

# Estudio arqueológico feminista (potencial) del arte medieval de la memoria sobre *Amuleto* de Roberto Bolaño

---

ALMA MARHAMATI, UNIVERSIDAD DE BUCAREST, RUMANIA

Dentro de las limitaciones de extensión y argumentación de un artículo como éste, difícilmente se podría dar cuenta de los cambios que supuso el giro decolonial en el estudio de la literatura. Para los propósitos del presente texto, me voy a centrar en el simultáneo giro subjetivo, observable tanto en la práctica literaria como en la reflexión crítico-teórica. En apariencia una tendencia paradójica, que registra el auge renovado del individuo en medio de la crítica de una modernidad ligada indisolublemente a la creación del ciudadano universal, la subjetividad actual es el resultado de la natural visibilidad de todo el espectro identitario. Las siguientes líneas tienen como trasunto el debate de fondo entre el deseo de rechazar la otredad de las identidades raciales, étnicas, religiosas, sexuales y demás, centradas en los discursos teóricos actuales – lo que supone el rechazo simultáneo de la identidad blanca, masculina, cis, heterosexual como norma – y la necesidad de dar cuenta de la persistencia de esta matriz y de las dinámicas de poder que engendra.

Para ejemplificar la disonancia cognitiva esbozada anteriormente valga como ejemplo la tradición crítica en torno a la obra de Roberto Bolaño, un caso paradigmático para los procesos de apropiación colonial de un discurso altamente subversivo. Si Roberto Bolaño ha alcanzado fama transnacional, esto se debe, más allá de las consideraciones estéticas, a un proceso de naturalización consustancial al torbellino de la globalización centrado en el paradigma norteamericano. Cada cambio de paradigma cultural postula su propio modelo humano como artífice y como producto (o si se prefiere un término menos asociado a la idea de mercado - obra). Así, en el caso de la modernidad, el modelo tenía como rasgo distintivo, además de los anclajes raciales, sexuales y de género enumerados, ser parte del cuerpo ciudadano imperial. Dentro de la lógica de la globalización, por debajo del discurso decolonial, circula persistente el flujo de poder y el influjo norteamericano o, para ser más precisos, estadounidense. Es difícil admitir la derrota ideológica que supone la conciencia de que gozamos de la obra de Roberto Bolaño como

consecuencia de un proceso de traducción de sus textos y de su figura dentro de los parámetros de la literatura *beat* norteamericana, fundamentalmente masculina, una traducción que supuso el allanamiento de la riqueza lingüística depositaria de diferencias identitarias insalvables y de la fuerte dimensión *queer*<sup>1</sup> de su obra, al igual que una suavización de su implacable crítica de la institución literaria, de la masculinidad feroz de la revolución, del fracaso humano que supone la objetivación de los cuerpos femeninos del norte de México, y de los otros muchos, esparcidos por descampados a nivel global.

En este contexto, los estudiosos de la obra del autor chileno tienen la responsabilidad de deconstruir el mito, de renunciar a los lugares comunes biográficos (como la insistencia en la justificación material para su giro hacia la prosa) y de ahondar en la investigación extratextual para una cabal contextualización tanto de sus biografías ficcionales como de sus textos autoficcionales. Un ejemplo sería el cambio de enfoque en el análisis de la novela *Amuleto* y de su germen, el monólogo de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*. Su tratamiento como biografía ficcional de una vida mínima/ínfima<sup>2</sup> se abrió hacia una cuidadosa investigación de las huellas de la voz de Alcira Soust Scaffo,<sup>3</sup> el trasfondo real, nada ínfimo, de la protagonista uruguaya de los dos textos.

En el presente artículo, siguiendo las pautas de la ficción histórica centrada en las experiencias femeninas o queer (ejemplos recientes son *Hamnet* de Maggie O'Farrell, *Matrix* de Lauren Groff, o la excelente *Centroeuropa* de Vicente Luis Mora, cuyas restricciones formales reflejan las limitaciones sistémicas que su protagonista consigue transcender), recupero para Auxilio Lacouture la posibilidad de un espacio ocupado estrictamente por sujetos masculinos. No se trata, tal como sostienen las voces críticas, de una forma de revisionismo histórico, sino de la expresión de una

---

<sup>1</sup> Imprescindible para este enfoque es el trabajo de Ryan F. Long, al igual que los aportes de Gabriele Bizzarri y Alex Candia Cáceres al estudio de la sexualidad y las identidades de género queer en la obra de Roberto Bolaño; sus artículos aparecen mencionados en la bibliografía, para consulta del curioso lector.

<sup>2</sup> Un ejemplo de análisis que parte desde la tesis del carácter mayoritariamente ficcional de Auxilio Lacouture es el ensayo de Celina Manzoni, "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*", ejemplar en su consideración del tiempo hecho espacio y en su reflexión sobre la retroalimentación entre el movimiento en espiral del personaje y la forma de las oraciones, del cuerpo textual.

