

Roberto Bolaño y la dimensión cronotópica del trauma en *Amuleto*¹

ROBERTO BOLAÑO AND THE CHRONOTOPIC DIMENSION OF TRAUMA IN *AMULETO*


Williams Enrique Tolentino-Herrera*

Resumen: Se examina, mediante una lectura de la novela *Amuleto* (1999), la centralidad adquirida por los espacios en la narrativa de Roberto Bolaño en tanto cronotopos del trauma y la barbarie ligada a algunos acontecimientos históricos del pasado latinoamericano, como la ocupación militar de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la masacre de Tlatelolco. Se argumenta que dicha relevancia de los lugares estriba en una función alegórica que, además de la utilidad circunstancial, penetra en la estructura de la obra y tributa a una configuración literaria de la memoria histórica regional. A partir de las teorizaciones de Mijaíl Bajtín y Gaston Bachelard sobre las nociones de 'cronotopo' y 'espacio literario', respectivamente, el análisis se adentra en el concurso de dos significados que la escritura bolañiana asigna a los espacios: la representación de lo cerrado como favorable a la liberación reflexiva, y de lo abierto y natural como símbolo de la violencia estatal y la barbarie.

Palabras clave: análisis literario; literatura latinoamericana; literatura contemporánea; Roberto Bolaño; cronotopo literario; espacio literario; historia; memoria

Abstract: Through a reading of the novel *Amuleto* (1999), the centrality acquired by spaces in Roberto Bolaño's narrative as chronotopes of trauma and barbarism linked to some historical events of the Latin American past, such as the military occupation of the University National Autonomous Government of Mexico (UNAM) and the Tlatelolco massacre. It is argued that the relevance of the places is based on an allegorical function that, in addition to the circumstantial utility, penetrates the structure of the work and contributes to a literary configuration of the regional historical memory. Based on the theorizations of Mijaíl Bajtín and Gaston Bachelard on the notions of 'chronotope' and 'literary space', respectively, the analysis delves into the contest of two meanings that Bolañian writing assigns to spaces: the representation of what is closed as favorable to reflexive liberation, and of the open and natural as a symbol of state violence and barbarism.

Keywords: literary analysis; Latin American literature; contemporary literature; Roberto Bolaño, literary chronotope, literary spaces, history; memory

* Universidad de Concepción, Chile
Correo-e: wetolentinh@gmail.com
 <https://orcid.org/0002-0000-9840-0089>
Recibido: 18 de abril de 2022
Aprobado: 1 de febrero de 2023



1 El presente artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años", que coordinan la Dra. Mariela Jinett Fuentes Leal y el Dr. Juan Cid Hidalgo en el programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile. También guarda relación con el proyecto de investigación doctoral del propio autor, titulado "De ruinas humanas y antiutopías: representaciones sobre la crisis de las esferas política y social en la novela latinoamericana reciente", bajo la tutoría de la Dra. Fuentes Leal.

INTRODUCCIÓN

Condicionada por su trayectoria biográfica, la narrativa de Roberto Bolaño se caracteriza en lo general por dos temas fundamentales: la constante recuperación y ficcionalización de varios episodios traumáticos en la historia latinoamericana reciente, y el concurso de una escritura que —culturalmente hibridada—² recurre a las formas de la memoria individual y colectiva como ámbitos idóneos para una representación literaria de dichos sucesos. La asunción de ambos rasgos termina por establecer en buena parte de su obra referencias alegóricas, cuando no directas o explícitas, sobre instantes de un pasado ‘oscuro’ al cual el lector se aproxima desde una dimensión emotiva y regional. Ocurre así porque la escisión territorial de la región en diversas naciones, desde la perspectiva de Bolaño, no constituye traba suficiente ante la tenencia de una historia y una lengua en común, que avalan la comprensión de América Latina como unidad indivisible. El pensamiento del escritor, además de sus novelas, asume esta perspectiva como una verdad incuestionable. En su *Discurso de Caracas (Venezuela)*, por ejemplo, afirmaba no sentir molestia alguna con que lo tildaran de chileno, mexicano, español, venezolano o colombiano; puesto que compartía la máxima de que la patria de un autor era siempre su lengua:

Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es solo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende

2 Para este juicio se parte del concepto de ‘hibridación cultural’, propuesto por Néstor García Canclini, cuya esencia radica en tres procesos: la mezcla y ruptura de elementos estructurantes de sistemas culturales diversos, “la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (1990: 264).

en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura (Bolaño, 2008: 38-39).

Según esta concepción, la calidad de la escritura tiende a cifrarse primero en un posicionamiento ético más que en la capacidad de escribir bien. Ética sobre estética: una escritura de calidad implica entonces para el autor “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” donde se suele correr al borde de un precipicio (Bolaño, 2008: 39). De hecho, la naturaleza de esta imagen es determinante en la narrativa del chileno, porque el recurso de acudir a la memoria de episodios traumáticos de la historia latinoamericana, de cara a entablar un diálogo con las generaciones que los presenciaron, ciertamente conlleva riesgos. Mucho más si se trata de víctimas, habida cuenta de que la generación para la que escribe Bolaño es la suya propia: los jóvenes que entre las décadas de 1960 y 1970 vivieron la crisis de los ideales utópicos que les habían llevado a la lucha por ordenamientos políticos y sociales más justos, y que también sufrieron en carne propia los embates del horror y la violencia de Estado.³

Se trata, en ese sentido, de una generación decepcionada y abatida por la crueldad, y dedicada en las décadas posteriores a la superación de un pasado difícil; lo cual exigía a las retrospectivas literarias de Bolaño cierta dosis de tacto para representar el trauma generado en el ser humano, sin hurgar demasiado en heridas históricas

3 Por si las observaciones que derivan de un análisis histórico-literario a varias de las novelas del escritor no fueran evidencia suficiente de cara a sostener esta afirmación, las palabras del propio Bolaño en su *Discurso de Caracas (Venezuela)* así lo certifican: “Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia” (2008: 40).

todavía recientes y abiertas. Semejante labor significaba situarse al borde de un abismo porque exigía rememorar, ficción mediante, instantes dolorosos a partir de una escritura literaria afín a las formas de la memoria histórica, la cual, a decir de Tzvetan Todorov (2000: 15-16), se articula en una serie de interacciones entre procesos de supresión y conservación de las experiencias vividas.

