



Resumen

Los símbolos se encuentran presentes en todas las manifestaciones humanas desde el principio de los tiempos, y la novela no ha sido la excepción. La novela latinoamericana ha sufrido grandes avances y cambios a partir del boom latinoamericano, el postboom se presenta como una nueva forma de ver la realidad, desde los ojos del escritor, inserto en la sociedad latinoamericana. El escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) con *Amuleto* (1999) creó una percepción diferente de esta novela latinoamericana en la cual el personaje principal Auxilio Lacouture, se encuentra en una suerte de Aleph creado por el encierro durante 16 días en el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía de la UNAM y por tener un libro abierto con ella, y el libro es símbolo del universo, y desde este Aleph ella tiene acceso a su presente, pasado y futuro, pero no sólo al de ella, sino al de su grupo de amigos, todos ellos poetas jóvenes latinoamericanos, quienes le consideran a Auxilio la madre de la poesía. Además el mismo título del libro es un símbolo ya que *Amuleto* es la teoría de la palabra y de la poesía, y todas las historias aquí confabuladas, crean un homenaje a la poesía, a esta forma lírica de ver el mundo.

Índice

Introducción	5
1.El postboom	7
1.1 Características y rompimiento con el boom	7
1.2 Postboom: rompimiento y características	13
1.3 Principales escritores	16
1.4 Roberto Bolaño y <i>Amuleto</i>	18
2. Simbología	21
2.1 Interpretación simbólica	21
2.2 Arquetipos Jungianos	25
3. Simbología en <i>Amuleto</i>	29
3.1 Interpretación simbólica en <i>Amuleto</i>	29
4. Conclusión	57
Bibliografía	59

Universidad de Cuenca



Universidad de Cuenca

Facultad de Filosofía

Escuela de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

Simbología en Amuleto de Roberto Bolaño

**Trabajo de graduación previo
a la obtención del título de
Licenciado en Ciencias de la
Educación con especialización
en Lengua, Literatura y
Lenguajes Audiovisuales**

Autor: Verónica Neira Ruiz

Director: Dra. María Rosa Crespo

Cuenca, Ecuador, 2010



Dedicatoria

A José, por ser el presente y el futuro.



Agradecimientos

A José por ser la razón de cada paso dado.

A la familia: Gustavo, Caty, Santi, Juan, Rush, siempre presentes.

A los amigos necesarios e infaltables: Dani, Carlos, José, Cédric, Kathy, Cami, Adri.

A María Rosa Crespo por la ayuda y el apoyo incondicional.

A Jorge Villavicencio porque aprendí a decir “grandes fueron los viajeros que cruzaron por aquí”.



Introducción

El análisis de la novela actual en Latinoamérica se ha quedado de alguna manera estancado a partir del boom, ya que muchos lectores y críticos esperaban encontrar en esta nueva novela, considerada desde 1970 aproximadamente, a la continuación de los escritores anteriores, y que sigan la misma línea de escritura, temática, paisajes, personajes, sin que exista como tal un *nueva novela*. Y lo que estos grandes nuevos escritores buscaban era como plantea Fernando Iwasaki no ser considerado parte de sus antepasados, ni ser leídos de la misma manera, sino considerarles en primer lugar que pertenecen a generaciones diferentes y que escriben desde situaciones y contextos distintos, por lo que un hilo conductor entre la novela del boom y la del postboom es inexistente, así que es necesario concebirlos como escritores diferentes.

Dentro de esta diferencia, *Amuleto* de Roberto Bolaño, plantea una forma más compleja de escribir, y por lo tanto de leer, en la cual, espera y busca que el lector encuentre que no todo está dicho ya, sino que en una misma novela, se hallan diferentes maneras de lectura, pero no como la propuso Julio Cortázar con *Rayuela* la cual está concebida como dos novelas laberínticas, especialmente la segunda; mientras que Bolaño la propone, como una alucinación por causa de encierro que de alguna manera es un monólogo casi esquizofrénico, mientras que la segunda forma de lectura que se crea debido al análisis de los símbolos existentes en la novela, la idea cambia, el concepto novelístico cambia, porque entendemos que Bolaño quería que el lector no sea pasivo, sino que descubra e interprete lo que el escribía, porque esta novela, desde su inicio, desde el mismo título de la obra *Amuleto*, incluida la repetitiva afirmación de Auxilio como “la madre de la poesía”, hasta el canto final de los jóvenes descubrimos que es lo el autor buscaba crear, buscaba homenajear, y siento que lo logra, que realmente lo hace, pero no de la forma convencional con largos discursos escritos para ser leídos ante audiencias silenciosas, sino a manera de diálogo, entre Auxilio y el lector, o entre



Bolaño y el lector, o entre Auxilio y los jóvenes poetas latinoamericanos, un diálogo de madre a hijos, que cumple su propuesta inicial, crear una historia de terror que no lo parece y hacer el homenaje necesario tanto a Auxilio como sus amigos y al deber que ella tiene, ser “la madre de la poesía”, aquella que protege, que cuida, que logra que crezca bajo su manto y su mirada durante las largas noches de bohemia, evitando convertirse en parte de ese polvo que envuelve el DF, y sobreviviendo en un principio al insomnio y más tarde al encierro, el cual lleva a toda la reflexión por parte del personaje sobre esta suerte de bohemia juvenil que busca pertenecer al grupo de los poetas latinoamericanos y permanecer en la memoria, aunque esto cueste la cordura o la vida.



1. El postboom

1.1.- Características y rompimiento con el boom

La literatura latinoamericana empezó tardíamente en comparación con el resto del mundo, especialmente Europa; mientras en el viejo continente se leía a Shakespeare y Cervantes, América Latina era parte de la colonia Europea, casi todos los países habían sido conquistados por España, excepto lo que hoy es Brasil, por Portugal, y las colonias francesas la noreste de Sudamérica. La corona española nos mantenía en silencio literario, se podía leer poesía y en algunos casos escribirla, únicamente si ésta era religiosa, pero la novela estaba prohibida, tanto leerla como escribirla, por diversas razones, el masivo analfabetismo; las imprentas estaban en manos de los clérigos, además que los reyes españoles creían que la novela haría que sus colonias se rebelen.

Así que una de las primeras novelas que aparecen en Latinoamérica fue durante la Independencia, a manos de José Joaquín Fernández de Lizardi con *El periquillo sarniento* (1816), con el modelo español de la novela picaresca.

La novela empezaría a tomar forma y fondo durante la formación de las naciones, y se encontraba en ella presente un fuerte sentimiento nacionalista, el demostrar que los países latinoamericanos eran mejores que lo europeos, que esta nueva tierra, sería más próspera que la vieja y cansada Europa.

Un claro primer paso en la expansión de la literatura hispanoamericana es el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974), quien recibió el Premio Nobel de Literatura en 1967. Sus dos obras más importantes son *El señor presidente* (1946) y *Los hombres de maíz* (1949), la primera fue uno de los primeros pasos en la narrativa de denuncia política, en la que narra la terrible dictadura ejercida por Estrada Cabrera en Guatemala, además de hacer un descripción de la sociedad, la economía y la miseria



por la que atravesaba el país en la mitad del siglo XX. Asturias fue de gran influencia en el boom en escritores como Vargas Llosa, y más tarde también en el postboom.

Pero es realmente a principios del siglo XX, cuando toma realmente fuerza, durante el período de las vanguardias europeas, que estaban también presentes en este continente, no sólo en narrativa, sino también en poesía. Dentro de este grupo de vanguardista se encuentran escritores con renombre mundial como Jorge Luis Borges (1899-1986), quien “fue uno de los guías y de los miembros más activos de la vanguardia de los años veinte” (Franco, 287). Borges logró algo que los escritores de las generaciones pasadas no habían conseguido: el engrandecimiento de la literatura hispanoamericana, pero lamentablemente este engrandecimiento, no era del todo conocido ni reconocido en el mundo entero, ya que en países no de habla hispana, los libros no eran traducidos, y menos aún buscados o promocionados. Los temas de Borges dejaron de ser la realidad, y se centró en el hombre, en la ficción, en la naturaleza del yo, el tiempo, el idealismo, la metafísica, la cábala, “la visión del universo como una biblioteca caótica” (Alazraki,), “la idea del universo como un libro de Dios” (Alzaraki,), entre otros. Estos nuevos puntos de vista, estas nuevas dudas, hicieron de Borges la fuente inagotable de influencia para las generaciones posteriores.

Aparte de Borges, aparecieron otros escritores que tuvieron renombre muy similar, como Juan Rulfo (1917-1986), que con un libro de cuentos *El llano en llamas* (1953) y una novela *Pedro Páramo* (1955), cambió en muchos aspectos la perspectiva de escritura, por ejemplo los narradores múltiples presentes en su novela, además de la creación de una ciudad ficticia Comala, pero que a pesar de los murmullos y los fantasmas es casi real, lo cual fue la base para el realismo mágico años más tarde de García Márquez.



A mediados de los años setenta apareció un grupo de escritores, en su mayoría novelistas, quienes revolucionaron la literatura a nivel latinoamericano, pero también mundial. Este fenómeno literario fue conocido como el “boom”, no pertenecían a un solo país, sino a toda Latinoamérica, ya no era el escritor argentino, o colombiano, o peruano, era Latinoamericano, con toda la grandeza de pertenecer a un continente en el que lo exótico era el pan de cada día.

No se le puede dar una fecha exacta de inicio a esta avalancha de escritores, pero según Guillermo Cabrera Infante “el cataclismo literario empezó cuando Mario Vargas Llosa (1936) fue premiado con el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, por una novela titulada *La ciudad y los perros*” (Bolaño, et al, 10). Vargas Llosa en sus novelas penetra a uno de los problemas más graves “la antinomia entre lo histórico y lo estructural” (Franco, 339), utiliza además puntos de vista múltiples, diversos planos temporales e intercala diferentes grados de conciencia y lucidez; la diversidad de enfoques sugiere las complejas posturas morales, las relaciones en constante cambio y los puntos en los que el sistema es más fuerte, importante e imponente que el individuo como tal. Con el rompimiento del orden cronológico en sus historias logra una nueva perspectiva ya que los personajes serán vistos de la misma forma como ellos se ven y como les ven los demás. Es también inminentemente político en novelas como *La fiesta del chivo* (2000) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973), en las que se encuentra una clara denuncia del manejo de la política en los países del sur del continente americano, la violencia, la dictadura, los regímenes políticos en manos de la burocracia, el pueblo sin voz ni voto y condenado al silencio y conformidad.

Con este primer paso, se dieron muchos más, entre ellos Gabriel García Márquez con su tan famoso *Cien años de soledad* merecedor del Premio Nobel en 1982, que rompe con el realismo y regresa al mito y a la fantasía, recoge a Comala de Juan Rulfo, y crea Macondo, el pueblo imaginario presente en varias obras *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le*



escriba (1962), *La mala hora* (1963), en los cuentos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1963), es una ciudad lejana en el cual la gente vive solitaria y recelosa de la sociedad. Por ejemplo en *El coronel no tiene quien le escriba* el personaje principal vive en un aislamiento autoinducido debido a la espera continua de una pensión por ser veterano de guerra, a la que espera todas las semanas sin que ésta llegue, y su única fuente de ingresos es un gallo de pelea al cual no puede ni darle de comer debido a su falta de dinero, pero la ciudad de Macondo está manejada por sus enemigos políticos, por lo que no tiene otra opción que encerrarse para mantener su poca dignidad y orgullo, negándose a vender el gallo, el cual representa “el símbolo de las fuerzas vencidas de la ciudad” (Franco, 330).

En *Cien años de soledad* se cuenta la historia de dos primos hermanos Úrsula y José Arcadio Buendía quienes temen que debido a su parentesco sus hijos sean monstruos por lo que deciden huir de su pueblo natal y fundan Macondo una región alejada y casi inaccesible, que no tiene contacto alguno con el mundo exterior “Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas” (15, García Márquez,). Su único contacto con el mundo exterior eran los gitanos que llegaban una vez al año por marzo con los “nuevos inventos del mundo” entre ellos el imán, la dentadura postiza, alfombras voladoras, el cine, el hielo, entre otros. Además sucedían las cosas más extrañas que eran tomadas con completa naturalidad, como cuando llegan los gitanos y José Arcadio Buendía entra a una tienda, que según se decía había pertenecido al Rey Salomón, y en el interior le indicaron un cofre pirata custodiado por un gigante de cabeza rapada, “dentro sólo había un enorme bloque transparente (...) -Es el diamante más grande del mundo- . - No- corrigió el gitano-. Es hielo (...) -Este es el gran invento de nuestro tiempo” (García Márquez, 23)

Son situaciones cómo estás, que hacen de las acontecimientos y objetos más comunes, lo más extraño y asombroso, mientras que las cosas más insólitas como la ascensión de Remedios la bella al cielo rodeada de



sábanas blancas, o las alfombras voladoras son las cosas más comunes y que nadie le presta atención. Y es de esta forma que irrumpe el realismo mágico en la narrativa hispanoamericana.

