



PROJECT MUSE®

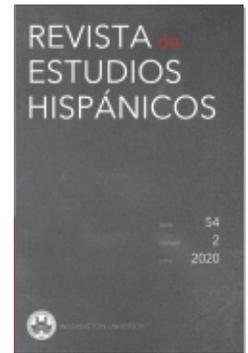
La Memoria En Espiral: Poéticas Del Trauma En *Amuleto* De
Roberto Bolaño

Ángel Díaz Miranda

Revista de Estudios Hispánicos, Tomo 54, Número 2, Junio 2020, pp. 477-503
(Article)

Published by Washington University in St. Louis

DOI: <https://doi.org/10.1353/rvs.2020.0037>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/765642>

La memoria en espiral: poéticas del trauma en *Amuleto* de Roberto Bolaño

My article advances the notion of trauma as a synecdochic event in Amulet (1999) by Roberto Bolaño. I will showcase how Amulet functions as a false memory or testimony by focusing on aspects of ekphrasis, surrealism, and trauma within the novel. The main character, Auxilio Lacouture, suffers from fractures of memory, which renders her enunciation both ambiguous and ambivalent. This ambivalence demonstrates both a lack and an overabundance of poetry. Bolaño intends to recapture the events that precede and follow the Tlatelolco student massacre in Mexico. In doing so, he exhibits the traumatic potentiality of State-sanctioned violence as a source for poetry. By recreating and fictionalizing these unnamed events, Bolaño dismantles the symbolic production of order and modernity brought forth by the government's ideologues during the time leading to the Olympic games and the institutional silencing of the witnesses amid the massacre. Moreover, the narration of trauma becomes a paradoxical enterprise, because the fragmentation of the self becomes an unavoidable totality that erases coherent narrative and fills its vacuums with memories of suffering, endless repetition, and reiteration.

.

En su libro *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1991), Shoshana Felman describe el testimonio como algo que va más allá de un mero informe de acontecimientos. Es más bien una narrativa y simultáneamente un compromiso (en su sentido ético) del testigo consigo mismo y siempre frente a un Otro, que puede ser la comunidad, el tribunal o la historia (204). Auxilio Lacouture, la protagonista de *Amuleto* (1999), asume lo que llama Felman la “imposibilidad del testimonio”: la paradoja de “necesitar” ofrecer un testimonio que no puede ser enunciado porque el evento que realmente se narra es el de la propia muerte aunque sea metafórica (205). Al Auxilio asumirse como “madre de la poesía mexicana” (*Amuleto* 11), el evento que realmente narra es el resultado de la masacre de estudiantes en la

Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Auxilio testimonia la muerte de la poesía, el fracaso de una generación y la tachadura oficial de la historia.

En *Amuleto*, Roberto Bolaño desarrolla el personaje de Auxilio como mujer apátrida y deslocalizada. Bolaño corta y expande parte del contenido de *Los detectives salvajes* (1998) para contar su historia¹. Lacouture es una uruguaya expatriada que queda encerrada en uno de los baños de la Facultad de Filosofía y Letras cuando los carabineros toman la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) el 18 de septiembre de 1968. La anécdota de que una mujer, a veces una joven estudiante y otras no, queda confinada en los baños de la facultad se diseminó en las manifestaciones subsiguientes. El testimonio sobre Alcira Soust, la verdadera “Auxilio Lacouture” quedó grabado como testimonio en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska².

Amuleto es un monólogo desenfrenado. Los saltos temporales a partir del evento de la toma de la universidad, así como el presagio de la masacre de Tlatelolco en boca de Auxilio hacen que el texto se mueva en espirales concéntricas, que tienen como eje la poesía en México. En *Amuleto*, Auxilio narra parte de la vida de los poetas Arturo Belano y Ernesto San Epifanio en el momento en que el segundo lucha por su vida con el ominoso “rey de los putos” quien controlaba el tráfico sexual masculino en la Colonia Guerrero. Auxilio narra también las visitas que hizo a la casa de la pintora Remedios Varo, los encuentros y desencuentros que tuvo con la poeta Lilian Serpas y su hijo, el pintor Carlos Coffeen Serpas (quien le narra la tragedia de Orestes y Erígone). Auxilio rememora, además, el tiempo que fungió como “criada” sin paga de los poetas exiliados Pedro Garfías y León Felipe. Mientras, la acompaña en sus aventuras “una voz” que solo Auxilio escucha.

Amuleto es imprescindible para los estudios del trauma y la memoria dada la obsesiva repetición y reiteración del encierro, la masacre y la poesía al narrar eventos bajo la sombra de la violencia del Estado desde un espacio marginal y elusivo. El inquietante enunciado de Auxilio: “no puedo olvidar nada” (*Amuleto* 144) sumado a la aparición de una “voz” fantasmática, que es y simultáneamente no es la del personaje, muestran los efectos del estrés postraumático. Además, Bolaño fija a Auxilio en la UNAM en uno de los periodos más críticos de la historia política de México, entre el 18 y el 30 de septiembre de 1968. Lacouture no puede escapar de los recuerdos de esta etapa al afirmar que “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” (*Amuleto* 128).

Amuleto es una novela que puede considerarse heredera de técnicas surrealistas, al emplear escenas que son parte de un desorden del tiempo, que crean una sensación inquietante de atemporalidad o de continua repetición. Propongo entender el trauma representado en la novela como un evento sinecdótico, donde las fracturas en la memoria y en el poder de enunciación representan al mismo tiempo la ambigüedad y la carencia de poesía del testimonio de Auxilio y de la realidad política mexicana en el 68. Más aún, el trauma es paradójico porque en quien lo padece, lo fragmentario deviene en totalidad, pero es una totalidad vacía que se rellena con un sufrimiento que se repite *ad infinitum*. El trauma pasa a ser un estado mental ineludible que rompe tanto con la temporalidad como con la agencia de la víctima y su espacio de acción. El evento traumático es sólo localizable en la medida en que se encuentra la huella, el rastro o la cicatriz de la desgarradura mental y temporal. Desde luego, cabe la posibilidad de entender estos eventos fraccionarios como desplazados o diferidos que, a pesar de la exactitud del evento original, pueden “regresar” para alterar el sistema teleológico y progresivo que adscribimos a los recuerdos. La repetición del evento traumático pasa a ser una sentencia que se fija en la psique de la víctima³.

Auxilio Lacouture es un personaje principal poco fidedigno por su aparente locura. Lacouture confunde el año de su llegada a México y a la misma vez, describe el proceso mnemónico con una imagen que fácilmente puede considerarse surrealista:

Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. A ver, que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico. (12)

Auxilio funge de criada sin sueldo de los poetas españoles León Felipe y Pedro Garfias. Además, ayuda en la facultad con sueldos y pasantías provistos por los propios profesores. La narradora no tiene un lugar donde vivir, se desplaza de casa en casa, casi nunca tiene qué comer. Cada noche se hospeda con diferentes personajes y es así que conoce a Arturo Belano, joven adolescente que llega a México, DF de Chile a

mediados de los sesenta. Auxilio es la única persona aparte de su familia que despierta al poeta cuando Arturo decide regresar a Chile a “hacer la revolución” poco antes del golpe. Cuando Arturo vuelve a México en 1974, ya Auxilio le había creado un aura de “tipo duro” y revolucionario.

