

Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOCTURNO DE CHILE: LITERATURA EM TEMPOS SOMBRIOS

Sylvia Helena de Carvalho Arcuri

**Rio de Janeiro
2012**

NOCTURNO DE CHILE: LITERATURA EM TEMPOS SOMBRIOS

SYLVIA HELENA DE CARVALHO ARCURI

Dissertação Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – Opção: Literaturas hispânicas)

Orientador Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus.

**Rio de Janeiro
Julho de 2012**

NOCTURNO DE CHILE: LITERATURA EM TEMPOS SOMBRIOS

Sylvia Helena de Carvalho Arcuri

Orientador: Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – Opção: Literaturas hispânicas).

Examinada por:

Presidente, Prof, Doutor Victor Manuel Ramos Lemus

Prof. Doutor Julio Aldinger Dalloz – UFRJ – Estudos Literários Neolatinos

Prof. Doutor Luis Alberto Nogueira Alves – UFRJ – Ciência da Literatura

Rio de Janeiro
Julho de 2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Arcuri, Sylvia Helena de Carvalho Arcuri.

Nocturno de Chile: literatura em tempos sombrios/ Sylvia Helena de Carvalho Arcuri. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2012. xi, 129f; 30 cm

Orientador: Victor Manuel Ramos Lemus

Dissertação – UFRJ/ FL/ Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 141-156

1.Roberto Bolão. 2. Literatura latino-americana contemporânea. 3. Narrativa. 4. Cenas primordiais I. Lemus, Victor Manuel Ramos. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras Neolatinas. III. Título.

Para meus pais, Ivo e Helenice, pela ajuda constante.
Para meus filhos, Nerita e Lucas, que me incentivaram
sempre nessa busca e crescimento.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos e familiares?

Não, eles sabem que serei eternamente grata por tudo.

Aos meus filhos?

Não, sempre os agradeço por não cobrarem a minha presença.

A Deus?

Não, já o agradeço todos os dias da minha existência.

Quero mesmo agradecer

Ao CNPq e a UFRJ pelo apoio financeiro e acadêmico necessário para realização desta pesquisa.

Ao Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus, pela sua orientação acadêmica, apoio e incentivo durante todo o percurso deste estudo e por ter me apresentado à obra de Roberto Bolão.

Aos Professores Ary Pimentel e Julio Aldinger Dalloz, pelos seus ensinamentos e carinho desde as aulas da Especialização.

A todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, que compartilhou os seus conhecimentos, ampliando os meus.

Aos meus amigos de grupo de estudo e de Pós-Graduação: Simone Silva do Carmo, Mario Rodriguez, Tarciso Gomes do Rego, Rodrigo Valdés. Diego Almada Pires e Viviane Soares Fialho de Araújo pelo companheirismo, pelas dicas preciosas e empréstimos de textos teóricos de grande utilidade para esta pesquisa.

Aos meus amigos verdadeiros alternativos: Celia Regina Maia de Souza, Érika Nascimento, Francisco Sampaio, Ierê Ferreira, Luís Paulo Borges, Renata Penajoia, Roberto Borges, Simone Sanctos, Telma Nogueira e Wallace Lopes, por torcerem sempre por mim, por entenderem meu afastamento temporário e, sobretudo, pela paciência, apoio emocional e por me esperarem voltar.

Y ocurrió en un sencillo país colgado de la cordillera con vista al ancho mar. Un país dibujado como una hilacha en el mapa; una aletargada culebra de sal que despertó un día con una metraca en la frente, escuchando bandos gangosos que repetían: "Todos los ciudadanos deben guardarse temprano al toque de queda, y no exponerse a la mansalva terrorista".

Pedro Lemebel

RESUMO

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. **Nocturno de Chile: literatura em tempos sombrios**. Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos – Opção: Literaturas hispânicas).

Orientador: Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus

Esta dissertação propõe, a partir da leitura do romance *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, traçar uma trajetória do escritor desde início de seu labor literário, como poeta infrarrealista, até o seu momento como um narrador renomado, apresentando alguns questionamentos que perpassam por esta obra de Roberto Bolaño: no mundo contemporâneo qual a maneira de se fazer literatura? A escrita de Roberto Bolaño é um caminho de uma literatura possível? Talvez a sua originalidade não esteja em criar, caso seja possível, alguma estética “nova”, pelo contrário, são nos deslocamentos, nas lacunas que o autor elabora sua estética literária. Para Bolaño, a literatura é feita para dizer algo de maneira crítica, um fazer literário que mesmo engajado não seja panfletário. Roberto Bolaño provavelmente não saiba como seria essa escritura contemporânea, mas pelo que parece, ela teria que apoiar-se numa postura ética que aproveitasse as discussões sobre política e arte travadas na 2ª metade do século XX e que animam alguns dos debates da atualidade. Além disso, mostrar de que modo o estilo, a linguagem e a alegoria podem ser utilizados para dar visibilidade a ruína, a derrota, a catástrofe e ao horror dentro da obra. Para compor sua narração, o autor lança mão da alegoria e de outros recursos linguísticos, criando assim, um espaço único e lúdico onde o leitor pode detectar a proposta do autor: que a sociedade contemporânea merece um inventário leve diante de fatos carregados de sombras. Para conseguir esses objetivos e pensar estas questões serão usadas algumas ideias de teóricos como: Idelbert Avelar, Marshall Berman, Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci e Terry Eagleton.

Palavras-chave: Roberto Bolaño, literatura, escritores, intelectuais, alegoria, ironia,

Rio de Janeiro
Julho de 2012

RESUMEN

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. **Nocturno de Chile: literatura en tiempos sombríos**. Disertación sometida al Programa de Postgrado en Letras Neolatinas de la Universidad Federal de Rio de Janeiro – UFRJ, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Master en Letras Neolatinas (Estudios Literarios Neolatinos – Opción: Literaturas hispánicas).

Orientador: Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus

Esta disertación propone, a partir de la lectura de la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño, presentar el camino de este escritor desde el inicio de su labor literario como poeta infrarrealista hasta su momento como un narrador prestigiado, apuntando algunas cuestiones que aparecen en esta obra tales como: ¿en el mundo contemporáneo cuál es la manera de ser hacer literatura? ¿La escrita de Roberto Bolaño es un camino de una literatura posible? Tal vez su originalidad no esté en crear, caso sea exequible, alguna estética “nueva”, al contrario, son los desplazamientos, en las brechas que el autor elabora su estética literaria. Para Bolaño la literatura está hecha para decir algo de modo crítico, un hacer literario, que mismo comprometido no fuera panfletario. Roberto Bolaño probablemente, no sabía como sería esta escritura contemporánea, pero parece que ella tendría que apoyarse en una postura ética que aprovechara las discusiones sobre política y arte discutidas en la 2ª mitad del siglo XX y que animan algunos de los debates de la actualidad. Además, mostrar de qué manera el estilo, el lenguaje y la alegoría pueden ser utilizados para dar visibilidad a la ruina, a la derrota, a la catástrofe y al horror dentro de la obra. Para componer su narrativa, el autor usa la alegoría y otros recursos lingüísticos, creando un espacio único y lúdico donde el lector puede detectar la propuesta del autor: que la sociedad contemporánea merece un inventario liviano delante de hechos cargados de sombras. Para conseguir esos objetivos y pensar esas cuestiones serán usadas algunas ideas de teóricos como Idelbert Avelar, Marshall Berman, Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci e Terry Eagleton.