<sup>3</sup> Sus circunstancias quedaron fijadas en "Alcira Soust, la poeta de Bolaño en busca de la verdadera Auxilio Lacouture", la recuperación que el investigador Ignacio Bajter realizó para *Brecha*, publicada luego en *Quimera Revista de Literatura*. Alcira conoce a Bolaño en 1970, dos años después de la traumática noche del 18 de septiembre de 1968, cuando recibió con un disco de León Felipe a los militares que violaban la autonomía universitaria. En este momento estaba llevando ya una vida errante: "Pasa a vivir con un bolso al hombro, de casa en casa según la disposición de sus conocidos. Si no encontraba donde quedarse, permanecía toda la noche escribiendo y pintando en uno de los cafés Vip's, o durmiendo con los perros. En 1970 encuentra a Roberto Bolaño y se hacen amigos. También conoce la amistad de Victoria Ávalos, la madre de Bolaño."

certeza: los límites impuestos sobre los cuerpos femeninos y queer a lo largo de una historia escrita en masculino y el subsiguiente silencio sobre los actos de resistencia de estos cuerpos por la mayor parte de la historia no equivale a la falta de esta resistencia.

Para ello, recupero para Auxilio Lacouture el control una técnica mnemónica medieval de la tradición hermética, asociada con figuras masculinas como Giordano Bruno, en un contexto productivo, no reproductivo: la configuración del yo y la reconstrucción postraumática de la subjetividad dependen de ella. Este texto se vuelca también hacia el sujeto que investiga y mi práctica lectora se nutre del placer erótico de la superposición libre de textos que, expuestos los unos a los otros, iluminan nuevas perspectivas críticas. Mi práctica se resiste también a las exigencias del discurso teórico institucionalizado, que prioriza fichar determinados enfoques teóricos considerados imprescindibles, por encima del placer y el interés.

Los siguientes apuntes teóricos y metodológicos tienen la forma de un florilegio, una colección de fragmentos literarios. Su construcción corresponde al conjunto de prácticas que regulaban la producción de florilegios en sus orígenes: se trata del proceso deliberado de cultivo de la memoria. El florilegio era el resultado del proceso de recuperación y al mismo tiempo instrumento para subsiguientes recuperaciones de información. En este caso concreto lo que se recupera es la serie de eventos de lectura de las obras de Roberto Bolaño, que presupone incursiones en la biblioteca del autor y la extensión de la estantería a la que el lector le ha colocado el rótulo *Práctica lectora*. Forzosamente los apuntes han cobrado la forma de una colección de fragmentos comentados que reflejan tres direcciones de expansión, en orden inverso: se parte de la biblioteca del lector, se pasa por la biblioteca del autor que es objeto del estudio y se detiene en la obra misma.

### **La ética de la escritura como anarquía lectora**

El imperativo de un constituyente ético inherente al proceso de lectura tiene como antecedente la lectura del prólogo de la novela *Amberes* de Roberto Bolaño, como muestra ejemplar de relectura autorial. En el prólogo “Anarquía total. Veinte años después”, de la novela *Amberes*, escrito hacia el año 1980, pero publicado veinte años después, Roberto Bolaño se configura como autor y (re)lector de su propia obra. Esta dimensión del constructo identitario tiene una fuerte carga ética, en el sentido de que la relectura cobra los contornos de un intento de revelar/formular la ley de la escritura. ¿Por qué tiene que escribir el autor? Solo a través de la relectura

## Polifonía

parece posible aproximarnos al imperativo en sí. Lectura, escritura, relectura, las tres son respuestas al mismo imperativo, estrechamente unidas a la noción de tiempo: mientras persista el horror, el miedo a la falta de tiempo, la obra seguirá bajo la forma de folios sueltos, que el autor escribe, lee y vuelve a leer: “Durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido de que no tenía *tiempo*” (4). Al identificar a los receptores del mensaje como entidades fuera del tiempo (“Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo.”), la escritura se libera: “El manuscrito original tiene más páginas: el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad.”

El texto propiamente dicho viene encabezado por una cita de Pascal que desplaza el origen de los procesos señalados: se parte del mundo como concepto filosófico y se llega al mundo perceptible, que viene releído y vuelto a poner por escrito. No obstante, no se trata de un movimiento circular: la reescritura no desemboca en el mundo como concepto filosófico del cual se había partido, sino a otro ejemplo de mundo. La más acertada representación gráfica sería la espiral. En el espacio ínfimo restante, entre el punto de partida y el destino, está la respuesta a la interrogación ética, inaccesible:

*Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente –memoria hospitis unius diei praetereuntis–, el pequeño espacio que ocupo e incluso que veo, abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me espanto y me asombro de verme aquí y no allí, porque no existe ninguna razón de estar aquí y no allí, ahora y no en otro tiempo. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y voluntad de quién este lugar y este tiempo han sido destinados a mí? (6)*

Se puede identificar el salto conceptual a partir de un verbo, considerar: la vida misma se relea ahora, no viene únicamente escrita (no nos olvidemos del imperativo ético), sino reescrita. Tal relectura parte no de un soporte material, el libro, sino de la memoria.

