



El texto subrayado: sobre *Amuleto* de Roberto Bolaño

Guadalupe Silva¹

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

titillatio@gmail.com

Resumen: El trabajo analiza la novela *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño en el marco de las cuatro novelas publicadas por el escritor entre 1996 y 1999, proponiendo que existe una relación de “subrayado” o énfasis entre *Amuleto* y la novela de la que se desprende, *Los detectives salvajes* (1998). Esta hipótesis da pie al análisis del duelo en la novela, la relación del texto con la historia de la masacre de Tlatelolco y la elaboración de un particular punto de vista narrativo que subraya una perspectiva de melancolía y desencanto.

Palabras clave: *Amuleto* – Duelo – Punto de vista – Historia – Representación

Abstract: This work analyzes Roberto Bolaño's novel *Amulet* (1999) in the frame of his four novels published between 1996 and 1999. The article proposes a relation of "highlighting" or emphasis between *Amulet* and the novel from which it emerges, *The Savage Detectives* (1998). This hypothesis gives rise to the analysis of the mourning in the novel, the relationship of the text with the history of Tlatelolco massacre and the elaboration of a particular narrative viewpoint that underlines a perspective of melancholy and disenchantment.

Keywords: *Amulet* – Mourning – Point of View – History – Representation

Entre 1996 y 1999 Roberto Bolaño publica las cuatro novelas que establecen su universo ficcional: *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y *Amuleto* (1999). Estas cuatro novelas no solo se relacionan entre sí por el hecho de derivar una de otra, dando origen a la saga de Arturo Belano, sino que además conforman un conjunto simétrico que puede dividirse en dos mitades, cada una de las cuales se compone de una novela larga y otra corta que prolonga un episodio de la

¹ **Guadalupe Silva** es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2005). Se ha especializado en literatura latinoamericana contemporánea, con énfasis en Cuba. Ha compilado los libros *Literatura y representación en América Latina* (2012) y, junto con María Fernanda Pampín, *Literaturas caribeñas. Debates, reescrituras, tradiciones* (2015). Se desempeña como investigadora del CONICET y desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (ILH).



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

obra anterior. Así, *Estrella distante* amplifica el último capítulo de *La literatura nazi en América*, la historia de “Ramírez Hoffman, el infame”, y *Amuleto* hace lo mismo con uno de los capítulos de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, el testimonio de Auxilio Lacouture. No solo se repite el procedimiento de ampliación, sino que se repite también el hecho de tomar una parte de un texto coral para desarrollarla en otro que se concentra en un solo caso. Y si prestamos atención a los epítetos con que se identifica a los protagonistas de estos casos, notamos que se establece una relación opositiva: Ramírez Hoffman (luego llamado Wieder) es “el infame” y Auxilio Lacouture es “la madre” de los jóvenes poetas. Uno es un asesino de poetas, y por lo tanto un “mal” poeta en el sentido moral del término, y la otra es una “auxiliadora” de poetas, quien los asiste y vela por ellos. El asesino y la madre no solo son figuras que contrastan por ese paralelismo, sino que vienen a ser las dos caras de un mismo drama de violencia, un drama propiamente latinoamericano.

Existe además otro tipo de conexión dado por la elección del episodio que se reescribe y por el propio sentido de la reescritura. Al comienzo de *Estrella distante* el autor ficticio introduce una nota de estilo cervantino en la que explica por qué “Arturo Belano” (alter ego de Bolaño) le pidió ampliar el relato del caso de Ramírez Hoffman. Dice: “Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11). De modo que, según está diciendo, era necesario ahondar en ese caso final, autonomizarlo y expandirlo para que fuera “explosión en sí” y no solo la pieza final o el epítome de una serie, como en el libro anterior. Es interesante esta metáfora: ¿por qué el caso de Ramírez Hoffman sería, en efecto, la “explosión” de la galería de personajes que la antecede? Vale recordar el desconcierto de Jorge Herralde al leer *La literatura nazi* por primera vez: “me causó buena impresión, aunque dudaría de calificarla de novela” (Herralde 30). La historia de Ramírez Hoffman estaba allí justamente para mostrar que este libro *era* efectivamente una novela, y no una suma de episodios paródicos al estilo de Bustos Domeq, dentro de una falsa