Palabras-clave: Roberto Bolaño, literatura hispanoamericana, escritores, intelectuales, alegoría, ironía

Rio de Janeiro
Julio de 2012

ABSTRACT

ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. *By Night In Chile: literature during dark times*. Master dissertation submitted to the Graduate Program in Humanities and Neo-Latin languages of Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ, as part of the required assessments to receive the academic degree of Master in Neo-Latin Languages (Neo-Latin Literary Studies - Specialization: Hispanic literatures).

Tutor: Victor Manuel Ramos Lemus, Ph.D.

This dissertation, based on the critical reading of the novel *By Night In Chile* by Roberto Bolaño, proposes to outline the writer's trajectory, since his beginning as an infrarealist poet until his moment as a renown novelist. It presents two main questionings that span the work of Roberto Bolaño: what is the path to produce literature in the contemporary world? Roberto Bolaño's writing style is a path for a possible literature? Maybe his originality is not found on creating any "new" aesthetics form. On the contrary, it in on the displacements and lacks where the author elaborates his own literary aesthetics. For Bolaño, literature exists to say something in a critical way, it is a practice that even when committed to a cause is never pamphleteer. Probably, Roberto Bolaño doesn't know which form the contemporary writing could assume, but, as he proposes, it would need to rely on an ethical posture that takes advantage of political and artistic intellectual discussions that took place after the 1950's and still thrill current debates. In addition, the dissertation shows how Bolaño uses style, language and allegory to highlight failure, catastrophe and horror. In order to compose his narrative, the author uses allegories and other linguistics resources, creating a unique and ludic space where the reader can detect his main proposal: contemporary society deserves and gentle inventory when facing facts that are dark and gloomy. With the purpose of achieving the goals proposed during the dissertation and to analyze the raised questions, ideas from theorists like Idelbert Avelar, Marshall Berman, Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci and Terry Eagleton will be extensively used.

Keywords: Roberto Bolaño, literature, writers, intellectuals, allegory, irony.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – Trajetória de Roberto Bolaño	24
1.1 Bolaño infrarrealista	24
1.2 Bolaño e a literatura	41
1.3 Bolaño hoje	48
Capítulo 2 – Escritores e intelectuais para Roberto Bolaño e em <i>Nocturno de chile</i>	57
2.1 As influências: antes, durante e depois de Roberto Bolaño	58
2.2 Os intelectuais em <i>Nocturno de Chile</i>	66
Capítulo 3 – As cenas primordiais: instituição literária em <i>Nocturno de Chile</i>	73
3.1 Cena 1 – Là-bas e Farewell	75
3.2 Cena 2 – Um pintor, Salvador Reyes e Ernest Jünger	77
3.3 Cena 3 – A Colina dos Heróis – o sonho de um sapateiro	80
3.4 Cena 4 – Um convite de Odeim e Oido	80
3.5 Cena 5 – “Pinochet” estuda os inimigos da pátria	82
3.6 Cena 6 – Durante as tertúlias literárias	83
3.7 Lacroix: Um narrador oblíquo	85
Capítulo IV – Literatura em tempos sombrios	92
4.1 “Pós-modernidade” uma era contraditória	92
4.2 A alegoria, a ironia, o silêncio e a Casa de María Canales	99
Conclusão	135
Referência bibliografia	140
Anexos	156

INTRODUÇÃO

O romance *Nocturno de Chile* (2000), do escritor Roberto Bolaño, retoma vários episódios da história oficial chilena, reescreve-os e cria, a partir deles, ou através deles, uma metáfora de um país latino-americano. Nesta obra, relatos literários e históricos se misturam, não só o discurso histórico tem a pretensão de contar a verdade, como o discurso literário retorna à história para recontá-la e apresentá-la sobre outro ponto, diverso do que foi contado pela história tida como “oficial”.

Desordem, angústia, caos, insegurança, medo, derrota, sentimentos, na maioria das vezes, negativos, invadem os homens e os paralisa diante de grandes e pequenos fatos. Qual será a perspectiva para a humanidade? Como fazer para que as artes, inclusive a literatura, contribuam para o despertar da consciência da humanidade, sem deixar de lado os valores éticos e estéticos? Como ser criativo diante de uma massificação cultural onde a mídia exerce um papel importante e avassalador?

Essas e outras questões, talvez possam ser refletidas, analisadas e respondidas pelos autores atuais, que usam sua obra como porta de entrada para esses questionamentos, dando chance para que o leitor perceba que, mesmo diante do caos, da ruína e da derrota, a criatividade ainda é possível. E entres esses autores figura Roberto Bolaño.

Refletir sobre esses aspectos, remete às palavras de ordem escritas nas faixas empunhadas pelas ruas de Santiago. “*Democracia e liberdade pela vida e pela paz! Chega de assassinatos, chega de tortura, chega de ditadura*”. Esses eram os gritos, as palavras dos chilenos (para além da distinção entre os que pertenciam,

antes, à Democracia Cristã e à Unidade Popular) durante o período de governo do General Augusto Pinochet.

Nocturno do Chile começa suas páginas a partir de uma confissão, de um delírio causado por uma febre (a possibilidade da morte do protagonista), e apresenta personagens ligados ao campo literário, um sacerdote vinculado ao Opus Dei¹ - Sebastián Urrutia Lacroix – que, além de escrever poesias, exerce o papel de crítico literário e Farewell – também crítico literário, uma espécie de padrinho intelectual de Lacroix e dono de uma propriedade rural, os dois se juntam a Pablo Neruda e a Augusto Pinochet, levando o leitor a mergulhar em uma narração que relata o terror, a derrota sem recorrer ao lugar comum, com um humor que beira da ironia ao sarcasmo, a polêmica, a provocação e a loucura.