En este período estuvieron presentes también escritores de gran parte de Latinoamérica y Centroamérica, como Carlos Fuentes (1928) con *La región más transparente* (1959) en el que el protagonista principal es la ciudad de México en el que “trata de unir lo diacrónico y lo sincrónico mezclando las vidas más diversas de Ciudad de México en un único y breve período de tiempo” (Franco, 334), y *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Fuentes rompe con la narración lineal, analiza el pasado y lo confronta con el presente, tiene además una mirada crítica que se fija especialmente en los defectos y no encuentra fácilmente soluciones, ya que los personajes están “presos en una red de mentiras y de tedio de la que ya es demasiado tarde para escapar” (Franco, 335); además entreteje la ficción y la realidad.

En Argentina uno de los mayores exponentes fue Julio Cortázar (1914-1984), quien con *Rayuela* (1963) logró una revolución, el autor indicaba en el inicio de esta obra que el lector podría escoger dos formas para leerlo, la primera desde el capítulo 1 hasta el 56, y la segunda siguiendo el orden que se indica al final de cada capítulo empezando por el 73 y terminando en el 131, esto “es solo uno de los aspectos de las intenciones del autor al poner en tela de juicio la literatura y su relación con la realidad” (Franco, 348). Cortázar libera el lenguaje, a la gramática, a las palabras, en esta novela inventa el glígligo, que es una burla a la lengua, un juego, utilizado entre Horacio Oliveira y la Maga.

El lector de Cortázar es un lector cómplice porque participa activamente en el juego continuo de los cuentos y las novelas propuesto por el autor. Utiliza también un lenguaje y actos rutinarios en sus historias transformándoles en hechos extraños y desconcertantes.

Según Jean Franco para Julio Cortázar la literatura es



sencillamente una manera más engañosa de ordenar el desorden (...) la parodia, la ironía y la constante impugnación del lenguaje no sólo funcionan como una destrucción de convenciones, sino que al mismo tiempo forman un dique contra los atroces fragmentos de realidad que se atisban. (349)

En Cuba uno de los mayores representantes del boom fue, sin duda, Guillermo Cabrera Infante (1929) quien representa una nueva fase evolutiva en este período ya que utiliza el lenguaje como parodia de los sistemas, de la sociedad, del país, del gobierno, de América Latina en novelas como *Tres tristes tigres* (1967) y con ésta ganó el premio Biblioteca Breve en 1964. La novela representa la lengua cubana hablada en 1959 antes de que Fidel Castro gobernara Cuba. La mayoría de los personajes pertenecen al mundo marginal de la vida nocturna, hablan en jerga de jazz el afrocubano y el spanglish. Esta novela “sugiere que no hay cultura cubana si se exceptúa un reflejo grotesco de la civilización europea y norteamericana, una actitud que en último término sólo puede conducir a la desesperación” (Franco, 352).

Además de los escritores ya nombrados, que fueron los grandes del boom, fueron parte también escritores como el nicaragüense Omar Cabezas, el salvadoreño Manlio Argueta, el argentino Rodolfo Walsh y Manuel Puig. El boom logró un amplísimo reconocimiento para Latinoamérica, de parte de España, pero también sobre sí misma. España que había estado con la mirada fija en Europa, decidió ahora posarla sobre nuestro continente.

El boom latinoamericano le proporcionó al gran público español las pautas para leer una literatura que transcurría en lugares exóticos, gobernados por dictadores extravagantes y donde la miseria más abyecta consentía verdaderos agujeros negros en la realidad. (Iwasaki, Bolaño et al, 117)



1.2 Postboom: rompimiento y características

Veinte años más tarde, surgió una nueva generación de escritores en Hispanoamérica, quienes venían renovados, con nuevas ideas, temas, estilos, propuestas, formas de ver el mundo; lo cual en un principio creó un conflicto con el boom, ya que los críticos y lectores esperaban encontrar en ellos la continuación del movimiento anterior; pero estos nuevos novelistas, cuentistas y poetas, no buscaban ser parte del pasado, sino que estaban creando un presente, y por lo tanto un futuro.

Este nuevo movimiento conocido como el “postboom”, el mismo que es reconocido también mundialmente, en especial en Hispanoamérica y España, el cual ha significado un largo camino para los nuevos escritores, debido a la gran expectativa que críticos y lectores tenían; pero han conseguido su merecido lugar en la literatura Hispanoamericana, muchos de ellos han sido galardonados, por ejemplo *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, obtuvo el premio Rómulo Gallegos Lara en 1999; *El desbarrancadero* (2003) de Fernando Vallejo, premio Rómulo Gallegos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Premio Internacional de Novela Hammet, *La catedral de los ahogados* (1994) de Ignacio Padilla Premio Juan Rulfo, *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi Premio Biblioteca Breve, entre otros.

Pero realmente, ¿cuál es la gran diferencia y el gran problema que surge en separar a estos nuevos escritores de los anteriores? La temática, la época, los personajes, los escenarios, el lenguaje, los objetivos, la ciudad, etc.

La época ha cambiado, habían pasado unos cuarenta años entre el boom y el postboom, en este tiempo los avances tecnológicos han crecido a pasos agigantados por lo tanto la ciudad también, y con este cambio en la



ciudad, éstas han escogido diferentes caminos, por ejemplo en Colombia la violencia fue durante muchos años completamente cotidiana,

a mediados del siglo pasado se hablaba de una violencia entre liberales y conservadores, entre chusma y contrachusma, hoy en día nuestra guerra fratricida la sostienen guerrilleros y paramilitares, para colmo de males, convertidos estos dos bandos en vulgares narcotraficantes y terroristas profesionales. (Franco, Bolaño et al, 39).

Colombia ha tenido dos grandes representantes del postboom: Jorge Franco (1962) y Fernando Vallejo. El primero con novelas como *Rosario Tijeras* (1999) y *Paraíso Travel* (2000), y el segundo con *La virgen de los sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2003) con el cual ganó el Premio Rómulo Gallegos. En *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios* se muestra claramente la violencia especialmente en Medellín durante los años ochenta. Otro tema que se toca con gran naturalidad es la sexualidad, “una sexualidad sin prejuicios, sin miedos, y presentarla como parte fundamental e inseparable del individuo contemporáneo” (Franco, Bolaño et al, 41)

Ha cambiado la percepción del hombre sobre la ciudad, y su papel en ellas, la ciudad se convierte en argumento de la novela, ya no es la naturaleza, sino la ciudad como tal, los edificios, los autos, la velocidad, las discotecas, los bares. El cambio ha sido vertiginoso en este tema, de los escenarios como Comala de Juan Rulfo, o Macondo de García Márquez al Medellín de Fernando Vallejo o la Ciudad de México de Roberto Bolaño. Y en esta urbanidad se da un vagabundeo de los personajes, los personajes pasean por las ciudades, aunque los personajes de la literatura clásica también lo habían hecho ya, podría nombrar a Leopoldo Bloom o a Ulises, pero el lugar en el que lo hacen ha cambiado notablemente. En esta errancia los personajes viven en soledad, desarraigo y desesperanza, aunque Jorge Franco asegura que no es sólo una temática latinoamericana sino “una constante en el mundo de las letras”.



Los protagonistas son también diferentes, los que pertenecen al boom eran grandiosos, héroes, que tenían vidas llenas de acontecimientos asombrosos, espectaculares, que libraban batallas, como sucede por ejemplo con toda la familia Buendía en *Cien años de soledad* de García Márquez.

Mientras que los del postboom son personajes simples, cotidianos, el antihéroe, muchos de ellos exiliados, extranjeros, a veces en su propia tierra; estos además serán marginales, seres que deambulan en la noche, los bares, las cantinas, seres solitarios, prostitutas, borrachos, bohemios, sicarios, religiosos sin fe, o sin ser marginales completamente solitarios como el científico de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, que es también solitario, o la loca Auxilio Lacouture de *Amuleto* de Roberto Bolaño que a pesar de ser “la madre de la poesía”, y salir en sus noches de bohemia con los poetas latinoamericanos, está completamente sola todo el tiempo, o Monshe de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof, que desde la infancia pasa solo, y al ser adulto la soledad y el encierro son su forma de vida. Por lo que la huida y el exilio son características muy importantes dentro de estos personajes.

La memoria es otro tema que surge como primordial en el boom, la memoria como forma de supervivencia, como se puede leer en *Las cartas que no llegaron*, Moishé recuerda para sobrevivir, para saberse vivo, para mantenerse vivo, para recordar al mundo (y a su padre) que sigue vivo y con él toda la familia. Y lo mismo pasa con *Amuleto*, Auxilio Lacouture recuerda para sobrevivir al exilio, a la soledad, al miedo, al encierro en el baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía.

La narrativa del postboom es principalmente urbana, todos los escenarios corresponden al contexto urbano, es por esto que la marginalidad y la noche son también recurrentes, al igual que los imaginarios colectivos de la ciudad, por ejemplo el Chile de *Estrella distante* de Roberto Bolaño, o la Alemania de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi;



mientras que los escenarios presentados por los escritores del boom como Macondo o Comala son rurales, llenos de naturaleza exótica, y alejados del resto de los caseríos, y los personajes no se trasladan con mucha frecuencia de un lugar a otro; en cambio los protagonistas de las novelas del postboom se trasladarán en automóviles, buses, aviones, barcos, helicópteros de ciudad en ciudad, pero casi siempre estos traslados serán en soledad, en la noche, en la oscuridad, lo cual nos regresa a la marginalidad, al desarraigo y el urbanismo.

Considero primordial que estos escritores más que sentarse a hablar o escribir largamente acerca de cuales son las diferencias con la generación anterior, buscan ser leídos diferentes, por lo que son, ninguno de ellos es la prolongación de otro, son escritores con sus propios intereses, temas, estilos, ideas, que esperan que sus lectores les vean y les lean de la misma manera, como dice Iwasaki en *Palabra de América* (2004) “No creo que exista una nueva literatura hispanoamericana sino sólo literatura en español” (121) y más tarde en el mismo libro afirma esta necesidad de ser leído con diferentes miras y perspectivas, parodiando un poco la canción “<<No quiero que a mí me lean como a mis antepasados.>> Es decir, <<en el fondo oscuro y triste de una vasija de barro.>>” (122)

1.3 Principales escritores del postboom

Dentro del llamado postboom, se encuentran escritores de todo el centro y sur del continente americano, empezando por México hasta la Patagonia, pero además de esto muchos de esos escritores no viven en su lugar de origen sino que se han trasladado a otros lugares dentro de la misma América Latina y Europa principalmente España.

Jorge Franco (1962) Medellín. Olga Vallejo en la página web dedicada al autor afirma que “En Franco todo es excusa. La violencia es un pretexto social para hablar del amor, de la frustración, de las necesidades internas del hombre



común y corriente del hombre colombiano de la década del 80". Sus principales obras son *Rosario Tijeras* (1999) y *Paraíso Travel* (2000).

Santiago Gamboa (1965) Bogotá. Su primera novela fue *Páginas de vuelta* (1995), "obra con la que despuntó como una de las voces más innovadoras de la nueva narrativa colombiana" (Seix Barral), además *El Síndrome de Ulises* (2005), *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) y su última novela *Necrópolis* (2009) lo han llevado al reconocimiento mundial, además que con la última se hizo acreedor del Premio La Otra Orilla en el 2009.

Fernando Iwasaki (1961) Lima. Es Premio Nacional de Narrativa Copé (1999), y Premio Nacional de Ensayo Alberto Ulloa (1987). Sus obras más importantes son *Libro del mal amor* (2001), *Un milagro informal* (2003) y *El descubrimiento de España* (1996). Actualmente dirige la revista literaria *Renacimiento*.

Edmundo Paz Soldán (1967) Cochabamba. Quedó finalista en el Premio Rómulo Gallegos en 1998, y obtuvo el Premio Nacional de Novela 2003, y su cuento *Dochera* recibió el Premio de Cuento Juan Rulfo 1997. Sus obras han sido traducidas a seis idiomas y consta en antologías de Suiza, Francia, Perú, Bolivia, Argentina, Estados Unidos y España.

Jorge Volpi (1968) México. Pertenece a la generación del Crack. Con su obra *En busca de Klingsor* (1999) obtuvo el Premio Biblioteca Breve, lo cual le llevó a un reconocimiento internacional ya que este libro se publicó con gran éxito en veinte países. Otras obras del mismo autor son: *El juego del Apocalipsis* (2000), y *El fin de la locura* (2003).

Fernando Vallejo (1942) Medellín. En 1994 publicó *La virgen de los sicarios*, sobre la violencia del tráfico de drogas en Medellín, que en el 2000 fue llevada al cine por Barbet Schoroeder. En el 2003 recibió el Premio Rómulo Gallegos por su novela *El desbarrancadero* (2001).



José Carlos Somoza (1959) La Habana. Ha sido galardonado con varios premios, entre ellos La Sonrisa Vertical (1996) por *Silencio de Blanca*, Premio Fernando Lara (2001) por *Clara y en la penumbra* y en teatro el Premio Miguel de Cervantes de Teatro (1997) por *Miguel Will* estrenada en el Festival de Almagro y en el Teatro de la Comedia de Madrid.