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

enciclopedia. El sentido novelístico del conjunto se patentiza recién en ese momento en el que cambia el registro y se pasa de la comedia a la tragedia, o de la parodia y el tratamiento irónico al drama y el tratamiento serio. Con la historia de Ramírez Hoffman se descubre que todo lo anterior era una preparación para ese estallido último en el que se da un pasaje al acto, cuando el discurso fascista que antes parecía recorrer burlonamente la galería de retratos, se revela de pronto en su faceta criminal. *Estrella distante* recorta este momento, lo hace estallar y de ese modo refuerza una cierta lectura de la novela anterior, como si estuviera haciendo un subrayado sobre *La literatura nazi en América* para hacer notar el aspecto esencialmente trágico del texto.

En el caso de *Amuleto*, no tenemos una nota que aclare la relación con *Los detectives salvajes*, pero sí hay otro texto que podría verse como un nexo entre las dos novelas. Se trata del discurso que da Bolaño en Caracas al recibir el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes* en 1999. En él se describe a sí mismo en términos que lo acercan a la perspectiva enlutada de *Amuleto*. “En gran medida”, dice Bolaño en una famosa línea de ese discurso, “todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia” (“Discurso” 212–213). Bolaño se sitúa así en la misma situación de su personaje, o sea en la posición de quien ha sobrevivido y carga con el peso de escribir sobre “los huesos de estos jóvenes olvidados” (“Discurso” 212). Como si nuevamente se estuviera haciendo un subrayado sobre la novela anterior, aquí se invita a leer *Los detectives salvajes* bajo el ángulo particular de la melancolía, precisamente el ángulo que se desarrolla en *Amuleto*.

Qué tipo de voz se construye allí, qué implica esa perspectiva y de qué manera se elabora esa “despedida” de una generación convertida en imagen y talismán: estos son algunos aspectos sobre los que trataré de reflexionar en las siguientes notas.



1

Tanto en *Los detectives salvajes* como en *Amuleto*, la anécdota central en la historia de Auxilio Lacouture es el episodio de su encierro en los baños del cuarto piso de la UNAM, entre el 18 y el 30 de setiembre de 1968, cuando el ejército ingresó violentamente al campus universitario. Se trata de un hecho real que culminó en la terrible masacre de Tlatelolco del 2 de octubre, en la que las fuerzas militares abrieron fuego sobre cientos de manifestantes reunidos en la Plaza de las Tres Culturas. El hecho quedó plasmado en textos literarios y periodísticos de la época, como *Postdata* de Octavio Paz (1970), *Días de guardar* de Carlos Monsiváis (1970), *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971) o *Tiempo mexicano* de Carlos Fuentes (1971). A diferencia de aquellos textos escritos al calor del presente, Bolaño escribe *Amuleto* con una distancia de treinta años, que consigna en la fecha que agrega al final del texto: “Blanes, septiembre de 1998”. Treinta años exactamente entre *Amuleto* y el episodio protagonizado por Auxilio Lacouture, “ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera” (*Estrella distante* 35).²

Si bien es evidente que Bolaño no busca en *Amuleto* construir una novela histórica, la historia es aquí un subtexto al que la novela remite continuamente. El personaje de Auxilio de hecho se encuentra obsesionado con ella: con la irreversibilidad e inevitabilidad de la historia, con la intensidad del *momentum*, con el desgaste y la borradura. Se diría que el personaje está tomado por el pensamiento de la historia y navega entre sus figuras como en un océano revuelto donde la temporalidad estalla y el pasado, el presente y el futuro se confunden. Auxilio se pierde en esa confusión de órdenes, deambula entre la expectativa y la experiencia, y dentro de su delirio se ve participar en el “parto de la Historia”, que no es aquí más que una broma grotesca:

² Además de la fecha simbólica, la novela está dedicada a Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), muerto a comienzos del mismo año en que se publica *Los detectives salvajes*. Allí Mario Santiago es Ulises Lima, el compañero de aventura de Arturo Belano. De modo que *Amuleto* es también un homenaje al amigo y al poeta de su generación que más admiró Bolaño, olvidado durante muchos años en México.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

Y es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el contínuum del tiempo surge un escalofrío, o digamos que el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, unos centímetros tan sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco (107).