El lector aguzado encontrará en *Amuleto* (1999), la sexta novela del chileno, un ejemplo singular de la manifestación de este binomio memoria-olvido, revelado por medio del discurso de una poeta uruguaya que reconstruye, a partir de un episodio traumático de su experiencia personal, las vivencias que la atan, junto a una generación de jóvenes poetas, a un hecho sangriento de la historia mexicana, la masacre de Tlatelolco. Aunque dicho binomio, para nada contradictorio, también es posible hallarlo en otras novelas, como *Estrella distante* (1996) o *Nocturno de Chile* (2000), dedicadas al retrato de la dictadura instaurada en ese país austral (1973-1990). Cabe acotar la singularidad de *Amuleto* en la concepción literaria del tema a propósito de una narrativa que — pese a adentrarse en sueños y recuerdos cronológicamente desordenados y próximos a un aparente estado de locura—, logra mantener la coherencia con el pasado, aproximando al lector a una visión alegórico-emotiva, pero fiel, de la historia.

Notable interés ha tenido esta novela dentro de la crítica y los estudios literarios gracias a determinados aspectos, como la tematización de la violencia y el pasado en términos poéticos o la pertinencia de una lectura anclada en las arremetidas del autor contra el *establishment* intelectual de la segunda mitad del siglo XX. Marcada por el simbolismo de sus episodios y alusiones al panorama poético latinoamericano, se trata en realidad de temas recurrentes en la obra así como en otras novelas del autor, que además de delinear un marco referencial e insinuar un juicio sobre la propia literatura, sirven también al propósito

de fomentar interpretaciones críticas que agrupa nociones como cultura, literatura e historia en la narrativa bolañiana.

Empero, debe decirse que el creciente interés en estos aspectos ha conspirado también, —si no directamente, al menos de un modo incidental— contra una acumulación de miradas en torno a asuntos como la centralidad y funcionalidad de los espacios literarios en la narrativa del escritor, más allá de la evidente utilidad circunstancial que estos tienen para la situación de los personajes y el desarrollo de los acontecimientos narrados. Destacan, a propósito del tema, algunos aportes de las investigadoras Laura Fandiño (2010) y Daniella Blejer (2016), quienes, aun cuando no analizan con detalle el valor de los lugares bolañianos como cronotopos del horror, sí subrayan, en cambio, su importancia como uno de los rasgos más distintivos del autor. Así pues, siguen siendo menores, cuando no ocasionales, los análisis literarios relativos al valor cronotópico de los escenarios de barbarie recreados por el chileno en varias de sus novelas: la pieza del poeta y el cielo como expresión de la violencia desplegada en *Estrella distante*; la casa de María Canales como representación de la memoria y las atrocidades de la dictadura en *Nocturno de Chile*; la serie de feminicidios y su nexos con la ciudad fronteriza de Santa Teresa en *2666* (2004); o incluso, en *Amuleto*, la imagen del valle y del abismo como índices poéticos que determinan la expresión literaria de un crimen.

Precisamente, quizás sea esta última novela la que más demanda la aparición de análisis dedicados a subrayar la relevancia que tienen los espacios literarios en la poética de Bolaño, habida cuenta de que, por ejemplo, además de relacionar los instantes del horror con circunstancias puntuales, estos alcanzan asimismo la condición de representaciones metafóricas sobre los acontecimientos relatados y tributan, en consecuencia, a la propia configuración de la memoria histórica. Así, definen y representan la ‘patria’ del escritor, se diría en coherencia con las propias

palabras del autor, entretanto intervienen en el ejercicio ético que su escritura encauza. El presente artículo se propone argumentar estas consideraciones, partiendo de la premisa del valor representativo que dichos sitios adquieren en *Amuleto*, mediante un análisis textual que dialoga con los aportes teóricos de Mijaíl Bajtín acerca del cronotopo literario, además de una atención a los juicios de Gaston Bachelard y otros autores en torno a la poética del espacio y sus diversos roles dentro del género narrativo.

MEMORIA Y ENCIERRO: LIBERTAD Y FRACTURA DEL TIEMPO

Amuleto condensa desde la memoria de la poeta uruguaya Auxilio Lacouture —personaje ideado a medio camino entre la realidad, la ficción y la metáfora—,⁴ y su relación en el tiempo con poetas jóvenes y personalidades de la vida cultural mexicana hasta buena parte de la repercusión emocional y subjetiva que en el ámbito social y literario tuvieron los sucesos finales del movimiento estudiantil de 1968. Se ambienta específicamente en la ocupación militar de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) durante la última quincena del mes de septiembre de dicho año, en el clima de represión y persecución estatal a varios líderes estudiantiles y sociales; hechos previos a la referida masacre de Tlatelolco, donde el régimen político

de Gustavo Díaz Ordaz dejó la evidencia más clara de su carácter violento.