Mauricio Rosencof (1933) Florida. Fue uno de los rehenes en la dictadura uruguaya, y estuvo durante doce años sometido a torturas, en ese tiempo escribió las obras de teatro *El saco de Antonio* y *El combate en el establo*. Su obra ha sido premiada y traducida a varias lenguas. Sus obras más importantes son: *Las cartas que no llegaron* (2003) y *El barrio era una fiesta* (2005).

1.4 Roberto Bolaño y Amuleto

Roberto Bolaño (1953-2003) Santiago de Chile. Publicó varios libros de poemas entre ellos: *Reinventar el amor*, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, *Los perros románticos*; además cuentos como *Putas asesinas* (2001), y *Llamadas telefónicas* (1997). En 1999 recibió el Premio Rómulo Gallegos y el Premio Herralde por *Los detectives salvajes* (1998), además de esta novela cuenta con otras que han tenido un gran reconocimiento como *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), *La senda de los elefantes* (1994), *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996). En el 2003 terminó de escribir el libro de relatos *El gaucho insufrible* (2003) y dejó inconclusa *2666* que fue publicada postmortem.

Bolaño perteneció al grupo del Infrarrealismo junto con el poeta Mario Santiago Papasquiaro, junto con otros quince poetas, pero fueron estos dos sus mayores y más fuertes representantes, sobre este movimiento el escritor Juan Villoro comentó:



Se podría sostener que el Infrarrealismo lo determinó como escritor de la misma forma que el alejamiento de la corriente le permitió iniciar su carrera como novelista. México para él fue central, porque lo determinó como escritor (...) el México nocturno, el México de las calles, del habla cotidiana, de un destino quebrado y a veces trágico y el humor lo cautivaron. No es casualidad que sus dos novelas más grandes las haya centrado en México, *Los detectives salvajes* y *2666*.

Acerca de *Los detectives salvajes* Enrique Vila-Matas escribió en *Bolaño a la distancia* (1999)

Los detectives salvajes —vista así— sería una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio. *Los detectives salvajes* es, por otra parte, mi propia brecha; es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa. Y es también una novela que me ha infundido ánimos para continuar escribiendo, incluso para rescatar lo mejor que había en mí cuando empecé a escribir.

Sobre *Amuleto* (1999) se han realizado varios estudios dos de ellos dirigidos por la crítica literaria Celina Manzoni: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2006) y *La fugitiva contemporaneidad: narrativa Latinoamérica 1990-2000* (2003). En estos dos libros se analiza la obra de Bolaño, pero especialmente en *La fugitiva contemporaneidad* se realiza un análisis bastante amplio acerca de esta obra, en el cual Manzoni afirma que

El texto, breve e intenso como un poema, se sostiene en el rigor obstinado con que la voz de Auxilio narra el desamparo, en la repetición, pero sobre todo en la recurrencia al vagabundeo, que desata el oxímoron cuando convierte a un personaje en situación de encierro y siempre en el borde del desequilibrio y la ilegalidad, en la voz lúcida de quien, colocado frente/contra la Ley, sólo puede reconocerse en una situación de intemperie. En el monólogo repetitivo, obsesivo y



redundante, que se atribuye al discurso psicótico, la voz realiza los recorridos de una cultura atravesada por la *locura*, aliteración desviada y lateral como es lateral y oblicua la mirada del personaje descentrado, extranjero, que es Auxilio Lacouture (34)

La novela remite a la Ciudad de México en septiembre de 1968 cuando “el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo” (Bolaño, 28), y Auxilio Lacouture se queda encerrada en el baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de México (UNAM), y desde el baño, ella es capaz de viajar con su memoria, su recuerdo, su locura al pasado, al presente y al futuro, como que tuviese un *Aleph* en este lugar, y desde este delirio o confesión ella atisba la poesía latinoamericana y mexicana, y a los poetas jóvenes, a sus hijos, a sus discípulos, porque ella, es la madre de todos los poetas.

En este monólogo delirante ella recorre por la Ciudad de México como que recorriendo una ciudad que existe únicamente en la memoria, “en formas discontinuas de la memoria que atraviesan puertas secretas y se constituyen en zonas de pasaje” (Manzoni, 34) junto con la bohemia joven mexicana, y son estos recorridos los que le llevan a la Facultad de la Filosofía de la UNAM, en la que quedará encerrada casi dos semanas, donde empieza el delirio, que no es arbitrario, sino que maneja símbolos que buscan ser descifrados y entendidos para que la novela sea, como muchos críticos afirman, completa.



2. Simbología

2.1.- Simbología e interpretación simbólica

Olives Puig en *Diccionario de los símbolos*, define al símbolo como:

el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere (9).

En el mismo diccionario Chevalier afirma que el símbolo es mucho más que un signo, es decir, “lleva más allá de la significación, necesita la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo” (19).

Jung, en cambio propone que el símbolo es “una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu”.

R. de Becker ha definido cuales son los aspectos fundamentales del símbolo:

puede compararse con un cristal que devuelve diferentemente la luz según la cara que la reciba. Y podemos decir aún que es un ser vivo, una parcela de nuestro ser en movimiento y en transformación. De suerte que, al contemplarlo, al captarlo como objeto de meditación, uno contempla también la propia trayectoria que se dispone a seguir, captando la dirección del movimiento en el cual el ser es llevado. (23)

El símbolo se encuentra presente en todo cuanto nos rodea, Chevalier afirma que “un mundo de símbolos vive en nosotros” (15). Está presente en los sueños como creía Freud, por ejemplo nadar o bucear significa que se



esconden fuertes deseos sexuales, que se encuentran reprimidos durante la vida consciente y es por esto que salen a la luz en los sueños.

Chevalier asegura también que “el símbolo sólo existe en el plano del sujeto, pero sobre la base del plano del objeto” (23), además Wirt afirma que lo propio del símbolo es “permanecer indefinidamente sugestivo, cada uno ve en él lo que su potencia visual le permite percibir” (111).

El símbolo ha estado presente en todas las culturas desde el inicio de las mismas, ha sido una parte primordial de las mismas, y por lo tanto constante objeto de estudio.

El Simbolismo se considera a “la capacidad de una imagen o una realidad para servir de símbolo” (21), y la simbología al estudio de los símbolos y sus representaciones dentro de la cultura, ésta ha sido una gran interrogante para los seres humanos, quienes han intentado descifrarla mediante diferentes teorías y en distintos ámbitos como los sueños, la religión, el arte, la literatura, entre otros.

En el ámbito de los sueños, es donde mayores investigaciones se han hecho, Freud y Jung son los padres de estas investigaciones e interpretaciones pero no sólo encontramos simbología en los sueños, sino en el mundo en general, en el pensamiento, en la religión, en la cultura, en el arte, en la vida.

Dentro de la literatura, Gastón Bachelard ha logrado grandes interpretaciones simbólicas especialmente sobre el agua, el aire, el tiempo y los sueños, por ejemplo como sucede en *El agua y los sueños* y *El aire y los sueños*.

Se puede encontrar en este mismo ámbito muchas obras con carga simbología. Por ejemplo en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, la simbología es abundante, se puede ver en la serpiente que simboliza la maldad, el pecado, el engaño, la envidia, la traición; el geranio que será la



erección del hombre y la masculinidad; el color verde la muerte amarga, la vegetación y la fatalidad.

En Jorge Luis Borges se pueden encontrar también mucha simbología en sus cuentos. El laberinto puede aludir al caos y al orden de la condición linájjica. La biblioteca como una representación del universo, idea que desarrolló en muchos poemas y cuentos como sucede en *El libro de arena*; es también la metáfora del caos del universo. Pero uno de sus principales y más importantes símbolos es el Aleph representado en un cuento que lleva el mismo nombre, en el que aclaró que “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (111). En el mismo cuento, el autor describe el Aleph

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, (...) vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, (...)vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, (...)vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, (...) vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, (...) sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges, 113,114,115)

La simbología ha formado parte de la cultura desde el inicio de la misma, y con el paso del tiempo la encontramos en más ámbitos, y para que sea realmente trascendente y válida es necesaria una interpretación de la ésta, razón por la cual los estudios sobre simbología han aumentado considerablemente.



La interpretación simbólica se realizará de manera diferente dependiendo el ámbito en el que se encuentra; por ejemplo en los sueños Freud aseguraba que la interpretación dependerá de cada paciente de acuerdo a sus propias experiencias y vida. Mientras que para el arte la interpretación será diferente, como sucede en la pintura religiosa, por ejemplo en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, la concha en la que Venus se encuentra de pie, representa el mercurio que no ha recibido el azufre, el fuego sexual. Las aguas del mar simbolizan la conciencia divina; las aguas del Edén son el espejo divino del amor, el agua es el semen. El manto de Hera cubriendo a Venus representa la prudencia; la túnica blanca indica el renacimiento de los puros. Las rosas sagradas que flotan en el aire y caen son el símbolo del amor, la espiritualidad y las virtudes del alma.

El arte no era ni es una simple belleza estética, sino que encierran un saber superior e intentan transmitir un mensaje mucho más profundo que la belleza, el cual para ser entendido necesita de conocimiento de simbología.

En literatura la interpretación será al igual que en la pintura mediante estudios previos de símbolos y simbología, para encontrar lo que el autor buscaba realmente transmitir con ellos; y retomando al Aleph de Borges, éste sirve como base para la simbología en *Amuleto* de Bolaño, porque el baño en el que se encuentra Auxilio es un Aleph, punto desde el cual ella puede ver el pasado, el presente y el futuro; pero esto sólo es posible porque ella tiene un libro en sus manos, y este libro es el símbolo del universo, “si el universo es un libro, es porque es la revelación y entonces, por extensión, la manifestación” (Chevalier, 644).

En este contexto del Aleph en el baño de la cuarta planta del Facultad de Filosofía de la UNAM en septiembre de 1968, es por medio de este pequeño agujero mediante el cual Auxilio Lacouture puede ver el pasado, el presente y el futuro, y se perciben el resto de símbolos; ésta es la puerta que se abre para el resto de símbolos.



2.2.- Simbología Jungiana

Carl Gustav Jung (1875- 1961) fue uno de los psiquiatras más importantes en su época junto con Sigmund Freud (1856 – 1939), de quien además fue su discípulo, en un inicio, por lo que Freud esperaba que Jung sea su sucesor, pero existían desacuerdos intelectuales, “Jung sentía que Freud sobreestimaba el papel de la sexualidad en su teoría y subestimaba el potencial del inconsciente para contribuir de manera positiva al crecimiento psicológico” (Cloninger, 71). Con esto, Jung dejó sus actividades académicas para dedicarse a la introspección, especialmente a los fenómenos místicos; y reportó varias experiencias personales del fenómeno psíquico, lo cual explicó como manifestaciones de un inconsciente colectivo.

Jung reconoció que la personalidad incluye elementos conscientes e inconscientes, y buscó conseguir un equilibrio en el cual “los elementos inconscientes tuvieran un papel equitativo complementario a los de la conciencia” (Cloninger, 74).

Propuso varias teorías, entre ellas podemos encontrar el inconsciente personal y el inconsciente colectivo, el personal es el inconsciente de cada individuo que se desarrolla debido a las experiencias únicas de las personas. Mientras que el inconsciente colectivo, lo describió como heredado, “contenido en la estructura cerebral humana y no dependiente de la experiencia personal para desarrollarse (...) incluye las “imágenes primordiales” llamadas arquetipos, las cuales son similares en toda la gente” (Cloninger, 80).

Jung definió a los arquetipos como “las unidades básicas de un inconsciente colectivo y funcionan como “instintos psíquicos” que nos predisponen a experimentar el mundo de determinadas formas universalmente humanas” (Cloninger, 81). Aseguró además que el inconsciente colectivo sigue las leyes de la herencia genética.



El arquetipo es un concepto, no una imagen, es una posibilidad heredada de representación, es decir, “una imagen primordial en el inconsciente colectivo; un patrón innato que influye en la experiencia del mundo real” (Cloninger, 101).

Los principales arquetipos son:

Persona: es el aspecto de la personalidad que se adapta al mundo, es el personaje que actuamos y con el cual nos relacionamos con los demás.

El término persona viene del latín y significa máscara o rostro falso; para desenvolvernó en el medio social, debemos cumplir ciertos roles o papeles. La persona tiene aspectos positivos y negativos, “Jung llamaba a la persona el arquetipo de conformidad” (77, Fordiman, Frager). La persona es capaz de expresarse por medio de diferentes objetos, los cuales se transformarán en símbolos de la identidad individual.

Sombra: es la forma arquetípica en la cual se relegan los materiales que han sido reprimidos de la consciencia, es decir incluye los deseos, recuerdos, experiencias que son rechazados por ser incompatibles con la persona y contrarios a las normas e ideales sociales. Es considerado como inferior a la personalidad.

Jung descubrió que los materiales reprimidos “se organizan y estructuran alrededor de la sombra, la cual se convierte, por así decirlo, en un yo negativo o sombra del yo” (78, Fordiman, Frager)

Sí-mismo: es el arquetipo integrador de la psique y tiene un papel fundamental en el proceso de individualización, que busca llegar hasta la unificación de la personalidad y que el ser humano logre ser “quien realmente es”.