O protagonista do romance, Urrutia Lacroix, em um discurso muito próximo ao confessional, tenta reconstruir uma memória questionada, a todo o momento, pelo discurso estético e ético do “jovem envelhecido”, que não aceita e recrimina a posição “cômoda” do padre, o convidando a fazer uma análise consciente dos fatos. “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improviso surgieron las cosas.” (BOLAÑO, 2000, p. 11)

Desde a fundação da República como nação organizada, o Chile vivenciou inúmeros conflitos políticos: alguns violentos como a derrocada de Salvador Allende,

¹ Opus Dei é a organização espiritual fundada na Espanha em 1928 por São Josemaría Escrivá e que se tornou o grupo mais polêmico do catolicismo romano. É um caminho espiritual que tem como meta a santificação do mundo secular, caminho seguido com grande fidelidade e seriedade moral por cerca de 85 mil indivíduos no mundo todo. Opus Dei significa em latim “a Obra de Deus” é formalmente definido como a única prelaia pessoal da igreja católica, o que dá, ao chefe do grupo, jurisdição sobre seus membros. A ideia central do Opus Dei é a santificação do trabalho comum, significando ser possível encontrar Deus por meio de exercício da advocacia, da engenharia ou da medicina, bem como recolhendo o lixo ou entregando cartas, desde que essas atividades sejam desenvolvidas com espírito cristão. Para cultivar tal espírito, os membros do Opus Dei passam por uma cuidadosa formação espiritual e doutrinal. O opus Dei enfatiza a disciplina sacerdotal conservadora, usando hábitos, rezando o breviário e passando um bocado de tempo no confessionário. [...] Embora exista uma forte aversão à atividade de grupo e que seu fundador se opunha à ideia de um partido político católico, o Opus Dei, em alguns países da América Latina, principalmente no Peru, se identificava com os partidos de direita. (ALLEN JR., 2006, p 3-5, 285,292)

onde muitos, dos que apoiavam seu projeto de governo, tiveram que partir para o exílio. Mesmo antes da chegada da Junta Militar e de Pinochet, que conseguiu ascender ao governo através do golpe militar, anteriormente, o Chile já tinha vivenciado períodos de governo militar ditatorial. O primeiro, com Carlos Ibáñez del Campo, duas vezes eleito presidente da República (de 1927 a 1931 no primeiro período, e de 1952 a 1958 no segundo) e depois, com Gabriel González Videla (de 1946 a 1952). Portanto, já fazia parte do coletivo chileno viver sob forma de governo ditatorial. Os movimentos operários e os partidos de esquerda tentaram se impor nesses períodos, mas em vão: as alianças de direita foram maiores e tiveram ao seu dispor os instrumentos que permitiram a imposição dos seus interesses, e não deixavam que os esquerdistas apresentassem suas reivindicações.

O período da Unidade Popular² pretendia uma melhora para a classe trabalhadora. O presidente se juntou a essa grande massa e começou um processo de mudanças, uma das quais foi a de enfraquecer e ajustar a importância do capital estrangeiro no país. Para Allende e seus aliados (incluindo como aliados o Partido Socialista e o Comunista), os recursos naturais do Chile deviam ser administrados pelo país e não por corporações estrangeiras. Em seu discurso de 11 de julho de 1971, Allende determinou a nacionalização do cobre:

La batalla electoral de 1964 se dio fundamentalmente ante dos criterios: los que sostenían la llamada chilenización del cobre y los que sosteníamos la nacionalización del cobre. Los documentos públicos plantearon la diferencia de ambas concepciones y me correspondió el 64 recorrer Chile entero para decir al hombre del pueblo por qué luchábamos por la nacionalización, como me corresponde ahora como presidente del pueblo convertirla en realidad. (ALLENDE; 1971)

Salvador Allende foi o primeiro presidente socialista e marxista a chegar a presidente da república no Chile através do voto popular. Seu governo pretendia um

² Uma coalisão de partidos de esquerda, anti-imperialista e antioligárquica (Partido Socialista, Partido Comunista, Partido Radical, Partido Social Democrata e o Movimento de Ação Popular Unitária) formado em 1970 para a eleição presidencial chilena de Salvador Allende. Esta coalisão defendia o pensamento do que foi chamado de *via chilena para o socialismo*. (WINN, 2009)

novo caminho para o país e demonstrar que transformações profundas podiam ser feitas.

Tais transformações representavam o caminho da revolução, do socialismo, existe uma frase, dita por ele durante seu discurso na Universidad de Guadalajara, no México, que resume sua ideia: “Y ser joven y no ser revolucionario es una contradicción hasta biológica; pero ir avanzando en los caminos de la vida y mantenerse como revolucionario, en una sociedad burguesa, es difícil.” (ALLENDE, 1972).

Nesse momento muito combativo da história do Chile, uma parte da população chilena reivindicava para si o direito de construir um país justo e livre, uma nova sociedade onde todos tivessem direito à saúde, educação, cultura e trabalho, e eles mesmos fossem os executores desse processo, sem exploração, sem maus tratos, com dignidade, com o objetivo de formar uma sociedade decente.

Todas as ideias sonhadas por Allende junto com os seus seguidores e com os partidos populares foram reprimidas com mais força durante o golpe militar de 1973. A partir desse momento, para muitos, o Chile tinha se tornado um país atormentado pela dor, e frases como: “o país unido jamais será vencido” não tinha mais significado, porque as vozes daqueles que clamavam por justiça e por democracia, foram arbitrariamente e duramente reprimidas com torturas, assassinatos, violação dos direitos humanos e exílio.

Bolaño conseguiu esclarecer o sentimento daqueles que tentavam mudar o cenário e o momento, quando revelou em entrevista que:

Allende, para nosotros, en aquellos años, era más bien conservador. Lo que pasa es que su figura, en lo que a mí respecta, ha ido cambiando muchísimo a través del tiempo. Recuerdo que el 11 de septiembre, en un momento, estoy esperando que me den armas para ir a luchar y escucho que Allende dice en su discurso poco menos, entre líneas, váyanse a sus casas, ya pasará el tiempo y volverá a caminar el hombre nuevo por las alamedas abiertas. A mí en ese

momento me pareció algo terrible, casi una traición que nos hacía Allende cuando los jóvenes estábamos dispuestos a pelear por él. Con el tiempo, ésta es una de las cosas que han ennoblecido a Allende: evitarnos la muerte, aceptar la muerte por él mismo pero evitárnosla a nosotros. Yo creo que lo ha agigantado de una manera inmensa. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p. 37)

Na atualidade, nos países que viveram sob regimes militares, muitas vezes a literatura busca discutir o passado, pois traz à luz dados que a história não apresenta, mas pode ser que a própria história “oficial” (factual) já estivesse impregnada de ficcionalidade. Pelo seu caráter metafórico, a escrita literária permite que se repense e se reconstrua a história. A ditadura chilena provocou alguns autores como: Pedro Lemebel, Diamela Eltit, Hernán Rivera Letelier, o próprio Bolaño, entre outros, a olharem e mergulharem no passado recente da história do país, despertando a vontade de dizer, de contar suas inquietações mais profundas.

Nocturno de Chile faz parte das obras que se debruçam sobre o processo histórico que desembocou na ditadura chilena, pensa a literatura contemporânea à luz das tensões daquela época e que condiciona o que ela é hoje.

Um dos momentos mais ricos do romance constitui o breve, mas denso episódio da casa de María Canales. Nessas páginas, se discute o campo literário chileno daquela época, ilumina o que foi desenvolvido anteriormente, explicando, até mesmo, a literatura que surgiu depois.