Cabe precisar entonces que se trata de las experiencias de la narradora, el espacio primero desde donde se articula la trama, en un orden de adelantos y regresiones temporales marcadas por los sentimientos y recuerdos de quien evoca. De ahí proviene el tono íntimo y poético que distingue a la novela: de la posibilidad de acceder a una reconstrucción subjetiva del pasado, es decir, a instantes y episodios tradicionalmente ajenos al discurso historiográfico: figuraciones imaginarias y sensitivas, vivencias pasadas y pensamientos cuyas menciones suelen tener por lo general un valor significativo para la protagonista. El ámbito de la narración se corresponde, en ese sentido, con una comprensión de lo ocurrido más subjetiva y alegórica que causal o racional.

Pero, además, el desencadenamiento de esa memoria ocurre ligado a la experimentación de un trauma preciso, de un episodio que, según expresa Thomaz (2011: 112-113), “se expande y se derrama sobre las demás instancias de la narrativa”: el encierro vivido por la poeta en su escondite del baño de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras durante la ocupación de la UNAM. Es esta la primera circunstancia a partir de la cual se articulan las rememoraciones de la narradora sobre otros sucesos traumáticos del pasado mexicano, y acaso de toda la región latinoamericana, si se tiene en cuenta la existencia de posturas en la crítica literaria relativa al análisis de la novela, que prefieren extender la relación de hechos históricos hasta décadas posteriores, aunque cercanas en el tiempo, como las dictaduras de Chile, Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983).⁵

La relevancia de la reclusión que sufre la poeta no debe pasar desapercibida en tanto asigna a sus memorias —y a la narración— un tiempo

4 El personaje de Auxilio Lacouture se inspira en las vivencias de la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo (1924-1997), quien permaneció escondida en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el tiempo que duró la ocupación militar de la misma en septiembre del 68. Buena parte de la información aportada en la novela sobre este personaje se basa en datos reales sobre la poeta, a quien Bolaño conoció al poco tiempo de llegar a México y con la que mantuvo amistad en los años posteriores. Claro que su representación también está mediada por ciertos elementos de ficción, mientras que su dimensión metafórica estriba en la autopercepción de Auxilio como la madre de la poesía mexicana, hecho que permitiría interpretar sus vivencias personales como las de toda una generación literaria.

5 Sobre este tema pueden consultarse las observaciones de Moira Álvarez en su texto *La voz de Auxilio en “Amuleto” de Roberto Bolaño* (2012).

y espacio específicos. Más allá de constituir solo un motivo o un agente desencadenante de los recuerdos, se erige como su referencia primera: el lugar e instante desde donde partir y al cual regresar para la reconstrucción y superación del pasado. La importancia del suceso ya se le revela al lector en los primeros compases de la novela, cuando en el espacio del baño, y poco después de iniciada la ocupación militar de la UNAM, coinciden un soldado que se observa frente al espejo, y la narradora, que permanece escondida en el cubículo de un váter. En esta escena, Auxilio confiesa haber subido en silencio sus pies, “como si fuera a parir (y de alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada)”, y agrega: “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 dimensiones a la vez” (33-34).⁶ El parto, como se sabría luego, metafóricamente hablando, sería el de la historia.

Es semejante escena la que no solo convence a la escritora de resistir, también determina su percepción sobre sí misma y el tiempo. La invita a pensar sobre su pasado, su presente y futuro juntos, como posibilidad y forma de resistencia al encierro. El resultado es eso que se le ofrece al lector: un relato cargado de saltos temporales, de alternancias entre la vivencia racional de los hechos y los ensueños que provoca, incluso *a posteriori*. Una mezcla visible en la sucesión aparentemente dispersa de escenas, imágenes y recuerdos que siempre remiten —ora por alegoría poética ora por referencia directa— al periodo histórico siempre delimitado por el encierro (trauma individual) y la masacre (trauma colectivo).

El concurso de este lapso compuesto por dos puntos donde convergen tiempo y espacio de manera inseparable es central en *Amuleto*, en tanto el encierro del baño condiciona la

fractura del tiempo en la experiencia individual de la narradora y el avistamiento de la masacre es una posibilidad constante en cada momento o superficie que, al interior de los recuerdos de Auxilio, representa la figura de un valle cual imagen poética de la plaza donde aconteció el crimen. De manera que esa unión constituye el eje articulador de lo narrado en la novela, un motivo que lejos de ser exclusivo a esta y mucho menos casual, alude a un tema característico ya estudiado con anterioridad en no pocas obras literarias.

Dicha convergencia entre espacio y tiempo ha sido teorizada por autores como el formalista ruso Mijaíl Bajtín en la noción del cronotopo literario, un todo donde los elementos temporales “se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”, gracias a una condensación o compresión del primero que lo “convierte en visible desde el punto de vista artístico” y a una intensificación del segundo que le posibilita penetrar “en el movimiento del tiempo, del argumento, [y] de la historia” (1989: 237-238). Según esta definición, es la acción recíproca de estos dos elementos lo que condiciona la forma y se refleja en el contenido de la novela en tanto género literario, y a decir del propio Bajtín ya comenzaba a prefigurarse en los principales referentes narrativos de la literatura clásica antigua.⁷

Resulta claro que, en *Amuleto*, la aplicación de la propuesta bajtiniana permite distinguir dos motivos cronotópicos tanto en la situación del encierro como en la propia masacre de Tlatelolco. Con mayor precisión, ambos se corresponden con la naturaleza de un cronotopo que Bajtín (1989) denominó *del umbral* por estar ligado a un momento de ruptura, de crisis o de decisión trascendental en la vida. Así, mientras el encierro del baño incide sobre los sentidos, la conciencia de la narradora, su manera de relatar y de aproximarse al pasado, el segundo hecho será

6 Todas las citas pertenecientes a *Amuleto* corresponden a Bolaño, 2009, por lo cual solo se anota el número de página.

7 Bajtín concibe y propone el desarrollo de su concepto del cronotopo literario mediante un análisis que parte de las tragedias griegas de la Antigüedad y se remonta a los rasgos de la novela en la Edad Moderna.

relevante para la obra en la medida en que su evocación alienta a toda una generación de poetas jóvenes, decididos a concebir la literatura de un modo diferente y opuesto al establecido por los órdenes político y artístico de la época. De modo que la narración de los hechos sirve también a una reflexión literaria paralela sobre la transformación ética que al menos se gestó entre los creadores jóvenes de la época, no solo en relación con la historia sino con el arte, y que tuvo en el episodio de la masacre uno de sus principales puntos de inflexión. Lo anterior le otorga cierta coherencia argumental a la novela, al tratarse de un proceso que la poeta relata primero desde su experiencia, pero que luego pone en sintonía — ficción mediante— con los acontecimientos históricos ya mencionados.