La cita de Marx (“La violencia es la partera de toda sociedad vieja preñada de otra nueva”, *El capital*, capítulo XXIV), se carga de ironía y dramatismo: aquí la violencia solo puede dar a luz niños muertos. Es un parto frustrado que Auxilio atestigua a través del “ojo loco” de la Historia retorciéndose y haciendo burla de las ilusiones. El sueño revolucionario de una sociedad parida por la vieja sociedad, se traduce en el treno de una madre adolorida, fijada para siempre a esa espantosa visión de la muerte inocente. No hay, evidentemente, un surgimiento de algo nuevo ni una compensación del sacrificio, sino un acto de pura y simple violencia. Y no hay, por supuesto, un discurso épico que sostenga el espectáculo de ese sacrificio, sino la descomposición del relato en un monólogo obsesivo y desengañado, y el eco final de unos cantos guerreros que la novela convierte en cantos de amor y amistad. Pero la historia no alienta esperanzas: “Yo presiento que algo pasa y que además no es la primera vez que pasa, aunque tratándose del tiempo todo pasa por primera vez y aquí no hay experiencia que valga, lo que en el fondo es mejor, porque la experiencia generalmente es un fraude” (*Amuleto* 108).

La novela es un largo monólogo en el que los recuerdos y las imágenes cristalizadas giran alrededor de un solo acontecimiento: el encierro de Auxilio en el lavabo de mujeres del cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante los días en los que la policía violó la autonomía universitaria. Todo su discurso es un rodear y volver a rodear ese momento ambivalente de salvación y de condena en el que Auxilio logra escapar de la policía al precio de quedar atrapada en las espirales de su memoria. El espejo del lavabo es una metáfora de ese encierro en el que los recuerdos del pasado



y el futuro se reúnen en su teatro mental. “Yo soy el recuerdo” (146), dice Auxilio. “Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! Yo lo vi todo, y al mismo tiempo yo no vi nada” (27).

La novela se basa en ese ver y no ver, y en ese decir y no decir, como si se hubiera propuesto hacer un ejercicio de alusión y elusión que constantemente remite a “eso” que no puede nombrarse. La madre de los poetas habla con el lenguaje de sus hijos, un idioma divinamente alucinado que lee señales en cada gesto. “Yo presiento que algo pasa”, dice Auxilio, pero “eso” que “pasa” permanece en la indeterminación, no puede verse directamente sino a través de alusiones vagas, fábulas y formas vicarias, lo que da a su discurso un efecto de profundidad. Los planos se superponen de tal modo que lo intolerable se cubre de capas que no obstante apuntan hacia “eso” y lo hunden más allá de lo dicho, en el último de los planos. “Ésta será una historia de terror”, dice Auxilio en la primera línea de la novela. “Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá” (11).

2

Celina Manzoni sugirió la semejanza de *Amuleto* con el cuento de Ricardo Piglia, “La loca y el relato del crimen” por el hecho de que en los dos casos es la voz de una mujer fuera de sí la que revela, a través de un discurso desquiciado y obsesivo, el secreto de un acto criminal. La gran diferencia es que en el caso de Piglia se trata de un crimen común, mientras que en el caso de Bolaño el texto policial al que se hace referencia desde el comienzo es político, y se extiende más allá de Tlatelolco a toda América Latina. ¿Pero quién daría crédito al testimonio de una loca? En el cuento de Piglia, nadie la escucha salvo Emilio Renzi, el alter ego de Piglia, así como Belano es el alter ego de Bolaño; pero Renzi no puede hacer justicia más que a través de la literatura, publicando la verdad de la loca en forma de ficción. En la novela de Bolaño, el discurso de Auxilio no tiene intérprete sino que ocupa toda la



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

novela. Es el objeto poético por excelencia, el lugar de la verdad y su elusión, del secreto y la imposibilidad de revelarlo.