Ánima o ánimus: es una estructura inconsciente que actúa como complemento de la persona, a la cual Jung llamó anima en los hombres, y ánimus en las mujeres. Es también la represión o falta de desarrollo de las cualidades, en el caso del ánima femeninos, y en el ánimus masculinos. “Jung



se refirió al ánima como la mujer interior del hombre, y el ánimus como el hombre interior de la mujer” (Cloninger, 79).

La gran madre: este arquetipo refleja “la experiencia ancestral de ser criado por las madres” (Cloninger, 82), además es el símbolo de la fertilidad, la maternidad; pero no sólo incluye aspectos positivos, sino también negativos, ya que este arquetipo femenino no se refiere únicamente a la fertilidad y al vientre, sino también a la muerte y el dolor. Muchos mitos primitivos relacionan además la cosecha, la fertilidad y la reproducción humana, con la muerte, por lo que todo esto se encuentra dentro del arquetipo de la gran madre.

El padre espiritual: tradicionalmente representa a Dios y a los líderes espirituales masculinos de acuerdo a la tradición judeocristiana, y Jung en sus descripciones sobre este arquetipo, contrastó “las cualidades instintivas, las cuales aseveró eran femeninas, con las cualidades espirituales del arquetipo del padre” (Cloninger, 82).

El héroe: es aquel que vence a los enemigos y gana las batallas, Joseph Campbell (1949) lo asocia con al batalla psíquica interna “para convertirse en un individuo, separado de sus ataduras regresivas a la madre” (Cloninger, 82), también se relaciona con las batallas contra las fuerzas amenazadoras del mundo.

El tramposo: Jung (1969) se refirió a este arquetipo como “una figura colectiva de la sombra, una suma de todas las características inferiores del carácter en los individuos” (Cloninger, 82), ya que proporcionan una expresión simbólica de la sombra.

Mandala: es un arquetipo de orden, simbolizado normalmente por un círculo o un cuadrado o un cuadrado dentro de un círculo. Están también relacionados con el simbolismo de los números, especialmente el número 4 ya que este sugiere “orden o terminación y un círculo es una fase más perfecta y más desarrollada de esta cuaternidad” (Cloninger, 82). Según Edinger (1968)



representa la totalidad psíquica que emerge, la meta del desarrollo del sí mismo.

Transformación: está simbolizada por muchos símbolos míticos e individuales, es decir, los cambios que ocurren con un desarrollo continuo, la transformación psicológica.

Eterna juventud: representa la imagen de una persona joven, que se niega rotundamente a madurar, es decir, es la imagen del niño eterno, el que nunca crece, ni madura, ni envejece.

Estos son algunos de los arquetipos más importantes de Jung, que aunque podemos encontrar sus similitudes con la realidad y la psicología, ya que su principal función fue esa; están claramente presentes en el arte, de diferentes maneras, en algunos casos explícitos y en otros implícitos.



3. Simbología e interpretación de *Amuleto*

3.1 Interpretación simbólica de *Amuleto*

Amuleto está construida con un personaje enigmático, bohemio, delirante, que tiene la memoria y la palabra como únicas formas y métodos para sobrevivir, sobrevivir a un encierro un tanto voluntario, María Martha Gigena en el artículo “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*” del libro *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*, afirma que Auxilio “esa voz obsesionada despliega y repliega el orden de la temporalidad propia del pacto realista y vuelve extraña la línea que recorre pasado, presente y futuro aunque no la disuelva del todo. Ese “prisma del tiempo”, fragmentado y difuso, detenido en un instante único, se proyecta en un relato ineludiblemente metafórico, desentrañando la cualidad *presente* del pasado y el futuro” (17).

Auxilio Lacouture, “la heroína de *Amuleto*, (...) quien remonta en una especie de delirio paroxístico sus días de encierro en un cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras, mientras el ejército allana la Universidad. Se trata de un acontecimiento que, en la voz de la narradora y en su memoria, está sucediendo permanentemente, es decir es un hecho que constituye su sentido de la realidad *desde entonces y para siempre*” (Brodsky, 88), además durante toda la obra Auxilio se hace llamar así misma la madre de la poesía mexicana: “Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo” (Bolaño, 11), el simbolismo de la madre está directamente relacionado “con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son tantos receptáculos y matrices de la vida. Las grandes diosas madres han sido diosas de la fertilidad. Ambivalencia del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativas” (Chevalier, 674), pero en la simbología moderna según Chevalier la madre asume el valor de un arquetipo, la madre es el inconsciente, es a la vez constructivo y destructor; constructivo por que es la seguridad, el vientre materno, el calor, el abrigo, la ternura y el alimento; y destructor porque es “la fuente de todos los instintos, la



totalidad de todos los arquetipos, el residuo de todo lo que los hombres han vivido desde los mas lejanos comienzos, el lugar de la experiencia supraindividual.” (Chevalier, 674).

Para Jung, al igual que para el resto de estudiosos en simbología, el arquetipo de la madre tiene dos acepciones, el lado positivo, el vientre, la fertilidad y la protección y el lado negativo la muerte, el dolor, el encierro; pero en el caso de Auxilio ella no es la madre sobreprotectora o que produce dolor; ella protege a los jóvenes poetas latinoamericanos, y es además el vientre en donde se produce o reproduce la poesía.

Pero asimismo como asegura y afirma ser la madre de la poesía mexicana y latinoamericana más de una vez encontramos la negación de este hecho, “Y yo les decía (si estaba bebida les gritaba) que no, que no soy la madre de nadie” (Bolaño, 148), además es necesario rescatar el hecho de la pérdida de la identidad, de la negación de esta, tiende a llamarse por diferentes nombres, busca ser otras, “yo Remedios Varo, yo Leonora Carrington, yo Eunice Odio, yo Lilian Serpas” (Bolaño, 41), pero ¿qué tienen en común estas cuatro mujeres?, porque no son escogidas al azar, Remedios Varo (1908-1963) fue una pintora surrealista española erradicada en México; Leonora Carrington (1917) es también una pintora surrealista de Inglaterra que ha realizado toda su obra y vida en México; Eunice Odio (1922-1974), fue una periodista y poeta de Costa Rica, que vivió en México durante muchos años hasta su muerte; y Lilian Serpas (1905- 1985) poeta nacida en el Salvador, erradica, igual que todas las anteriores, en México; la razón de la identificación o necesidad de llamarse o creerse ellas, es que Auxilio uruguayaya se encuentra también erradicada, exiliada en México, pero hay una cosa más, estas poetas y pintoras no recibieron el reconocimiento que debían o que Auxilio considera que debían, y es lo mismo que sucede con Auxilio, y mediante este pasar desapercibida llegamos a otro símbolo muy importante en la obra, el teatro, según Chevalier “el hombre está en el teatro del mundo del que forma parte de la misma manera que accede al mundo del teatro cuando asiste a una representación” (981) como catarsis, pero ella asiste al gran teatro del mundo,



siempre es la que observa la obra, la que mira a través de la ventana del baño del cuarto piso de la Facultad de Filosofía, es espectadora del teatro, ve lo que sucede a su alrededor, nunca es la protagonista, razón por la que se entiende el asombro cuando la gente habla de

aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, (...). Y a veces ni siquiera es una mujer, sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. ¡Y si estaba borracha le quitaba importancia al asunto! Eso no es importante, les decía, eso es folklore universitario, eso es folklore del DF y entonces ellos me miraban (¿pero quienes me miraban?) y decían: Auxilio tú eres la madre de la poesía mexicana (Bolaño, 148).

Como podemos ver, cuando la historia era relatada hacia ella, su reacción era negarlo, decir que es una gran mentira, “folklore universitario”, negaba de la misma manera que el ser la madre de la poesía.

Gonzalo Aguilar en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* afirma que “*Los detectives salvajes* encuentra su propio reflejo, como un camafeo que repitiera la figura de quien lo lleva, en *Amuleto*. Allí se vuelve a contar la historia de Auxilio Lacouture, una poeta uruguaya que pasó varios días encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de México en 1968, mientras la policía ocupaba los edificios y violaba la autonomía universitaria. La narradora y los hechos son los mismos, pero lo que en *Los detectives salvajes* es un simulacro de testimonio realista, en *Amuleto* es un relato fantástico” (146).

La novela se desarrolla en un México D.F. lleno de gente, rodeado de polvo, polvo creado no sólo por la polución o la tierra, sino también por figuras de barro y libros que se hicieron polvo, este polvo cobra una fuerte simbología



durante la historia, ya que es “la fuerza creadora y de la ceniza (...). A veces es signo de muerte. En el Génesis dice que el hombre está formado de polvo del suelo, y que en la posterioridad se convertirá en polvo” (Chevalier, 847), este símbolo se emparenta con el de la madre, es nuevamente la fuerza creadora y destructora, es el principio y el fin de las cosas, y varios regalos que recibió Auxilio se hicieron polvo,

Las figuritas que León Felipe me regaló las fui perdiendo una detrás de otra. Ahora deben de estar en estanterías de casas sólidas o de cuartos de azotea de la colonia Nápoles o de la colonia Hipódromo-Condesa. Las que no se rompieron. Las que se rompieron deben ser parte del polvo del DF. Los libros de Pedro Garfias también los perdí. Los de filosofía, los primeros, y los de poesía, fatalmente también. (...). ¿Los libros y las figuritas que fui perdiendo se han convertido en el aire del DF? ¿Se han convertido en la ceniza que recorre esta ciudad de norte a sur y de este a oeste? Puede ser. (...) La nube de polvo lo pulveriza todo. (Bolaño, 20,21)

En este fragmento comprobamos que todo regresa a su origen, todo vuelve al polvo, las figuras de barro, los libros, el pensamiento, el hombre.

Según el *Popol Vuh*, los Progenitores cuando sólo existía el cielo decidieron crear seres que les alaben, invoquen y veneren en la tierra, por lo que en primera instancia crearon animales, los animales pequeños del monte: venados, leones, pájaros, tigres, serpientes, culebras y víboras. Y dieron un lugar para cada uno de ellos:

Vosotros, pájaros, habitaréis sobre los árboles y los bejucos, allí haréis vuestros nidos, allí os multiplicaréis, allí os sacudiréis en las ramas de los árboles y de los bejucos. Así que les fue dicho a los venados y a los pájaros para que hicieran lo que debían hacer, y todos tomaron sus habitaciones y sus nidos. (...) –Decid, pues, nuestros nombres, alabadnos a nosotros, vuestra madre, vuestro padre. ¡Invocad, pues, a



Huracán, Chipi Caculhá, Raxa Caculhá, el Corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, el Creador, el Formador, los Progenitores, hablad, invocadnos, adorarnos!, les dijeron.

Pero no se pudo conseguir que hablaran como hombres; sólo chillaban, cacareaban y graznaban (26).

Así que debido a que los animales no podían alabar a sus creadores, les condenaron: “vuestras carnes serán trituradas” (27). Y decidieron probar suerte nuevamente

Probemos ahora a hacer unos seres obedientes, respetuosos, que nos sustente y alimenten. Así dijeron.

Entonces fue la creación y la formación. De tierra, de lodo hicieron la carne [del hombre]. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento. Rápidamente se humedeció dentro del agua y no se pudo sostener (27, 28).

Se regresa al barro, el mismo de las figuras que fueron regaladas a Auxilio, este barro inservible, que no tiene entendimiento ni se puede sostener, el barro aquel que termina en polvo; polvo que más tarde será parte del aire.

El México en el cual se desarrolla la novela, no es el México actual, es necesario recalcar que ese presente es el 18 de septiembre de 1968, “cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo” (28), pero no es sólo eso, sino que Auxilio siente a ese México como el de *La región mas transparente* de Carlos Fuentes, en el cual el personaje principal es la ciudad; en esta novela se busca dejar a la vista al lector los diferentes niveles de la ciudad, desde la prostituta hasta el banquero millonario, desde el poeta fracasado que termina trabajando de libretista hasta el intelectual dolido que quiere indagar su México; y más de una vez nos



preguntamos el porqué de *La región mas transparente*, uno de los personajes Ixca Cienfuegos, se asoma en el estanque y encuentra en su reflejo el alma de México, pero esta transparencia nos recuerda a un vidrio, ese reflejo en el estanque, es el vidrio que necesita romperse y dejar al descubierto aquel México real, aquel México en el Auxilio se empezó a acostumbrar al frío, “a la pureza de este aire, es como si volviéramos a vivir en la región más transparente del Dr. Atl” (Bolaño, 137).

Junto a la ciudad rodeada de polvo, notamos como es el trayecto que ella realiza por la misma, su camino es siempre circular, sus actividades también, se mantiene dentro de un círculo cerrado de amigos, todos poetas, camina por la ciudad dando vueltas en círculos, y de la misma manera sucede con la boca negra del florero, en la cual “se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (Bolaño, 15), y más de una vez ella se encuentra mirando el florero y asegura nuevamente que ahí “hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (Bolaño, 17). María Martha Ginena acerca de este florero afirma que “Este objeto cotidiano reformula su significación porque es mirado otra vez y, mediado por la mirada y el relato de Auxilio, se hace auténtica *manifestación*” (27).