En el momento que las fuerzas policiales toman la universidad en septiembre de 1968, Auxilio también se encuentra allí. La narración salta de sus aventuras cotidianas hasta el momento en que es testigo de un encuentro violento con “el rey de los putos” quien amenaza la vida del poeta Ernesto San Epifanio, un amigo de Belano. La narración de los eventos de la toma de la universidad y la mención “silenciada” de la masacre de Tlatelolco dan paso a una suerte de apología a la juventud “revolucionaria”.

El fantasma de la toma de la UNAM y luego el pronóstico de los eventos de la masacre de Tlatelolco dan una ambientación entre onírica y pesadillesca a la novela. La protagonista se solidariza con los poetas jóvenes, a quienes considera desamparados: “Y yo estaba allí con ellos porque yo tampoco tenía nada, *excepto mi memoria. Yo tenía recuerdos*” (*Amuleto* 43, mi énfasis). El espacio y función que ocupa Auxilio Lacouture en la trama de la novela es la de figura testimonial. El asumir este rol la hace también partícipe del acto poético como receptora y como vidente profética. Auxilio se lee como una Casandra, a la cual los dioses le dan el don de la profecía, pero la maldición de que nadie crea en sus visiones.

Quiero proponer varios ejemplos que pueden ampliar nuestro entendimiento de las espirales que se van encadenando mientras leemos la novela. Primero, voy a indagar el encuentro de Auxilio con un florero, símbolo del mal que Bolaño describe como “la boca del infierno”, en la casa de los poetas españoles, ya que muestra el espacio de acción en el que se enfrenta la poesía como acción heroica y el mal como evento ineludible. Segundo, analizo la confrontación de los jóvenes poetas Arturo Belano y Ernesto San Epifanio con un poderoso proxeneta homosexual en la Colonia Guerrero porque en la potencialidad de violencia del encuentro vemos como Bolaño se hace parte de una tradición literaria y muestra la capacidad libertaria de la poesía sin importar el grado de magnitud del trauma. Y tercero, el uso de la écfrasis para subrayar el trauma de la protagonista.

En el estudio de la casa de los poetas exiliados Pedro Garfias y León Felipe había un florero que capturó la atención de Auxilio. Este

florero es asumido por la protagonista como el lugar donde “se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (15). Auxilio, quien estaba en el estudio limpiando, describe cómo se acercó al florero lentamente, desplazándose en la habitación como si “trazara una espiral” (16). En ese preciso momento, cuando ya lo tiene cerca, no puede contrarrestar el magnetismo mágico del objeto y, como hipnotizada, va a meterle la mano. Aquí surge una escena surreal: Auxilio detalla que ve que su propia mano se despega de su cuerpo y flota sobre la boca del florero casi en su borde⁴. Es aquí que escuchamos esa voz misteriosa que acompañará a Auxilio por el resto de los eventos de la novela. La “voz” la detiene:

justo entonces una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces, loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no sé qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado. (16)⁵

El florero es el referente a los peligros que enfrentan los poetas y signifi-
ficante del rol del poeta en una sociedad mexicana que vive una serie de paradojas políticas⁶. Por ejemplo, en México se persigue la izquierda pero se aceptan exiliados españoles del régimen de Franco. La incongruencia es que éstos tenían ideales en común con los perseguidos dentro de la nación. Se apoya la revolución cubana pero se mantienen presos políticos de izquierda porque trataron de seguir preceptos socialistas y comunistas para sindicalizarse. Estas son las paradojas que resistían los estudiantes en los albores de la olimpiada del 68; las paradojas de un país que aspira a la modernidad.

En el siguiente capítulo, Auxilio mira por una ventana y se percata de la presencia de los carabineros en la universidad. Regresa al baño y se refugia en los sanitarios. Allí comienza a leer poemas de Pedro Garfías. Esta lectura que hace la protagonista se dispara de tal manera que deviene en aceleración onírica:

y con el libro de Pedro Garfías abierto, y aunque no quería leer me puse a leer, lentamente al principio, palabra por palabra y verso por verso, aunque poco después la lectura fue acelerándose hasta que finalmente se hizo enloquecedora, los versos pasaban tan rápidos que apenas me era posible discernir algo de ellos, las palabras se pegaban unas a otras, no sé, una lectura en caída libre que, por otra parte, la poesía de Pedrito Garfías apenas pudo resistir (hay poetas y poemas que resisten cualquier lectura, otros, la mayoría, no). (31–32)

Bolaño refleja en su propia escritura el tipo de lectura que Auxilio hace. El desenfreno de la lectura de Auxilio es compartido por Bolaño al escribir múltiples frases conectadas por dos puntos, pero sin cerrar la oración con un punto final. Definitivamente, este tipo de escritura es heredada de Octavio Paz (como en “Piedra de Sol”) que, a su vez, la asume como influencia de los surrealistas franceses. Ambos, Paz y Bolaño, filtran sus influencias por medio de su trabajo poético para presentar la apariencia de automatismo, desenfreno y desmesura. Al equiparar la apariencia de la forma con el contenido, Bolaño hace un gesto referencial que posiciona a su protagonista en medio de una escritura y una lectura surreal y traumática que irónicamente no puede hacer, que es imposible porque ella no escribe.

Dominick LaCapra ofrece una explicación de la conjunción entre trauma y surrealismo al notar que “at times art departs from ordinary reality to produce surrealistic situations . . . that seem to be sublimely irrelevant to ordinary reality but may uncannily provide indirect commentary or insight into that reality” (186). Muchos de los elementos surreales de la novela son o comparables o equivalentes a los síntomas de la memoria traumática. Los hechos o situaciones límite que devienen en trauma son experimentados por medio de representaciones. Estas representaciones pueden ser coherentes y tener un sentido explícito o incoherentes y bombardear al paciente con imágenes desenfundadas que no aparentan tener conexión unas con otras. En su libro sobre la filosofía del trauma, *Aftermath, Violence, and the Remaking of a Self* (2001), Susan Brison arguye que estas representaciones son tanto sensoriales, como somáticas y/o lingüísticas (31). El desenfreno en la voz de Lacouture es resultado de la inminente intrusión de los militares y de su imposibilidad de combatir el terror, la violación de la autonomía universitaria y toda su carga simbólica, y la intromisión de un espacio de gran intimidad con la poesía como con su propio cuerpo.

Mientras está encerrada en el baño Auxilio escucha un sonido que asume es el de las botas militares. “Botas claveteadas” que se acercan y entran al baño:

y mientras esperaba que el soldado revisara los wáteros uno por uno y me disponía moral y físicamente . . . a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya . . . mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a

la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mi misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, helas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían . . . y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría o imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi wáter, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte. (33–34)

Auxilio se aterra y tiene la experiencia de la fractura traumática del tiempo como también de su paralización y aceleración. Auxilio encarna la fragmentación de su ser por medio del estrés postraumático y por medio de éste relata su disociación psíquica. Esta disociación es también el resultado del terror, de la violación de la intimidad de un espacio que se supone privado. Por ende, el baño deviene sinécdoque de la universidad. Esta disociación psíquica es generada por el terror de saberse interrumpida, acompañada y amenazada de ser vigilada, de ser encontrada en el baño por el soldado.

Justo al final de la narración de la anécdota, Auxilio relata que “el soldado y yo permanecemos quietos como estatuas en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, y eso fue todo . . . escuché que se cerraba la puerta . . . el parto había concluido” (34). Con el símil de inmovilidad de las estatuas, Bolaño explica el punto en que el terror se materializa. El primer síntoma del trauma es el sentir que el tiempo se paraliza, que nada se mueve, que no hay pasado, ni futuro. Simultáneamente, Bolaño hace una referencia velada al poema “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia, dónde el poeta encadena imágenes que se desenfrenan hasta adentrarse en una ambientación onírica. El poema es inquietante y termina casi de manera circular.