### ***The Daily Practice of Autofiction***

Tras un primer contacto con las novelas de Roberto Bolaño (*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, Monsieur Pain, La pista de hielo, La literatura nazi en América, Estrella distante, Los detectives salvajes, Amuleto, Nocturno de Chile, Amberes, 2666, El Tercer Reich, Los sinsabores de un verdadero policía*) la

equivalencia entre el autor empírico y el avatar autorial determinó la configuración de un marco metodológico dentro del cual la autoficción ofrecía un cuadro bien articulado, pero flexible al mismo tiempo. Al plantearme los principios teóricos en los cuales fundamentar mi discurso crítico resultó decisivo el encuentro con una serie de textos que me obligaron a dirigir mi atención hacia elementos que había pasado por alto en el primer análisis. Uno de estos textos es *The Practice of Everyday Life* de Michel De Certeau, que trata de las tácticas de producción invisibles empleadas por los consumidores al procesar productos culturales impuestos y autorizados. En este contexto, es paradigmática la lectura, que el autor describe como ““invention” of the memory. Words become the outlet or product of silent histories” (25). Palabras ajenas activan las historias silenciosas/silenciadas del lector y le inventan de esta forma la memoria. En juego está no tanto reconstruir los recuerdos del autor, como dirigir de forma eficaz la memoria del lector. Esta interpretación se apoya en el análisis al cual Marcel Detienne somete el concepto griego de *metis*, una forma de inteligencia basada en una acumulación mnemónica que se actualiza en el momento oportuno para modificar el orden preestablecido, un esquema (inyección del tiempo en el espacio) que se puede identificar como base de un gran número de narraciones.

Michel de Certeau utiliza este esquema para hablar de los paseos por la ciudad. La historia silenciosa fluye de forma paralela al ritmo de las pisadas durante una incursión en zona enemiga, en un espacio configurado para que, desde una posición privilegiada, pueda ser leído como un texto. El material de las narraciones mudas de los flaneurs cobra la forma de “fragments of scattered semantic places” (188). La narración es, por consiguiente, una matriz que admite incluso material preverbal, lo que sostendría la utilidad de un análisis más detallado desde enfoques cognitivistas. Estos fragmentos forman un anti-texto privado. Para que se vuelva público, para que la matriz se llene con material lingüístico, es necesaria la presencia de unos ganchos en el texto (la ciudad) que activen la memoria y faciliten la descarga mnemónica que caracteriza el tipo de inteligencia que los griegos llamaban *metis*.

Es a partir de estos supuestos que he operado una distinción entre lo que se suele denominar autoficción en la crítica, concepto usado como sinónimo de autofiguración autorial, un conjunto de estrategias narrativas de las que se vale el autor empírico para negociar su propia subjetividad, y lo que voy a llamar a partir de ahora autoficción, en un gesto de desestabilización terminológica<sup>4</sup>: las tácticas

---

<sup>4</sup> Esta apropiación y resemantización del concepto de autoficción es, a la vez que una simple entrada en la historia de sus reajustes y avatares (para un recorrido, veáse el libro editado por Ana Casas, citado en la

mediante las que el lector construye su propia identidad e inscribe sus propias narraciones mudas en la narración fuerte del otro. Podemos decir que la autoficción depende de las categorías memoria y espacio.

En este contexto realicé la lectura de otros dos textos: *The Art of Memory* de Frances Yates y *The Book of Memory* de Mary Carruthers. El primero traza la evolución del arte de la memoria como arte oculto, mientras que el segundo recupera el carácter productivo, imaginativo de la memoria. Ambas líneas argumentativas resultaron ser útiles en el análisis de las tácticas de producción subversivas señaladas por Michel de Certeau y trasladadas a la conceptualización de la autoficción, fuertemente vinculadas a la idea de ética de la relectura, pero también como marco interpretativo de los textos escritos por Roberto Bolaño.

El título del libro de Mary Carruthers expresa de forma concentrada el propósito del ensayo: neutralizar la dicotomía libro-memoria. El cultivo de la memoria se mantuvo vigente mucho tiempo después del auge de la industria del libro impreso, hecho que solo se puede explicar si operamos una distinción entre libro y texto. Los textos son el material de la literatura, mientras que el libro es sólo una forma de conservar en la memoria un texto. "*Memoria [...] was a part of litteratura: indeed, it was what literature, in a fundamental sense, was for*" (23). Si recordamos también que la memoria era uno de los cinco elementos de la retórica y un constituyente de la virtud de la prudencia (íntimamente ligada al poder formular juicios morales), el cultivo de la memoria se convierte en un deber ético. Es fundamental también entender la memoria como proceso de institucionalización y socialización de la literatura, de comprender que este hilo es parte del tejido histórico e identitario de la sociedad:

*Memoria refers not to how something is communicated, but to what happens once one has received it, to the interactive process of familiarizing - or textualizing - which occurs between oneself and others' words in memory.*  
(30-31)

Se nos plantean tres cuestiones: la fuente de la información que se puede memorizar, la forma de codificación y la estrategia de recuperación. Para responder a las primeras dos preguntas me limito a apuntar que la memoria cumple con la función de puente entre la información sensorial y la abstracción intelectual. En lo

---

Bibliografía), una reacción frente a la recepción negativa que recibe la autoficción escrita por mujeres y la falta de atención crítica a las modelizaciones teóricas femeninas (los primeros dos artículos del volumen *Autofiction in English*, editado por Hywel Dix, mapean esta tendencia).

concerniente a la recuperación de la información, los pasos a seguir son la preparación del material, dividido en unidades mínimas, el orden estricto y la concentración total. Lo que le interesa incluso más a Mary Carruthers es lo que se puede hacer con esta información memorizada: el proceso de recuperación tiene como meta inventar, crear, componer en el presente y tiene los atributos del descubrimiento racional, consciente. Incluso el proceso de abstracción de la información para crear imágenes, sobreimpuestas en la memoria sobre *loci* en un orden preestablecido, es creativo, se persigue no la equivalencia formal, sino la adecuación funcional. Si las imágenes se pueden recuperar en el contexto óptimo para la síntesis, la creación, ellas son adecuadas. En este contexto se entiende por saber una colección de verdades generales, que se pueden expresar en varias formas. Para Mary Carruthers esto vale sobre todo en lo que concierne a las verdades éticas, definidas *copiously* - se prefigura una conceptualización del florilegio como paradigma del libro de la memoria: “basically the contents of someone’s memory, set forth as a kind of study-guide for the formation of others’ memories” (48).