Durante el transcurso de la novela siempre es de noche, “la noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo” (Bolaño, 21), este ambiente está inundado por la poesía, Auxilio al ser la madre de la poesía, se encuentra rodeada por los jóvenes poetas mexicanos o latinoamericanos, como ella, exiliados; la bohemia es parte del aire, la noche y la luna, siempre presentes, son símbolos femeninos, la luna redonda es también símbolo del tiempo

Después vi la luna detenida en una baldosa, en una sola, como si me estuviera aguardando. Yo estaba sentada en el suelo, con la espalda apoyada en la pared. Me levanté. La llave de uno de los lavamanos del baño de mujeres de la cuarta planta no estaba bien cerrada. La



abrí del todo y me mojé la cara. La luna entonces cambió de baldosa (Bolaño, 141).

Auxilio trabajaba por la mañana en la Facultad de Filosofía de la UNAM, “yo por el día vivía en la Facultad, como una hormiguita o más propiamente como una cigarra, de un lado para otro, de un cubículo a otro cubículo, al tanto de los chismes, de todas las infidelidades y divorcios, al tanto de todas las tragedias” (Bolaño, 24), pero por la noche su rumbo cambiaba radicalmente,

por las noches, sin embargo, me expandía, volvía a crecer, me convertía en un murciélago, dejaba atrás la Facultad y vagaba por el DF como un duende (me gustaría decir como un hada, pero faltaría a la verdad), y bebía y discutía y participaba en tertulias (yo las conocí todas) y aconsejaba a los poetas jóvenes que ya desde entonces acudían a mí, aunque no tanto como después, y yo para todos tenía una palabra, ¡qué digo una palabra!, para todos tenía cien palabras o mil (Bolaño, 26).

Auxilio cuando se queda encerrada en el baño se encontraba con un libro de Pedro Garfias en las manos, y el libro es el símbolo del universo, y debido a este encierro es que ella tiene en el baño el Aleph, el cual es un “punto que contiene todos los puntos del universo. Se muestra como un pico de hiperrealidad fantástica; está en el sótano de una casa vieja, y es necesario estar tirado en el suelo para verlo.” (Borges, 111), desde este Aleph Auxilio puede ver el pasado, el presente y el futuro, “me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado” (Bolaño, 35), “Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y éstas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura” (59). Auxilio desde el baño de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía, ve el futuro, recuerda el pasado, y vive el presente.

Este Aleph tiene diferentes acepciones, no sólo la de Borges, en el cuento que lleva el mismo nombre; en matemáticas es el número álef que



indica el tamaño de conjuntos infinitos, y está directamente relacionado con el concepto del infinito del que habla Borges y por lo tanto Bolaño.

Según el Judaísmo, el Aleph es la primera letra en casi todos los alfabetos del mundo, esto le hace una letra que tiene gran poder místico, y cierta virtud mágica, para algunos el poder numérico del Aleph es uno. Para los hebreos, el Aleph está simbolizado por el Buey o el Toro; para los griegos es Alpha el uno y el primero; es el Az de los eslavos que significa el pronombre “yo”, haciendo referencia a “Yo soy el que soy”; esta frase es la síntesis tradicional de la llamada Doctrina del corazón de los Martinistas. Dentro de la Astrología Taurus es el primer signo del zodiaco y los colores que lo representan son blanco y amarillo. En la cabalística, de la cual Borges era un gran seguidor, el Aleph tiene un carácter sagrado, ya que es la letra que representa la Trinidad en la Unidad, y está compuesta por dos Yods, uno hacia arriba y el otro invertido. Kenneth B. H. Mackenzie afirma que "la cruz de San Andrés está ocultamente relacionada con tal letra". El nombre divino, el primero de la serie correspondiente a Aleph, es AêHêlêH o Ahih, cuando se escribe sin vocales, y ésta es una raíz sánscrita. En el sentido esotérico cada letra tiene una potencia creadora, y el Aleph está relacionada a la protección de la unidad y del infinito, posee además la capacidad de ver la armonía en la naturaleza, ya que dentro del Aleph está el arcano de la divinidad. Según el Tarot, el Aleph es el Mago, él que crea, él que por sus facultades posee las llaves del conocimiento de los secretos de la tierra y el cielo.

Mijály Dés en su artículo *Amuleto en Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* afirma, sobre Auxilio que

La voz, esa única voz para la cual está escrita y de la que depende el virtuoso y, por tanto frágil relato de *Amuleto* es la de Auxilio Lacouture, (...) ya mayorcita, se entrega con cuerpo y alma a esa bohemia poética adolescente pero no por padecer una especie de pedofilia literaria (...), sino porque de esta manera su única y exclusiva pasión puede convertirse en una misión. (...) Un fatídico día



de septiembre de 1968, Auxilio se encuentra en la universidad (...) cuando el ejército entra en el campus y lo *barra*. Ella se salva escondiéndose en el water durante más de diez días sin comer (pero no sin leer: tiene consigo, como no, un poemario) y, a partir de entonces, vive instalada en el recuerdo de ese traumático acontecimiento a la vez histórico y personal que se convertirá en su “nave del tiempo” desde la que ve y narra todos los tiempos que había y habrá vivido. (172)

El impacto de sus días en el lavabo (llenos de pavor y visiones, pero también de connotaciones grotescas) será, entonces, el que ordenará (o mejor, desordenará) la estructura del relato que, por tanto no corresponde al recuento de unos hechos, sino a la lógica de una revelación, una especie de *Aleph*, a partir de la cual pasado y futuro se reinterpretan (172, 173).

“*Amuleto* se propone como la expansión de un *Aleph* trasladado desde una casa en peligro de demolición en Buenos Aires, a una ciudad nocturnal recorrida por la ceniza” (Manzoni, 179). En ese futuro al que ella tiene acceso, se acuerda por ejemplo de los dientes que va a perder “Me puse a pensar, por ejemplo, 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. Pero lo cierto es que pensé en mis dientes, mis cuatro dientes delanteros que fui perdiendo en años sucesivos” (36). Esa pérdida de los dientes según Chevalier significa “ser desposeído de fuerza agresiva, de juventud, de defensa, es un símbolo de frustración, castración, quiebra, pérdida de la energía vital” (417). Y ella pierde esta energía vital después de quedarse encerrada en el baño, después de entender, comprender, aprehender el mundo desde esa ventana, desde ese *Aleph* encontrado en el baño, desde ese delirio que dura quince días o la eternidad.

Ella al principio de la novela empieza recordando cuando llegó a México, cuando huyó de Uruguay, y afirma haber llegado en 1965, pero las razones son un tanto extrañas “Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar. Puede que



fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es la locura, o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue un amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura” (Bolaño, 13). Desde un principio, Auxilio afirma y niega la locura, logra que el lector dude de la veracidad de lo que ella cuenta, dice estar loca, pero se contradice.

En el Evangelio “la sabiduría de los hombres es locura a los ojos de Dios, y la sabiduría de Dios es la locura a los ojos de los hombres” (Chevalier, 654).

Celina Manzoni en *La fugitiva contemporaneidad* propone que “En el monólogo repetitivo, obsesivo, redundante, que se atribuye al discurso psicótico, la voz realiza los recorridos de una *cultura* atravesada por la *locura*, aliteración desviada y lateral como es lateral y oblicua la mirada del personaje descentrado, extranjero que es Auxilio Lacouture” (34).

Dentro de este mismo futuro, ella sueña profecías, empieza a hablar con lo que ella llama el ángel de la guarda, “puedo ver el futuro de los libros del siglo XX (...) Estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad y puedo ver el futuro” (Bolaño, 133), sueña con escritores de todas las épocas y que pasará con ellos, por ejemplo:

Marcel Proust entrará en un desesperado y prolongado olvido a partir del año 2033 (...) Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. (...) Virginia Wolf se reencarnará en una narradora argentina en el año 2076. Louis Ferdinand Céline entrará en el Purgatorio en el año 2094. (...). Oliverio Girondo encontrará su lugar como escritor juvenil en el año 2099. Roberto Arlt verá toda su obra llevada al cine en el año 2102. (...). Alejandra Pizarnik perderá su última lectora en el año 2100. (...). El caso de Anton Chéjov será un poco distinto: se reencarnará en el año 2003, se reencarnará en año 2010, se reencarnará en el año 2014. Finalmente volverá a aparecer en el año 2081. Y ya nunca más (Bolaño, 134, 135).



Las profecías continúan, y la conversación con la voz del ángel de la guarda también, pero esto es parte de su locura, de su delirio, y la voz le pregunta que pasó con los jóvenes del continente, pero ella finge no saberlo

Cállate, le contestaba. Cállate. No sé nada. De qué jóvenes me hablas. Yo no sé nada de nada. Y entonces la voz murmuraba algo, decía mmm, una cosa así, como si no estuviera muy convencida de mi respuesta, y yo decía: todavía estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y la luna derrite una por una todas las baldosas de la pared hasta abrir un boquete por donde pasan imágenes, películas que hablan de nosotros y de nuestras lecturas y del futuro rápido como la luz y que no veremos. (Bolaño, 133).

Aquí se comprueba en este fragmento, ella no ha salido del baño en toda la novela, todo lo que ella ve, piensa, siente, cree hacer, es parte de su sueño, de su delirio, debido a su encierro, en el cual siente que tiene que resistir, que aguantar, “Esto no hay quien lo aguante. Sin embargo yo sabía que podía aguantarlo. Así que bauticé a mi pierna derecha con el nombre de voluntad y a mi pierna izquierda con el nombre de necesidad. Y aguanté” (Bolaño, 149).

“*Amuleto* “dobla” el tiempo para hacer de un momento el presente absoluto de cualquier otra experiencia. Esto es: los días de Auxilio en el baño de la Facultad no son un instante exactamente, pero son un reclamo de detención de lo pasado y lo porvenir y, en términos individuales, una experiencia de deja detenido a ese sujeto en la infinitud” (Gigena, 6). El tiempo se presenta durante toda la novela detenido, más de una vez la misma Auxilio nos recuerda que no ha salido del baño, la luna moviéndose por las baldosas del baño le regresan (a veces, o al menos por un momento) a la realidad del encierro, “la luna que recorre el piso del lavabo donde todo sucede interminablemente. La imagen que transita las baldosas aparece varias veces en el relato, sirviendo como figura que espacializa el devenir temporal” (Gigena, 25).



Dentro de este sueño o delirio, Auxilio recuerda a Remedios Varo, y en primera instancia dice que ella nunca la conoció, ya que Remedios murió en 1963 y Auxilio en ese entonces aún estaba en Montevideo, aunque hubiese querido conocerla, pero después duda de si lo hizo o no,

aunque algunas noches, cuando la luna entra en el lavabo de mujeres y yo aún estoy despierta, pienso que no, que en 1963 yo ya estaba en el DF y que don Pedro Garfias me escucha ensimismado pedirle la dirección de Remedios Varo (...). Y hacia allá voy volando, hacia la casa de Remedios Varo, que está en la colonia Polanco ¿puede ser? (...) la memoria juega malas pasadas cuando la luna menguante se instala como una araña en el lavabo de mujeres (...) y entonces yo toco un timbre y espero unos segundos (...) y luego escucho unos pasitos y alguien abre la puerta y es Remedios Varo. Tiene cincuentaicuatro años. Es decir, le queda un año de vida. (Bolaño, 91,92).

Durante esta visita conversan, Auxilio le habla sobre los surrealistas catalanes, la Guerra Civil, del exilio, de la llegada de Remedios a México, de su amistad con Leonora Carrington, y se da cuenta que de pronto le está contando la vida de Remedios a la propia Remedios, y con esto comienza nuevamente el delirio, que anuncia ya el final de la novela,

Remedios Varo, que está de pie de espaldas a un cuadro cubierto con una falda vieja (pero una falda vieja, me dijo, que debió pertenecer a una gigante), (...). 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 medio extendiendo la mano y le pregunto qué cuadro es ese que tiene tapado con la falda de gigante. Y Remedios Varo me mira sonriendo y luego se da vuelta, me da la espalda y durante un rato estudia el cuadro, pero sin quitar o descorder la falda que lo preserva de miradas indiscretas. Es el último dice. O tal vez dice



es el penúltimo. El eco de sus palabras rebota contra las baldosas arañadas por la luna y así es fácil confundir entre el último y el penúltimo. Ay, todos los cuadros de Remedios Varo; en esa hora de insomnio militante, desfilan como lágrimas vertidas por la luna o por mis ojos azules. (...). Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia, pues yo sé (...) que lo que la pintora me muestra es un *preámbulo*, (...) apenas, como si alguien abriera la ventana y luego, arrepentido, la cerrara abruptamente diciendo aún no, Auxilio, lo que has de ver lo verás, pero aún no. Yo sé que ese paisaje, ese valle inmenso con un ligero aire de fondo renacentista, *espera*. (Bolaño, 93,94).

