

Bolaño y los clásicos

Tomás Fernández

Universidad de Buenos Aires -CONICET

Resumen

Esta ponencia intenta dar cuenta del modo en que una memoria astillada se asocia con una temporalidad particular y un modo de narrar que evita los centros (como sucede siempre que el centro es un trauma) para elaborar un relato de gran coherencia y armonía. En particular, se subraya la importancia de ciertos movimientos y motivos de la antigüedad clásica: por un lado, la función de la profecía; por el otro, la de la mitologización; por último, las modalidades de interacción entre la temporalidad cíclica (relato del trauma), y la temporalidad lineal de un relato más “realista”.

Palabras clave

Roberto Bolaño – *Amuleto* – profecía – Clásicos – memoria

Más que hacer una crítica de fuentes, esta ponencia intenta poner de relieve tres aspectos de *Amuleto* de Bolaño¹ –la única novela de la que, finalmente, voy a hablar esta tarde– muy ligados al mundo antiguo: por un lado, la presencia de la profecía y la locura, que desdibujan los límites de las cosas y confunden los tiempos, poniendo en tela de juicio la noción de identidad; por el otro, la función de los mitos, con su particular polifonía fundada en la repetición y la diferencia, que también bombardea la noción de identidad; por último, y más en

¹ Bolaño, Roberto (1999). *Amuleto*, Barcelona, Editorial Anagrama. Todas las citas son de esta edición, y sólo se indicarán con número de página.

general, los dos modos de temporalidad y relato –por un lado el espiral-cíclico,² y por el otro el lineal-sucesivo– que en su interacción definen el entramado de la novela de Bolaño.

I. LA PROFECÍA

La presencia de los clásicos en *Amuleto* se anuncia desde el epígrafe, que es una cita del *Satiricón* de Petronio: “Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda.”³ La cita es significativa por muchos motivos, y ante todo, más que por su contenido puntual, por la obra de la que está tomada.

Entre los poetas modernos, la novela de Petronio se recuerda sobre todo por el acápite de T.S. Eliot en *La tierra baldía*.⁴ En ese acápite, unos chicos le preguntan en griego a la sibila de Cuma qué quiere ella realmente, y la sibila les responde: “morir quiero”. La palabra griega *sibila*, que significa “profetisa”, se liga a *Amuleto* por varios motivos, pero sobre todo por tres.

El primero tiene que ver con Virgilio y el descenso a los infiernos o “catábasis” que lleva a cabo Eneas en el libro sexto de la *Eneida*. Allí la sibila de Cumas le confía a Eneas la célebre verdad de que “es fácil el descenso al Averno” (verso 126). Entiéndase bien: sólo el descenso es sencillo. También en *Amuleto* hay una catábasis explícita, que es el episodio del rey de los putos, donde la avenida Guerrero es un río circular que rodea el infierno. Esta catábasis, que ocupa el centro espacial de la novela (es el octavo de catorce capítulos), resulta central también por otras causas, entre las que destaca el poder propiamente redentor de la generosidad y la valentía. El descenso radical a los infiernos, sin embargo, es el de los jóvenes que marchan cantando hacia el abismo, el de los jóvenes latinoamericanos que se opusieron al horror y terminaron muertos, y de los que en *Amuleto* se relata en particular la masacre de Tlatelolco (y más tangencialmente, el del Chile de Pinochet).

El segundo motivo se relaciona con el libro 14 de las *Metamorfosis* de Ovidio, otra de las obras clásicas mencionadas en *Amuleto*. Aquí aparecen las voces incorpóreas, que siempre son innegablemente fantasmales. En Ovidio, el cuerpo de la sibila de Cuma, que ha conseguido

² En esta ponencia, “cíclico” es interpretado como opuesto a “continuo en el tiempo”, opuesta a un relato “con principio, nudo y desenlace”. Su relación con el trauma, como se verá, no es sólo metafórica. Basta con pensar en ciertos casos clínicos de Freud y Breuer donde el trauma está espacializado, es decir situado en el espacio y en el cuerpo de la gente antes que en el tiempo, por más que también esté en el tiempo (un tiempo casi mítico), y así reaparece, retorna, reaparece, etc. No retorna con regularidad, y en ese sentido no es rigurosamente “cíclico”; en este sentido, más que el del ciclo, el modelo es el del espiral, crucial en *Amuleto*, y un espiral de líneas escarpadas y retorcidas.

³ Tomada del capítulo 21: “Volebamus miseri exclamare, sed nec in auxilio erat quisquam”. T.S. Eliot también es mencionando en *Amuleto*.