Bolaño astutamente juega a pintar un tipo de narración disparatada. Al incluir la salvación por “las leyes de la matemática” hace referencia tanto a Borges como a Zurita quienes continuamente entremezclan los discursos de las matemáticas con la poesía⁷. Bolaño contrapone el discurso matemático como única posible defensa ya que el discurso poético no rinde, no es capaz de enfrentar la realidad inmediata: el inaplazable enfrentamiento con la institución militar desde el “último reducto de autonomía”, el espacio absurdo del baño de la facultad.

Un poco después en la novela, Auxilio narra que “contempla” los años pasados como si no los hubiera vivido porque tiene de ellos una “perspectiva inédita”. Esta sensación se produce al aproximarse a la muerte, al casi padecerla, “como si me hubiera muerto” (35). Esta contemplación casi mística de los años da paso a la confusión de unos con otros, a su conversión surreal en un devenir en espiral en el que los años vividos se ligan, se confunden, se entrelazan y se hacen singulares o múltiples:

El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76 . . . me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado . . . cobijado en un nido de escombros humeantes (35).

Quiero enfatizar que la sensación de estar muerto o de convertirse en alguien más, en ese otro que comparte algo con la persona que se era antes, sin ser ésta pero no dejando de serla del todo, vinculándose a sí misma de modo siniestro, es uno de los síntomas que son recurrentes y que marcan tanto el evento traumático como la condición postraumática. Tanto así que los síntomas son tan potentes como la combinación de acciones donde el pasado, el presente y el futuro se disuelven en otra espiral. En el paciente de estrés postraumático esta combinación de fechas, situaciones, catástrofes y reacciones es una.

Falsos intervalos y fantasías poéticas

Después de posicionar la narración de *Amuleto* en una ambientación traumática durante los primeros capítulos el cuarto continúa el descenso en espiral y crea otra trampa literaria comparable a los síntomas del trauma. Bolaño imagina un falso intervalo para Auxilio. Ella se encuentra todavía en los baños de la facultad el 18 de septiembre de 1968 dónde rememora y narra su primer encuentro con Arturo Belano. El encuentro realmente ocurre dos años después, en 1970. Este lapso futuro se prefigura al momento que Auxilio termina la narración de su encuentro con el soldado y comienza a hablar de la pérdida de sus dientes: “Me puse a pensar . . . en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo aún tenía todos mis dientes,

lo que bien mirado no deja de resultar raro” (36)⁸. Auxilio describe a Arturo como un muchachito de 16 o 17 años que ya había escrito una novela, pero una novela mala y que considero es una burla que se hace Bolaño a sí mismo⁹. Bolaño sutilmente nota la orientación política de Arturo al narrar que “se sentía orgulloso que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende” (38). Ellos se hacen amigos porque mantienen una conversación acerca de poetas anglófonos. Auxilio también se hace amiga del resto de la familia de Belano, especialmente de su madre. Aquí, otra vez la sutileza de la narración se hace palpable. Al reflejar las edades de la madre y de Auxilio, Bolaño, por medio de la complicidad generacional, logra validar la conexión “maternal” que la protagonista asume.

Auxilio pinta a los poetas, sus hijos asumidos, como contestatarios y con una actitud antagónica hacia los poetas de las generaciones anteriores. Los jóvenes poetas rivalizaban con todos los poetas pasados a los que “les iban a dar en la madre” (58). A ellos les cuenta una anécdota, supuestamente escuchada de José Emilio Pacheco, del desencuentro entre Vicente Huidobro y Rubén Darío. Otra vez Bolaño crea una sinécdoque en torno a la tradición poética latinoamericana.

Huidobro se convierte en sinécdoque de la vanguardia latinoamericana mientras que Rubén Darío lo es del modernismo. Bolaño traza la posibilidad de un encuentro entre ambos y sus potenciales consecuencias para la poesía latinoamericana. Bolaño contextualiza la anécdota con el encuentro histórico entre Pound y Yeats, y la muerte prematura de Darío antes de que cumpliera los cincuenta años. La muerte del poeta nicaragüense hace que desaparezca la posibilidad de otra ruta, otra tradición poética en la que hubiese podido existir una continuidad “sin fracturas” entre el modernismo y las vanguardias.

Ya que los jóvenes poetas no pudieron “calibrar la importancia que tuvo para la poesía en lengua inglesa . . . el encuentro entre el viejo Yeats y el joven Pound” no se les hizo posible percatarse de “la importancia que hubiera tenido el hipotético encuentro entre Darío y Huidobro . . . el abanico de posibilidades perdidas para la poesía de nuestra lengua”. Y esas posibilidades perdidas son desarrolladas en el texto como “una isla entre el modernismo y la vanguardia, una isla que ahora llamamos la isla inexistente” (57)¹⁰. Bolaño presenta como misterio otra continuidad temporal; una cronología alterna de la tradición modernista y de la misma forma la posibilidad de una vanguardia Otra:

“Huidobro tras su fructífero encuentro con Darío hubiera sido capaz de fundar una vanguardia más vigorosa aún, una vanguardia que ahora llamamos la vanguardia inexistente y que de haber existido nos hubiera hecho distintos, *nos hubiera cambiado la vida*” (57–58, mi énfasis).

Bolaño parece hacer de la condición política latinoamericana un palimpsesto, como una borradura de la que no se puede hablar o escribir sino sólo por medio de rodeos, reiteraciones y repeticiones. Si el modelo es el modernismo que luego con José Martí se ancla en un nacionalismo férreo y antimperialista el preguntarse de las posibles influencias entre Darío y Huidobro es tratar de profetizar cierto cambio conceptual con una importante carga política. Quizá una vanguardia liderada por Huidobro hubiera sido más “vigorosa” en ese sentido. A partir de este dilema teórico de movimientos literarios, la narración desemboca en muerte y en la relación de los jóvenes poetas con ésta. La masacre de Tlatelolco pasa a ser un doble palimpsesto porque de ahí surge el impulso para escribir la novela y allí también metafóricamente muere la poesía.

Auxilio prepara la escena una vez más aduciendo a su memoria “estirando la cuerda con la que todos se van a ahorcar menos yo”:

algunas noches mis amigos parecían encarnar por un segundo a aquellos que nunca existieron: los poetas de Latinoamérica muertos a los cinco o a los diez años, los poetas muertos a los pocos meses de nacer. Era difícil, y además era o parecía inútil, pero algunas noches de luces violáceas yo veía en sus rostros las caritas de los bebés que no crecieron. Yo veía a los angelitos que en Latinoamérica entierran en cajas de zapatos o en pequeñitos ataúdes de madera pintados de blanco. (58)

De esta manera argumenta que los poetas jóvenes sirven de un tipo metafórico de reduplicación de los masacrados.

