano es envuelto por una red que se conecta desde el fracaso que instala las dictaduras. Al igual que la obra de Bolaño, las diversas dictaduras conforman una red, puntos que se ponen en relación en la medida que se van interconectando. El sujeto que se muestra dentro de estas redes, es un sujeto abandonado, y por sobre todo: solo. Auxilio es una mujer que por más que sea “la madre de la poesía mexicana”, está siempre en un constante vagabundaje por las calles polvorientas del DF. Sin domicilio, varada en el mundo es que Auxilio no olvida. Y no le es posible olvidar porque lo que sucedió hace casi 40 años atrás es lo que sigue sucediendo hasta hoy en medio de las políticas que gobiernan el territorio de América Latina.

Este aquí, del cual es presa Latinoamérica desde esos años, provoca que los sujetos que habitamos este territorio seamos sobrevivientes inmersos en un presente que es sólo eso. Terminada la utopía somos sujetos que cabemos en un entremedio, es decir, somos personajes perdidos en la intemperie, somos sobrevivientes de nuestro propio presente. Aunque lejos de los acontecimientos que marcaron nuestro tiempo como un constante presente, nuestro estar en el espacio se configura como el estar de un sobreviviente: sujetos que estamos en medio del mundo sobreviviendo. El silencio es lo que nos marca, y es lo que marca el devenir de los muchachos que Auxilio ve caer en el abismo. Esa caída es el aquí de los que hemos nacido en este espacio. Somos sujetos en eterna caída hacia un espacio desconocido. Somos sujetos arrojados a las pulsiones que se destruyen en cada instante. Pulsiones que se muestran desde nuestro futuro y que se destruyen en medio del aquí que nos encierra.

Si la escritura es la mejor forma de resistir, esa escritura lo que hace es fijar un ahora. Un ahora que se finaliza con el silencio de los jóvenes que creyeron en el cambio de la vida a través de la escritura. Lo que los acompaña es el silencio de ciertos jóvenes, la ausencia de una utopía que los mueva. El sujeto queda vacío en medio de una ausencia que lo contiene.

Los sujetos están varados en medio de este espacio/tiempo, poblado de figuras fantasmales. Lo único que queda para estos sujetos fragmentados es la necesidad de no olvidar este presente que se instala desde aquellos años. Así el sujeto puede entrar en la pelea, aunque sepa que será derrotado. Porque aquel rival es un monstruo más fuerte y poderoso que él. Pero de todas formas, se arroja al combate y desde allí, lleno de golpes y con la cara un poco ensangrentada, escribe, es decir, no olvida.

En la escritura de Bolaño se encuentra este instante en que dos monstruos pelean. Los sujetos salen al campo de batalla sabiendo que serán derrotados, teniendo el mundo narrativo encima de ellos, acechándolos. Es por eso que son sobrevivientes, es por eso que nos heredan, a través de la escritura de sus vidas, esa condición a quienes, cuarenta años después, los leemos. Y aun siguen esos individuos insertos en un presente: samuráis que pelean constantemente para no olvidar, samuráis que salen en investidura hacia el día sabiendo que mañana será lo mismo. Eso es Auxilio un samurai. Un sujeto que lanza su voz aunque sabe que el eco de su voz da vuelta sobre si mismo cada vez que es leído. No queda utopía alguna en medio de quienes poblamos Latinoamérica, pero si nos queda un presente que se repite. Allí en medio de la trampa estamos destellando todavía.

Es por eso que lloramos, es por eso que quedan algunos que salen a las calles para reclamar los cuerpos muertos de quienes cayeron en el abismo, es por eso que algunos desean con todas sus fuerzas no olvidar que sucedió, porque saben que si lo olvidan están perdidos, ni siquiera tendrán un presente que habitar.

Auxilio sobrevive en las páginas de *Amuleto* nosotros sobrevivimos en la medida que amanece nuevamente.

Bibliografía

Bibliografía del Autor

- Roberto Bolaño, *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 1999.
_____, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.
_____, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.
_____, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000.
_____, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
_____, *La literatura nazi en América*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
_____, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Bibliografía Teórica

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- _____, "Magia y felicidad". En: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- _____, "Genius": *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- _____, "El autor como gesto". En: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- _____, "Elogio de la Profanación". En: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Benjamín, Walter. *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1991.
- Berman, Marshall, "Brindis por la Modernidad". En: Nicolás Casullo (ed.) *El Debate Modernidad Pos-modernidad*, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. D.F, Era ediciones, 1983
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pretextos, 1997.
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*. Madrid, La piqueta, 1991.
- Frampton, Kenneth, "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia". En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988
- Grau, Olga. "Lenguajes de la memoria". En: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.
- Habermas, Jürgen, "Modernidad, un proyecto incompleto". En: Nicolás Casullo (ed.). *El Debate Modernidad Pos-modernidad*. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.
- Jameson, Frederic, "Posmodernismo y sociedad de consumo". En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988.
- Jauss, Hans Robert, *Las Transformaciones de lo Moderno*, Madrid, Editorial visor, 1995, p.187.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, Siglo XXI editores, 1987.
- Lira, Elizabeth. "Memoria y olvido". En: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.
- Lyotrad, Jean- Francois. *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Morales, Leonidas,
- Oyarzún, Kemy. "Des/memoria, género y globalización". En: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.
- Owens, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo". En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988
- Soustelle, Jacques. *El universo de los aztecas*, México, D.F, Fondo de cultura económica, 1982.

Ulmer, Gregory L, “El objeto de la poscrítica”. En: *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1988. p. 127.

Vattimo, Gianni, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” En: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990. p. 9.

Bibliografía Crítica

Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto”. En: *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Catalonia, 2005.

Manzoni, Celina. “Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en Amuleto”. En: *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

_____, “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto”. En: *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

Rojo, Grínor. Bolaño y Chile. *Anales de Literatura chilena*, año 5, dic. 2004, N° 5.

Villorio, Juan (Selección y prólogo), *Bolaño por sí mismo*. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2006.