A Casa da María Canales funciona, dentro da obra, como metáfora do estado da literatura e da arte do Chile durante a ditadura. Um casarão antigo, onde se reuniam escritores de esquerda e de direita, religiosos, etc., em um convívio pacífico. Esse casarão ficava fora da cidade, em uma rua arborizada e vazia, distante do centro. Até lá, só se chegava de carro e durante a noite, nos tempos sombrios, na hora das trevas, a casa se convertia no espaço noturno dos intelectuais. De noite, eles comiam, dançavam, cantavam, participavam dos saraus

literários, choravam e rasgavam as suas máscaras. O toque de recolher não servia para a casa de María Canales, a casa do *establishment* literário, pois os militares não chegavam até ali, permitindo a festa e as tertúlias constantes – o que mostra até certo ponto o carácter inofensivo da cultura. Mesmo que o artista se manifestasse, o Estado constituído não era atingido.

Entretanto, segundo o narrador do romance, Lacroix, nessa casa o sustentáculo do terror é o personagem norte-americano Jimmy Thompson, figura baseada em Robert Townley, que foi um dos principais agentes da DINA - Dirección de Inteligencia Nacional – polícia política chilena, criada em 1974 e cujos agentes foram treinados por oficiais da inteligência norte-americana, a CIA. Casado com María Canales, Jimmy usava a própria casa como lugar de interrogatório e tortura.

Pelo discurso do personagem principal do livro, Sebastián Urrutia Lacroix, essa situação se manteve de 1973 até 1989, vigorou por 16 anos, período durante o qual houve boatos de que alguém viu a sessão de tortura e muitos reivindicaram a história para si, mas tudo não passou de um boato. Tanto é assim, que ninguém pensou em denunciar. Tempos depois, as pessoas justificaram o fato de não terem denunciado porque não viram nada ou não sabiam de nada, mas se tivessem visto, teriam feito a denúncia. Sebastián Urrutia Lacroix, frequentador das tertúlias na casa de María Canales, representa essa falácia de ter dito se soubesse. Uma passagem do romance serve como ilustração:

Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué aquella noche uno de los invitados al extraviarse encontró a ese pobre hombre? La respuesta era sencilla: porque la costumbre distiende toda la precaución, porque la rutina matiza todo horror. Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? (BOLAÑO, 2000; p.142)

Nocturno de Chile apresenta esses fatos com um estilo irônico, Roberto Bolaño, com muito cuidado, evitou usar um discurso linear que pudesse identificar, de maneira maniqueísta, os bons e os maus da história, pois sempre esteve consciente de que os processos históricos são muito mais complexos e que somente a palavra (a literatura) é insuficiente para dar conta de todos os processos, sendo necessárias outras ferramentas (documentos, fotografias, matérias jornalísticas) que ajudem a contá-los, tal é a sua complexidade.

O leitor é convidado a se perguntar – na medida em que ouve a voz de Urrutia Lacroix, que emite sua posição baseado no discurso da direita – até que ponto será válido prestar atenção nessa voz para interpretação dos fatos, tanto durante a ditadura como na interpretação de outros fatos da história chilena?

Na atitude de Bolaño perante a literatura, parte-se da ideia de que a originalidade talvez não esteja em criar, caso seja possível, alguma forma estética “nova”. Pelo contrário, é nos deslocamentos elaborados pelo autor, que sua estética pode ser identificada. A escrita de Roberto Bolaño pode ser um caminho de uma literatura possível?

Bolaño, além de ter sido um escritor obstinado e comprometido com as causas políticas e econômicas da América Latina, escreveu, com postura ética e sem rodeios, sobre as inquietações de sua geração (de jovens latino-americanos idealistas nascidos nos anos de 1950), não foi apenas um contador de histórias de sua própria vida. Sua literatura, hoje instalada e absorvida como “bolañomania”, parece que vai durar por algum tempo e aborda muitas dessas questões.

Mas será que para Roberto Bolaño, todos os aspectos mencionados são tão determinantes para fazer literatura? A literatura deve, acima de tudo, ser ética, crítica, mesmo que seja engolida pelo mercado? Roberto Bolaño pode ser o

representante de um espaço vazio que existe e não ainda não foi preenchido? Existe uma saída possível para essas condições? Quais os padrões estéticos que o autor utiliza para a construção do seu texto literário dentro desta situação de caos?

Essa condição deriva da maneira em que seu potencial foi desativado durante a ditadura, e a casa de María Canales é um bom exemplo disso. No entanto, mesmo tendo sido dura a condução da ditadura, a literatura tem o direito de se resignar a sua condição?

A temática proposta nesta dissertação é tentar responder à pergunta que perpassa pela obra *Nocturno de Chile*: no mundo atual, qual maneira de se fazer literatura?

Com a derrota de muitos dos movimentos de massa dos anos de 1960, com o fim de muitas das formas de crítica e o triunfo do capitalismo após os rearranjos políticos, operados durante as décadas de 1970 e 1980 no mundo, muitos dos elementos de crítica saíram da pauta das discussões e outros vieram a ocupar seus lugares. Discussões sobre emancipação, revolução e modo de produção, foram substituídas por outras pensadas como mais “realistas”: ecologia, raça, sexo, gueto e representação.

Roberto Bolaño parece não ter perdido o ângulo da crítica quando ainda era um jovem “infrarrealista”, se bem que, posteriormente, sempre reconheceu o erro de algumas de suas avaliações feitas durante a sua juventude - em um ensaio sobre ele, a escritora mexicana Carmen Boullosa disse: “Roberto Bolaño, que admiraba y era amigo de Efraín Huerta, ha repetido en entrevistas que ‘con él tenía grandes diferencias políticas’, que no deben sorprendernos pues era filotrosko” (BOULLOSA; 2008; p.420)

Os elementos formais de *Nocturno de Chile* revelam a maneira como Roberto Bolaño amadureceu essas questões, desde o ângulo dos problemas contemporâneos. “El autor reconoce su poder y sus limitaciones. Controla al lector, se esconde detrás de las palabras, hace creer que cuando sucede es real, devela sus obsesiones; sin embargo, también debe permanecer oculto, indescifrable.” (VOLPI; 2008; p.207).

Além disso, pode-se perguntar: como se apresenta a literatura depois da ditadura, e nos dias atuais dentro do romance *Nocturno de Chile*? Roberto Bolaño se questionava sobre o processo que conduziu a literatura e como ela se apresenta na atualidade? Diante do relativismo cultural contemporâneo, seriam essas condições, o único caminho possível para a literatura atual?

A partir do monólogo de Sebastián Urrutia Lacroix, Roberto Bolaño tentará assinalar, no seu romance, o vínculo que literatura ou o sistema cultural atual tem com poder do mercado editorial e que o artista e obra não estão alheios a esses mecanismos. No entanto, cabe outra questão: será que para Roberto Bolaño, todos esses aspectos são tão determinantes e que parece não haver uma saída possível a essas condições?

A obra de Roberto Bolaño, além de dialogar com a ideia do mundo “derrotado”, “degradado” e “sem saída”, pensa o lugar da literatura no mundo contemporâneo, principalmente a partir da visão de quem, na juventude, pensava a literatura de outra maneira, na esteira das vanguardas e nas rebeldias poéticas proporcionadas pela literatura. Não é por acaso que na juventude seguia a estética do poeta mexicano Efraín Huerta e criticava Octavio Paz.