Luego de deambular por las calles del México de los setenta, Auxilio, como en muchas ocasiones anteriores, se va sin pagar. Auxilio asegura que ella puede irse del bar sin pagar porque ha pagado lo suficiente. Desde este punto, la palabra “pagar” cambia de acepción y se asume su significado como “penar”¹¹. Este penar es la capacidad testimonial y profética de Auxilio:

Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y esas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio era la vida o la cordura, y para mí en aquellas noches olvidadas yo estaba pagando sin que nadie se diera cuenta las rondas de todos,

los que iban a ser poetas y los que nunca serían poetas . . . No pagaba porque veía el torbellino del pasado que pasaba como una exhalación de aire caliente por las calles del DF rompiendo las ventanas 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)

Auxilio comprende su rol y la carga que debe llevar. En ese debate de pagar con “la vida o la cordura”, Auxilio elige el rol de Casandra. Ella acepta el deber de cargar con la pena y asumirse como símbolo y estandarte al mantener su autonomía mientras ocurre el evento de la toma de la universidad. Más aún, al asumir la locura se asume como víctima sacrificial. Auxilio ve lo que los otros no pueden ver, que la toma de la universidad no es más que un augurio de la matanza de los estudiantes, de los jóvenes poetas de México en Tlatelolco. Auxilio tiene un conocimiento traumático que le es difícil compartir.

Inmediatamente después de contar cómo “paga”, Auxilio narra que siente que es seguida por una sombra. Del espacio cerrado y animado del bar en el que está acompañada por los jóvenes, Auxilio pasa a estar sola en el espacio “abierto” de la calle. Ella se siente seguida por entre “los escombros”. Esta descripción de las calles del DF como ruina son precedidas por otras que equiparan los cráteres de la luna con las calles de México. Bolaño crea una ambientación apocalíptica: escombros, cráteres y en el momento de la fuga mental, abruptamente el “sol nocturno se apagó”. Auxilio se percata que es seguida porque en la soledad de la noche sólo se escuchaban ominosas pisadas que repiten el terror de su encierro en el baño de la facultad. El encierro en el baño se repite por medio del miedo y hace que Auxilio se retrotraiga al evento traumático:

Y entonces me detuve y esperé y los pasos que iban tras mis pasos se detuvieron y esperaron y yo miré las calles en busca de alguien conocido o desconocido tras el cual salir gritando y cogirme de su brazo . . . pero no vi a nadie. O tal vez no. Algo vi. Cerré los ojos y vi las paredes de baldosas blancas del lavabo de mujeres de la cuarta planta. Y pensé: así es la Historia, un cuento corto de terror. (60)

Bolaño una vez más recurre a las figuras retóricas empleadas en la poesía para impulsar un discurso cuasi poético ligado al horror. En muchas de las escenas narradas en la novela, Auxilio encadena sus pensamientos usando el polisíndeton, por ejemplo:

Y yo me les quedaba mirando y pensaba cuánta razón tienen, el polvo siempre, y la literatura siempre, y como yo entonces era una buscadora de matices me imaginaba unas situaciones portentosas y tristes, me imaginaba los libros quietos en las estanterías y me imaginaba el polvo del mundo que iba entrando en las bibliotecas, lentamente, perseverantemente, imparabile, y entonces comprendía que los libros eran presa fácil del polvo (lo comprendía pero me negaba a aceptarlo), veía torbellinos de polvo, nubes de polvo que se materializaban en una pampa que existía en el fondo de mi memoria, y las nubes avanzaban hasta llegar al DF, las nubes de mi pampa particular que era la pampa de todos aunque muchos se negaban a verla, y entonces todo quedaba cubierto por la polvareda, los libros que había leído y los libros que pensaba leer, y ahí ya no había nada que hacer, por más que usara la escoba y el trapo el polvo no se iba a marchar jamás, porque ese polvo era parte consustancial de los libros y allí . . . vivían o remedaban algo parecido a la vida. (13–14)

Lo primero que se debe notar, además de la relación en espiral entre el polvo como marca de olvido y muerte y los libros de los poetas, es el número de conjunciones usadas en una oración que parece que nunca va a terminar. Estos nexos son solamente necesarios para ubicar la atención del lector en la fractura de la coherencia narrativa de Auxilio. Incluso en el juego de palabras entre lo que ve y no puede ver surge un ejemplo de un tipo de anadiplosis simbólico en el que Auxilio comienza una nueva oración con el concepto que termina la última oración: “no vi a nadie. O tal vez no. Algo vi. Cerré los ojos y vi”. Bolaño integra una serie de figuras retóricas en el texto para que el efecto traumático irrumpa en la narración. En este constante parpadeo, el efecto “sombra” del evento de la toma de la universidad regresa apócrifamente para interrumpir la narración y devolvernos, tanto a los lectores como a Auxilio, al baño. Este regreso lleva a Auxilio a comparar la naturaleza cruel de la Historia a un cuento de terror. Cuando Auxilio abre los ojos nuevamente, una sombra salta de la pared y va a su encuentro. Como flashes de cámara fotográfica, la visión de Auxilio pasa de un plano a otro repetidamente del baño a la calle y al baño nuevamente. Cuando la sombra amenazante estaba a punto de encontrarse con Auxilio en el “portal” donde se escondió, otras “sombras” aparecen y la salvan. Esas sombras pertenecen a las voces de los jóvenes poetas. Auxilio es salvada por los gritos de los poetas que interrumpen el trance traumático.

Poetas héroes

Auxilio le da fama a Arturo de “tipo duro” y revolucionario. Cuando Ernesto San Epifanio se mete en problemas con un proxeneta homosexual por pasar “dos noches locas” con él le pide ayuda a Arturo. Ernesto le creyó a Auxilio y asumió que Arturo podría defenderlo. Arturo y Ernesto se ponen de acuerdo y van a pie, seguidos por Auxilio a un cuarto de un hotel infame en la Colonia Guerrero. Allí es donde reside el autodenominado “rey de los putos”. Auxilio describe este andar como un paseo en el río Estigia de la mitología griega: “un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres, automóviles negros que aparecían, desaparecían y volvían a aparecer, los mismos o sus silenciosos ecos enloquecidos, como si el río del infierno fuera circular” (78).

Los jóvenes poetas van a confrontar al “rey”, a pedirle que deje de amenazar la vida de Ernesto y de su familia. Allí, en el fondo de la habitación, perciben la presencia de un jovencito despojado de todas sus fuerzas y sus ropas, al borde de la muerte, recostado en una cama. Después de que el rey le advirtiera a San Epifanio que por haber pasado dos noches en su compañía contrajo la obligación de ser su esclavo, Arturo Belano toma la palabra y acentúa más su inflexión chilena. Arturo le habló al rey, frente a frente, de la muerte:

y habló de la muerte, y se repitió una y otra vez y siempre regresaba a la muerte, como si le dijera al rey de los putos de la colonia Guerrero que sobre el tema de la muerte no tenía ninguna competencia, y en ese momento yo pensé: está haciendo literatura, está haciendo cuento, todo es falso, y entonces, como si Arturito Belano me hubiera leído el pensamiento, se volvió un poco, apenas un movimiento de hombros, y me dijo: dámela, y extendió la palma de su mano derecha. (85)

Arturo extiende su brazo para pedirle a Auxilio una navaja. Aquí Bolaño, como antes Borges en el cuento “El sur”, subraya el momento en el que el personaje principal acepta su destino. De este modo comienza una alegorización de la relación entre la violencia y la poesía. Los personajes rescatan al joven moribundo y escapan seguidos de Auxilio sin que nadie los persiga. En Belano se intersecan las figuras del revolucionario, el poeta y el amigo. La navaja, la creación del cuento y la reiteración de la muerte indican un claro patrón referente a la tradición literaria enmarcada siempre por la violencia. La realidad de México y

del resto de Latinoamérica es que hay una posibilidad continua de ser víctima de la violencia. Auxilio establece claramente que las aventuras de los poetas “siempre son aventuras a vida o muerte” (90). Bolaño posiciona a sus personajes en la aventura vital. El lugar de la poesía es el posicionamiento heroico del poeta frente a la institución, frente al mal y frente a sí mismo.