Y este delirio continúa con Bacarisse de fondo y en medio de gatos a los que Remedios les habla en catalán. Y al final de esta visita imaginada o soñada por Auxilio, cuando Remedios pone fin a la misma apagando el tocadiscos y abriendo la puerta, Remedios le cuenta un poco el futuro a Auxilio, o Auxilio entiende, supone o asume el futuro contado por Remedios,

Y Remedios Varo me mira y su mirada dice: no te preocupes, Auxilio, no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria, tú estás salvando el honor de las universidades de nuestra América, 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, pero tú no pienses en eso, manténte firme, lee al pobre Pedrito Garfias (ya podías haberte llevado otro libro al baño, mujer) y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer. (Bolaño, 97)

Y cuando cierra la puerta Auxilio comprende que “ella está muerta” (Bolaño, 97).



Este fragmento nos demuestra cual es el tratamiento del tiempo real de la novela, ella jamás sale del baño, Remedios le recuerda que ella permanecerá encerrada en ese tiempo del 18 al 30 de septiembre de 1968 desde el principio, y que se quedará ahí, y que lo peor que le sucederá es que tendrá visiones o le encontrarán, y el segundo hecho no sucede.

Al salir de ahí Auxilio sentía que “tenía los sentidos enganchados con alfileres en el espacio y no en el tiempo” (Bolaño, 98), y vio abrirse la puerta de la casa de Remedios Varo, y salió de ahí una mujer, aquella mujer que Auxilio creyó que se encontraba escondida tras las cortinas de la sala de la casa de la pintora, y salió llena de gracia y llevaba una carpeta llena de papeles bajo el brazo y la siguió hasta un café en el que mostraba los papeles a los clientes, estos papeles “eran dibujos o reproducciones de dibujos” (Bolaño, 99), pero los clientes de la cafetería le negaron con la cabeza, sólo pudo vender un dibujo. Según Auxilio, la mujer debía tener “los sesenta años cumplidos. Y muy mal llevados. O tal vez más. Y esto ocurrió diez años después de que muriera Remedios Varo, es decir en 1973 y no en 1963” (Bolaño, 100), aquí el tiempo vuelve a perder continuidad, da un salto de diez años, en medio del sueño de Remedios Varo o Auxilio Lacouture, y un poco después Auxilio confiesa

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 (...). Supe entonces que había estado siguiendo, en la vigilia o durante un sueño a Lilian Serpas (Bolaño, 100, 101).

Esta mujer tenía historias que llamaban la atención de Auxilio, Lilian era una pintora española a la que le gustaba meterse en la cama con los hombres, pero de uno de ellos se enamoró, “El tipo era un tal Coffeen, puede que norteamericano, puede que inglés, puede que fuera mexicano. El caso es que tuvo un hijo con él, el niño se llamó Carlos Coffeen Serpas. El pintor Carlos Coffeen Serpas” (Bolaño, 102), a quien pertenecían los dibujos que Lilian vendía en los bares y cafés del DF. Una noche le contó a Auxilio en el café



Quito, que conoció a un sudamericano exiliado con el que estuvo hablando hasta que cerraron el bar, y después fueron a casa de Lilian, el sudamericano era Ernesto Guevara, y cuando Auxilio le preguntó que tal era el Che en la cama, Lilian respondía normal, con la mirada perdida, como respondía todas las preguntas.

Así era Lilian, así era la mujer a la que me puse a seguir desde el sueño de Remedios Varo, la gran pintora catalana, hasta el sueño de las calles terminales del DF en donde siempre pasaban cosas que parecían susurrar o gritar o escupirte que allí nunca pasaba nada. Y así me vi otra vez en el café Quito en 1973 o tal vez en los primeros meses de 1974 y vi llegar a Lilian a través del humo y de las luces trazadoras del café a las once de la noche (Bolaño, 105).

Esa noche Lilian, o su fantasma se acerca a la mesa donde se encuentra Auxilio y los jóvenes poetas, y en un momento se sienta junto a Auxilio

Y 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, o digamos que el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, unos centímetros tan sólo más abajo del culo, y me guiña un ojo loco, o digamos que la luna llena o creciente o la oscura luna menguante del DF vuelve a deslizarse por las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, o digamos que se levanta un silencio velatorio en el café Quito y que sólo escucho murmullos de los fantasmas de la corte de Lilian Serpas y que no sé, una vez más, si estoy en el 68 o en 74 o en el 80 o si de una vez por todas me estoy aproximando como la sombra de un barco naufragado al dichoso año 2000 que no veré.

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 es un fraude (Bolaño, 107, 108).

Y es ahí, en medio de este detenimiento del tiempo y del espacio, cuando Lilian le pide a Auxilio que vaya a su casa y le diga a Carlos que al día siguiente volverá temprano,

y yo me quedo sin palabras, porque estoy delante de la madre de la poesía mexicana, la peor madre de la poesía mexicana, la peor madre que la poesía mexicana podría tener, pero la única y auténtica al fin y al cabo. Entonces digo que sí, que iré a su casa si me da la dirección y si no es muy lejos y que le diré a Carlos Coffeen Serpas, el pintor, que su madre aquella noche la pasará afuera. (Bolaño, 109).

Auxilio no sabía a que se enfrentaba esa noche al ir a la casa de Lilian, pero estaba dispuesta a averiguarlo. “Carlos Coffeen Serpas mira “con sus ojos de desterrado”: colocado en el centro de la intemperie, la radicalidad del gesto con el que le da la espalda al mundo lo aísla pero no lo vuelve indemne, el mundo rechazado lo devora, lo aprisiona en las redes del mito de incesto, venganza y terror que teje el enigma de Erígone y con él todos los crímenes de Estado desde que el mundo ha sido” (Manzoni, 48).

Auxilio durante el trayecto a la casa de Lilian recordaba que realmente nadie conocía a Carlos Coffeen Serpas, “o mejor dicho: unos pocos lo conocían y esos pocos habían echado a volar su leyenda, su exigua leyenda de pintor loco que vivía encerrado en la casa de su madre” (Bolaño, 110), quien en un principio no contestaba el timbre de la casa que Auxilio porfiadamente seguía aplastándolo y cruzaba a la vereda del frente para ver si es que había alguien en la casa, hasta que en un momento



vi cómo una cortina se descorría y esta vez sí que pude ver una sombra, la silueta de un hombre que me miraba desde arriba (...). Le hice señas con una mano. (...) Al cabo de unos segundos la puerta se abrió (...) La luz de las escaleras era escasa. En el rellano del cuarto, detrás de la puerta semientornada, estaba esperándome Carlos Coffeen Serpas (Bolaño, 112).

Después de que Auxilio le cuenta su nombre y la amistad con Lilian, él decide dejarla pasar, y ella se da cuenta de la pobreza en la que viven y “los restos carbonizados y recubiertos de musgo o plancton de lo que había sido una vida, una familia una *madre* y un *hijo* reales y no inventados en medio de la desmesura como eran mis hijos” (Bolaño, 114). Carlos y Auxilio no pronuncian palabra durante los primeros momentos, pero ella lo registra todo con la mirada, los cuadros cubiertos de polvo, el sofá hundido, el pasillo, y el cuarto de baño “hacia el cual me dirigí tras pedir permiso y tras esperar la deliberación que Coffeen sostuvo con él mismo o con Coffeen 2 y puede que hasta con Coffeen 3” (Bolaño, 117), y allí mirándose en el espejo, símbolo del reconocimiento, del reflejo, de la verdad, se siente súbitamente feliz

para disfrutar de una exposición nocturna de la obra de Carlos Coffeen Serpas, y por otro lado vi mis labios, pobrecitos, que temblaban imperceptiblemente, como si me dijeran no seas loca, Auxilio, qué ideas son esas que te pasan por la cabeza, vuelve a tu cuarto de azotea ahora mismo, olvida a Lilian y a su retoño infernal, olvida la calle República de El Salvador y olvida esta casa que se sostiene en la no vida, en la antimateria, en los agujeros negros mexicanos y latinoamericanos, en todo aquello que una vez quiso conducir a la vida pero que ahora sólo conduce a la muerte (Bolaño, 116).

Carlos Coffeen Serpas tiene dos elementos en común con Auxilio, Auxilio uruguaya exiliada en México y Carlos Coffeen Serpas mira con “ojos de desterrado” (Bolaño, 117); y la locura. Y dentro de esta locura el pintor



después de escuchar todo lo que Auxilio tenía por decir, hasta casi el amanecer, de pronto habló, preguntó si es que ella conocía la historia de Erígone, una figura de la mitología griega, la hija de Egisto y Clitemnestra, hermanastra de Orestes, “y dijo que era la mujer más hermosa de Grecia, (...). Habló de la venganza de Orestes. Una hecatombe espiritual, dijo. (...), una hecatombe era el sacrificio simultáneo de cien bueyes (...). Pues la venganza de Orestes es algo similar, dijo Coffeen, el terror del parricida, dijo, la vergüenza y el pánico, lo irremediable del parricida” (Bolaño,119). Auxilio duda acerca de la veracidad de la historia que el pintor le cuenta, pero al momento le cree firmemente todo lo que salga de su boca, y asegura que Coffeen hablaba como si yo no estuviera allí: a cada palabra que salía de su boca

yo me alejaba cada vez más (...). Aunque al mismo tiempo, por paradójico que resulte, me hacía más presente, como si la ausencia reafirmara mi presencia o como si los rasgos de la immaculada Erígone estuvieran usurpando mis rasgos invisibles o ajados por la realidad, de tal manera que por una parte yo podía estar desapareciendo, pero por otra parte, al tiempo que desaparecía, mi sombra se metamorfoseaba con los rasgos de Erígone y Erígone sí que estaba allí (Bolaño, 120).

Coffeen sigue con la historia, en la que tras el asesinato de Egisto, Orestes se proclamó rey, y Erígone permaneció “inmóvil ante la mirada vacía de Orestes (...). Una noche, perdido Orestes se mete en su cama y la viola. (...). Se ha enamorado de Erígone. Pero quien ha matado a su madre no puede amar a nadie” (Bolaño, 120). Con este fragmento la duda surge, ¿qué tan viva está Lilian Serpas?, Auxilio más de una vez la llama el fantasma de Lilian, y cuando Coffeen dice eso le mira a Auxilio a los ojos “con una sonrisa calcinada” (Bolaño, 120).

La historia de Erígone continúa cuando ella se queda embarazada de Orestes y él le pide una noche que se vaya de la ciudad, porque o sino tendrá que matarla, pero ella prefiere en un principio quedarse con junto a él, hasta



que Orestes decide hablar con ella sinceramente y ella acepta huir. Finalmente Orestes la ve alejarse de la ciudad

Cuando dijo esto Coffeen cerró los ojos y yo vi la luna (llena, menguante o creciente, no importaba) desplazándose a una velocidad infinita por cada una de las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, en el año incólume de 1968. Y pensé, como pensé entonces y como pienso ahora, ¿qué hacer? ¿No esperar a que volviera abrir los ojos y largarme de aquella casa que se estaba desvencijando en el túnel del tiempo? ¿Esperar a que volviera a abrir los ojos y preguntarle por el significado, si lo tuviera, de ese pasaje de la mitología griega? ¿Quedarme quieta y cerrar los ojos yo también, con el peligro que eso comportaba, es decir que al abrirlos en lugar de Coffeen y de los cuadros llenos de polvo sólo viera las baldosas iluminadas por la luna que rielaba aquel mes de septiembre por la Ciudad Universitaria? (Bolaño, 124).

Pero al final no hizo nada, y Coffeen se levantó y le dijo que era ya demasiado tarde, y Auxilio empezó a hablar de la historia de Cronos, y Coffeen le respondió que no tiene nada que ver con la otra historia, hasta que Auxilio pensó

que Coffeen era Orestes y yo Erígone y que aquellas horas de oscuridad se harían eternas, es decir que yo nunca más vería la luz del día, abrasada por la mirada negra del hijo de Lilian, (...); yo me sentí como si me estuvieran arrastrando hacia un quirófano. Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia. Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad ha vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta, como si de tanto arañar las baldosas iluminadas por la luna hubiera abierto una puerta que no es el



pórtico de la tristeza en el contínuum del Tiempo. Todos se han ido, menos yo. Todos han vuelto, menos yo. La segunda afirmación es difícil de aceptar porque la verdad es que no veía a nadie y si todos hubieran vuelto yo los vería. En realidad, si me esforzaba, lo único que conseguía ver eran los ojos de Carlos Coffeen Serpas. (Bolaño, 126-128).

Celina Manzoni en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* asegura que “Si se trata de secretos, el mito de Erígone, introduce la conjetura sobre la locura homicida y el incesto” (184).

Después Auxilio asiste al parto de la historia,

¿De verdad no voy a tener un hijo? ¿No estoy embarazada?, les preguntaba. Y los médicos me miraban y decían no, señora, sólo la llevamos para que asista al parto de la Historia (...), el parto de la Historia no puede esperar, porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío, y volverá a estar sola para siempre aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas. (Bolaño, 129).