Para Roberto Bolaño sempre foi possível uma discussão sobre a estética literária e seu valor, disse ele em entrevista a Gabriel Agosin:

La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. No me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE; 2006; p.25)

No entanto, no mundo atual, essa discussão perdeu seu fôlego e passa pelo aspecto da não aceitação dessa perda, pois Bolaño pensa a literatura dentro do conjunto de tensões que a rodeiam na atualidade e tenta refletir sobre o espaço de onde deve surgir uma literatura válida.

Em seu artigo sobre Bolaño, Jorge Volpi afirma:

[...] Otros más, los amantes del compromiso, esos que no se resignan a ver la literatura como una entretención, como un pasatiempo de eruditos, como un vicio culto, encuentran en los textos de Bolaño esa energía política que se creía extinta, esa voluntad de revelar las aristas y los meandros y las oscuridades del poder y del mal, ese ejercicio de crónica feroz hacia el *statu quo*, esa nueva forma de usar la literatura como arma de combate sin someterse a ninguna dictadura y a ninguna ideología, esa convicción que la literatura sirve para algo esencial. (VOLPI; 2008; p. 247)

Esse ponto não será válido para interpretação dos fatos durante a ditadura cívico-militar e até mesmo para interpretação da própria história chilena? Os limites entre realidade e ficção são ultrapassados e se misturam dentro das obras literárias, desde Cervantes, existem referências não só a pessoas, mas a fatos históricos e reais, esses fatos inspiram, auxiliam e servem, muitas vezes, de sustentáculo da obra como um todo.

A hipótese deste estudo passa pelo aspecto de não aceitar a perda da importância da literatura, pois Bolaño pensa a literatura dentro do conjunto de tensões que a rodeiam na atualidade e tenta refletir sobre os espaços de onde ela deve surgir. Assim, problematiza-se não só o lugar desta literatura possível, como também as tensões que ela deve contemplar, já que o romance possibilita outros lugares da narrativa.

Nesta dissertação pretende-se investigar, em um primeiro momento como foi sendo construída a estética do autor desde a época em que era um poeta infrarrealista; como Bolaño via os escritores e os intelectuais e como os mesmos aparecem dentro da obra; procurar entender como se compõe o campo literário no romance *Nocturno de Chile*, partindo das cenas primordiais e como narrar durante e depois dos tempos sombrios, tema condensado nas breves páginas em que os escritores e intelectuais se encontram durante as tertúlias literárias na casa de Maria Canales.

A produção literária de Roberto Bolaño constitui uma fonte de debate nos dias atuais, a crítica e os estudos sobre suas obras ainda estão sendo construídos, mas mesmo assim, existe um grande interesse acadêmico em torno não só do autor e suas obras, mas também de sua estética. A fortuna crítica sobre a obra de Roberto Bolaño é vasta e ainda está sendo construída, foram usados muitos dos artigos dos livros *Bolaño Salvaje*, *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular* e o livro escrito pelo próprio Bolaño, *Entre paréntesis*.

Portanto, o capítulo I, deste estudo, apresenta a trajetória do escritor Roberto Bolaño como poeta infrarrealista, o início do seu fazer literário, depois como vai se formando sua relação com a literatura no mundo pós-ditatorial, já como escritor de prosa e a importância do autor e sua escritura nos dias de hoje.

O capítulo II mostra como os escritores e os intelectuais são percebidos por Roberto Bolaño, quais os autores que o influenciaram, a sua relação com os autores da sua geração, com autores das gerações posteriores e como Bolaño apresenta os escritores e os intelectuais dentro do romance, para auxiliar na apresentação dos intelectuais foram usados textos dos teóricos Edward Said e Antonio Gramsci.

No capítulo III da dissertação pretende-se discutir como se forma, teoricamente, a partir de Pierre Bourdieu e para Roberto Bolaño, o campo cultural, intelectual e literário, usando, concomitantemente, o conceito de cenas modernas primordiais apresentado por Marshall Berman. As cenas que compõem o romance serão apresentadas, bem como a maneira de como o autor conduz sua narrativa e por onde ele caminha.

O capítulo IV se concentra, na literatura em tempos sombrios, na voz do protagonista e na casa de María Canales, como alegoria, metáfora, derrota e luto, apresentam as diversas fases do sistema literário chileno e também tenta mostrar como as tradições literárias convivem, como elas irradiam linhas de tensão para outros momentos do romance e qual é o lugar de uma literatura “autêntica” para Roberto Bolaño, se é que esse tipo de colocação ainda pode ser válido para este escritor.

Finalmente as últimas considerações, que servirão mais como reflexões do que conclusões fechadas, definitivas, pois em uma parte da escritura de Roberto Bolaño, se encontram os silêncios, espaços vazios que podem ser preenchidos a qualquer momento.

CAPÍTULO 1 – TRAJETÓRIA DE ROBERTO BOLAÑO

Neste capítulo será apresentada a primeira fase de Roberto Bolaño como poeta infrarrealista e o início do seu fazer literário. A segunda fase, já como escritor de prosa, como vai se formando sua relação com a literatura no mundo pós-ditatorial e a importância do autor e sua escritura nos dias de hoje.

1.1 Bolaño infrarrealista

Uma passagem do livro de Jaime Quezada, que viveu na casa de Roberto Bolaño, no México nos anos de 1971 e 1972, servirá como introdução ao jovem poeta e fundador do movimento Infrarrealista mexicano, narra Quezada:

Roberto viene corriendo de la cocina (donde estaba preparando un tazón de leche caliente) y sube a todo dar el volumen de la Telefunken. Una canción rock de los Who se escucha en un programa de radio en todo su rugido. [...] Entonces me dice: “¿Conoces la letra de esta canción de los Who? ¡Caray!, un poema o un cuento de maravilla esta letra”. Le digo que ni siquiera sabía de ese conjunto rock, y menos de sus singulares canciones. [...] Roberto se ríe [...] está tan contagiado y estimulado de esta canción que vuelve a decirme: “Esta canción es como mi retrato, su letra, su historia que cuenta. Fíjate que se trata de un muchacho que se pasa casi toda la noche sin poder dormir, y en un momento le dice a su padre: Papá, no puedo dormirte. El papá se acuerda de una vieja fotografía guardada en su escritorio. Busca la fotografía y se la pasa. La fotografía representa la imagen porno de una mujer desnuda. El muchacho mira varias veces la sugerente fotografía, Se excita. Y luego se masturba. Y luego se duerme felicísimo. Al día siguiente le dice al papá. Papá preséntame a la muchacha esa de la fotografía. Y el papá responde: ¡Fíjate que murió hace como cuarenta años! Y ahí termina la historia de este rock, rock. ¡Bonita historia de canción, y verdadera!” “Sí muy bonita”, le respondo. “La historia mía también. Y ¿cómo se llama la canción?”. “No sé”, dice Roberto, “está en inglés”. Y sale otra vez corriendo hacia la cocina: “¡Ah, olvidaba mi tazón de leche!” (2007, p. 99-100).