Remedios Varo y Lilian Serpas: trauma y écfrasis

Auxilio después de la aventura con los poetas por la vida de San Epifanio y del joven que rescataron del hotel regresa a sus devaneos por las calles de México. Cuando ya parece que nos estamos alejando de las trayectorias del trauma en *Amuleto*, Auxilio invoca su rol maternal, el de madre de toda la poesía mexicana y “la cotidianidad se hinchó como un globo de jabón, pero a lo bestia, y explotó” (90). Auxilio se retrotrae al lavabo del cuarto piso de la facultad. Allí, comienza a tener recuerdos “futuros”. Auxilio llega al punto de negar lo que está a punto de contar como preámbulo a su anécdota. Ella supuestamente va a la casa de la pintora surrealista Remedios Varo en 1963, cinco años antes de la toma de la universidad y de la matanza de Tlatelolco¹². En realidad, Auxilio no niega la anécdota, sino que niega haber conocido a Varo porque todavía vivía en Uruguay y porque la artista murió ese año. Auxilio tiene otra desconexión mnemónica: “Son tan pocos los que se acuerdan de Remedios Varo. Yo no la conocí. Sinceramente, me encantaría decir que yo la conocí, pero la verdad es que no la conocí” (90). Esto es paradójico y rompe nuestra visión teleológica de la narración y del tiempo. Para poder ajustar la narración, Bolaño presenta la doble posibilidad de que sí sea un recuerdo real como también una falsa memoria.

Para llegar a la casa de la pintora, Auxilio se va “volando”. Pero este “volar” tiene una doble significación, además de la metáfora de velocidad, también se refiere a los “vuelos” de la memoria. Al describir ese viaje a la casa de Varo, Auxilio describe la degradación del entorno urbano e identifica cambios en las casas subyacentes. Cuando Auxilio llega a la calle donde está la casa de Varo comenta que allí “todas las casas parecen castillos derruidos” (91)¹³. Ese comentario es un guiño de ojo al estilo pictórico que empleó Varo entre 1953 y 1963, cuando muere. En sus cuadros aparecen repetidamente torres y castillos.

Bolaño va más allá en la complicada red de referencias que crea en esta supuesta visita. Auxilio siente una presencia en la casa de Varo. La presencia es inexplicable a pesar de que se da cuenta de que hay dos tazas de café recién usadas y tres colillas frescas en un cenicero. Varo niega que fume y afirma que está sola. Esta escena se hace concéntrica porque Bolaño une una serie de hilos narrativos en forma de espiral. Por un lado, establece una visita irreal de Auxilio a Remedios. Por el otro, nos hace asumir que Remedios está mintiendo y ocultando que tiene otra visita. En la propia psique de la protagonista, alguien o algo la vigila, y ese alguien o algo acompaña a Remedios también. En su conversación, Auxilio le repite a Varo la historia de la propia vida de la pintora (92). Bolaño ágilmente mueve a Auxilio de los baños de la facultad donde está confinada a la casa de Remedios Varo: “Entonces suspiro y miro la luna menguante reflejada en las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta y con un gesto que se sobrepone al cansancio y al miedo extendiendo la mano y le pregunto qué cuadro es ese que tiene tapado” (93). En la escena que sigue la transposición del baño a la sala de la casa de la pintora, Remedios está ubicada justo frente a Auxilio y de espaldas al cuadro. El cuadro tapado por una tela que parece “falda de giganta” sirve como portal entre un sitio y el otro, entre el evento traumático y la posible falsa memoria¹⁴. Varo le da la espalda a Auxilio y parece examinar el cuadro largamente a pesar de que está tapado por la manta, toma la palabra y sólo acota: “Es el último”. De acuerdo a Auxilio, estas palabras hacen eco en el baño donde está encerrada: “el eco de sus palabras rebota contra las baldosas arañadas por la luna” (93). Esta serie de ecos, repeticiones y transposiciones nos hace movernos, junto a Auxilio, entre sus estados mentales. Auxilio entonces se confunde. No está segura de que Remedios le haya dicho que es el último o el penúltimo. De acuerdo a LaCapra y en medida a Van der Kolk, el efecto del trauma es la condición de ineludibilidad del recuerdo traumático y como éste se hace intrusivo por repetitivo e involuntario.

Bolaño traduce, traslada e inventa un tipo de écfrasis muy particular porque se asemeja a un palimpsesto y que en cierta medida da claves de lectura para entender la relación del trauma psíquico y la repetición continua de las fugas mentales de Auxilio. La écfrasis es la descripción verbal y poética de una obra de arte visual. Este tipo de descripción está muy presente en la poesía. En el caso específico de *Amuleto* se espera que el lector tenga algún tipo de conocimiento artístico para

poder identificar cuáles fueron los dos últimos cuadros pintados por Remedios Varo antes de su muerte, *Tránsito en espiral* (1962) y *Naturaleza muerta resucitando* (1963). Que los dos tengan que ver con espirales no es coincidencia y le añade más misterio a la narrativa. Bolaño logra la aceleración de la intertextualidad por medio de un tipo de écfrasis que se aproxima al palimpsesto.

La primera posibilidad de referente de la obra de arte tras la “falda de gigante” es la última pintura de Varo. *Naturaleza muerta resucitando* presenta una mesa al final o sobre varios escalones casi planos.



Figura 1. *Naturaleza muerta resucitando* © 2020 Remedios Varo, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

La mesa es circular y tiene un mantel que se hace circular para dar la sensación de una aceleración continua. En el centro de la mesa un candelabro con una vela encendida que sirve como la estrella de un sistema solar. El mantel asemeja una espiral y refleja la espiral que se forma con las frutas que empiezan a girar en el aire como partículas atómicas o planetas. Algunas frutas chocan violentamente en el aire. Las faldas del mantel se levantan hacia la derecha del espectador. Otra fruta choca contra la pared de lo que podemos percibir como la cúpula de una torre. El detalle más inquietante de la pintura es la presencia de tres

libélulas o mosquitos personificados. Los insectos tienen caras de seres humanos. También hay un mosquito cerca de la ranura o ventana de la torre y no podemos precisar si es personificado también. Los extraños mosquitos-libélula son los testigos de la aceleración del suceso.

La segunda posible obra que se esconde tras la manta puede ser *Tránsito en espiral*. Como podemos ver en la figura 2, el castillo está construido como un espiral en un mar grisáceo carente de vida.



Figura 2. *Tránsito en espiral* © 2020 Remedios Varo, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

El castillo está construido como un espiral en un mar grisáceo carente de vida. El cielo está casi totalmente nublado. Hay diferentes tipos de barcas individuales que asemejan lunas menguantes, hojas y peces. Estos transportes usan velas y pedales como fuente de energía. La gente navega el tramo espiral dentro de las murallas. Hay un gran número de árboles deshojados. En la cúpula de la torre al centro del castillo (y la pintura) encontramos un extraño pájaro azul que parece tener la cabeza pegada a un pequeño mundo o planeta atrapado en uno de esos columpios que ponen en las jaulas. Si seguimos el propio tránsito en espiral de la pintura nos encontramos con el extraño animal. Auxilio es ese pájaro raro encerrado en la cúpula. Bolaño usa este referente plástico para darnos una entrada a la estructura del contenido narrativo de la novela.