El gran centro de todo es el año 1968. Todo surge y regresa a ese punto, sin que podamos determinar cuál es momento histórico del discurso. Si el presente de la enunciación de Auxilio es el momento del encierro en el lavabo, lo que se narra a partir de ese momento será profético y abrirá en la novela una dimensión fantástica. Si el presente es posterior, entonces el lugar de enunciación será el de la memoria que mira hacia atrás y desde allí hacia adelante. Pero en el relato de Auxilio todo es presente y todos los presentes convergen a su vez en el lavabo de la UNAM. La escena de enunciación no se encuentra entonces en un sitio físico determinado, sino en el interior de una escena de duelo. El testimonio vuelve una y otra vez a 1968 como si este fuera el vórtice de un torbellino que mezcla los tiempos y los funde en un continuo presente. De modo que no hay una acción que se desarrolle, sino que el desarrollo está dado por la búsqueda de un sentido dentro de esa conciencia convulsionada. Es un trabajo de elaboración al mismo tiempo psíquico y literario, que culmina en el momento de la visión y la catarsis en el último capítulo.

La voz de Auxilio, en efecto, *trabaja* para elaborar ese trauma, como sugiere su nombre: la que salva (Auxilio) una herida abierta (Lacouture). Pero ¿qué clase de crimen es el que se esconde en los giros y repeticiones de su relato? Si en “La loca y el relato del crimen” el asunto político de fondo es la imposibilidad de hacer público un hecho criminal, o sea el ocultamiento y la represión de la verdad, en *Amuleto*, el asunto político de fondo es la imposibilidad siquiera de nombrar la magnitud de ese acto infame. Porque no se trata ya de sacar a la luz un hecho policiaco puntual, sino que se trata de hacer justicia a los “huesos de estos jóvenes olvidados” mediante un acto de elaboración poética. La voz de Auxilio, con su mano siempre sobre la boca desdentada (y por lo tanto con la mano cubriendo pudorosamente una falta que es la propia falta en el centro del texto), se parece a la voz de quien intenta hablar por el niño mudo del campo de concentración que refiere



Giorgio Agamben en su ensayo sobre Auschwitz. Es el testimonio que testimonia la imposibilidad de testimoniar, pero que al hacerlo convoca todo aquello que no puede nombrarse.³ Ese intento fallido conmueve justamente por su impenetrabilidad, conmueve, diríamos, de una manera *teatral*, al mostrar ese gesto impotente de la boca abierta o la palabra indescifrable que remite a una experiencia irremediablemente recluida en su soledad. El drama de Auxilio es precisamente ese: ser la que *ha visto* pero no logra articular las palabras adecuadas para nombrarlo.

3

Pero ¿qué ha visto realmente? “Yo vi..., yo vi...” repite Auxilio. Sin embargo, no hay escenas de verdadera violencia en la novela. Las muertes de Tlatelolco y todas las muertes simbolizadas o anunciadas por aquel hecho de represión, están excluidas de nuestra vista. Si esto fuera una representación teatral desarrollada en un único soliloquio, todo aquello que no podemos ver y que sin embargo determina el dramatismo de la escena, estaría desplazado hacia el exterior de las tres paredes, hacia un “fuera de campo”. Literalmente, en este caso, estaría fuera de *campus*, ya que el trauma se fija en la experiencia del encierro que define a Auxilio como voz sobreviviente, la voz de quien ha visto, pero no puede comprender completamente ni remediar lo sucedido.