Cabe decir que si esta manifestación se visibiliza en la dualidad posicional que adquiere *Auxilio* en la obra —en tanto narradora y espectadora de un acto subversivo realizado por otros sujetos—, es debido también a la propia dualidad cronotópica establecida entre el umbral del encierro y la matanza. Ambos instantes se complementan, porque la escritora así lo entiende y, en consecuencia, pretende exponer con su discurso la legitimidad de un vínculo entre la transformación literaria y el recuerdo de un episodio de barbarie; es decir, quiere concebir al canto que persiste en el valle alegórico de la masacre como el amuleto que la une a los poetas jóvenes del momento, aunque para ello deba librarse primero de las cadenas que atan su cuerpo al baño y le impiden desplazarse. He ahí uno de los fundamentos de la relevancia del cronotopo literario en la novela de Bolaño, un recurso que apunta a la liberación reflexiva de la narradora, para poder dislocar el tiempo en múltiples imágenes y recuerdos en tanto sustrae también su conciencia a las limitaciones físicas, relación que a la postre permite la conducción alegórica al valle frío, donde permanece el eco del canto de los jóvenes despeñados por el abismo de la muerte.

Pero al quiebre liberador del tiempo se le opone la detención traumática de *Auxilio* en los diversos detalles espaciales del baño. Se trata de una oposición causal, en tanto que las imágenes se le agolpan en la memoria con una velocidad incesante, debido a que el encierro la ha privado de un entendimiento ‘objetivo’ capaz de fungir como inhibidor para su sensibilidad poética. La ausencia de semejante ‘filtro’ le permite entonces situarse con cierta facilidad en el dominio de una reflexión interior que, según se prolonga el encierro, progresa hacia imágenes de una inmensidad que desemboca o remite siempre al escenario de la masacre. De ahí que la liberación sea posible, ante todo, gracias a la experiencia puntual de aquel baño y a la interdependencia que dicho episodio guarda con la evocación colectiva de uno de los principales hechos sangrientos de la historia mexicana —y latinoamericana— contemporánea.

Pero Bolaño también tematiza esta sensación de una temporalidad dislocada en la propia percepción espacial del baño al cifrar en los saltos de la luna por las baldosas, en el sonido de un goteo o en las manchas del techo varios de los referentes cronotópicos que le indican a la narradora y a los lectores la ocurrencia de un giro narrativo en el curso de las rememoraciones. Estas no solo interrumpen, a menudo también anuncian o finalizan la evocación de un recuerdo, pensamiento o imagen: devuelven a la poeta a la realidad, antes de un nuevo salto en la trama, y más tarde, cuando desfallece y se adentra en un amplio universo imaginario, penetran en la propia configuración de las memorias como un delgado hilo que la mantiene atada a la experiencia del encierro. A esa especie de “rombo en el espacio de la desesperación conjetural”, donde los años se despliegan y repliegan, o se igualan, y el acto de pensar sobre ellos se le revela poéticamente “en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior [...] cobijado en un nido de escombros humeantes” (35).

Resulta clara la asociación metafórica de este rombo con el baño, como una geografía del encierro que, sin embargo, propone asimismo lecturas contrarias a una pragmática de la contención, gracias a diversas expresiones que confunden las paredes del sitio con los márgenes de un escenario personal de lucha para la narradora. Esta posibilidad no debe ignorarse porque, más allá de aparecer sugerida en la decisión de resistir, permite trazar ciertas analogías con la función poética del valle en los episodios finales, así como con otros lugares de la Ciudad de México, convertidos en habituales 'trincheras' para algunos personajes de la novela. Así, la función liberadora del encierro se transmuta en un acto de resistencia, porque le permite a Auxilio subvertir la lectura de su reclusión como inmovilismo, en aras de entenderla como una acción en sí misma. De modo que permanecer oculta es a la par una manifestación de rebeldía, un acto con ribetes de heroicidad que resguarda en un pequeño espacio toda la autonomía universitaria usurpada por el ejército durante la invasión del campus de la UNAM.

Pero acaso lo más llamativo de esta subversión semántica sea su semejanza con un entendimiento del canto que resuena en el valle de la muerte como amuleto en el que se cifra y explica la transformación de la literatura posterior a la masacre. Tanto en la resistencia de la poeta como en el eco del canto, los testimonios del encierro y el crimen adquieren también su configuración de umbral cronotópico al abrirle paso a las interpretaciones que echan por tierra la lógica del cierre: la reclusión de la narradora en realidad la libera, mientras la masacre es incapaz de ponerle coto a una generación de jóvenes que persiste en su oposición a los autoritarismos político y militar; y que en cuanto jóvenes escritores, asimismo, prefiere entablar un enfrentamiento contra la literatura concebida en, o favorable a, dichos regímenes en América Latina.