No podemos olvidar que Auxilio se presenta como “ave raro”, alta, flaca, desdentada, con su pelo rubio casi blanco y ropa excéntrica.

Ella se autodenomina Quijote femenino. La extrañeza, la rareza y la incongruencia de Auxilio la hacen mosquito, libélula, Quijota y testigo. La figura 3, *Papilla estelar* (1958) de Remedios Varo, sirve para imaginar el aspecto de Auxilio Lacouture y subraya como Bolaño conecta dos facetas del surrealismo porque enlaza lo pictórico y lo lírico por medio de su narrativa al hacer écfrasis con las pinturas.

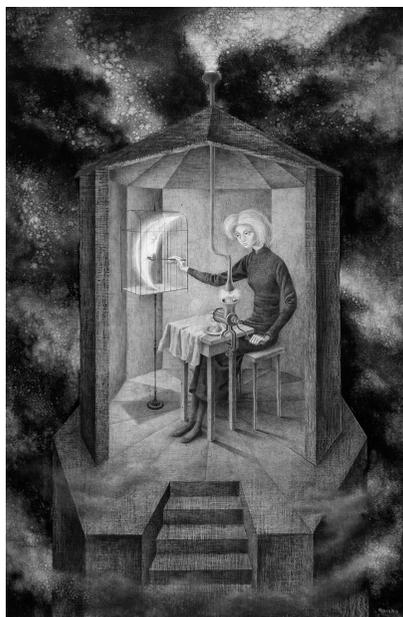


Figura 3. *Papilla estelar* © 2020 Remedios Varo, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid

Bolaño conecta dos facetas del surrealismo porque enlaza lo pictórico y lo lírico por medio de su narrativa al hacer écfrasis con las pinturas. Bolaño además de hacernos indagar en la historia de las artes plásticas, se une a la tradición de écfrasis clásica comenzada por Homero y comenta en plena narración la pintura que destapa Remedios Varo y que no tiene que ver con las últimas dos que pintó en la vida real¹⁵. En el cuadro aparece un valle verde y marrón que angustia a Auxilio de forma definitiva. Este valle parece más pintura del Dr. Atl que de Varo. Es una escenografía vacía vista desde “la montaña más alta” y que tiene ecos renacentistas (94). Este valle regresará al final de la novela en un pseudosueño de Auxilio y aparecerá como tarima donde se presentará

la muerte de los idealistas jóvenes mexicanos. Cuando termina la narración de la visita a casa de la pintora Auxilio afirma que están en el año 1962. Un año antes de lo que aseveró al principio. Corre el tiempo hacia atrás y cuando la pintora cierra la puerta, Auxilio se da cuenta que Remedios Varo está muerta. Muerta la pintora y acompañada por el eco de palabras imaginarias en las que Remedios la anima a seguir resistiendo, Auxilio regresa a los baños de mujeres de la facultad advertida que “lo peor que te puede pasar es que adelgaces horriblemente, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que te puede pasar es que te descubran” (97). Aquí Bolaño plantea la posibilidad de que Lacouture esté consciente de su propia locura mística.

Ya después, en 1973, la narración de Auxilio se concentra en desenmarañar la misteriosa presencia que siente en casa de la pintora. Cuando Auxilio sale de la casa de Remedios en 1973, se da cuenta de que esa presencia es realmente Lilian Serpas, poeta y madre de Carlos Coffeen Serpas, quien como Varo es también pintor y dibujante. Serpas va, como Auxilio, dando rondas por las calles de la Ciudad de México vendiendo los dibujos que su hijo produce. Auxilio cuenta que:

por la década del cincuenta, Lilian había sido una poeta más o menos conocida y una mujer de extraordinaria belleza . . . Lilian era mexicana y casi toda su vida había vivido en el DF. Se decía que en su dilatada juventud tuvo muchos novios y pretendientes. Lilian, sin embargo, no quería novios sino amantes y también los había tenido . . . Lilian vivía su sexualidad de la forma que a ella mis le apetecía, intensamente, entregada sólo al placer de su propio cuerpo y al placer de los sonetos que por aquellos años escribía. (101)

La relación del cuerpo y la poesía se hace palpable a partir de este personaje que es un reflejo un tanto turbio de la protagonista. El placer es la medida para leer el cuerpo textual y el cuerpo físico. Bolaño intenta una lectura poética de la precariedad de la poesía encarnada por estos personajes que van arruinándose poco a poco. Auxilio tiene otra revelación después de darse cuenta que Lilian era la presencia silenciosa, misteriosa y casi invisible en casa de Remedios Varo. Lilian Serpas es la verdadera madre de la poesía mexicana: “Entonces tuve un escalofrío. Y el escalofrío me dijo: che, Auxilio . . . la mujer a la que estás siguiendo, la mujer que ha salido subrepticamente de casa de Remedios Varo, es la verdadera madre de la poesía y no tú, la mujer tras cuyos pasos vas es la madre y no tú, no tú, no tú” (100). Auxilio nos hará entender a través

de esa otra voz que la acompaña que Lilian tiene que ser la verdadera madre de la poesía mexicana porque nunca renunció a la vida de poeta y porque en su juventud tuvo una relación sexual con el revolucionario Ernesto “Che” Guevara.

Bolaño parece que quiere que asumamos que el combinar la política revolucionaria (encarnada en Che Guevara) y la belleza de la joven poeta resulta en la verdadera poesía. Bolaño convierte a Auxilio en otro tipo de palimpsesto al dejarla de lado como madre de la poesía y otorgarle una función referencial secundaria de lo poético. Auxilio cumplía la función de madre pero quien la encarna es Lilian por su compromiso vital de asumir la poesía siempre (casi como parte del ideal poético del romanticismo).

Auxilio describe a Serpas como un “fantasma”. Instantáneamente siente el desequilibrio del tiempo desde el baño de la facultad: “es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre, digamos entonces que el *continuum* del tiempo sufre un escalofrío” (107). Este es el mismo “escalofrío” que siente al percibir la presencia desconocida en casa de Remedios Varo. Este escalofrío sirve de sinécdoque de la sinécdoque. Es decir, el escalofrío representa la Otra voz de Remedio y esa “otra” voz marca la fragmentación y disolución no tan sólo del sujeto en Auxilio y también de los quiebres y los saltos temporales y espaciales de la novela. A su vez, Bolaño hace una metacrítica de su propia novela al capturar y aprehender los tropos literarios y los presentarlos como anacrónicos y desmesurados a pesar de que realmente hace uso de ellos continuamente. De este modo, establece su habilidad por medio del andamiaje moderno de su novela y comenta, critica y juzga la literatura y la vida literaria por medio de sus personajes. Cuando el autor indica la falla de la imagen del tiempo detenido la refuerza y la vuelve a emplear pero con más ambigüedad:

Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio. Yo presiento que algo pasa y que además no es la primera vez que pasa, aunque tratándose del tiempo todo pasa por primera vez y aquí no hay experiencia que valga, lo que en el fondo es mejor, porque la experiencia generalmente es un fraude. (107-08)

Auxilio sospecha que hay algo que pasa repetidamente con el tiempo pero en esta instancia no puede saber qué es ni describirlo con las herramientas del surrealismo. Su propio trauma no le permite describir

los eventos que le sucederán a los estudiantes y que culminan con su masacre. La relación que hace Auxilio del tiempo y de la nulidad de la experiencia nos informa el porqué de la reiteración y repetición de sus enunciados: todo le pasa por primera vez. De esta manera, Bolaño logra combinar el surrealismo latinoamericano heredado de la tradición literaria francesa con el “eterno retorno” nietzscheano, el que indica que hay que vivir como si se estuviera condenado a repetir cada instante eternamente aún sin saberlo. Pero Bolaño no solamente reitera la repetición de escenas y personajes sino que establece interconexiones en el texto.