Este punto de vista del que atestigua la proximidad de una desgracia en la que no puede intervenir, es el punto de vista trágico. El clímax del texto se encuentra en ese final visionario en el que Auxilio por fin “ve” todo lo que antes no podía ver, pero “ve” desde una perspectiva de impotencia. En ese punto de la novela que escenifica la perspectiva del relato, Auxilio entra en una dimensión completamente figurada. Entra, literalmente, en una imagen,

³ “Quizás toda palabra, toda escritura nace, en este sentido, como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado. Éste es el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, de la que la lengua responde, en la que nace la lengua. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse” (Agamben 39).



ya que el escenario de esta última escena visionaria está dado por una pintura de Remedios Varo en la que hay un valle rodeado de montañas. Desde ese alto mirador de la conciencia, Auxilio se sienta a mirar el espectáculo de todo lo ocurrido, como si se tratara de un enorme lienzo:

Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso territorio nevado y divisé un valle. Me senté en el suelo y miré el valle. Era grande. Parecía como el fondo que se ve en algunas pinturas renacentistas, pero a lo bestia. El aire era frío, pero no cortaba la cara. Yo me detuve en lo alto del valle y me senté en el suelo. Estaba cansada (151).

Lo que Auxilio ve desde su mirador es una gigantesca imagen alegórica: la marcha de una columna de jóvenes que van cantando hacia el abismo. Estos jóvenes tienen la misma alegría infantil que Elena Poniatowska describió en su relato de la noche de Tlaetlco: “Son muchos, vienen de a pie, vienen riendo [...] niños-blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son días-de-fiesta”. En la visión de Auxilio impera la misma tristeza por esa alegría inocente, solo que en su caso la alegoría se concentra todavía más. La escena visionaria se parece al final de un drama barroco, cuando se descorre el telón para dar lugar a la apoteosis. La visión tiene la magnitud de un espectáculo sublime en el que se reparten en iguales proporciones la belleza y el horror. Con un gesto teatral, Auxilio hace la pose de la desesperación e intenta inútilmente evitar la tragedia: “Extendí ambas manos, como si pidiera al cielo poder abrazarlos, y grité, pero mi grito se perdió en las alturas donde aún me encontraba y no llegó al valle” (152-153).

El valle de la pintura de Remedios Varo previamente visto por Auxilio dentro de un sueño o una alucinación, se superpone al archivo de imágenes de la masacre del 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas, que el lector acaso recuerde y vea reflejado en la alegoría. A través de esa utilería imaginaria, la visión final despliega el espectáculo de muerte que hasta aquí se había mantenido guardado en el fondo del texto, al mismo tiempo que pone en escena a quien ve como un partícipe de esa representación, un partícipe impotente que no puede intervenir en la desgracia que está por



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

ocurrir y ya ocurrió, un testigo que mira simultáneamente hacia el futuro y hacia el pasado. Auxilio tiene, como el propio texto, esa doble mirada de quien contempla la marcha ciega y feliz de los héroes hacia su desastre (la mirada de la ironía trágica), y la de quien ha visto ya ocurrir esa hecatombe reflejada en el “ojo loco” de la Historia. Este punto de vista doble y enlutado, desde el alto mirador del tiempo, no solo implica al personaje de Auxilio, la madre que llora por los niños muertos, sino que describe la propia posición enunciativa que asume la novela al constituirse en un homenaje al amor, el deseo y el placer de aquellos “jóvenes latinoamericanos sacrificados” (*Amuleto* 154). No era otro finalmente el punto de vista de Bolaño al referirse, en el discurso de premiación en Caracas, a su deuda con los muertos y los olvidados de su juventud. Esta perspectiva no estaba presente en el capítulo de Auxilio Lacouture de *Los detectives salvajes*, sino que surge en *Amuleto*. Tal como si, en efecto, aquí Bolaño probara el modo de hacer un subrayado en su propia obra y la volviera a leer bajo el ángulo del duelo y la melancolía.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Barcelona: Pre Textos, 2000.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

------. "Discurso de Caracas". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 207-14.

------. *Estrella distante*. Anagrama, 1996.

Domingo Amestoy, Susana. "'We are taking yoy to attend the Birth of History': Tlatelolco in Carlos Fuentes's *Los 68: París, Praga, México* and Roberto Bolaño's *Amuleto*". *Perífrasis* 3. 6 (2012): 42-54.

Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Adriana Hidalgo Editora, 2005.



V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

López Badano, Cecilia M. T. *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño la caja de Pandora de la latinoamericanidad contemporánea*. Editorial Académica Española / Lambert Academic Publishing (LAP), 2011.

Manzoni, Celina. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto* de Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 175-84.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1971.