Pienso que en este contexto se puede retomar la idea de que el libro es sólo un soporte más para fijar la materia que se quiere memorizar, materia que se establece al cabo de un proceso de consumo, selección y secuenciación que se basa en la lectura, con sus dos etapas: *lectio* y *meditatio*. En un primer momento se cultiva el dominio del orden y del método, mientras que a través de la internalización del coro de las voces memorizadas se abre la puerta hacia el uso creativo, adaptado a la situación. El florilegio es tan solo poner en escrito los textos que constituyen la base de las narraciones, y a menudo se parte en este proceso del material memorizado, de textos masticados, digeridos. Esta metáfora nos ofrece otra prueba del hecho de que la meta de la meditación es la apropiación. La meditación es ética y la naturaleza de este momento ético queda patente en el análisis que Mary Carruthers hace a un fragmento de la *Correspondencia entre Abelard y Heloise*, más concretamente, el momento en que Heloise cita a Cornelia de la *Pharsalia* de Lucan para argumentar su decisión de hacerse monja. Las decisiones morales venían acompañadas por fragmentos de florilegio: “every person had domesticated and familiarized these communes *loci*, these pieces of the public memory. It does underscore the profound degree to which memory was considered to be the prerequisite for character itself” (61). Tras superar ambas fases del proceso de lectura, Heloise ha acumulado el material necesario para sentirse dueña de la materia y de su propio carácter; esta segunda dimensión ética se manifiesta solo a través de un acto retórico - una forma de *metis*: aplicar un texto memorizado, domesticado, en un contexto específico,

público. La presencia de una audiencia es esencial para definir el acto ético. Si el público falta, el cambio que supone la descarga mnemónica no será posible. El acto ético entendido en términos retóricos y sociales es eficaz sólo si coinciden en un mismo espacio tres elementos: un sujeto que recuerda, un texto recordado, y un público que recuerde.

Íntimamente vinculados a esta línea argumentativa son también los siguientes dos fragmentos que apunto en el florilegio:

*In considering what is the ethical nature of reading we could do much worse than to start with Gregory the Great's comment, that what we see in a text is not rules for what we ought to be, but images of what we are. (67)*

*Ethics is inseparable from the copiousness of text itself and its effect upon the memoria of its audience and witnesses. (68)*

La primera cita nos devuelve al concepto de autoficción como conjunto de tácticas de negociación de la subjetividad del lector, a la lectura como *metis*, descarga mnemónica creadora, definitoria para la configuración y afirmación del carácter. La segunda cita resultará útil en la explicación de un procedimiento narrativo de Roberto Bolaño según la correspondencia entre técnica y dimensión ética.

### **El horror y los *ready-mades* eficaces**

Lo que el yo es o llega a ser (el terreno de la autoficción) al aplicar la declinación oculta del arte de la memoria en un texto literario - identificada por Frances Yates en *La cena de le cenari* - al análisis de *Amuleto* de Roberto Bolaño, al explicar la *expansión* de las narraciones de Bolaño a través del imperativo de la definición copiosa de los valores éticos, o al apropiarme la teoría de las firmas para explicar la eficacia de un *ready-made* como el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste en 2666, éste es el problema que plantea a continuación este artículo.

De forma contraintuitiva, me propongo aproximarme a la novela *Amuleto* como texto independiente, sin remitir al germen de esta, *Los detectives salvajes*, hasta el final. Entre el epígrafe ("Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda") y la última palabra, amuleto, el texto registra ascensos y descensos, idas y vueltas, paseos sin rumbo y paseos con mapa, en contra del viento o llevada por él, de la protagonista y narradora, Auxilio Lacouture. La falta de transparencia de este resumen se debe a un intento de reflejar la oscuridad

referencial de la obra de Bolaño. El lector avanza sosteniendo una vela e iluminando fragmentos, con la certeza de que a su paso los fragmentos recuperados por la oscuridad se reconfiguran para formar nuevas totalidades incomprensibles. Lo que la lectura crítica va a fijar es la última reconfiguración de los elementos iluminados, una mutación de segundo grado ya que tomo apuntes en el curso de una segunda lectura del libro, recorriendo los mismos caminos, descubriendo nuevas formas, atrapándolas en nuevas frases, menos potentes, que no reflejan la inevitable reconfiguración posterior del material.

Sabemos desde el principio que se nos va a contar una historia “de terror [...] policíaca, un relato de serie negra y de terror [...] la historia de un crimen atroz” (11). Estas son las coordenadas de la narrativa de Roberto Bolaño, nada fuera de lo común. Excepto el sexo de la voz narrativa, femenina: la narradora misma nos impide restarle importancia al hecho cuando nos hace ver que declarar el género de la historia es necesario justamente por ser femenino el género de la fuente del discurso: “No lo parecerá [un cuento de terror] porque soy yo la que lo cuenta” (11).