Después de tocar el timbre del apartamento de Carlos Coffeen Serpas en múltiples ocasiones, de salir y entrar del edificio donde vivía el pintor y dibujante junto a su madre, y de cerciorarse de que la luz que veía prendida desde la calle era la de su apartamento, el legendario artista le abre la puerta. Carlos Coffeen será quien, junto a Auxilio, develará el carácter trágico de la generación de jóvenes que morirá en Tlatelolco. Coffeen le cuenta a Auxilio la tragedia de Orestes y su media hermana Erígone. El impacto es tal que ella solo puede recurrir al uso de la metáfora del rayo para poder explicar la explosión del conocimiento de darse cuenta que también parece ser una víctima de tragedia griega. La investigadora argentina Laura Fandiño aclara que “de manera repentina”, Auxilio:

comprende aquello que se le se revela como una epifanía: el horror inscripto en la historia de Orestes y Erígone no es ajeno al contexto de violencia que Auxilio ve desencadenarse ante sus ojos. El hecho traumático, cifrado . . . en el episodio del encierro en el lavabo, no tiene la dimensión de lo pasado sino de un eterno presente en el cual la poetisa uruguaya continúa viviendo y desde donde accede a otras dimensiones que articulan el horror de la historia. (5)

Así también entra de lleno en el mito trágico griego por medio de “una hecatombe espiritual” (119), la cual se establece como significativa y paralelo del sacrificio de un número indeterminado de jóvenes ofrecido por las instituciones mexicanas en Tlatelolco antes de las olimpiadas del 1968¹⁶. Carlos termina la narración de la tragedia de Erígone con la desaparición de la hija Clitemnestra. En ese momento, al terminar el mito, Auxilio tiene otra fuga surreal en la que siente que ve la luna desplazarse y pasar de fase en fase a una “velocidad infinita” por las baldosas de los lavabos donde está encerrada y por el “túnel del tiempo” que habita el apartamento de Carlos Coffeen y Lilian Serpas. Esta fuga continúa al

Auxilio alucinar que es llevada al quirófano para presenciar, atestiguar o ser partícipe del “parto de la Historia”¹⁷. Sin previo aviso, Auxilio asume la finalidad de la hecatombe de estudiantes:

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 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 continuum del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo. (128)

La ineludibilidad del momento traumático hace que todo se detenga, que el *flashback* cobre vida, que se haga real y que dictamine la verdad que Auxilio debe enunciar y atestiguar. Cathy Caruth entiende este desfase en la percepción del tiempo como la imposibilidad de salir del estado traumático. Caruth elucida la patología de las memorias traumáticas al aclarar que no son patologías de una falsedad o de un desplazamiento de sentido (*displacement of meaning*) sino realmente de la historia en sí misma. Caruth concluye su planteamiento asegurando que la víctima de trauma carga una historia imposible en su interior. Efectivamente, la víctima se convierte en el propio síntoma de una historia que no puede aprehender del todo (*Trauma: Explorations* 5). Además, la experiencia de los *flashbacks* surge de una paradoja. El *flashback* parte de la imposibilidad del sujeto de recordar el evento de forma voluntaria. Recordar voluntariamente es imposible y el *flashback* ocurre a costa de la coherencia mental y el pensamiento consciente. El *flashback* es el recuerdo que interrumpe la propia imposibilidad de recordar y surge como recuerdo involuntario o herida mental. El *flashback* regresa a la memoria eventos que son improcesables de cualquier otra manera (*Trauma: Explorations* 152).

Auxilio, como hablante poético, vidente y motor de las acciones de la novela está simultáneamente dentro de los baños, en un quirófano alucinado y frecuentando los tugurios de los que eran asiduos los poetas mexicanos. Estos eventos traumáticos o límites son interminables y establecen un continuum vital. Así Bolaño desvirtúa el eterno retorno nietzscheano y deviene en la pesadilla de la que no se puede escapar. El autor acelera la narración por medio de la “visión” que tiene Auxilio. Una vez más, Bolaño recrea la alucinación de una escena quirúrgica para adentrarnos en la psique de Auxilio. Ella se siente como si estuviera anestesiada. Los médicos la llevan atada a una camilla a toda velocidad

para que pueda, al fin, estar allí, en el quirófano alucinatorio donde ocurrirá el “parto de la Historia”. En el momento del parto la alucinación desaparece (129).

En las siguientes líneas, Caruth explica la imposibilidad teleológica después de una experiencia límite:

it is . . . in the equally widespread and bewildering encounter with trauma—both in its occurrence, and in the attempt to understand it—that we can begin to recognize the possibility of a history that is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of experience and reference). Through the notion of trauma . . . we can understand that a rethinking of reference is not aimed at eliminating history, but at resituating it in our understanding, that is, of precisely permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not. (“Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History” 182)

Bolaño sigue el precepto acuñado por Caruth. Al permitirse colocar los eventos históricos acontecidos tanto en la UNAM como en Tlatelolco, en el espacio del “entendimiento inmediato” del evento, el autor sitúa un modelo referencial e íntimamente empírico (por medio de Auxilio), al centro de una explicación atípica, incoherente y en espiral del evento clave (la matanza de estudiantes) para criticar la voluntad gubernamental de mostrar a México como un estado moderno y primermundista. Bolaño despacha el discurso institucional de que los sucesos que habrían de resultar en la masacre fueron un error o inconsecuentes porque la narradora no puede sustraerse de quedar atrapada en su mente, en lo que “sabe” que es su realidad: estar encerrada en la universidad mientras es sitiada por militares. El golpe a la vida intelectual de los estudiantes es la peor expresión de represión del estado. El gobierno suprime cualquier tipo de protesta o trazo de desavenencia política y cultural mientras intenta presentar a México ante el mundo como nación moderna y progresista. El deseo de una suerte de uniformidad castrense de la sociedad mexicana ante la opinión pública internacional sirve como combustible de las políticas represivas instauradas por el gobierno de Díaz Ordaz. El lugar de la poesía en *Amuleto* es ser la respuesta al poder desde el “no-poder”.

Para terminar, quiero regresar al inicio del texto. Bolaño sitúa a Auxilio en la casa de los poetas exiliados. La mera presencia de Auxilio en la casa nos subraya la muerte de León Felipe, que ocurre en la misma fecha que los carabineros toman la universidad, el 18 de septiembre de 1968. Bolaño asume la desesperanza política y el fracaso de la poesía

desde la muerte. Auxilio explica el proceso escritural de Bolaño: “Yo creo . . . que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto” (28). Bolaño le da muerte a la poesía para resucitarla de otro modo, demarcándola en un contexto anacrónico y romántico y así hacerla indispensable. Es desde una poética fragmentaria, efrástica y traumática que se puede representar los intentos trágicos de acceso a la modernidad en México. Es desde la poesía que se puede empezar a conocer el trauma y redimirlo en arte.

HOLLINS UNIVERSITY

NOTAS

¹ Mihály Dész, al comparar señala que *Los detectives salvajes* es de “construcción épica y coral” y *Amuleto* es estrictamente “*de concepción poética*” y narrada por “una sola voz” (*Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia* 171, mi énfasis).

