



Poesía, reclusión y discontinuidad de la historia en *Amuleto* de Roberto Bolaño

Poetry, Reclusion and Discontinuity of History in Roberto Bolaño's Amuleto

Enrique Schmukler

Universidad Católica Argentina /
enrique.schmukler@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3137-7161

Date of reception:

11/03/2022

Date of acceptance:

13/07/2022

Citation: Schmukler, Enrique. "Poesía, reclusión y discontinuidad de la historia en *Amuleto* de Roberto Bolaño". *Revista Letral*, n.º 29, 2022, pp. 158-169. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi27.24126>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

El presente artículo intenta pensar el lugar que para la poética de Bolaño tienen los poetas y la poesía. A partir de un análisis de Auxilio Lacouture, personaje principal de *Amuleto*, y del contexto de encierro en que se desarrolla toda la novela, se plantean hipótesis en torno a la relación entre imaginación, poesía y temporalidad. Para ello, partimos de las hipótesis de Frank Kermode (*El sentido de un final*) y Julia Kristeva (*La revolución du langage poétique*) con el propósito de pensar, por último, los modos en que la poesía puede contrarrestar las formas establecidas de narrar la historia.

Palabras clave: Bolaño; poetas; reclusión; historia

ABSTRACT

This article attempts to think about the place of poets and poetry in Bolaño's poetics. Based on an analysis of Auxilio Lacouture, the main character in *Amuleto*, and the context of confinement in which the novel takes place, we propose hypotheses about the relationship between imagination, poetry, and temporality. To this end, we start from the hypotheses of Frank Kermode (*The Sens of an Ending*) and Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*) in order to consider, finally, the ways in which poetry can counteract the established ways of narrating history.

Keywords: Bolaño; poets; reclusion; history

El episodio en torno al cual gira la trama de *Amuleto*, la novela que Roberto Bolaño publicó en el año 1999, es conocido y ha sido analizado largamente por la crítica especializada¹: el 18 de septiembre de 1968, durante la violación de la autonomía universitaria por parte del ejército mexicano, Auxilio Lacouture² se esconde en los baños del cuarto piso del edificio de la UNAM³. Toda la novela nace de esa escena. En la desesperación de su encierro, Auxilio insiste una y otra vez en presentarse como “la madre de la poesía mexicana” (Bolaño 11), una autodefinición que permite leer al personaje en clave poética. Algunas de sus características abonan esta hipótesis. En primer lugar, desde su llegada al D.F., Auxilio se dedica a frecuentar los círculos de poetas mexicanos e incluso llega a compartir casa con dos poetas republicanos españoles exiliados en México, Pedro Garfias y León Felipe. Luego, ya instalada en la ciudad, expande sus relaciones y consigue sellar un vínculo poético-sentimental con la generación de los jóvenes poetas de la década del cincuenta como José Emilio Pacheco y, con el tiempo, con los jóvenes poetas bohemios que hacia finales de los sesenta y comienzos de los setenta frecuentaba Arturo Belano, *alter ego* imaginario del mismo Bolaño⁴.

Más allá de su función como referente de la ficción, la represión de los estudiantes y la violación de la autonomía universitaria pueden ser leídos también como índices de una representación metonímica de la historia y, en especial, de la historia latinoamericana. Si se toma como válida esta hipótesis, la historia que está por narrarse, concebida por una mujer derrotada o a punto de ser derrotada por las fuerzas militares, parece ser la historia de un fracaso. Eso queda lo suficientemente claro en la primera línea de la novela, cuando Auxilio confiesa que será a la vez “una historia de terror”, “una historia policíaca” y un “relato de serie negra”; en definitiva, la historia de “un crimen atroz” (ibíd.). Claro que la historia de ese crimen tiene un ingrediente extra fundamental. Porque al ser narrada por “la madre de la poesía latinoamericana”, la historia será observada desde una perspectiva necesariamente poética. La confrontación de registros narrativos —la historia versus la poesía— es, entonces, central. Si la voz poética de Auxilio se enfrenta a una

¹ Entre otros artículos, véase: Álvarez (2012); Manzoni (2003); Marinescu (2013). También Schmukler (2013).