Nadie pone en duda el género de la historia que cuenta Arturo Belano en 2666, narrador identificado después de haber cruzado el umbral que nos devuelve al mundo real de la labor de edición de la obra póstuma de Bolaño. Pero la extensión de la preterición que desemboca en la introducción propiamente dicha de la narradora apoya la primera aserción: puede que al lector le cueste trabajo descubrir el crimen si toda la narración seguirá el patrón de la primera página. Un extenso párrafo de señas de identidad de la voz narrativa introducidas por el sintagma “podría decir” (claro que lo introducido es efectivamente dicho) seguido por la frase “Lo que sí puedo decir es mi nombre”. Esta declaración (vs. la no declaración, el alejamiento supuesto por el uso del condicional en el párrafo anterior) se expande en subsiguientes frases que registran un perpetuo balanceo identitario: Auxilio Lacouture, uruguayo o charrúa, sinónimos que “confunde(n) a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos” (12), llegó al DF en 1967 o en 1965 o en 1962. Aunque podía haber establecido la fecha haciendo memoria antes de fijar por escrito su historia, no parece ser este el *modus operandi* de Auxilio Lacouture. Los filtros por los que pasa la historia personal hasta convertirse en *historia* quedan desvelados a cada paso. Auxilio intenta, sin embargo, hacer “un poco de memoria” y establecer el año de su llegada a México. Para esto se vale de dos coordenadas, la fecha de la muerte de dos poetas españoles exiliados, León Felipe (1968) y Pedro Garfias (1967). Ambos estaban vivos cuando la narradora llegó al DF y Auxilio los frecuentó a los dos. El resultado de este intento de hacer memoria aparece en tres variantes en sendos párrafos: “Pongamos pues que llegué a México en 1965”, “yo creo que llegué

en 1965 (pero puede que me equivoque, una casi siempre se equivoca)” y, finalmente, “Lo único cierto es que llegué a México en 1965”. De lo supuesto a la certeza, la expresión verbal refleja el dibujo del avance - una espiral, hacia el núcleo duro, la verdad.

La función que Auxilio Lacouture asumió para sí misma en casa de los dos poetas españoles era la de limpiar, una intervención que chocaba con la visión que León Felipe y Pedro Garfias tenían sobre la literatura: “el polvo siempre se haavenido con la literatura” (13). Auxilio, “buscadora de matices” (una reescritura adecuada sería lectora), recibía estas palabras como material para vuelos imaginativos que tenían como fuente “una pampa que existía en el fondo de mi memoria”. Lo que surgía del fondo de la memoria de Auxilio Lacouture, tan atareada a lo largo de tan solo tres páginas, eran nubes de polvo que cubrían el cielo del DF, que se pegaban a los libros, que llegaban a formar parte de éstos, como en una simbiosis que recordaba a la vida misma. Es en los objetos de Pedro Garfias donde Auxilio identifica por primera vez puertas de acceso al infierno, al horror (el lector encuentra un vínculo al género anunciado y prometido en las primeras líneas de la historia). Entre los artefactos destaca un florero sin flores que fascina a Auxilio. Su aproximación al objeto, aprovechando la ausencia del propietario, recuerda al trayecto sinuoso de su juego de memoria, una espiral que se detenía en expresiones cada vez más seguras de la misma conjetura: el año de la llegada a México.

“Una corre peligros. Ésa es la pura verdad. Una corre riesgos y es juguete del destino en los sitios más inverosímiles” (15). El peligro fue meter la mano en el florero, en “esa boca del infierno”. Su mano se detuvo antes de llevar a cabo la acción y “a partir de ese momento no sé qué fue lo que me pasó, aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado”. La buscadora de matices y verdades nos deja esta vez sin el cierre de la verdad expresada de forma completa, exhaustiva: no nos dice qué fue exactamente lo que no le pasó. Auxilio Lacouture se vuelve a aproximar al florero, esta vez en línea recta, decidida a “estrellarlo (...) contra las baldosas verdes del suelo” (16). El trayecto corresponde en este contexto a la cantidad de información que la narradora posee: antes se movía para descubrir, ahora actúa como respuesta a lo descubierto. En este momento interviene la relectura del episodio: ¿y si el florero no es una vía de acceso al infierno, sino depositario de pesadillas, de “lo que más vale olvidar”? ¿Conocerá Pedro Garfias el contenido de su florero? La historia de Auxilio Lacouture avanza a veces a golpe de sinécdoque: de los mexicanos a los latinoamericanos, de Pedro Garfias a los poetas: “¿Sabén los poetas lo que se agazapa en el fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad?” (16). Finalmente, Auxilio da en el