Pode-se perceber, através dessa passagem, que Bolaño era um jovem com o humor fino e conectado com os fatos e os eventos culturais do seu tempo, gostava tanto da banda britânica *The Who*³ e dizia que se identificava com a letra do rock.

³ Banda que cantava músicas que viraram hino de toda uma geração e foi considerada uma das maiores bandas de rock de todos os tempos. Recebeu esse título graças a desempenho dinâmico e conceitual dos seus

Uma letra que, provavelmente, ele mesmo tenha inventado a história, já que nem sabia o nome da canção. Essa era uma das facetas desse jovem, um dos fundadores do Movimento Infrarrealista.

Para entender o nome e a origem do Movimento Infrarrealista deve-se retomar ao “*Taller de Poesía de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)*”, ao final de 1973 e início de 1974, quando os jovens que frequentavam este espaço solicitaram ao seu coordenador, Juan Bañuelos, instrução mais formal para compreender e de como fazer poesia, já que as poesias que eram apresentadas eram discutidas e criticadas pelos próprios frequentadores. O pleito de poetas também solicitou ao coordenador que fossem estudadas as vanguardas e os sonetos, mas o professor não foi capaz de ensiná-los.

Diante desta negativa e incapacidade implícita do professor e esgotada a paciência do grupo, Bañuelos foi obrigado a assinar sua renúncia, que foi logo aceita e levada até ao Departamento de Difusão Cultural da universidade, a professora encarregada dividiu a oficina em duas e da seguinte maneira: uma parte ficava a cargo de Bañuelos, já que o mesmo não podia ser mandado embora, e a outra ficava a cargo do grupo, que deveria conseguir um coordenador, mas a oficina literária do grupo não funcionou nem dois meses, um dia, ao chegaram à universidade, encontraram a porta fechada e o grupo ficou fora da instituição.

Vários escritores, desse grupo de rebeldes, tentaram publicar em revistas e suplementos culturais sem êxito. O único espaço que conseguiram encontrar para realizarem os seus recitais foi o da cafeteria da livraria Gandhi. A fama de serem rebeldes se espalhou rapidamente, a tal ponto que foram censurados, pois era

componentes. Peter Townshend, guitarrista; Roger Daltrey, vocalista; John Entwistle, baixista e Keith Moon, baterista destruíam guitarras e baterias nos shows, o que acabou virando uma marca da banda, além disso, as canções do The Who costumavam contar uma breve história que passaram a ser conhecidas como minióperas, que culminariam na ópera rock mais famosa da banda – Tommy – a primeira que alcançou sucesso comercial.

proibido falar de política e de sexo naquele momento da cultura mexicana. Foi nesse período que alguns desses escritores conheceram Roberto Bolaño que propôs a fundação de um movimento literário que batizaram de Movimento Infrarrealista. (ESTRADA, 2009). O movimento contou com três diferentes manifestos (que se completavam e apresentavam a ideologia do grupo) escritos por: Roberto Bolaño, Mario Santiago Papasquiaro e José Vicente Anaya.

O nome infrarrealista, segundo Ariel Idez y Osvaldo Baigorria (2008) foi proposto por Bolaño e sobre a sua origem existem diferentes versões. Uma delas sustenta que o termo vem do conto *La infra del Dagrón* do escritor de ficção científica russo Georgij Gurevich (aparecido originalmente em 1959) e se refere ao “sol negro” ou “infrasol”, corpo escuro que gera luz própria dentro do seu interior, mesmo que esta não seja vista na sua parte exterior. Já se percebe uma cumplicidade do movimento com os gêneros B, o romance policial, os filmes de ficção científica e pornôis, os gêneros tidos como bastardos e marginais.

O primeiro manifesto infrarrealista escrito por Bolaño, logo no seu início, faz referência a essa possível versão do nome:

Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?
 -Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche.
 -Los infrasoles (Drummond diría los alegres muchachos proletarios).
 (BOLAÑO, 1976).

Outra versão, sobre o nome, diz que seu criador foi o artista plástico chileno Roberto Matta. Por acaso um sol negro tinha inspirado Matta a cunhar o prefixo “infra” logo depois que foi expulso por Breton do movimento surrealista. O pequeno

movimento de Matta de apenas um membro, ele mesmo, é recuperado nos anos de 1970 no México.

A terceira versão é a de Jorge Herralde que apresenta o termo infrarrealista como proveniente da França, ligado indiretamente ao surrealismo e ao dadaísta Philippe Soupault e que Bolaño e seus amigos tinham fundado um clube e uma literatura da desesperança. (2005, p. 12).

O Infrarrealismo nasceu no final do ano de 1976, na Cidade do México, momento em que Luis Echeverría deixava a presidência do país, depois de um mandato em que houve uma proliferação de oficinas literárias e de atividades culturais nas universidades e instituições ligadas à arte e as humanidades, como parte do plano de reconciliação com a juventude mexicana. Coincidentemente é o momento exato em que Chile vive o marco de uma economia aberta e passa por um processo de desindustrialização, pois muitas indústrias não suportaram as políticas econômicas do choque de 1975. Quando o país sai de um modelo econômico populista e passa a entrar em um modelo produtivista-consumista, começa então uma subordinação do trabalho ao capital.

Neste momento surge o Infrarrealismo, um movimento poético, estético e político que queria seguir a tradição de vanguarda (no sentido de absorver todos os tipos de linguagem e juntar pensamento, crítica e ação, apagando as diferenças), onde a juventude, a loucura, a marginalidade, a irreverência e a poesia eram elementos fundamentais. Escreveu José Vicente Anaya em seu manifesto infrarrealista:

[...] nosotros nos negamos seguir el juego institucional de la “CUL — ¿cul no es un prefijo de origen francés?— TURA” que implica la teoría y práctica de los grupúsculos academicistas y sectas reduccionistas que bregan en el poder editorial y que con sus esquemas se vanaglorian de una absoluta corrección sobre lo que “la belleza debe ser”. (1975)

Neste período, no México, existiam dois mundos: o da cultura oficial e o da cultura popular. O da cultura oficial que tinha o aval do PRI (Partido Revolucionário Institucional) era o que mais incomodava aos infrarrealistas. Entre os intelectuais da cultura oficial figuravam Octávio Paz e Carlos Monsiváis, que tinham discípulos ao seu redor e contavam com a proteção do partido. Paz, mais que Monsiváis, segundo o próprio Bolaño era um cacique, dono da cultura oficial mexicana, o grande guru e a figura mais destacada entre os intelectuais.