² El personaje es el trasunto ficcional de la uruguaya Alcira Soust Scaffo, que realmente pasó doce días escondida en la UNAM en septiembre de 1968.

³ El episodio, vale recordarlo, tiene lugar algunos días antes de la Masacre de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre del mismo año. Sobre Bolaño y Tlatelolco, véase: Sánchez (2012).

⁴ La novela está dedicada a la memoria del poeta Mario Santiago Papasquiaro, amigo de juventud de Bolaño y figura paradigmática de lo que para Bolaño era ser un poeta de características rimbaldiana.

historia que tiene los rasgos de una pesadilla espantosa (“¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando?”) el poder que Auxilio recibe de ser la madre de todos los poetas le permitirá evitar “que la pesadilla [la] desmontara” (28).

La poesía, entonces, acude *en auxilio* del personaje cuando este se halla —parafraseando a Benjamin— en el instante de peligro de la historia⁵. Y constituye, ya por deseo de evasión, ya por pasión lectora, un refugio frente a la violencia. Porque gracias a Pedro Garfias, “a los poemas de Pedro Garfias y a [su] inveterado vicio de leer en el baño” —escribe Bolaño—, Auxilio terminará siendo la última persona en toda la UNAM en enterarse de que el ejército estaba violando la autonomía universitaria y de que, “mientras [sus] pupilas recorrían los versos de aquel español muerto en el exilio, los soldados y los granaderos estaban deteniendo y cacheando y pegándole a todo lo que encontraban delante” (ibíd.)

Este último fragmento habilita una pregunta que surge casi naturalmente: ¿Auxilio Lacouture se aferra a la poesía solo para evadirse? La pregunta contiene, a su vez, otra, quizá más sustancial: ¿cómo concibe Auxilio, la madre de la poesía, a su hija (la poesía) en su encierro? Bolaño brinda algunas pistas cuando, tras unas horas de encierro, describe a Auxilio Lacouture en el momento en que atina a salir de su refugio para asomarse a una ventana. Desde allí constata que la universidad está poblada de soldados. Al regresar al baño para continuar leyendo la poesía de Garfias, y tal vez como consecuencia de lo que acababa de observar, la lectura experimenta una transformación. Porque si bien Auxilio parece retomarla con la cadencia propia de su manera habitual de leer (aunque sin ganas, como hipnotizada por el libro), poco después (la lectura) comienza a acelerarse hasta que finalmente se hace “enloquecedora”: “Las palabras pasaron tan rápido que después no me fue posible discernir algo de ellas, las palabras estaban pegadas, no sé, una lectura en caída libre” (31).

La aceleración de la lectura produce una ruptura en el lenguaje que aterroriza al personaje con una nueva percepción de la historia, desestructurada y discontinuada por el lenguaje poético (la poesía, al fin y al cabo, no puede sino devenir subjetividad en una mujer que ha parido a todos los poetas de México). Lo que Bolaño propone es una sutil reflexión sobre el lenguaje poético. La poesía en *Amuleto* parece ofrecer la posibilidad de una perspectiva del mundo novedosa gracias a la irrupción de una nueva disposición del lenguaje que es, necesariamente, una nueva forma de organizar el tiempo. De allí

⁵ Véase “Tesis sobre filosofía de la historia” (207-219) en Benjamin (2018).

que la imagen que elige Auxilio para describir su experiencia sea justamente la de la aceleración.

Poesía y negatividad

En *Amuleto*, el encierro de Auxilio Lacouture representa un ámbito privado y unificado donde la poesía puede producir discontinuidades. Un espacio que también se asemeja a las constantes pulsiones maternas del personaje ya mencionadas. La relación entre lo maternal y la poesía, entonces, merece una reflexión aparte. La ruptura o desviación de las formas establecidas del lenguaje es una de las características más radicales de cierta poesía de vanguardia asimilada por Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique* a la pulsión maternal. Kristeva parte de una distinción lingüística entre la esfera simbólica, entendida como sistema de signos, y la esfera semiótica, que equipara a la *khóra* platónica. Define este concepto que Platón desarrolla en el *Timeo* como una esfera profundamente energética y pulsional que pretende cortocircuitar las dimensiones espaciotemporales de la realidad y, por lo tanto, cualquier idea de mimesis o representación. Escribe: “Si la descripción teórica de la *khóra* que perseguimos sigue el discurso de la representación que la da como evidencia, la *khóra* misma en tanto ruptura y articulación —ritmo— es anterior a la evidencia, al verosímil, a la espacialidad y a la temporalidad” (Kristeva 23, traducción mía)⁶. De lo que deduce, pues, que la *khóra* se opondría a los discursos nacidos del imperio del Signo y de la alianza inmutable entre el Significante y el Significado:

Nuestro discurso —el discurso— se mueve contra ella [contra la *khóra*], es decir, se basa en ella al mismo tiempo que la repele puesto que, designable, regulable, nunca se plasma definitivamente. De modo que podemos situarla o, a lo sumo, prestarle una topología, pero nunca axiomatizarla. Sin ser todavía una posición que representa algo para alguien, es decir, sin ser un signo, la *khóra* tampoco es una posición que representa a alguien para otra posición, es decir, no es un signifiante [...]. Ni modelo ni copia, es anterior y subyacente

⁶ En el original, en francés, se lee: “Notre discours — le discours — chemine contre elle [contra la *khóra*], c’est-à-dire, s’appui sur elle en même temps qu’il la repousse, puisque, désignable, réglémentable, elle n’est jamais définitivement posée: de sorte qu’on pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l’axiomatiser. Sans être encore une position qui représente quelque chose pour quelqu’un, c’est-à-dire, sans être un signe, la *khóra*, n’est pas non plus une position qui représente quelqu’un pour une autre position, c’est-à-dire, qu’elle n’est pas un signifiant [...]. Ni modèle, ni copie, elle est antérieure et sous-jacente à la figuration donc à la spécularisation, et ne tolère d’analogies qu’avec le rythme vocal ou kinésique” (Kristeva 1985).

a la figuración, y, por tanto, a la especulación, y solo tolera las analogías con el ritmo vocal o kinésico (24).

Platón define entonces la *khóra* como un receptáculo “nutritivo y maternal” aún no unificado en un Universo, “porque Dios está ausente” (Kristeva 25). Y, sin embargo, “aunque esté desprovista de unidad, de identidad o de Dios, la *khóra* está sometida a una regulación, distinta de la que produce la ley simbólica, pero que, sin embargo, efectúa las discontinuidades articulándolas provisionalmente, y volviendo a empezar continuamente” (ibíd.). Es evidente que la hipótesis que vincula maternidad y poesía es aquí fundamental. Kristeva además equipara la esfera semiótica de la *khóra* platónica con el estadio preedípico. Según la teórica francesa, antes de adquirir su propia condición de “yo”, el sujeto mostraría la capacidad de producir lo que serían significaciones corporales y rítmicas anteriores al lenguaje. Porque es la relación del cuerpo del niño con el de la madre lo que proporciona al sujeto —antes de devenir individuo— el poder de crear significados independientes de las estructuras lingüísticas, es decir, independientes del Signo. Y es esta esfera anterior al lenguaje, presimbólica y orientada hacia lo materno, lo que constituye, entonces, el dominio exclusivo de la poesía. Al igual que la ordenación semiótica guiada por las pulsiones maternas en el niño, el acto poético suministra al sujeto —un sujeto “poético”— el poder de crear una ordenación semiótica heterogénea que rompe con la ley unívoca del Símbolo. De allí que la poesía y la maternidad tengan una estrecha relación con la (pro)creación de significados no simbólicos; de allí también que la poesía y la maternidad constituyan un *polo negativo* capaz de derrocar y resistir los discursos masculinos homogéneos y *afirmativos*, incluido el discurso de la historia oficial. Concluye Kristeva:

Se trata, pues, de las funciones semióticas preedípicas, descargas de energía que vinculan y orientan el cuerpo en relación con la madre. [...]. Se diría que es este cuerpo materno el que mediatiza la ley simbólica que organiza las relaciones sociales, y que se convierte en el principio ordenador de la *khóra* semiótica [...]. A este proceso de generación semiótica lo llamaremos negatividad, distinguiéndolo de la negación como acto del sujeto juzgador [...]. Mallarmé se refiere a este ritmo semiótico interno al lenguaje cuando habla del “Misterio en las letras”: indiferente al lenguaje, enigmático y femenino, este espacio subyacente a la palabra escrita es rítmico, desatado, irreductible a su traducción verbal inteligible; es musical, anterior al juicio, pero contenido por una única garantía: la sintaxis (29).