clavo: “probablemente Pedrito Garfias ya había roto muchos floreros”. Esta idea encaja con la idea del poeta valiente, guerrero, dotado de la valentía de meter la mano en la boca del florero, de agarrarlo luego y de hacerlo pedazos, idea que encontramos una y otra vez en la obra de Roberto Bolaño. Lo que sorprende realmente es el giro que toman los pensamientos de Auxilio, el hecho de que en su mente surge otra pregunta y de que esta pregunta encuentra una solución inesperada. Se trata, en efecto, de encontrar justificaciones para la permanencia de aquel florero en particular en la casa de Pedro Garfias. La buscadora de matices no tiene problemas en encontrar varias razones que puedan explicar la tardanza del poeta en destruir el florero como había destruido los otros. Auxilio, valiéndose de nuevo de la preterición, decide que sería inútil enumerar las razones, para disponerse inmediatamente a repasar otros sitios posibles en los cuales podría haber estado el florero, lo que equivale a declarar que la razón es el carácter imprescindible de la existencia del florero. El florero podía “estar sobre el escritorio de mi padre, que murió hace tanto tiempo que ya casi lo he olvidado, en la antigua casa de mi padre, el doctor Lacouture, una casa y un escritorio sobre los que caen ya mismo los pilares del olvido” (17). Resulta curioso reinscribir el objeto temido, el depositario del horror, en el propio pasado, en el momento justo en el cual el andamiaje mnemónico que asegura su pervivencia se derrumba. Este gesto equivale a reconocer la persistencia del horror en la propia vida, transforma el florero en eco de otros objetos, en elemento que despierta las historias mudas de los horrores personales.

Cada uno de los dos poetas españoles solía regalarle algo a la uruguaya: León Felipe, figurinas mexicanas, “chiquititas y bonitas, que no escondía(n) la puerta del infierno ni del cielo” (18); Pedro Garfias, libros de filosofía. Auxilio perdió todos estos regalos. En una última reescritura autobiográfica, los regalos no se pierden, sino que la siguen acompañando como parte del polvo (o constituyente esencial del mismo) del DF, una nube que “lo pulveriza todo” (19), empezando por los poetas, los hijos de la madre uruguaya de la poesía mexicana, luego los amores, para instalarse finalmente “en lo más alto de tu ciudad o de tu mente”, sin intención de moverse más. La asociación entre lugares, entornos físicos, y la sede de todo proceso cognitivo, incluida la memoria, es cada vez más evidente. En esta última variante, las calles de la ciudad son barridas por el viento cargado de polvo (que se alimenta, de hecho, de la memoria misma - como en el caso de las figurinas y los libros que no abandonan a la narradora de *Amuleto*) recuperando la imagen de la caída de los pilares del olvido, en una recodificación de la imagen recursiva de la amenaza del olvido.

### **El palacio de la memoria: luna en las baldosas, recuerdos en el suelo**

La secuencia analizada funciona como introducción en el argumento que será puesto en escena en un baño de la UNAM: “Y así llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí...” (24). Claro que estas son únicamente las tres oraciones que desencadenan la lista de todos los contextos en los cuales Auxilio podría haber presentado la llegada del septiembre de 1968, mes y año para los cuales una palabra debería quedar inscrita en la memoria para siempre: Tlatelolco. Auxilio Lacouture fue testigo de la violación de la autonomía universitaria y la única persona que se quedó en la universidad, en un baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La lectura de un libro de Pedro Garfias la salvó. Sintió el ataque como “un ruido en el alma” (25), se asomó a la ventana, comprendió la gravedad de la situación y decidió volver al cubículo, sentarse de nuevo en la taza del wáter y seguir leyendo. Cuando un soldado vino a registrar los baños Auxilio no hizo más que levantar las piernas del suelo. El episodio reviste importancia por, esencialmente, tres razones. Primero, el viento vuelve a insinuarse al narrarse el recuerdo (“oí algo similar al rumor que produce el viento cuando baja y corre por entre las flores de papel” (29)), gozando de la misma atención diegética que la reescritura de los molinos-gigantes cervantinos como flores de papel. Luego, el fragmento es saturado de referencias a otros textos, a otros mundos: el suceso crea el contexto adecuado para la descarga mnemónica, para la actualización de las voces internalizadas, descarga que, en la naturaleza copiosa de su expresión, revela su dimensión ética, siendo al mismo tiempo una afirmación del carácter del sujeto que hace memoria. Auxilio levanta las piernas como “una bailarina de Renoir” (29), justo en el momento en el cual el ruido del alma fue reemplazado por un silencio especial, el silencio que acompaña la fractura del tiempo coincidente con la articulación de los dos conjuntos de leyes que gobiernan la cognición y, por consiguiente, el mundo: ciencia y poesía. Auxilio ve o imagina al soldado mirándose en el espejo, su singularidad vista por la singularidad de la poeta, y comprende que “ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte” (30).

Después de la salida del soldado, Auxilio se queda dónde estaba hasta que empieza a anochecer, con plena conciencia de su deber: resistir. Y la única forma de conseguirlo es pensando en su pasado, el lago que alimenta su carácter, ya que la poeta se encuentra en una situación en la cual la afirmación del carácter se vuelve imperativa, un momento ético fuera del esquema social básico fijado por Mary Carruthers, pero que Auxilio socializa en el acto comunicativo literario. En este

punto vale la pena citar un extenso fragmento que funciona como mapa para la configuración del tiempo de la diégesis:

*Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes. (31)*

Podía haber leído este fragmento como la expresión de un colapso de los planos temporales, un retorcimiento de los hilos temporales, como si alguien plegara el axis temporal y lo desplegara hecho sueño. Y efectivamente es ésta mi lectura, sólo que localizo este proceso al nivel de la diégesis y no lo asimilo a la experiencia narrada. Es una decisión que voy a justificar a posteriori ofreciendo un ejemplo que ilustre la naturaleza de las decisiones. Se trata de un fragmento de *City of Glass*, parte de *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster. El protagonista Quinn, haciendo el papel de detective privado, espera en la Estación Central la llegada en tren de la persona a la que debería seguir. El problema es que del tren bajan dos hombres que corresponden a la descripción. En aquel momento Quinn queda helado frente a la necesidad de tomar una decisión. Cuando finalmente responde al imperativo, no tiene ninguna razón que justifique la decisión. Simplemente sigue al hombre que se ha dirigido hacia la izquierda. Después de algunos pasos cambia de rumbo y se dispone a perseguir al otro hombre. Esta serie de decisiones son justas sólo al ser narradas, cuando se convierten en historias. Pero la realidad de la toma de decisiones corresponde a una singularidad en la que no cabe hablar de justicia o justificación.

Al escribir el análisis de este fragmento justifico mi decisión (la de fijar el tiempo cero en el inicio de la novela y de enfocarlo todo a partir de este tiempo cero) a través de un ejemplo sacado de una novela de Paul Auster, releendo un capítulo de

*The Art of Memory* de Frances Yates, recopilando los puntos de reajuste de mi actitud lectora esparcidos por el texto, sin que se trate más que de tácticas de justificación posterior a una toma de decisiones arbitraria, que no responde más que al imperativo del texto, al momento ético de la lectura. De este momento ético puedo ofrecer una imagen aproximada, pero, espero, adecuada, desplazando sus dos elementos constituyentes hacia el fragmento de *City of Glass*.

Las primeras páginas de *Amuleto* funcionaron como la descripción que un detective privado recibe de lo que debería perseguir. Tras el análisis del comienzo de la historia de Auxilio Lacouture esperaba ver bajar del tren a un personaje asimilable a la memoria. Por supuesto, que este personaje era redondo, complejo, encerrando en su interior los vientos del olvido generados en el pampa de la memoria personal de la uruguayana, una paradoja. No obstante, del tren bajaron dos personajes idénticos. A cuál de los dos seguir. Por un lado, “me puse a pensar en mi pasado (...) El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56”. Por otro lado, esta recuperación del pasado se hace del mismo modo que “ahora pienso en mi pasado (...) Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76”. Bajo la influencia de la lectura del libro de Frances Yates, publicado en 1966, justificación posterior a los hechos, decidí fundir los dos personajes, hacer que coexistan en un único espacio (la conceptualización metafórica del tiempo como espacio es una tendencia potente). Si se habla de palacios de la memoria, de teatros de la memoria, de calles de la memoria, ¿por qué no pensar en un baño de la memoria? La configuración de este tipo de cuarto se ajusta a los rigores del cultivo del tipo de memoria artificial que Frances Yates describía en *The Art of Memory*. Estoy pensando en las baldosas, en el carácter regular de su disposición, el material ideal para la inscripción de caracteres. La situación de Auxilio encaja también con la necesidad del elemento emocional: el 18 de septiembre de 1968 pinta cualquier estampa en los colores altamente impactantes del horror apenas contenido y despierta también la necesidad de buscar una justificación, de reconfigurar la memoria para dar con la clave, de integrarlo todo y acceder de esta forma a la *región más transparente* desde la cual el pasado, el presente y el porvenir se vuelven indiferenciables por ser completamente iluminados.

La construcción del baño de la memoria como espacio en el cual inscribir el acto de lectura e interpretación, un espacio que funcione a la vez como matriz para la lectura, un patrón estructurador, debe mucho a la lectura que Frances Yates hace del diálogo *La cena de le cenere* de Giordano Bruno, en concreto del viaje por las calles de Londres que éste emprende desde la embajada de Francia hasta la casa de Funke Greville para presentar y debatir en torno a su versión mágica de la teoría

heliocéntrica de Copérnico. A partir de la declaración de Bruno de que la cena había sido de hecho en la embajada, F. Yates se plantea la siguiente pregunta: “Was the journey through the streets and waterways of London then entirely imaginary?” y toma la decisión de interpretar el diálogo como un sistema de la memoria oculta, la manifestación literaria del tipo de retórica que engendra el arte oculto, hermético, de la memoria desarrollado por G. Bruno: “We can thus see in the Cena how the art of memory could as it were develop into literature; how the streets of memory places could become populated with characters, could become the backcloth for a drama” (328).

El cambio desde lo estático, el espectador del teatro de Giulio Camillo, sentado en el escenario, hasta lo peregrino, corresponde a una intuición registrada en la permutación hermética del arte clásico de la memoria: la necesidad del movimiento para que la memoria llegue a la capacidad integradora de la mente divina. Lo mismo descubre Simon Critchley, el protagonista de la novela *Memory Theatre*: la memoria tiene que ser movimiento, repetición con una diferencia, imaginación, transfiguración. *A rotating eternity*.