O próprio manifesto escrito por Bolaño ilustra, dizia ele:

La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos árboles gigantes y obscenos, como laboratorios de experimentación. Fijar, entrever situaciones paralelas y tan desgarradoras como un gran arañazo en el pecho, en el rostro. Analogía sin fin de los gestos. Son tantos que cuando aparecen los nuevos ni nos damos cuenta, aunque los estamos haciendo / mirando frente a un espejo. Noches de tormenta. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último. (BOLAÑO, 1976)

Esses seres dissonantes, que não conseguiam apreciar o poderio dos intelectuais mencionados dentro da cultura oficial mexicana, mesmo mirando o espelho de frente, partiram para o projeto de formar um grupo que pensasse e estivesse contra eles, contra ao que já estava estabelecido; isto era o que desafiava aquela juventude vista como marginal. Juventude que pretendia estabelecer um novo tipo de sociedade, que gostava de rock, que nesse momento estava envolvida por uma aura contestadora da cultura *underground*, das revistas em quadrinhos e da literatura *beat*. Neste momento propício, surgiu esse movimento de contracultura de esquerda em oposição às velhas estruturas, que só davam chance aos intelectuais e artistas consagrados. “Esta neovanguardia un punto gamberra y sacada de quicio proporciono a Bolaño un sentido irracional y lúdico de la literatura, que se hizo

posible mantenerse tan alejado de la ‘delicatessen’ de Octavio Paz” (CALVO, 2010, p.18-19)

Um movimento neovanguardista influenciado pelos anos de resistência, da década de 1960, do amor livre, dos Rolling Stones, de Carlos Santana, da poesia e outras literaturas marginais, da maconha, das drogas psicodélicas, das viagens interiores, do esoterismo, da alimentação vegetariana, das filosofias orientais, do repúdio ao autoritarismo. Neste momento quem não estava, como a maioria, debaixo do manto do Estado, paternalista, priista, onde a moral cristã da grande família mexicana era uma bandeira imposta, fazia parte da repulsiva juventude de esquerda – acobertada pela imagem de Che Guevara – que trazia de memória os manuais da estalinista chilena Martha Harnecker. (VILLARREAL, 2011).

A figura de Harnecker será retomada por Bolaño em *Nocturno de Chile*, obra objeto deste estudo. No texto, o protagonista foi convocado para ministrar aulas de marxismo à junta militar e ao presidente Augusto Pinochet, durante o período ditatorial. Em um desses encontros, os alunos deviam ler o livro de Marta Harnecker, Bolaño narrou assim o episódio:

En el escritorio había varios ejemplares de *Los conceptos elementares del materialismo historio* y al acabar la clase el general Pinochet dijo a los asistentes que cogieran uno y se lo llevaran. [...] A nuestras espaldas oí las voces en sordina de los generales hablando de Marta Harnecker. [...] A mí se me ocurrió un poema sobre una mujer perdida cuyos primeros versos y la idea básica memoricé aquella noche, mientras hablaba de *Los conceptos elementares del materialismo historio* y volvía a hacer hincapié en algunos puntos del *Manifiesto* [...] El general Leigh dijo que Marta Harnecker probablemente trabajaba para la Seguridad del Estado cubana. ¿Es correcta la información? Es correcta. (2000, p. 109-112)

Depois dessa pequena digressão e voltando a história do movimento, Roberto Bolaño além de se sentir tocado e querer verbalizar sobre alguns fatos, o que fez alguns anos mais tarde, quando escreveu as obras que abordam o momento político mais delicado do Chile, – *Amuleto*, *Estrella Distante* e *Nocturno de Chile* – a ditadura

cívico-militar, também estava empenhado em criar um caminho para sua escritura, pois tinha uma necessidade enorme de escrever, de mostrar suas ideias revolucionárias, de ser original e começou a procurar os seus pares poetas, músicos, pintores e narradores. Encontrou em Mario Santiago a possibilidade de um diálogo parecido, tinham mesmas inquietações e logo viraram amigos inseparáveis e aos dois se juntaram: Ramón e Cuauhtémoc Méndez Estrada, Rubén Medina, José Peguero, José Vicente Anaya, José Rosas Ribeyro e Guadalupe Ochoa, Juan Esteban Harrington, Jorge Hernández, Lisa Johnson, Mara e Vera Larrosa, Gelles Lebrija, Pedro Damián, Víctor Monjarás-Ruiz, Bruno Montané, Estela Ramírez e Lorena de la Rocha.

Todos esses poetas compartilhavam de um mesmo ideal, fazer uma poesia viva, apresentar, realmente, ideias extraordinárias e não usar a imagem como recurso literário, fazer de sua própria vivência, poesia. Muitos desses escritores serviram de inspiração para que Bolaño, dando visibilidade ao grupo que nem era tão conhecido, escrevesse o seu romance premiado, *Los detectives salvajes*, fez despontar um grupo até então desconhecido:

Para mi generación, o para algunos poetas de mi generación, la disyuntiva estaba entre una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directos a la afasia, a la catatonia, como era la poesía de Neruda, de la que realmente abominábamos, o la de Octavio Paz, que era una poesía o una actitud con la que tampoco comulgábamos, como de torre de marfil, o torre de algo, por la que no sentíamos el menor interés. Y lo que buscábamos era una tercera vía estética, algo que no fuera ni realismo socialista al que nos abocaba Neruda ni “la otredad” paciana. Y, de hecho, la encontramos en Nicanor Parra, el poeta que más nos influyó. Sobre todo, lo que tenía, y en grados dosis, era sentido de humor, algo que Paz no tenía, o al menos nosotros éramos incapaces de vérselo. En Neruda también faltaba. Y en Parra había muchísimo. Y el mejor sentido del humor de mundo, que es el humor negro. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p. 49)

No mesmo ano de fundação do movimento, foi publicado o livro, *Pájaro de Calor*; no ano seguinte, *Correspondencia infra, revista menstrual del movimiento*

Infrarrealista e em 1979 a antologia, *Muchachos desnudos bajo el arco-íris de fuego*, apresentada por Efraín Huerta e com prologo de Miguel Donoso Pareja.

Este grupo de escritores possuía uma vantagem sobre aos que frequentavam os círculos acadêmicos ou os organismos oficiais, pois sua escritura e criação eram elaboradas na rua, se inspiravam nas relações vitais. Muitos deles tinham participado de movimentos políticos importantes, tais como: movimento estudantil de 1968, “El Halconazo” de 1971 (também conhecido como o Massacre de Corpus Christi), golpe militar chileno de 1973 e as guerrilhas instauradas na América Latina.

Juan Villoro, quando questionado em uma entrevista para *Noticias Culturales Iberoamericanas* (2009), sobre a existência atual de alguma vanguarda e quem poderia representá-la, respondeu:

Una de las novelas más conocidas de mi generación es *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño que se trata precisamente de una vanguardia, esta vanguardia existió, es una vanguardia de mi generación que eran los infrarrealistas, en la novela de Bolaño se convierten en los viceralrealistas y la idea era, como siempre con las vanguardias, cambiar el mundo a través de la palabra, vivir de otro modo, para poder escribir de otro modo, cambiar la vida para cambiar el arte.

A poesia infrarrealista nasceu da necessidade desses jovens andarilhos de vivenciarem toda a liberdade e romperem com as convenções e com os limites que a sociedade impunha. Sua atitude era a poesia com linguagem direta, esses jovens pretendiam mudar tudo desde a exploração, a opressão, o imperialismo, o capitalismo, até as relações amorosas com regras rígidas, o que incluía uma confrontação clara contra o *status quo*, por isso declararam guerra aos poetas acomodados e se inspiraram nos poetas José Revueltas e Efraín Huerta por pura afinidade ideológica e forma de pensar coincidente.