Aquella negatividad que caracterizaría al “genio femenino” y a la poesía es lo que define también la potencia de Auxilio Lacouture. La presencia de la poesía en *Amuleto* encuentra más de una similitud con el lugar que ocupa esa misma temática en la novela que Bolaño publicaría un año después, *Nocturno de Chile* (2000). Es importante insistir en esta proximidad. Pero también hay otra característica que los reúne. Ambos textos son novelas de una sola voz —la de Auxilio, en *Amuleto*, y la de Urrutia Lacroix / Ibacache, en *Nocturno de Chile*. Sin embargo, la función que tiene esa voz es lo que las distingue. Mientras que el cura Urrutia Lacroix, alias H. Ibacache, crítico literario oficial de la dictadura de Pinochet, toma la palabra para legitimar el olvido a través de una concepción *afirmativa*, clasicista y monumental de la historia y de la cultura, la voz de Auxilio Lacouture es *negativa* en el sentido adorniano⁷: su propósito es escapar de la derrota y del encierro a partir de la puesta en acto de una nueva sintaxis narrativa cuyo objetivo —probablemente involuntario— es romper la linealidad del relato e interrumpir la irreversibilidad de la historia⁸.

Ante el abismo

Al principio de la novela, en el párrafo en el que Auxilio intenta recordar su llegada a México, hay una escena paradigmática sobre la representación lineal de la historia. Escribe Bolaño:

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 no me volví a marchar. A ver que hago un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico (Bolaño 12).

Alargar el tiempo, estirarlo como si fuera una epidermis. Gracias a su percepción poética, Auxilio consigue abarcar la historia en su totalidad, como si con su verbosidad pretendiera pintar un *panorama*, ese género pictórico-paisajístico que tanto intrigó a Walter Benjamin en sus reflexiones sobre el París del siglo XIX⁹. Unas páginas más adelante, en el momento en que Auxilio llega a México y comienza a trabajar como empleada

⁷ Para la cuestión de la negatividad en Adorno, véase Adorno (2004).

⁸ La cuestión de la irreversibilidad de la historia es central en *La literatura Nazi en América*, conjunto de ficciones biográficas antecedidas por un epígrafe de Augusto Monterroso: “Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién) veces en el mismo río”.

⁹ Véanse Benjamin (2005) y (2018).

doméstica de Pedro Garfias y León Felipe, reaparece el tema de la línea recta. Esto ocurre cuando advierte la presencia de un enigmático florero que entristece y paraliza la mirada de Garfias, como a Ulises el canto de las sirenas¹⁰:

Y una vez, esto lo recuerdo y me da risa, en que estaba sola en el estudio de Pedrito Garfias, me puse a mirar el florero que él miraba con tanta tristeza. [...] lo observé desde distintos ángulos, y entonces (estaba cada vez más cerca, aunque mi forma de aproximarme, mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara una espiral (Bolaño 16).