Haber entendido esta necesidad de conceptualizar la memoria como mecanismo en perpetuo movimiento circular sirvió de base a otra justificación a posteriori de la decisión de considerar el baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como una variante bolañeana del teatro de la memoria. Las pruebas: los puntos de inflexión narrativos en los cuales la dirección en la que fluye el tiempo cambia. Estos nudos cobran siempre una forma muy peculiar, lo que viene a subrayar el hecho de que la lectura ética es altamente responsiva frente a la extrañeza del texto. Se trata de la descripción del desliz de los rayos de la luna por las baldosas del baño. Tomemos como ejemplo la historia de Remedios Varo. Auxilio está en el baño y piensa en la pintora a la que, no obstante, no conoció, por haber muerto ésta antes de su llegada a México. Algunas noches, cuando la luna entra en el lavabo de mujeres, Auxilio reescribe sus memorias, de modo que no sólo que se encontraba en el DF en 1963, el año en que murió la pintora, sino que incluso la visitó. Es la historia de esta visita la que Auxilio nos cuenta, con sus típicas vacilaciones (“la memoria juega malas pasadas cuando la luna menguante se instala como una araña en el lavabo de mujeres” (78), activando más de un carácter inscrito en las baldosas a la vez), interrumpiendo frecuentemente el hilo para regresar a la superficie de su “nave del tiempo” (45), de su peculiar teatro de la memoria, conforme la luna ilumina otras baldosas:

## Polifonía

*miro la luna menguante reflejada en las baldosas del lavabo de mujeres de la cuarta planta y con gesto que se sobrepone al cansancio y al miedo extendiendo la mano y le pregunto..., El eco de sus palabras rebota contra las baldosas arañadas por la luna y así es fácil confundirse entre el último y el penúltimo, aunque ahora que la luna se traslada, con pasitos de gata, de una baldosa a otra del lavabo de mujeres, me pregunto si en México, antes de que llegaran los españoles, había gatos. (81)*

Estos son únicamente un par de ejemplos de la función de anclaje de la luna, que marca a través de su movimiento una vuelta al origen de los saltos hacia atrás, desde el tiempo cero de la narración (el tiempo es el que es, se vuelve al pasado y se proyecta el futuro), integrando los recuerdos e iluminando los caracteres y el carácter.

## Conclusiones

El presente artículo ni siquiera consigue rozar la superficie de la fértil labor de lectura de *Amuleto* junto a trabajos sobre el arte hermético, medieval, de la memoria, una práctica que persiste en el inconsciente de cualquier flaneur que se ve desprovisto momentáneamente de acceso a un sistema de navegación digital. Claro está que esta *metis* es, en el caso de Auxilio Lacouture una forma de sacarle el máximo provecho a lo único que posee: “yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria”, una memoria productiva, cuyos fragmentos desplaza, reconfigura, coloca en diferentes loci de su teatro de la memoria personal, para evitar que su mirada sea como el ojo – vehículo de una metáfora cuyo tenor es un cementerio del año 2666 – que “por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (65).

Se trata al mismo tiempo, y de forma algo sesgada, en un intento de desplazar los enfoques teóricos de la autoficción. Por casi medio siglo, el debate en torno a la validez del término y a sus límites conceptuales se vio dominado por el cariz autobiográfico, debido a la imprecisión genérica de esta fórmula narrativa autorreferencial. Jugando de forma subliminal con la homonimia del concepto de género (sigue vigente la pregunta por el cruce entre género literario y el género del autor), construí un modelo teórico de la autoficción centrado en el lector, poseedor de una forma de inteligencia representada en la literatura de especialidad por la figura femenina de Heloise, puesta en práctica de forma paradigmática por una de las más destacadas voces femeninas que Roberto Bolaño ha textualizado en su obra.

**Obras citadas**

- Auster, Paul. *City of Glass*. Penguin Books, 1987.
- Bajter, Ignacio. "Tras las huellas de Alcira Soust". *La Lupa*, núm. 9, 2009, i-iii.
- Bizzarri, Gabriele. "Hacia una des-categorización de la 'identidad hispanoamericana': Estrategias queer en Roberto Bolaño y Pedro Lemebel". *Rivista di studi letterari y culturari*, núm. 17, 2017, 19-29.
- Bolaño, Roberto. *Amberes*. Alfaguara, 2017.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Debolsillo, 2017.
- Candia Cáceres, Alexis. "Las mil formas de venus: La reinención del amor en la narrativa Bolañiana". *Anales de literatura chilena*, núm. 14, 2010, 205-23.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory*. Cambridge University Press, 2008.
- Casas, Ana (ed.). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Arco Libros, 2012.
- Critchley, Simon. *Memory Theater*. Fitzcarraldo Editions. 2014.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1984.
- Dix, Hywel (ed.). *Autofiction in English*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Groff, Lauren. *Matrix*. Riverhead Books, 2021.
- Long, Ryan. "Esperar en el cementerio: 2666 y el tiempo queer". *Orillas*, núm. 6, 2017, 99-106.
- Long, Ryan. "Roberto Bolaño's Queer Poetics". *Critical Insights: Roberto Bolaño*, Grey House Publishing, 2015, 150-66.
- Long, Ryan. "Traumatic Time in Roberto Bolaño's *Amuleto* and the Archive of 1968". *Reflections on Mexico*, Wiley-Blackwell, 2010, 128-43.
- Mora, Vicente Luis. *Centroeuropa*. Galaxia Gutenberg, 2020.
- O'Farrell, Maggie. *Hamnet*. Tinder Press. 2020.

*Polifonía*

Yates, Frances. *The Art of Memory*. Routledge, 1966.