Auxilio en este fragmento es nuevamente espectadora y no protagonista de la historia, ella asiste para ver el parto, pero no en el papel de madre; acerca de este episodio María Martha Gigena asegura que “Auxilio, al asistir al parto de la Historia, descubre que ésta es un “cuento corto de terror”. Cuando en el delirio, entonces, se puede alcanzar el origen el largo derrotero de lo histórico se empequeñece hasta hacer aparecer su auténtica dimensión” (29).

Existe una sola ocasión en la que Auxilio es la protagonista de la historia, o ella se siente como la protagonista, “Cuando en la oscuridad y la soledad de las calles, Auxilio, acechada por un presunto asesino, se siente protagonista de un cuento de terror, es como si en el episodio se condensaran todas las encrucijadas, incluida la de la muerte, el dolor y la humillación”



(Manzoni, 36). En este episodio ella se encuentra caminando sola por las calles, y siente que hay alguien que le sigue,

volví a la realidad con un escalofrío y comprendí que aquel que me seguía apetecía mi muerte. O mi vida. (...) yo miré las calles en busca de alguien conocido o desconocido (...), pero no vi a nadie. O tal vez no. Algo vi. Cerré los ojos y luego abrí los ojos y vi las paredes de baldosas blancas en el lavabo de mujeres de la cuarta planta. Y luego volví a cerrar los ojos y oí el viento que barría el campus de la Facultad de Filosofía y Letras con una meticulosidad digna de mejor empeño (Bolaño, 60).

En este episodio ella regresa una vez más a su nave del tiempo, a su refugio, a ese Aleph desde el cual ve, aquella ventana en el lavabo de la cuarta planta de la Facultad, a esa seguridad, a ese vientre materno.

En cambio en el episodio del rey de los putos de la colonia Guerrero, Auxilio es la espectadora de la aventura emprendida por Arturito Belano, “el alter ego de Roberto Bolaño (...), un atractivo chileno nacido en 1953 y que llegó a México en 1968” (Masoliver, 66), y Arturito quiso ayudar a su amigo Ernesto San Epifanio, salvarlo del terrible destino que le perseguía, una noche en un bar Ernesto empezó a contarles la historia del rey de los putos de la colonia Guerrero, quien controlaba la prostitución masculina de ese lugar, y el Rey había comprado el cuerpo de Ernesto y “ahora él le pertenecía en cuerpo y alma (que eso lo que pasa cuando por descuido uno deja que lo compren) y si no accedía a sus requisitorias la justicia y el rencor del Rey caerían contra él y contra su familia” (Bolaño, 74), así que pidió ayuda a Arturo quien no tenía miedo ya que había recientemente regresado de Chile “todo lo que el Rey me pueda hacer a mí tú lo has visto multiplicado por cien o por mil” (Bolaño, 75), así que Arturo decidió ayudarlo, y salieron, pero Auxilio que se encontraba también por el lugar, decidió salir tras ellos,

a una distancia prudente porque sabía que si me veían no me iban a dejar ir con ellos, porque yo era mujer y una mujer no se mete en tales



fregados, porque yo era mayor y una persona mayor no tiene el empuje de un joven de veinte años y porque en esa hora incierta de la madrugada Arturito Belano aceptaba su destino de niño de las alcantarillas y salía a buscar sus fantasmas (Bolaño, 76).

En esta ocasión Auxilio tenía consigo su navaja en el bolsillo, y llegaron al Hotel Trébol, y parecía que Ernesto quiso dar media vuelta y volver, pero Arturo se encontraba dispuesto a seguir con el plan inicial, y entró primero Arturo, luego Ernesto y después “entré yo, la barrendera de León Felipe, la destrozajarrones de don Pedro Garfias, la única persona que se quedó en la Universidad en septiembre de 1968, cuando los granaderos violaron la autonomía universitaria” (Bolaño, 79).

Y al llegar allá encontraron al Rey de los Putos, quien “evocó dos noches en las que Ernesto se había sumergido voluntariamente y habló de contraer obligaciones, las obligaciones que todo acto, por gratuito o accidental que sea conlleva. (...) Y habló de las deudas: no había nada más despreciable que una deuda mal saldada” (Bolaño, 81,82). No habló de deudas no saldadas, después esperó a escuchar lo que los visitantes tenían que decir, y fue ahí cuando Ernesto San Epitafio mencionó que el no tenía ninguna deuda con el Rey, ya que lo único que había hecho era acostarse “dos noches seguidas con él (dos noches locas, precisó)” (Bolaño, 82), teniendo el conocimiento de que él era el Rey de los putos, únicamente por deseo “y no por el secreto designio de convertirse en el esclavo del Rey” (Bolaño, 82).

En ese momento el Rey enfurecido interrumpiéndolo dijo “Tú eres mi puto esclavo (...). Yo soy tu puto esclavo, dijo el hombre o el muchacho que estaba en el fondo de la habitación (...). El Rey se volvió y lo mandó a callar. Yo no soy tu puto esclavo, dijo Ernesto” (Bolaño, 82). Después agregó que él era solamente un poeta homosexual mexicano que tenía el derecho de acostarse con quien quisiera sin que por esto sea el esclavo de nadie. El Rey le amenazó con martirizarlo, y darle “fierro hasta condecorarte los meros pulmones, hasta condecorarte el mero corazón” (Bolaño, 83). El muchacho que



se encontraba al fondo de la habitación, y que Auxilio consideraba que era alguien enfermo o subnormal empezó a temblar y se cubrió con una manta; así que Ernesto al pensar que este muchacho se encontraba en la misma situación que él, alguien que se había acostado con el Rey de los putos, por placer, era considerado un esclavo más. La mirada del Rey era “una pesadilla inconclusa de la que hubiera querido escapar mediante la violencia” (Bolaño, 85), y Ernesto empezó a hablar de la muerte, de que el muchacho que temblaba se iría con ellos también, “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. “(Bolaño, 85). Auxilio puso el arma sobre la mano de Arturito, arma que según Chevalier “es el oponente del monstruo, que a su vez se convierte en monstruo” (139), y que para Jung es la representación de las zonas oscuras del yo, lo sombrío, el nudo negativo y rechazado del yo. Y ahí Arturito Belano sacó demostró, llevó a la luz ese lado oscuro y sombrío, se convirtió en el oponente del monstruo que era el Rey de los putos y amenazó con la navaja, levantaron y vistieron al muchacho, y antes de irse Arturo decidió contarle “una última historia a su majestad (...) Ustedes vayan saliendo y espérenme en la puerta” (87)

Acerca de esta noche Auxilio afirma que “En mis recuerdos de aquella noche en la que no pasó nada y pudo pasar de todo se desdibuja como devorada por un animal gigantesco. A veces veo a lo lejos, por el norte, una gran tormenta eléctrica que avanza hacia el centro del DF; pero mi memoria me dice que no hubo ninguna tormenta eléctrica” (Bolaño, 87,88).

Nuevamente con esta aventura, el lector se pregunta, que tan real es esto, y si es posible que Auxilio ha salido ya del baño, o si es únicamente parte de su memoria, o su invento del futuro, pero al principio del siguiente capítulo, regresa (dentro de lo posible, de este delirio o fantasía interminable) a la realidad “Después volví al mundo. Basta de aventuras, me dije con un hillilo de voz. Aventuras, aventuras. (...) Así que volví y la miré y me dejé envolver por



ella. Yo soy la madre, le dije, y francamente no creo que las películas de terror sean lo más recomendable para mí” (Bolaño, 90). Con este fragmento asumimos una vez más, que Auxilio sigue encerrada en esa nave del tiempo, como la llama Mijály Dés.

La novela termina con una suerte de visión de Auxilio, en la que al principio por un momento la encontramos al parecer completamente lúcida y con convicción “En ese momento decidí bajar de las montañas. Decidí no morirme de hambre en el lavabo de mujeres. Decidí no enloquecer. Decidí no convertirme en mendiga.” (Bolaño, 142). Y una vez más recuerda su encierro, el leit motiv de la obra

Yo soy la madre de los poetas de México. Yo soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el Ejército entraron. Yo me quedé sola en la Facultad, encerrada en un baño, sin comer durante más de diez días, durante más de quince días, del 18 de septiembre al 30 de septiembre, ya no lo recuerdo.

Yo me quedé con un libro de Pedro Garfias y mi bolso, vestida con una blusita blanca y una falda plisada celeste y tuve tiempo de sobras para pensar y pensar. (...). Yo me dije: Auxilio Lacouture, resiste, si sales te meten presa (...). Yo me dispuse a resistir. A resistir el hambre y la soledad” (Bolaño, 144).

Recuerda por fin la realidad, el transcurso de ese período de tiempo de encierro en el baño y esa memoria es la que le permite resistir, decide utilizar el recuerdo para sobrevivir, para aguantar, para recordar “Pensé: yo soy el recuerdo” (Bolaño, 146). Para hacerlo escribe, la escritura es la única manera de resistir, de sobrevivir al paso del tiempo, para mantenerse en la memoria. Borges afirmaba “Pido a mis dioses o a la suma del tiempo/ que mis días merezcan el olvido,/ que mi nombre sea Nadie como el de Ulises/ pero que algún verso perdure/ en la noche propicia a la memoria”, al igual que Borges, Auxilio busca la manera de perdurar en la noche propicia a la memoria y por esto escribe; pero luego como parte del acto poético “cogí el papel higiénico en



donde había escrito y lo arrojé al wáter y tiré la cadena (...) Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos (...). Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí” (Bolaño, 146, 147).

Con esto se comprueba que como todos (o casi) los escritores buscan sobrepasar la barrera del tiempo y la memoria mediante la escritura, y es esto lo que busca y logra conseguir Auxilio, mediante la poesía, el recordar que tantos versos se sabía de memoria, el escribir en papel higiénico es que resiste.

La visión empieza con un valle que “Parecía como el fondo que se ve en algunas pinturas renacentistas” (Bolaño, 149). María Martha Gigena afirma que “El valle que cierra la novela se presenta, transitado por Auxilio como un territorio de búsqueda y de resistencia” (12).

En este valle ve un árbol en el que se encontraban sobre una rama un gorrión y un quetzal, el primero es uno de los pájaros más comunes, capaz de vivir en la urbe y muy cerca del hombre y un quetzal, el cual es el ave símbolo de la República de Guatemala; la palabra quetzal proviene del náhuatl Quetzalli que se traduce según el *American Heritage Dictionary* cola larga de plumas brillantes, y según el *Merriam-Webster Collegiate Dictionary* como cola cubierta de quetzal. Los aztecas y los mayas adoraban al quetzal como Dios del aire. En el *Popol Vuh* cuando se hacen las primeras referencias acerca de la creación del mundo, este libro sagrado dice Q’uq’ Kumatz que es réplica de Quetzalcoatl, el cual es uno de los dioses creadores y este se encuentra cubierto por un manto verde, además Q’uq’ Kumatz significa serpiente con plumas de quetzal. Las plumas de esta ave fueron además adorno de los soberanos. Los mayas concedieron a este pájaro un poder mágico, es además símbolo del ánimo resuelto, distinción y realeza.

Lo importante de estos dos pájaros es que son opuestos, el gorrión es el pájaro más común, mientras que el quetzal es un hermoso y se encuentra dentro de la mitología maya. Pero cuando ella decide contemplarlos parados en



“la misma rama” (Bolaño, 150), los pájaros habían volado ya. “Entonces vi que por el extremo del valle, por el oeste, se abría un abismo sin fondo” (Bolaño, 150). Manzoni asegura que “En el valle el silencio es total, las sombras del crepúsculo cambian los colores, del verde al verde oscuro, del marrón al gris o al negro y un accidente geográfico imposible, un abismo, marca el final del valle” (184).

Y es ahí cuando ella empieza a dudar de su cordura o a asegurar su locura “¿Me estoy volviendo loca?, pensé. ¿Fue ésta la locura y el miedo de Arturo Gordon Pym? ¿Estoy recobrando la cordura a una velocidad de vértigo?” (Bolaño, 150). La locura o cordura que cree tener se presenta por las profecías que tuvo en el baño, cuando la vocecita de el ángel de la guarda le preguntaba por los jóvenes, ella de alguna manera *sabe* lo que va a suceder, vislumbra el final de la novela, el final de los jóvenes de Latinoamérica.

Al mirar el abismo, Auxilio siente que se le encoge el corazón como parte de esa premonición

Luego miré la sombra que se esparcía y avanzaba por el otro extremo, (...).Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte. Los vi. Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi. Probablemente eran fantasmas. (Bolaño, 151)

Los fantasmas durante toda la obra están presentes, a varios personajes Auxilio les siente como fantasmas, y la ciudad está construida por Bolaño de la misma manera “Es como si Bolaño construyera una ciudad fantasmal con la que se propusiera revertir el ciclo escriturario de la conquista. La ciudad surge en la memoria como una ciudad fantasmal inscrita en los espacios que privilegia” (Manzoni, *La fugitiva contemporaneidad*, 47). En el mismo libro Manzoni propone que los poetas jóvenes son “los fantasmas que recorren el relato” (38) y que además otros personajes “se convierten en



fantasmas y se transparentan desapareciendo en la nocturnidad de las calles del DF, los estudiantes sacrificados en Tlatelolco en 1968, habitan la zona escondida, ocultada, siniestra, que se constituye en el núcleo obsesivo del discurso de Auxilio Lacouture” (Bolaño, 38).