La escena es muy significativa porque anuncia la resistencia a lo lineal que a medida que avanza la novela va colonizando el relato de Auxilio. En este caso, la línea recta resulta ser algo que parece terminar en un agujero negro que hace que Auxilio, la madre de la poesía, se asuste. Por eso, de hecho, recorre la línea recta con pasos vacilantes. Es que ya intuye el desenlace, vale decir, que el camino que conduce al final es aciago. Observado en el oráculo-florero, el final de la historia condensa la visión apocalíptica que habita la torturada conciencia de Urrutia Lacroix / Ibacache en *Nocturno de Chile*, cuyo vertiginoso fluir culmina en la escatológica (en el sentido de soez, pero también de apocalíptica) “tormenta de mierda” analizada por varios autores¹¹. Ahora bien, en *Amuleto*, a su vez, el final apocalíptico remite al exilio y la muerte de los poetas que no pueden escapar a su destino. Bolaño los describe como “una inacabable legión de jóvenes” (Bolaño 151) que Auxilio no es capaz de precisar: no está segura si eran “jóvenes de carne y hueso o de fantasmas” (ibíd.). Jóvenes o fantasmas, en cualquier caso no constituían, para Auxilio, “una masa” pues “sus destinos no estaban imbricados por una idea común” sino por “la generosidad y el valor” que los llevaba al abismo (ibíd.). Finaliza Bolaño: “Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra a o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo” (Bolaño 152).

Lo dicho: Auxilio vislumbra la historia como una tragedia en la que los jóvenes poetas latinoamericanos se desbarrancan en el abismo. Destino de mártires que, como ha señalado la crítica¹², remite a *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob (autor clave

¹⁰ Para un análisis en profundidad de la función de la línea recta en *Amuleto* a partir del concepto de atlas de Aby Warburg / Georges Didi-Huberman, véase Schmukler (2013).

¹¹ Para un compendio de textos sobre *Nocturno de Chile*, véase, K. Benmiloud y R. Estève (eds.) (2007).

¹² Véase Rodríguez Freire (2011).

en la biblioteca del chileno)¹³, un texto narrado coralmente por un grupo de niños enviados a la muerte en busca del Santo Sepulcro. Ahora bien, ¿qué es lo que Auxilio planea hacer con esta imagen abismal de la historia? ¿Cómo piensa ella, la madre de todos los poetas, enfrentarse al destino abismal que amenaza en su imaginación a la poesía y a los poetas del continente?

Reclusión solitaria

La respuesta a estos dos interrogantes es la misma: desde su lugar de reclusión, Auxilio intentará producir discontinuidades con el propósito de generar un desvío en la historia y, de ese modo, conseguir que no se concrete el funesto destino que su visión poética prevé para la juventud de América Latina y, en particular, para sus jóvenes poetas. En este sentido, el espacio de clausura en el que tiene lugar la extensa alocución del personaje le da la posibilidad de crear su ficción personal sobre la historia del continente. Como cuando se hace referencia a la idea de José Emilio Pacheco —que Auxilio le cuenta a los iconoclastas poetas amigos de Arturo Belano—, según la cual si Rubén Darío no hubiera muerto tan joven y hubiera llegado a conocer a Vicente Huidobro, la historia de la poesía latinoamericana del siglo XX habría cambiado para siempre (Bolaño 57, 58). Construida en una suerte de receptáculo aislado, esta ficción “privada” de Auxilio sobre el destino de América Latina y sus poetas puede interpretarse como elaborada en una suerte de *khóra* platónica, aquella esfera semiótica, maternal y poética teorizada por Kristeva.

Por eso no sería exagerado sostener que uno de los temas que la novela aborda indirectamente es la relación entre ficción (imaginación) y reclusión solitaria. En *El sentido de un final*, Frank Kermode se interesa por este vínculo tan particular al analizar *Solitary Confinement*, las memorias de Christopher Burney, un agente británico tomado prisionero en el París bajo ocupación alemana. Para sobrevivir durante su cautiverio de más de un año, Burney elaboraba ficciones mentales. No viene al caso aquí detenerse en ellas pero sí reponer la hipótesis de Kermode según la cual “las ficciones, aunque tiendan al absurdo, son necesarias a la vida” (Kermode 153). Y si “se vuelven muy intrincadas” —observa— es porque, en tanto vivientes, “tenemos el conocimiento desolador de que ninguna de nuestras ficciones es la ficción suprema” que permite resolver la unidad entre forma y contenido de la vida (ibíd.). Allí radica lo que Kermode denomina, citando a Wallace Stevens (de quien, claro, proviene la expresión “ficción suprema”), la *pobreza* de los individuos¹⁴.

¹³ Véase “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” en Bolaño (2004).

¹⁴ Véase Stevens (1996).