Semejante representación se promueve en *Amuleto* mediante episodios que involucran a Auxilio con otros personajes, como Arturo Belano —*alter ego* de Bolaño en buena parte de su obra narrativa—, un poeta de origen chileno que regresa a México luego de presenciar el golpe militar que da inicio a la dictadura de Pinochet; Ernesto San Epifanio, un joven homosexual acosado por un criminal de Guerrero; y varios poetas más, en su mayoría adolescentes, con quienes la escritora suelen reunirse en las noches de la década de 1970. La vivencia de un hecho traumático apenas iniciada su juventud es el elemento principal que los une y distingue del resto de creadores en medio de su propia diversidad. Dicho evento, más allá de un claro componente violento, figura como el fin de las utopías que impulsaron la participación temprana de su generación en la escena social y política latinoamericana, dejando a Auxilio, tal como ella misma declara, en la intemperie regional más grande por ser “la más escindida y la más desesperada” de quienes solo cuentan con “la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable” (42-43).

Es viable hallar el relato de la transformación poética en varios procesos que la novela propone mediante una sucesión de recuerdos e imágenes por la geografía nocturna de la Ciudad de México. La primera mudanza, por ejemplo, desplaza el hilo argumentativo desde varios sitios legitimados por el orden cultural y político mexicano hacia otros que le son ajenos y que sostienen, en cambio, un vínculo con los grupos sociales más desfavorecidos de la metrópoli. Vale observar, desde esta lógica, cómo en la obra la desaparición de la joven y adinerada poeta Elena trae consigo la preterición de espacios, como la Zona Rosa, la Casa del Lago o el paseo de la avenida Reforma, sitios sustituidos en la memoria de la escritora por otros recuerdos ambientados en las avenidas Bucareli o Guerrero, o en los cafés La Habana y Quito, frecuentados por los

poetas jóvenes, por Arturo Belano y Auxilio, esa generación de chavos que, a decir de la narradora, entienden la literatura de un modo distinto por haber salido de la masa estudiantil masacrada en Tlatelolco.

La pertinencia de esta lectura deriva, además, de un entendimiento sobre el carácter polidimensional de los espacios literarios que varios recursos poéticos, narrativos y estilísticos contribuyen a forjar en la obra, una propiedad que, como noción conceptual, ha sido estudiada recientemente por el académico español José Antonio Alonso Lera mediante la recuperación de varios aportes teóricos del propio Bajtún y del escritor francés Gérard Genette. Según Alonso Lera, la cualidad polidimensional del espacio literario estriba por igual en dos elementos: “en el carácter y singularidad de nuestro mundo interior, mente o espíritu, que contiene y condensa en un punto y en un instante infinitas potencialidades narrativas” (2006: 247), así como en la capacidad de desdoblamiento del lenguaje poético para establecer diversas posibilidades interpretativas —tanto literales como metafóricas— en torno a un mismo episodio, objeto o suceso. Tal desdoblamiento se manifiesta sobremanera en aquellos espacios que sirven de escenario a las escenas finales de *Amuleto*, con la enunciación de la montaña, el valle y el abismo, lugares —imágenes— cuya naturaleza alegórica parece mediada por la posibilidad del delirio de la voz narradora y que abren un universo interpretativo particular, por demás característico en la escritura de Bolaño, digno de análisis en las siguientes líneas.

FUERZA Y NATURALIDAD DE LA BARBARIE

Como se ha señalado antes, la masacre de Tlatelolco es el hecho histórico que sirve de eje articulador a las representaciones y alegorías propuestas por la voz narrativa en *Amuleto*. De

cierto modo, las reflexiones y rememoraciones de la poeta han estado siempre ligadas a dicho suceso: desde que su memoria trascendió por vez primera el espacio del baño, hasta su arribo al clima gélido de una montaña con la altitud de miles de volcanes, o al inmenso valle de tonos verdes y marrones que termina en un abismo. En estos espacios naturales y abiertos se desarrollan las escenas finales: el cese de la ocupación militar, el descubrimiento del cuerpo inerte de la escritora y el eco de un canto atrapado en el aire del valle, perteneciente a los jóvenes que poco antes ha visto caer por el precipicio.

Sin embargo, tales lugares solo existen en la traumatizada memoria de Auxilio, que ha subsistido al encierro por dos semanas, alimentándose de agua y papel higiénico. Es así que se revela la naturaleza onírica o imaginaria de semejantes sitios, mediados quizás por su fantasía o delirio.⁸ Aunque cabe decir que, más allá de este aspecto, la remisión alegórica de lo relatado en tales escenarios a lo acaecido en la Plaza de las Tres Culturas de la capital mexicana también parece evidente. Por ejemplo, bastante clara parece ser la referencia, por analogía, del valle a la plaza y de la simbolización de la muerte o la desaparición de miles de jóvenes en la imagen del abismo. En este sentido, los dos lugares cumplen una función poética: remitir al crimen y fomentar un entendimiento alegórico del trauma que este genera, en correspondencia con los acontecimientos oníricos y el horror del pasado histórico.

8 La posibilidad de interpretar el discurso de Auxilio como mediado por la locura resulta contradictoria, pero plausible, en la novela, teniendo en cuenta la inspiración del personaje en las vivencias de la poeta Alcira Soust Scaffo, cuyo estado psíquico se vio deteriorado en los años posteriores a la experiencia del baño hasta su muerte en 1997. Debido a ello, se prefiere aquí no descartar totalmente la posibilidad de entender las escenas finales de *Amuleto* como una manifestación discursiva de la demencia, aun cuando, como señala Álvarez, existan inconvenientes para esta comprensión, porque a pesar de que su discurso “está lleno de características que juegan con su «locura» [...], sus palabras no pierden la capacidad de referirse a las cosas y siempre es posible construir una referencia” (2012: 423).