² En la crónica de Poniatowska, se habla de Alcira Soust Scaffo y su experiencia es narrada por la estudiante Carolina Pérez Cicero. La estudiante la cuenta así:

Durante los quince días de la ocupación de CU por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después! Ha de haber sido espantoso vivir así, hora tras hora, bebiendo sólo agua de la llave del lavabo . . . —allí dormía, tirada en ese pasillo, en el piso de mosaico— y se asomaba por una mirilla para ver a los soldados recargados en sus tanques, bostezando . . . adormilados en los yips . . . ¡Era tal su terror que nunca se movió del baño! (71)

³ Mi visión del trauma psicológico se acerca a la hipótesis postulada por Cathy Caruth en *Unclaimed Experience* (1996) de que el evento no puede ser localizable por no poder ser asimilado conscientemente. El trauma pasa a ser el regreso mental inconsciente al momento específico del “evento”. Paradójicamente, el evento se hace borroso, difuso, parcialmente ilegible (porque ya pasó) pero se trata de hacer asimilable en la psique de la víctima por medio de un “regreso” que es involuntario y constante.

⁴ Me parece que la mano autónoma es una clara referencia a “Nocturno 2” de *Persuasión de los días* (1942) del poeta porteño Oliverio Girondo:

Debajo de la almohada
una mano,
mi mano,
que se agranda,
se agranda
inexorablemente,
para emerger,
de pronto,
en la más alta noche

⁵ Unos capítulos más tarde Auxilio se da cuenta de que la voz interna no es de ella porque usa “che” y es argentina, y Auxilio es uruguaya: “Entonces yo le decía: qué curioso, mis escalofríos suelen ser uruguayos, pero mi ángel de la guarda de los sueños es argentino. Y ella, con tono profesoral, me corregía: argentina, en femenino, argentina” (138–39).

⁶ Aquí Bolaño parece estar usando el florero como referente lateral a la famosa urna griega de Keats.

⁷ Ver *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita y *Borges y la matemática* (2006) de Guillermo Martínez.

⁸ La psicoanalista húngaro-francesa, Maria Torok, equipara la pérdida de los dientes con periodos de transición en *The Shell and the Kernel* (1994).

⁹ Es posible considerar *Amuleto* como una “novela mala”. Podría leerse así por el uso exagerado, tal vez hiperbólico, de la repetición y la reiteración. Los saltos e incongruencias temporales “cansan” al lector y hacen que vuelva atrás y salte adelante en su lectura. Por estas mismas razones *Amuleto* es una “novela mala” hecha bien, porque usa estas figuras retóricas desplegadas constantemente utilizadas en la poesía como ampliación del propio contenido de la obra.

¹⁰ Esta isla entre el modernismo y la vanguardia sí existió y se encarnó en la figura del poeta mexicano Ramón López Velarde. Sobre el origen del modernismo, Roberto Fernández Retamar, manifiesta que el origen del movimiento literario está ligado a la concepción de Latinoamérica y España como periferia y tercer mundo. De acuerdo a Fernández Retamar, no es sorprendente que el modernismo estalle en países pobres como Nicaragua y Cuba. Desde la falta de una “plenitud histórica”, el modernismo busca en la fábula y el palacio un escape a la carencia de “modernidad” de la que busca “contagiarse” (*Modernismo* 348).

¹¹ El cuento “Una flor amarilla” de *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar termina con un fulminante “pagué”. El cuento trata de un encuentro en un bar dónde el personaje principal relata a otro cómo conoció a su avatar, un jovencito que vivía simétricamente

y repetía (con pequeñas alteraciones) los propios eventos de la vida del parroquiano condenándose ambos a vivir y repetir una vida llena de fracasos. Traigo a colación el cuento porque entiendo que Bolaño lo reescribe lo en la anécdota de Auxilio en el bar.

¹² Remedios Varo fue un personaje real. Era española y salió de España por la Guerra Civil. En Francia se casó con el poeta surrealista Benjamin Péret y se mudó a México por la invasión nazi a Francia.

¹³ *Tejiendo el manto terrestre, Tres destinos, El alquimista, Papilla estelar, La huida, Tránsito en espiral, La debutante y Naturaleza muerta resucitando* son sólo algunos de los cuadros de Varo en los que aparecen castillos u otros elementos arquitecturales y mágicos que nos pueden ayudar a identificar, comentar y dilucidar parte del contenido narrativo de *Amuleto*.

¹⁴ El describir la tela como la falda de una gigante es una clara referencia al cuadro “The Giantess” c. 1947 de la pintora anglo mexicana Leonora Carrington.

¹⁵ El escudo que Hefesto hace para Aquiles en *La iliada* es de los primeros ejemplos de écfrasis a pesar de que el escudo es, a su vez, otra invención del poeta épico, Homero.

¹⁶ La crítica literaria Celina Manzoni glosa esta sección de la novela en “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*” indicando que el mito griego de Erígone hija de Egisto y Clitemnestra “introduce la conjetura sobre la locura homicida y el incesto” mientras que Belano, tras su viaje a Chile, “trae los recorridos de la derrota en América Central y en el Cono Sur y la búsqueda de una estética desplazada”. De esta manera los devaneos del personaje son marcados, extrañamente, como otro tipo de secreto casi tan extremo como el incesto, el asesinato y la locura (184).

¹⁷ Bolaño recrea y repite la imagen que construyó al inicio de la novela en el momento del casi encuentro entre el soldado anónimo que entra al baño y la protagonista (34). Bolaño usa esta imagen del “parto” al inicio de la narración del texto como sinécdoque y completa la metáfora en la alucinación reiterada por Auxilio en este punto.

OBRAS CITADAS

- Abraham, Nicolas, and Maria Torok. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis* Vol. 1. Edited & translated by Nicholas Rand, U Chicago P, 1994.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Anagrama, 1999.
- Brisson, Susan. *Aftermath, Violence, and the Remaking of a Self*. Princeton U P, 2001.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins U P, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins U P, 1996.
- . “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History”. *Yale French Studies*, vol. 1, no. 1, 1991, pp. 181–92.

- Cortazar, Julio. "Una flor amarilla". *Final del juego*, Los presentes, 1964.
- Dés, Mihály. "Amuleto". Manzoni, *Roberto Bolaño*, pp. 171–74.
- Fandiño, Laura. "El orden de la memoria en *Amuleto* (1999) de Roberto Bolaño". *VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*, Argentina, 2009.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1991.
- Fernández Retamar, Roberto. "Modernismo. Noventiocho. Subdesarrollo". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coordinado por Carlos H. Magis, Colegio de México, 1970.
- Girondo, Oliverio. *Obras completas*. Losada, 1968.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins, 2001.
- Manzoni, Celina, compiladora y editora. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Ediciones Corregidor, 2002.
- . "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*". Manzoni, *Roberto Bolaño*, pp. 175–84.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Biblioteca Era, 1971.
- Varo, Remedios. *Naturaleza muerta resucitando*, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid, 2020.
- . *Papilla estelar*, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid, 2020.
- . *Tránsito en espiral*, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid, 2020.

Keywords: Bolaño, trauma, *Amuleto*, poetics, Surrealism, Remedios Varo, ekphrasis.

Palabras clave: Bolaño, trauma, *Amuleto*, poética, surrealismo, Remedios Varo, ékfrasis.

Fecha de recepción: 6 octubre 2018

Fecha de aceptación: 16 mayo 2019