⁴ Habla Trimalción: “Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: *Sibylla ti théleis?* respondebat illa: *apothaneîn thélo*” (cap. 48). “Pues con mis propios ojos vi a la Sibila de Cuma colgar en una vasija, y cuando los niños le preguntaban ‘Sibila, ¿qué quieres?’, ella respondía: ‘morir quiero’”.

de Apolo vivir innumerables años, va decayendo, ya que olvidó pedir, además de una vida larga, eterna juventud; de modo que, encerrada en una vasija y sin morir,⁵ su cuerpo envejece, se corrompe y se esfuma, hasta que al final sólo permanece su voz. [La voz es considerado lo más incorpóreo, lo único que resiste hasta el final.] En *Amuleto* también hay voces sin cuerpo, que le hablan a Auxilio: por un lado, el escalofrío uruguayo; por el otro, el ángel de la guarda de los sueños argentinos, la “vocecita” a la que Auxilio le hace sus profecías sobre escritores del siglo XX.

El tercer punto de contacto es otra célebre profetisa, Casandra, hija de los reyes troyanos Príamo y Hécula. Casandra, que siempre acierta al predecir el futuro, tiene la desgracia de que nadie la escucha. Su don tiene un contradon que en cierta medida le es inherente. En esto es como la literatura: puede decir todas las verdades, a condición de que nadie la tome en cuenta. Casandra, entonces, es capaz de ver y de hablar, pero nadie la escucha. Está en el punto medio entre el cura Ibacache de *Nocturno de Chile*, que se niega a escuchar y a ver y por eso no habla,⁶ y de Auxilio, que ve y habla y en cierta medida es escuchada, si bien no puede tomar ninguna acción más directa que la resistencia pasiva y la denuncia verbal.

Tras la toma de Troya, Casandra cae en poder de Agamenón, que la hace su concubina. Esto genera la furia de Clitemnestra, esposa de Agamenón en Argos, y la lleva a unirse a Egisto, de quien tiene una hija, Erígone. Y Erígone es justamente uno de los protagonistas indiscutidos de *Amuleto*, si bien a título de relato mitológico. Con esto pasamos al segundo tema de esta ponencia, la función de la mitología, o las modalidades modernas de mitologización que emplea Bolaño.

II. EL MITO Y EL TRAUMA

La historia de Erígone, como recuerda cualquier lector de *Amuleto*, ocupa dos capítulos casi íntegros. Sobre su trama puede decirse poco: Orestes, tras asesinar a su madre Clitemnestra y a su amante Egisto, se enamora de la hija de ambos, Erígone. Pero al poco tiempo Orestes es convencido por su hermana Electra de asesinar a Erígone. A último momento, sin embargo, una charla con Erígone parece hacerlo cambiar de opinión.

Si la trama del mito es oscura, es claro en cambio lo que manifiesta: por un lado, una orgía de espejos y dobles, que llegan a su paroxismo en el momento en que Auxilio, de modo razonable en un relato sin concierto aparente, piensa que ella es Erígone y Coffeen, que relata el mito, Orestes. La historia, por otra parte, pone en primer plano un misterio explícito, y en esto es típica de Bolaño. ¿Cómo termina la historia? No termina de ningún modo. ¿Qué pasa con Erígone? Nadie lo sabe. Así, el mito de Erígone es también una caja de resonancia que espeja la indeterminación general de *Amuleto*.

⁵ “Vasija” = *ampulla*, el mismo término que utiliza Petronio.

⁶ Ibacache habla sólo para narrar su sordera y su ceguera para que, a través de los huecos de su percepción –en esto semejante al procedimiento de *What Maisie knew*, de H. James– el lector sí vea lo que Ibacache se empeñó en ignorar.

Un proceso semejante de generación de mitos, con versiones, reversiones y perversiones, aparece en *Amuleto*, cuando las aventuras de Auxilio son relatadas con variantes por habitantes anónimos del DF. Distintas personas contaban hechos distintos; la verdad histórica, en ese contexto, queda reducida a un mínimo desdeñable. “Y cuando yo escuchaba esas historias”, dice Auxilio, “esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada.” (148). Es que la vida de Auxilio se ha convertido en un mito que ella no tiene ningún interés en rectificar, salvo a través del largo monólogo que es *Amuleto*. Pero esto también sucede con la novela misma, ya que, se sabe, *Amuleto* es una versión, o una ampliación, o una proyección, del apartado de Auxilio en *Los detectives salvajes*. No sólo eso: la historia de Auxilio Lacouture es la elaboración de un mito urbano que realmente existe, acerca de una mujer (¿también en esto emparentada con Alcira Soust Scaffo?) que quedó encerrado en la Facultad de Filosofía y Letras cuando los militares la ocuparon.