El porqué de esta condición poética puede hallarse, por ejemplo, en los aportes teóricos de Gaston Bachelard, según quien atribuirle “irrealidad a una imagen adherida a una fuerte realidad nos sitúa en el aliento «mismo» de la poesía” (1957: 63). De ese modo, no resulta descabellado interpretar los recuerdos de *Auxilio* como imágenes poéticas ligadas a un pasado violento, con el cual los espacios descritos no pierden su vínculo a pesar de la inmensidad y de la inmaterialidad enfatizada en sus respectivas descripciones. Las palabras iniciales de la escritora en la novela incluso parecen conducir hacia esa dirección:

Esta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz (11).

El crimen atroz ocurre en Tlatelolco, pero también en el valle de los recuerdos de la escritora y en la memoria asociada a la literatura mexicana, que vienen a ser casi lo mismo dada la presentación de la voz narrativa como la madre de la poesía en dicha nación. En las analogías, el escenario de la masacre continúa siendo un espacio abierto: su representación se establece en un valle que, contrario al tradicional símbolo de belleza o fertilidad, aparece descrito como un lugar productor de angustias y lágrimas. Inicialmente, lo encontramos en la obra como una imagen al otro lado de un espejo donde *Auxilio* rememora haber introducido su cabeza, tras distinguirlo junto a algunos rostros conocidos en la primera manifestación realizada en México después del golpe a Allende. La visión del propio espacio la desconcierta, afirma no saber si se trata del “valle de la felicidad o el valle de la desdicha”, para al poco tiempo convencerse de la fatalidad que transmite: “tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte” (67-68). En cambio, al verlo retratado en uno de los

cuadros de la artista Remedios Varo (radicada en México hasta su muerte en 1963), a quien la narradora ha visitado gracias a uno de sus sueños desde el baño, porque para entonces todavía no había llegado a México, ya no alberga dudas en torno a este lugar: “lo que la pintora me muestra es un preámbulo, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego”, y seguidamente la compara con un “hombre de hielo” que en un pestañeo le revela toda su fuerza destructora mediante la imagen de “un huracán de nieve”⁹ (94).

Retomando varias de las nociones propuestas por Bachelard a propósito de la representación poética de determinados espacios naturales, es posible trazar dos lecturas sobre la alegoría del valle en *Amuleto*, su ubicación definitiva en un tiempo pasado y el porqué de su efecto en la inmensidad con que a menudo la narradora lo representa. Según el teórico francés, “de todas las estaciones, el invierno es la más vieja” en cuanto pone “edad en los recuerdos” y devuelve “a un largo pasado” (Bachelard, 1957: 55). Desde esa perspectiva, resulta notable en la novela que al valle de la muerte, el lector y la narradora accedan después de transitar por las faldas de una montaña donde el clima es áspero y glacial; o que al aire en este sitio se le catalogue de frío, aunque no tanto como para cortar la cara, como si con semejante descripción sugiriese la relativa cercanía de la masacre en el tiempo que pauta la memoria. Vale examinar las palabras de la narradora con detenimiento:

Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso territorio nevado y divisé un valle. Era grande. Parecía como el fondo que se ve en algunas

9 Las metáforas del valle empleadas por *Auxilio* parecen extraídas de un poema de Robert Frost, a quien sin duda la narradora, casi al final de la obra, precisa haber leído. Acorde al énfasis en las capacidades destructivas de los elementos citados en este pasaje, se trata del poema titulado “Fuego y hielo”. Semejante coincidencia —para nada casual— refuerza los argumentos acerca del espíritu poético en el discurso de la novela y, en general, de la narrativa bolañiana.

pinturas renacentistas, pero a lo bestia. El aire era frío, pero no cortaba la cara (149).

El efecto desorientador de este paisaje sobre la escritora recae en dos factores: remite a un pasado que con celeridad se asocia metafóricamente a la masacre, mientras la percepción de una inmensidad “a lo bestia” cancela la comprensión del terreno llano como “sentimiento que nos engrandece” o “planifica nuestra situación en el mundo” (Bachelard, 1957: 179). La grandeza, lejos de acotar la conciencia de la narradora, la confunde. Ella primero cree hallarse en una meseta: “Pero no. No era una meseta. Las mesetas, por su propia condición, carecen de paredes naturales. Pero los valles, me dije, no se hundan en abismos insondables” (151).

Esta última figuración también extravía la posibilidad de entender el valle (o la plaza) como un espacio donde a causa de cierto magnetismo natural (o social), de reunión de especies (o sujetos), suele manifestarse la vida. Nótese la posible dualidad interpretativa, gracias a la semejanza en las formas del paisaje descrito con las de la plaza donde acontece el crimen. No hay margen para una lectura positiva del mismo, pues de ser así cabría preguntarse entonces —al igual que lo hace la poeta— cómo es posible que el valle culmine en un abismo que remite a la muerte. Es gracias a este precipicio que se dificulta la posibilidad de confundir la representación del lugar con la montaña nevada,¹⁰ donde el clima gélido alude al potencial destructivo de las fuerzas naturales, equiparable asimismo al de la violencia de Estado que propicia la masacre.

Además, la posibilidad de la caída abrupta también favorece la interpretación de este escenario como el ‘valle de la muerte’. El terreno

10 El propio Bachelard advierte, en un pasaje de *La poética del espacio*, las diferencias existentes entre las imágenes del valle y la montaña: “En todos estos matices, en una encuesta más minuciosa que la que llevamos a cabo, debería mostrarse cómo se integran en la grandeza de la llanura o del altiplano, decir por qué el ensueño del altiplano no es nunca un ensueño de la llanura” (1957: 179).

llano solo constituye el sitio donde los asesinatos acontecen, pero no los causa: el símbolo de la destrucción, del fin de la vida, es el abismo. De lo anterior se deduce entonces la compatibilidad de esta lectura con una segunda representación del valle como el espacio en el que resuena el canto de los caídos y se cifra también la esperanza de una poesía latinoamericana que no renuncia a la memoria histórica y la examina desde una perspectiva crítica:

Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos.