El crítico británico afirma que la reclusión solitaria como la que experimentó Burney es el hábitat paradigmático de ese tipo de pobreza porque en su encierro, privado de casi todas las herramientas de que un individuo es capaz de valerse para no desesperar, solo era capaz de utilizar su mente y su imaginación para, por medio del lenguaje, crear narrativas para sobrevivir a la desesperación de no saber cuándo habría de llegar el final (su muerte o su liberación). Para aquel que vive, como se suele decir, privado de la libertad, “todos los tipos de ficción, sean heredados o bien inventados, ingenuos o complejos, se combinan en la mente que busca la libertad en medio de la pobreza” (156). En ese hábitat el vínculo entre ficción y mundo se invierten y “el mundo de las palabras”, “el engaño que da vida al mundo” (ibíd.), adquiere estatuto de realidad. En este sentido, es interesante constatar que Auxilio percibe su propio aspecto físico con ciertas similitudes al de Don Quijote, personaje ejemplar de la confusión entre ficción y realidad; Auxilio se ve a sí misma como un Quijote que sobrevive en la extrema pobreza en el D.F. de los años sesenta:

Y luego me lavé las manos, me miré en el espejo, vi una figura alta y flaca, con algunas, demasiadas ya, arruguitas en la cara, la versión femenina del Quijote como me dijera en una ocasión Pedro Garfias, y después salí al pasillo (Bolaño 30).

La necesidad que produce la pobreza es, entonces, la búsqueda de libertad. En la conciencia de Auxilio Lacouture, alcanzar la libertad equivale a poder escapar de la pesadilla circular de la derrota, ya sea la de los jóvenes poetas de América Latina, la de la propia generación de Belano / Bolaño¹⁵ o la de la poesía *tout court*. Tal vez esa sea la explicación de que su ficción privada se vuelva más y más intrincada a medida que avanza la novela y Auxilio vaya perdiendo la noción del tiempo. En este punto sí conviene detenernos en una de las ficciones que se inventa Burney, la ficción que Kermode apoda “del reloj”. Burney inventa una ficción temporal al crear un reloj con la sombra que de la ventana de su celda veía proyectarse desde un alero hacia una pared. Esa ficción le servía para no perder el principio de realidad, una última conexión con el mundo porque “necesitaba captar la presión creciente del final que se aproximaba” (157). Aunque, confiesa el agente británico, podría haberse abandonado al “paso del tiempo vacío” (ibíd.), que es el tiempo que no se sufre, opta en cambio por “la lentitud del suceso

¹⁵ En clave autobiográfica, el encierro de Auxilio remite al episodio del encarcelamiento que sufrió Bolaño en 1973, en Chile, cuando se produce el golpe de Pinochet a Salvador Allende. Este episodio, y sus consecuencias, es referido implícitamente en los capítulos 6 y 7 con “Arturito” Belano como protagonista.

esperado que habría de ponerle fin” (ibíd.) a su padecimiento porque —concluye Kermodé— “sin el sentido del transcurrir del tiempo, dejamos virtualmente de vivir, perdemos contacto con la realidad” (ibíd.).

A diferencia de lo que ocurre con Burney, Auxilio, en su reclusión solitaria en la UNAM, sí pierde la noción del tiempo. Lo que se propone desde el momento en que se encuentra encerrada en el baño es resistir. Para Auxilio esa es la única certeza. En el capítulo 3, cuando de milagro consigue evitar ser descubierta por un soldado que entra al baño pero se distrae mirándose en el espejo, en un raptó de temeridad, piensa: “Y supe lo que tenía que hacer. Yo supe. Supe que tenía que resistir” (Bolaño 35). A continuación, se anima a salir del compartimento del inodoro donde estaba escondida y, sentada en las baldosas del baño, termina de leer el libro de Garfias, cierra el libro, cierra los ojos y se dice: “Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste” (ibíd.). Es significativa la serie entre el libro que se cierra y los ojos que se cierran. Auxilio termina de leer poesía y la poesía se transforma en una visión o en una profecía (no hace falta tener los ojos abiertos para ver). El fluir poético en la mente de Auxilio es su manera de resistir. Es la ficción que nace de la necesidad, de la pobreza y el cautiverio. Pero cuando cierra los ojos lo que se produce es también una pérdida de la noción del tiempo cronológico. Como cuando piensa en la pérdida de sus dientes: “Me puse a pensar, por ejemplo, en los dientes que perdí, aunque en ese momento, en septiembre de 1968, yo tenía todos mis dientes, lo que bien mirado deja de resultar raro [...]” (Bolaño 36). La temporalidad es procesada por una “nave del tiempo” personal que permite, como el Aleph de Borges, ver todos los tiempos en un mismo lugar. Dos párrafos describen esto con bastante elocuencia:

No sé por qué recuerdo esa tarde. Esa tarde de 1971 o 1972. Y lo más curioso es que la recuerdo desde el mirador de 1968. Desde mi atalaya, desde mi vagón de metro que sangra, desde mi inmenso día de lluvia. Desde el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde el que puedo observar todas los tiempos en donde aliente Auxilio Lacouture, que no son muchos pero que son [...]. Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto, hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 me dicen, balbuceando, tartamudeando [...].

El confinamiento de Auxilio en el baño de mujeres hace posible que la imaginación y la ficción desafíen la univocidad de la historia poniendo en crisis su carácter lineal. Mientras que en *Nocturno de Chile*, Urrutia Lacroix / H. Ibacache defendía la historia de los vencedores aferrándose a una historia que, como

el río de Heráclito, era lineal e irreversible, Auxilio en cambio se confía a una temporalidad singular que no se aviene al orden que organiza lo real y produce en ella el extravío de lo real. De alguna manera, son dos las alternativas de la novela: o se acepta el devenir lineal de la historia, cuyo desenlace es, como mencionamos, apocalíptico: la muerte de los jóvenes poetas de América Latina; o bien se opone resistencia al río irrefrenable de la historia sustituyendo el tiempo cronológico, “las tiránicas leyes del cosmos” por el tiempo de la poesía. Solo que esta última alternativa parece tener un alto precio porque engendra el extravío y la desesperación de los poetas y de la madre de todos ellos: Auxilio Lacouture.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Estética. Obra Completa 7*. Madrid, Akal, 2004.

Álvarez, Moira. “La voz de Auxilio en *Amuleto* de Roberto Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, n°75, 2012, págs. 419–440.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, Walter. “París, capital del siglo XIX. *Iluminaciones*”. Buenos Aires, Taurus, 2018, págs. 253-269.

Benjamin, Walter. “Tesis sobre el concepto de historia”. *Ibíd.*, págs. 307-319.

Benmiloud, Karim y Estève, Rapahël. *Les astres noirs de R. Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona, Anagrama, 2009.

Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral, 1996.

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama, 2002.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París, Editions de Minuit, 2002.

Didi-Huberman, Georges. *Atlas ou le gai savoir*. París, Editions de Minuit, 2011.

Fernández, José Antonio. “Bolaño y Tlatelolco”. *Études romanes de Brno*, vol. 33, 2012, págs. 133-143.

Freire, Raúl Rodríguez. “La traición de la izquierda en *Amuleto* de Bolaño”. *Guaraguao* 15, n°37, 2011, págs. 33-45.

Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona, Gedisa, 2000.

Kristeva, Julia. *La Revolution du langage poétique*. París, Seuil, 1985.

Manzoni, Celina. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto* de Roberto Bolaño”. *Hispanamérica*, vol. 32, n°94, 2003, págs. 25-32.

Marinescu, Andreea. “Testimonio” in the lettered city: literature and witnessing in Roberto Bolaño’s ‘*Amuleto*’”. *Chasqui*, vol. 47, n°2, 2013, págs. 134-146.

Schmukler, Enrique. “Abrir la historia: Roberto Bolaño, el “principio-atlas” y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria”. *Mitologías Hoy*, vol. 7, 2013, págs. 113-123.

Schwob, Marcel. *La croisade des enfants. Œuvres*. París, Phebus, 2002.

Stevens, Wallace. *Notas para una ficción suprema*. Trad. Javier Marías. Valencia, Pre-textos, 1996.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.