Este inacabable legión de jóvenes fantasmagóricos caminaban por el valle, pero “pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus destinos no estaba imbricados en una idea común” (Bolaño, 152). Pero lo primordial de esta imagen es la dirección a la que se dirigen

Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo. Después oí un murmullo que el aire frío del atardecer en la valle levantaba hacia los faldeos y riscos, y me quedé estupefacta. Estaban cantando (...). busqué los pájaros como si los pobrecitos me hubieran podido ayudar (...) Supuse que los pájaros eran un símbolo y que en esta parte de la historia todo era simple y sencillo. Supuse que los pájaros eran la enseña de los muchachos. (Bolaño, 152).

Cuando Auxilio los oye cantar asegura que

me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos (...) Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hacia los faldeos y hacia los riscos(Bolaño, 153).

Los jóvenes que ella ve caer son parte de la alucinación, de esta necesidad de conocer, de ver, de no morir encerrada en el baño, y al final de las profecías, empieza a ver que pasó con los jóvenes poetas que la voz de su ángel de la guarda le preguntaba.



Este canto fantasmal que los conduce al abismo, se convirtió en “una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor” (Bolaño, 153). Este canto, según Chevalier es “el símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación, en tanto que ésta reconoce su dependencia de criatura y la expresa en el gozo, la adoración o la imploración. Es el soplo de la criatura respondiendo al soplo creador” (246).

Finalmente Auxilio afirma que

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 el placer.

Y ese canto es nuestro amuleto. (Bolaño, 154).

Este canto que Auxilio lo concibe como Amuleto, son las palabras consagradas por la poesía, y Chevalier lo define como un símbolo que

posee o encierra una fuerza mágica: realiza lo que simboliza, una relación particular entre el que lo lleva y las fuerzas de aquel que representa <<Fija y concentra todas las fuerzas... actuando en todos los planos cósmicos... establece al hombre en el corazón de esas fuerzas, incrementando su vitalidad, volviéndolo más real, garantizándole una mejor condición después de la muerte>>(93).

El canto y el amuleto son la teoría de la palabra, son las palabras consagradas por la poesía, y Auxilio es, desde el principio, la madre de la poesía, la madre de todos los poetas, y son estos los que van al abismo, los que se encaminan cantando o escribiendo al abismo, sabiendo que no les lleva a ninguna parte, pero mantienen a pesar de todo un canto de amor y de lucha, y están dispuestos a lanzarse al precipicio se es necesario, por esa creencia, por ese canto, por esa madre, por ese amuleto, por ese continuo homenaje a la poesía.



4.- Conclusión

Roberto Bolaño con *Amuleto*, logra afianzar el postboom, ya que maneja muchas de las características de este, por ejemplo los personajes marginales, Auxilio Lacouture es una uruguaya exiliada en México, sin papeles, ni un trabajo fijo, excepto algunos esporádicos en la Universidad Autónoma de México, razón por la cual se queda encerrada en el baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía únicamente con un libro de poesía de Pedro Garfias en las manos, entre trece y dieciséis días cuando los militares violaron la autonomía de la universidad. Además ella no tenía un lugar para vivir, por lo que muchas veces se queda en la casa de sus amigos, y vive ahí durante un buen tiempo hasta que le piden que se vaya y ella lo hace. Es también una mujer mayor quien pasa su tiempo con los jóvenes poetas bohemios mexicanos, y por esta bohemia y su transcurso durante la noche los hacen recorrer lugares marginales, como la aventura cuando van donde el Rey de los putos para que Ernesto San Epitafio deje de ser su esclavo, y en medio de esto salvan a San Juan de Dios, quien se encontraba preso del rey de los putos.

Pero no es sólo Auxilio el personaje marginal, sus amigos también lo son, Arturito Belano, aquel joven poeta chileno exiliado en México, que cuando Auxilio le conoció escribía obras de teatro y no sabía beber, y cuando salió por un tiempo de viaje y volvió a México ya era otro, el horror de la caída de Allende, y sus viajes por Latinoamérica lo habían cambiado.

Lilian Serpas y su hijo Carlos Coffeen Serpas son también marginales, Lilian, la pintora salvadoreña exiliada igualmente en México, con su hijo también pintor encerrado en su casa que se “sostiene en la no vida, en la antimateria, en los agujeros negros mexicanos y latinoamericanos, en todo aquello que una vez quiso conducir a la vida pero que ahora sólo conduce a la muerte” (Bolaño, 116).

Celina Manzoni afirma que la errancia es otro de los temas principales de la narrativa del postboom y en *Amuleto* también se la encuentra, los



personajes caminan por la ciudad sin un rumbo fijo, pasean por la misma en la noche, en la bohemia, por los bares, en medio de la poesía y la oscuridad. Esta errancia se da en la urbanidad, que en este caso es la ciudad de México, pero en 1968 reflejado en *La región más transparente* de Carlos Fuentes.

Pero no es sólo el pertenecer al postboom lo que le da la importancia que tiene a *Amuleto*, sino es el uso de la simbología en la misma, Roberto Bolaño usa símbolos dentro de la novela, los cuales le dan otra perspectiva a la misma, algunos de estos más simples de entenderlos o darse cuenta como sucede con el Aleph que Auxilio tiene en el baño, ya que más de una vez ella asegura “Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y éstas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura” (Bolaño, 59); con esto se confirma el Aleph, debido al libro que ella lleva al baño. Y es desde el baño por medio del Aleph que la novela sucede, ya que todas las aventuras relatadas por Auxilio únicamente existen en la imaginación del personaje, ya que ella no llega a salir jamás del baño; este movimiento nulo y el uso de la memoria son también recursos que se han visto en la novela del postboom, como sucede también en el caso de Monshe de *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof donde desde la segunda parte de la novela el lector entiende que el personaje está encerrado en su metro cuadrado y desde ahí hace uso de su memoria para recordar el pasado, vivir el presente (si es que alguno de los dos personajes tiene un presente real) y proyectarse al futuro.

Como se ha explicado, el simbolismo se encuentra a lo largo de toda la novela, y son estos símbolos los que logran que el lector tenga otra perspectiva de la misma, como sucede por ejemplo con la pérdida de los dientes, o el canto final de los jóvenes que se encaminan al desfiladero sin saberlo, y cantan y Auxilio sabe que el canto es su amuleto, su forma de vida, su único método real para sobrevivir al exilio, al encierro, a la soledad, y de alguna manera a la muerte, porque este canto es la poesía, y eso es lo que querían ese gran grupo de jóvenes poetas latinoamericanos, y entre ellos Auxilio que algún verso perdure a pesar del tiempo en la memoria, tan sólo eso.



Bibliografía:

Ainsa, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*; Madrid, Editorial Gredos, 1986.

Alazraki, Jaime, *Narrativa y crítica de nuestra Hispanoamérica*, Buenos Aires, Paidós, 1978.

Bachelard, Gastón, *La intuición del instante*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1972.

Bolaño, Roberto, et al, *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

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

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Lima, El Comercio S.A., 2000.

Chevalier, J, Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.

Cloninger, Susan C., *Teorías de la personalidad*, México DF, Pearson Educación, 2003.

Domínguez Michael, Christopher, "Notas sobre París, México, y la literatura latinoamericana", *Cuadernos hispanoamericanos*, (Barcelona), #673-674 (Julio-agosto 2006), p. 20-30



Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2006.

Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Salamanca, Cátedra, 1992.

Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, Barcelona, Ariel S.A., 1990

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Bogotá, Cara y Cruz, 2003.

Jill Levine, Suzanne, "Qu'est-c que c'est le boom?" , *Cuadernos hispanoamericanos*, (Barcelona), #651-652 (Septiembre- octubre 2004), p. 9-23.

Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1966.

Manzoni, Celina (Ed.), *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

Manzoni, Celina (Ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

Manzoni, Celina (Ed.), *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Salamanca, Cátedra, 1994.

Ruales, Huilo, "Roberto Bolaño el secreto del mundo", *Mundo Diners* (Quito), #329 (octubre 2009), p. 86-92.

Suárez-Iñiguez, Enrique, *Cómo hacer la tesis*, México D.F, Trillas, 2007.



Valencia, Leonardo, “El tiempo de los inasibles”, *Cuadernos hispanoamericanos*, (Barcelona), # 673-674 (Julio-agosto 2006), p. 9-17.

Vallejo, Raúl, *Manual de escritura académica*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2006.

Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*

http://www.rinconcastellano.com/sigloxx_27/lorca_bodas_simbol.html Acceso: 06-12-09.

Salvador Dalí, http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_01_02/dali.htm
Acceso: 06-12-09.

Arquetipo jungiano, http://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo_jungiano Acceso: 06-12-09.

Arquetipo, <http://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo> Acceso: 06-12-09

Símbolo del arte regio, http://www.ciag-gnosis.org/revista_abraxas/8-29/simbologia-arte-regio.shtml Acceso: 06-12-09

Interpretación de los sueños,

http://funversion.universia.es/curiosidades/xfiles/interpretacion_suenos.jsp
Acceso: 06-12-09

Simbolismo, <http://es.wikipedia.org/wiki/Simbolismo> Acceso: 06-12-09

Un perro andaluz, http://es.wikipedia.org/wiki/Un_perro_andaluz Acceso: 06-12-09



Expo-Salvador Dalí,

http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_03_04/dali.htm Acceso: 06-12-09

La persistencia de la memoria

http://es.wikipedia.org/wiki/La_persistencia_de_la_memoria Acceso: 06-12-09

Calderón de la Barca, Víctor, *Un perro andaluz de Luis Buñuel: surrealismo,*

<http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc12calderon.pdf>,

Acceso: 06-12-09

Midence, Carlos, *La imagen simbólica en Jorge Luis Borges: una aproximación a su propia realidad.* <http://www.sololiteratura.com/bor/borlaimagen.htm>

Acceso: 06-12-09

Jorge Franco, <http://www.jorge-franco.com/fbd.php> Acceso 16 feb. 10

Seix Barral, *Planeta de libros*, [http://www.seix-](http://www.seix-barral.es/fichaautor.asp?autor=322)

[barral.es/fichaautor.asp?autor=322](http://www.seix-barral.es/fichaautor.asp?autor=322) Acceso 16 feb. 10

Fernando Iwasaki, <http://www.fernandoiwasaki.com/> acceso 17 feb 10

<http://www.sololiteratura.com/edm/edmsemblanza.htm> Acceso 17 feb. 10

Villoro, Juan. "Testimonios" en *Nomedites 8*, Cuernavaca, México, diciembre de 2006.

http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Bolaño Acceso 18 feb. 10

Villa-Mata, Enrique, *Bolaño en la distancia*,

<http://www.letraslibres.com/index.php?art=5778> Acceso 18 feb. 10



Enrique Villa- Matas http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Vila-Matas Acceso 18 feb. 10

Marisitán, Mónica, *La última entrevista a Roberto Bolaño*,
[http://www.elortiba.org/bolano.html#La %C3%BAltima entrevista de Roberto Bola%C3%B1o](http://www.elortiba.org/bolano.html#La_%C3%BAltima_entrevista_de_Roberto_Bola%C3%B1o) Acceso 18 feb. 10

El periquillo Sarniento, http://es.wikipedia.org/wiki/El_Periquillo_Sarniento
Acceso 18 feb. 10

Juan Rulfo, http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Rulfo Acceso 18 feb. 10

Mario Vargas Llosa, http://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Vargas_Llosa Acceso 18 feb. 10

Carlos Fuentes, http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Fuentes Acceso 18 feb. 10

Navarrete, Carolina, *Amuleto, de Roberto Bolaño: de la representación especular al rito sacrificial*, <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45bolano.htm>
Acceso: 17. feb. 2010

Flores, Ronald, *Amuleto de Roberto Bolaño*,
<http://www.ronaldflores.com/2009/09/21/amuleto-de-roberto-bolano/> Acceso: 13 Mar. 2010



Amuleto (Roberto Bolaño) <http://lepisma.liblit.com/2009/07/03/roberto-bolano-amuleto/> Acceso: 21. Mar. 2010

Roberto Bolaño: Amuleto,

<http://despuesdelnaufragio.blogcindario.com/2009/10/00677-amuleto-roberto-bolano.html> Acceso: 17. Mar. 2010.

Roberto Bolaño, http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Bolaño. Acceso: 07/01/2010

Remedios Varo, http://es.wikipedia.org/wiki/Remedios_Var%C3%B3 Acceso: 08/01/10

Leonora Carrington, http://es.wikipedia.org/wiki/Leonora_Carrington Acceso: 08/01/10

Quetzal, <http://es.wikipedia.org/wiki/Quetzal> Acceso: 10/01/10

Juana de Ibarbourou, http://es.wikipedia.org/wiki/Juana_de_Ibarbourou Acceso: 10/01/10

Lilian Serpas, http://es.wikipedia.org/wiki/Lilian_Serpas Acceso: 08/01/10

Aleph, <http://esoterismoyocultismo.blogspot.com/archive/2006/04/19/aleph-ii.html> Acceso: 08/01/10