El proceso de proliferación, ampliación, repetición y diferencia típico del mito aparece entonces en cuatro niveles diferenciados y complementarios. Todos tienen en común que bombardean la noción de verdad única, el concepto de “lo realmente sucedido”. En este punto, si bien por caminos muy diversos, tanto el mito clásico como el de Bolaño es polifónico.⁷ Por eso, aunque Bolaño mismo diga que *Amuleto* es una novela “de una sola voz”, algo sin duda cierto, no es menos cierto que esta voz, como el agua de un río que toma la forma del lecho por el que avanza, canibaliza y se mimetiza con otras voces, otras versiones, otros relatos, y ofrece una perspectiva astillada de la realidad, con verdades contradictorias que muchas veces tienen que ver con los dobles fondos en la voz misma de Auxilio. El ejemplo de Casandra es instructivo: de ella se ha dicho que habla como una esquizofrénica. Y un esquizofrénico, literalmente alguien con el entendimiento escindido, tiene subvoces contradictorias en un solo cuerpo. Ésta es una definición adecuada de la polifonía en una novela aparentemente monológica como *Amuleto*: subvoces contradictorias que operan en un único cuerpo.

Pero el modo de entramar el mundo del mito a través de la repetición y la diferencia se vincula también otro punto clave de *Amuleto*, ligado, por su parte, con la obsesión de Auxilio con el tiempo, la historia y la memoria: el tema del trauma.

La polifonía del mito, que retoma y corrige historias previas, es análoga a la recursividad del trauma. En particular, aquí se trata de la memoria herida de Auxilio, expresada por una voz huérfana en una boca sin dientes, siempre cubierta con una mano para no exhibir la herida en carne viva.⁸ Así, el modo de Auxilio de entramar su relato, con una recursividad que

⁷ La mitología, al narrar un mismo hecho, o un hecho semejante, desde perspectivas fácticas e ideológicas contrapuestas, es claramente polifónica. No hay identidad sustancial alguna, por ejemplo, entre el Agamenón de Homero y el de Esquilo. Pero sin embargo no es abusivo decir que se trata de un mismo personaje. El mito tradicional tiene una polifonía “social” o “ritual”, muy distinta de la típica polifonía de la novela epistolar. No es “orgánica”, ni puede ser “voluntaria” del mismo modo que en la obra de un único autor. Su recursividad se apoya, no en un individuo que recrea historias, sino en una colectividad que lo hace. Vale la pena subrayar que Bajtín, cuyo concepto restringido de polifonía funcionaba en el interior de una sola obra (y ni siquiera en las distintas obras de un solo autor), hubiera estado en contra de la aplicación del nombre de “polifonía” a este complejo de casos.

⁸ Pero aun esto Auxilio lo dice en tono jocosos: “Yo perdí mis dientes pero no perdí la discreción, la reserva, un cierto sentido de la elegancia. La emperatriz Josefina, es sabido, tenía enormes caries negras

se manifiesta en un proceso de repetición y diferencia, o puesta en abismo con variaciones que siempre solapa el núcleo duro (mediante el mecanismo de la mano misteriosa con que esconde su “voz sin dientes”), es a la vez mitológica y propia de alguien que ha sufrido un trauma. Y este procedimiento para construir constelaciones de eventos e imágenes tanto en el campo del mito como en el del trauma, poniendo en entredicho la noción de identidad, encuentra su contrapunto formal en la doble estructura de *Amuleto*. Con esto pasamos al apartado final de esta ponencia.

III. LA DOBLE ESTRUCTURA. CONCLUSIÓN

En *Amuleto* hay dos modos de temporalidad y de relato, que tienen su correspondencia figural en las dos maneras en que Auxilio se aproxima al “florero del infierno” en casa del poeta Pedro Garfias. En un primer momento, dice Auxilio, “mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara una espiral” (16). Luego, sin embargo, “no me aproximé al objeto de mi terror en espiral sino en línea recta, una línea recta vacilante, sí, pero línea recta al fin y al cabo” (17). El modelo espiral se corresponde con un tiempo cíclico, el modelo lineal con un tiempo sucesivo.⁹ Cada temporalidad, por otra parte, representa un modelo de narración. El primero tiene que ver con las fintas en torno al trauma, que tiene su lugar de privilegio en el tiempo detenido, que es mónada y aleph, del baño en el cuarto piso de la Facultad de Filosofía y Letras. El segundo se relaciona con el relato de acciones, por ejemplo la visita a la colonia Guerrero, y con él es más sencillo dar cuenta de la “melodía” de la narración (mientras que el modelo anterior está más cerca de la “armonía”). Ninguno de los dos es excluyente, sin embargo, y siempre acaban combinándose, por más que, en determinados momentos, uno sea claramente preponderante.