[...]

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto (153-154).

Habría que prestarle atención al modo en que Bolaño describe la permanencia del canto en el valle como “el eco de la nada”. Porque al constituir el testimonio de un crimen, su entendimiento como resonancia desposeída o vacía establece puentes interpretativos de denuncia en relación con la experiencia histórica de la generación sacrificada a la cual perteneció el propio escritor. Puntualmente, tal calificativo alude al problema del recuerdo de los desaparecidos —los vencidos, en el sentido benjaminiano—, a menudo subsumido en la construcción contemporánea de los relatos históricos. De ahí el imperativo de promover de nuevo la reconstrucción del pasado traumático, pero no desde el espacio de la memoria histórica constituida o reconocida, sino de aquella en movimiento permanente, mediante la sensibilidad, “los espejos” (las imágenes), “el deseo” (la ficción y la subjetividad humana) y

“el placer” propio de la literatura. Esta recurrencia a la evocación, según reconoce la investigadora Nelly Richard, representa todo un tópico en la literatura chilena de finales del siglo XX, explicable desde el concurso de un “duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida” debido a tensiones irresueltas entre el olvido y el recuerdo de dichos instantes; así como por una “condición metafórica de una temporalidad no sellada” que continúa “abierta a ser reexplorada en muchas nuevas direcciones por una memoria [...] cada vez más activa y desconforme” (1994: 13).

En *Amuleto*, el “eco de la nada” representa la identidad de toda una generación de poetas volcada a la operación de un cambio en el panorama literario de su época; la pertinencia de una literatura que asuma, en primer término, un posicionamiento ético contra el olvido de la historia, que apoye y reconozca a los sectores sociales marginados por toda forma de poder; y que no solo se cifre en criterios estéticos o ignore la huella de este horror por la incomodidad inherente a su abordaje. Esa literatura, retomando las palabras de Bolaño en su *Discurso de Caracas (Venezuela)* (2008), es la patria de los jóvenes creadores con quienes Auxilio coexiste, y también la de la narradora y del autor, enunciada en la novela mediante el valor alegórico de varios espacios de la capital mexicana, pero que puede advertirse en el tono poético de la obra como parte de la recreación literaria de los lugares de donde provienen los nuevos escritores. Sobre ellos plantea Auxilio que conformaban una generación de voces inaudibles para otros poetas y que parecían proceder “del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar” (69-70).

Son esos los espacios donde ha comenzado a gestarse la poesía posterior a la masacre, que ha tomado los testimonios de una época a guisa de amuleto de lucha contra la violencia de Estado,

la impunidad del crimen y las jerarquías literarias. O mejor: es esta la nomenclatura poética mediante la cual se alude a una situación frente a la historia, el compromiso y la ética presente en la identidad de los sujetos que protagonizarán el cambio en la literatura regional. Hay poco margen para interpretar la enunciación de estos lugares desde una perspectiva literal, en especial la de aquellos que remiten a un mundo urbano subterráneo; en todo caso, su función es subrayar dos realidades interdependientes: la exclusión y el silencio reservado a estos escritores en el ámbito literario legitimado por los órdenes político y cultural, así como su orgullo a propósito de su procedencia social y situación histórica. Gracias a esto, puede comprenderse el sentimiento de comodidad con que aceptan su condición marginal y las asperezas asociadas a ella: aunque no constituyen una masa —advierte la narradora—, sino una diversidad de jóvenes unidos solamente por “su generosidad y su valentía”, cada uno se integra a los demás para formar un ejército (152).

De regreso a la escena del valle —y a su lectura a partir del juicio de Bolaño sobre la calidad de la escritura literaria—, puede colegirse que son estos poetas quienes también se desplazan hacia el precipicio, junto a los fantasmas de esa generación que divisa la narradora en su ensueño. Marchan hacia el abismo que acecha a quienes plantean la reconstrucción del horror regional, dentro de un pasado que varios sujetos y relatos historiográficos prefieren soslayar, atenuar o preterir. A lo anterior se suma una tercera lectura, la de la propia identidad y la labor del autor chileno, teniendo en cuenta las semejanzas existentes entre este episodio y otros relativos a su trayectoria profesional y biográfica.¹¹

11 Algunas ejemplificaciones de este punto se han proporcionado en la representación de Arturo Belano como el *alter ego* del autor chileno, quien emula el recorrido del propio Bolaño entre Chile y México, poco tiempo después del golpe de Estado a Salvador Allende. Otras semejanzas estriban en

En realidad, aunque se hayan enunciado por separado, estas posibilidades interpretativas representan una sola, visible desde la polidimensionalidad que es propia del lenguaje literario y los espacios que este recrea. De esta forma, tenemos una lectura en tres dimensiones: una literal en torno a los sucesos narrados, y dos alegóricas, que pueden establecerse desde la relación de la obra con la biografía y los criterios del autor, con el marco histórico-referencial al que la novela alude, así como con su mismo contexto de emergencia y publicación.

De la unión de las tres interpretaciones en un único cuerpo argumentativo —en analogía a la memoria de Auxilio, que en cada oportunidad donde divisa un valle aprovecha para remitirnos a los testimonios sobre Tlatelolco—, resulta lícito esgrimir la condición de *Amuleto* como una novela íntima y poética que, más allá del recorrido por un suceso traumático, ofrece una breve panorámica de la historia latinoamericana. Ya desde el propio discurso de la narradora es posible advertir esta intención, cuando en uno de sus recuerdos expresa: “tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo” (67-68); referencia repetida al delimitar la situación de los nuevos escritores bajo la “intemperie latinoamericana”.

El diálogo de la narradora con su conciencia en el inmenso paraje de la montaña nevada y el sueño sobre un pasillo angosto mediante el cual se acude al parto de la historia son reveladores respecto al episodio del valle y el abismo: si bien el horror se centra en estos últimos espacios, la escritura de Bolaño hace guiños para reforzar la alegoría del crimen final. El avistamiento del valle sucede en el momento justo en

que los fantasmas de los muchachos se desplazan hacia el abismo, porque sin esa imagen y el eco del canto no habría evidencia de la masacre. Lo curioso es que mientras la transportan por el pasillo, rumbo al quirófano donde sucederá el parto, el vértigo de la escena lo justifica uno de los médicos en la necesidad de acudir a tiempo al acontecimiento: “porque el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, solo las ruinas y el humo, el paisaje vacío” (129).

Para la interpretación óptima de la tragedia que envuelve el valle es preciso observarlo en su conjunto, con los sujetos y actos que allí tienen lugar; de la misma manera en que para su analogía con el horror en la región es menester ligarlo al sueño de la montaña, donde Auxilio descubre adónde fueron a parar los jóvenes del continente. Ese destino se explicita en la narración sobre el valle, tantas veces mencionado a lo largo de la obra.

La historia abordada en *Amuleto* funciona así como una suerte de sinécdoque¹² de la historia de América Latina: porque ambas son homologables, ora por la pertenencia de México a la región ora por las propias magnitudes del horror vivido en el pasado de la nación y del continente. Cabe decir, por ejemplo, que la violencia latinoamericana en las décadas posteriores a 1960 se expresa de forma similar también en varios de los países que componen la región: por un lado, la multitud asesinada en Tlatelolco alude a todos los desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur; por el otro, los vacíos remanentes en la memoria de estos hechos remiten también a la muerte y la desaparición de las evidencias sobre los crímenes cometidos por los regímenes militares y autoritarios en el resto de América Latina.

la propia oposición de la literatura establecida, homologable al realismo visceral propuesto por Bolaño en el último lustro de la década de 1970. Esta serie de observaciones avalan el planteamiento de una escritura autobiográfica en sus novelas, de la cual tampoco escapa *Amuleto*.

12 Cabe acotar que esta extensión intencional del marco histórico-referencial de la novela al de la región latinoamericana no constituye una sinécdoque en sí, sino un procedimiento narrativo que, similar al de este tropo, permite llegar a una comprensión del todo mediante la representación de una de sus partes.

La montaña gélida y el pasillo angosto vienen a reforzar entonces, en medio de los ensueños de Auxilio —y del tono poético relativo a estas escenas—, el juego de representaciones literarias trazado por Bolaño en toda la novela alrededor del baño y del valle: el de los espacios abiertos y naturales como expresión del horror y la barbarie; y el de los espacios cerrados en tanto escenarios liberadores del pensamiento y punto de origen para un entendimiento crítico-literario de la historia, desde el ámbito de la memoria histórica y la ficción. En semejante tejido de relaciones deberá también detenerse la lectura atenta, con vistas a comprender la dimensión cronotópica del trauma en *Amuleto*, como un tema determinado por la interdependencia entre dos instantes trascendentales del pasado.

REFERENCIAS

- Alonso Lera, José Antonio (2006), “Un enfoque polidimensional del espacio literario”, *EPOS. Revista de Filología*, núm. XXII, pp. 237-252, disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10517/10055>
- Álvarez, Moira (2012), “La voz de Auxilio en *Amuleto* de Roberto Bolaño”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 38, núm. 75, pp. 419-440.
- Bachelard, Gaston (1957), *La poética del espacio*, Buenos Aires, FCE de Argentina.
- Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Blejer, Daniella (2016), “Exploraciones de la amnesia colectiva en torno a la violencia de Estado en 2666”, *Acta Poética*, vol. 37, núm. 2, pp. 7-20, disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v37n2/0185-3082-ap-37-02-00007.pdf>
- Bolaño, Roberto (2008), “Discurso de Caracas (Venezuela)”, en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, pp. 33-42.
- Bolaño, Roberto (2009), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- Fandiño, Laura (2010), “El poeta-investigador y el poeta-fermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 36, núm. 72, pp. 391-413.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Richard, Nelly (1994), *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Thomaz, Paulo César (2011), “Las desavenencias con lo literario: *Amuleto* de Roberto Bolaño”, *Contextos*, núm. 25, pp. 109-116, disponible en: <https://www.umce.cl/joomla-tools-files/docman-files/universidad/revistas/contextos/n25-07.pdf>
- Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós.
- WILLIAMS ENRIQUE TOLENTINO HERRERA. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana, Cuba. Estudiante del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción (UdeC), Chile. Sus intereses académicos son: el habla de las ruinas en la literatura contemporánea; literatura, historia, memoria y violencia; tradición literaria y estudios culturales; tendencias actuales en el ejercicio periodístico y teorías de la comunicación. Entre sus publicaciones recientes destacan: “Imagen, espectáculo y parodia en *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante” (*Nueva Revista del Pacífico*, núm. 77); “Investigar para Comunicar: una propuesta necesaria” (*Revista Alcance*, vol. 8, núm. 19); y “Hacia una normativa jurídica de comunicación en Cuba: varias claves latinoamericanas de referencia y una utopía” (en *Información, comunicación y cambio de mentalidad. Claves para una Cuba 3.0*, Editorial de Ciencias Sociales, 2018).



Casa Blanca de la serie *Casa blanca* (2019). Fotografía intervenida: Nayeli Guadalupe Gómez-Martínez.

Prohibida su reproducción en obras derivadas.