La historia, en todo caso, se construye en un tercer punto. La historia nunca es lineal, salvo para los vencedores. Tampoco puede ser del todo atemporal, por obvias limitaciones técnicas de nuestro medio expresivo, a saber, el lenguaje. Por lo demás, hay una historia que no puede ser soslayada. Se trata de la que enmarca las historias particulares. Esta historia pertenece al mismo género literario que Auxilio le atribuye a *Amuleto*, el del terror.¹⁰ Auxilio lo subraya: “Y pensé: así es la historia: un cuento corto de terror” (60) El subtexto obvio es el *Ulises* de Joyce, donde Stephen Dedalus dice: “la historia es una pesadilla de la que intento despertar”.¹¹ Pero el buen terror y lo siniestro, al igual que el trauma, es aquello que no puede manifestarse

en la parte posterior de su dentadura y eso no le restaba un ápice a su encanto. Ella se cubría con un pañuelo o con un abanico; yo, más terrenal, habitante del DF alado y del DF subterráneo, me ponía la palma de la mano sobre los labios y me reía y hablaba libremente en las largas noches mexicanas” (36-37).

⁹ Tradicionalmente, y con una simplificación algo abusiva, se ha dicho que la concepción griega del tiempo era cíclica, y la judeocristiana lineal. En la primera, todo se repetiría eternamente. En la segunda habría un tiempo con un comienzo determinado en el momento de la Creación, y un avance hasta la consumación de los tiempos, con la llegada del Redentor o el Apocalipsis.

¹⁰ Que para Auxilio la novela *Amuleto* pertenece al género de terror queda dicho desde la primera oración de la novela: “Esta será una historia de terror”. Aquí se trata de la historia con minúscula. En la cita que sigue (en el cuerpo del texto), se tratará de la Historia con mayúscula.

sino veladamente, y de eso deriva gran parte de su poderío. En este sentido reelabora Piglia la cita joyceana en *Respiración artificial*: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”, es decir, el único lugar (siniestro) en el que es posible denunciar y dar cuenta de ese otro lugar todavía más siniestro que era, en su caso, el presente de la dictadura argentina. En ese momento, la única manera de hablar del presente era a través de la historia, como se vio hasta el hartazgo en el teatro “metafórico” porteño de principio de los ’80 (cf. Halac). Pero, dicho de modo más general, sólo a través del pasado o del futuro se puede hablar del extremo presente.

Por eso también, para Auxilio, los clásicos son tan actuales, como lo eran los autores latinos para los revolucionarios franceses según: por ese salirse radical del *continuum* del tiempo, que permite interpelar como “tú” (o como “vos”) inmediato a todos los eventos de la historia. Esto es típico de las épocas revolucionarias, como dice W. Benjamin, pero también de las autoritarias o de aquellas donde el relato del horror, si es recto, no será leído. Típico también, y por motivos análogos, de las sensibilidades alteradas de quienes han sufrido un trauma y, también, de los poetas, por motivos que combinan todos los anteriores. Y esta interpelación al pasado no es causal, sino metafórica o analógica: procedimiento predilecto de los místicos, los revolucionarios, los oprimidos, los locos y los poetas de todos los tiempos.

Por eso la perspectiva temporal y narrativa de *Amuleto* no es ni lineal ni cíclica, sino que combina ambas de una manera específicamente lírica. Para usar, por tercera vez, una metáfora tomada de los modos de caminar, la modalidad es la que emplea Arturo Belano para acercarse al esclavo del rey de los putos: “Yo lo vi avanzar”, dice Auxilio, “trazando un semicírculo por la cámara real hasta llegar hasta el lecho y ya allí destapar al joven esclavo.” Ni espiral ni línea recta, sino semicírculo: sólo Belano encuentra este modo de avanzar, en *Amuleto*. Y no es nada casual que Belano sea definido ante todo como poeta. Tampoco que Auxilio cite entre sus autores favoritos casi exclusivamente a poetas. Esto se debe a que la lírica, más allá de mero tema, es un modelo de temporalidad y relato que le da a *Amuleto* su ritmo particular, hondo e imprevisible.

La temporalidad lírica, junto con la unidad lírica, que no es meramente una unidad de voz, pero mucho menos lo es de tema o de acción, le da al conjunto una dirección armoniosa, como una flecha que avanza en el aire, desaparece, y aparece clavada en un blanco a espaldas de quien dispara. Por ese motivo *Amuleto* es tan sofisticada: por el modo en que combina historias entre comillas “lineales” con relatos de traumas sobre los que sólo se puede sobrevolar en espiral, y que no pueden narrarse más que tapándose la boca con la mano, para ocultar los huecos del misterio y así representarlo del único modo posible: solapado, indirecto, retorcido.

¹¹ “History is a nightmare from which I am trying to awake.”