O mestre da humildade ante o ofício, Efraín Huerta, e o da irreverência, José Revueltas recebiam os poetas do grupo, quase que diariamente em suas casas, e

os tratavam como amigos, além de fazerem críticas pertinentes às suas criações literárias. Revueltas, além de líder político para alguns era, para outros, mentor literário. Nenhum poeta infra tentou copiar o estilo dos mestres porque a admiração não era pelo uso da técnica, mas pelo espírito ácido que provinha da escritura dos dois.

Los infrarrealistas se sentían parte de una tradición poética distinta a la convencional. El solo hecho de apartarse de los grandes íconos culturales que eran Paz y Monsiváis, significaba ir por un camino arduo: el del exilio en la propia tierra. Existían dos pilares en la construcción de su identidad, uno era la lucha social, el estar contra el gobierno del PRI y con la revolución –mejor dicho, con la contrarrevolución, con el fin de la aparente igualdad y libertad con las que las autoridades se llenaban la boca– y el otro gran cimiento del movimiento era la pasión por la poesía, la fusión entre vida y arte. Por eso los infra encontraron refugio en José Revueltas y Efraín Huerta. (CARO; 2010; p. 77).

Os poetas infrarrealistas, além de serem parricidas e provocadores, andavam longos trechos a pé, com as mochilas cheias de livros de poemas escritos à mão. Caminhavam da Casa do Lago, que ficava no bosque Chapultepec, até a Rua Bucarelli, no centro da cidade, onde ficava o Café La Habana, parada habitual do grupo, lugar onde se reuniam sem precisar fazer reserva. Essas caminhadas eram muito proveitosas para o seu fazer literário, porque durante o percurso, trocavam ideias férteis para seus novos escritos. A Casa do Lago também funcionava como um lugar de encontro dos infrarrealistas, em frente à casa, os poetas se juntavam para ler seus poemas e conversar por horas sobre suas loucuras líricas. (CARO, 2010, p. 55-58).

Roberto Bolaño, em entrevista concedida à Elisio Álvares descreveu como era o grupo em relação à vida, ao trabalho e qual modelo seguiam:

Entre otras cosas éramos flojos incansables, no había quién nos hiciera trabajar, yo trabajaba cuando no me quedaba más remedio. También aceptábamos vivir con muy poco. Éramos totalmente espartanos en la vida, con los medios de vida, pero al mismo tiempo éramos unos atenienses y unos sodomitas en los goces de la vida, pobres pero lujuriosos. Estaba todo eso relacionado con el modelo

norteamericano de los hippies, con mayo de 68 en Europa, en fin con muchas cosas. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p.38)

Esquinas, bares, cantinas, vagões de metrô, lugares públicos inusitados e longe dos redutos literários serviram de cenário para as leituras das poesias dos poetas infras. Este que foi, acima de tudo, um movimento, irreverente e divertido, uma união de atitudes, uma postura diante da vida, cujos poetas não estavam muito preocupados com a estética da sua poesia e nem de ficarem famosos, mas mesmo assim, pensaram em uma maneira de serem publicados, ainda que fosse uma publicação independente e conseguiram editar e publicar uma revista, confeccionada de maneira bem caseira, chamada: *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento Infrarrealista*, que só teve um único número. Quase ninguém os conhecia.

[...] la cuestión de fondo es si el Infrarrealismo logró ser un movimiento de vanguardia de cierto peso poético. Desde el punto de vista oficial de la historia de la literatura mexicana no lo fueron. Los infras no figuran como grupo en las antologías de poesías, ni tampoco sus integrantes por separado, quitándoles toda posibilidad de trascendencia. [...] Juan Villoro reconoce que en aquellos años nadie de su entorno los veía como idóneos en el arte poético. A él le parecían más carismáticos que buenos escritores. “Si no fuera por Los detectives salvajes no se sabría absolutamente nada y mucho los recordarían como un episodio folklórico donde unos locos lanzaban petardos en la mitad de la fiesta nacional”. (CARO, 2010, p. 98-99)

O manifesto escrito por Roberto Bolaño – *Déjenlo todo, nuevamente* – resume os principais postulações da confraria de poetas, e também convidava a descobrir as suas múltiplas influências, já que juntavam desde as vanguardas europeias e o surrealismo (mencionado, indiretamente, no título do manifesto, pois a frase inicial, *Déjenlo Todo*, é o título do poema de André Breton⁴), até os

⁴ Déjenlo todo

Dejen Dada.

Dejen su esposa, dejen su amante.

Dejen sus esperanzas y sus temores.

Abandonen a sus hijos en medio del bosque.

Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando.

movimentos de renovação latino-americanos como o nadaísmo colombiano, os tzántzicos ecuatoriano, o grupo venezuelano, *El Techo de la Ballena* e sobretudo o movimento *Hora Zero* do Peru. Mario Santiago e Bolaño buscavam esses outros movimentos como afins, pois pensavam e atuavam na mesma sintonia que os infra e eram seus contemporâneos, talvez essa busca servisse para legitimar o movimento mexicano. Bolaño, em um momento posterior, quando já estava morando na Espanha, escreveu uma carta para Jorge Pimentel DIZENDO o que pretendia:

Con Verástegui estamos planeando sacar otra antología acá en España, cuyo título profesional sería FUEGO & LLUVIA, seis poetas de la generación de la diáspora, seguido de una pequeña antología roja de la poesía latinoamericana. Es decir, los sobrevivientes de las últimas vanguardias. Hora Zero & el infrarrealismo mexicano. ¿Realmente existe un músculo eléctrico que nos una? Yo diría que sí (furor, vehemencia, solidaridad desatada, visiones rojas en paisajes blancos, largas migraciones). No un grupo, sino un camino en el que nos hemos encontrado [...] La pequeña antología roja de la nueva poesía latinoamericana sería una selección de uno o dos poemas de poetas jóvenes, gran humor & gran movimiento: UNA DESGARRADURA. (Puedes sugerir nombres y poemas; y si los mandas, mejor, porque casi no tengo libros). Nota: (de hecho) NO ES UNA ANTOLOGÍA SINO UN LIBRO DE LECTURA, UNA SELECCIÓN CAPRICHOSA DE POETAS & POEMAS PARA CREAR UN PAISAJE EXTRAÑO, UNA ATMÓSFERA DE VAPOR & SOL. (BOLAÑO apud ALBERTO; 2012)

Nesse grupo de poetas predominava o sentimento livre, desenvolto, sem embaraços, versos prosaicos com enumerações caóticas, onde se misturavam vários registros como: as exaltações líricas que conviviam intimamente com os fluidos corporais, as observações com os delírios súbitos, os fragmentos da cidade com os desejos eróticos, os signos geracionais com os diversos eventos literários, o caráter oral de sua sintaxe. (AYALA, 2008). Mesmo assim, poucas vezes, o grupo foi alvo de críticas ou mencionado nos meios de comunicação e/ou nos suplementos

literários. Sobre essa indiferença, Ramón Méndez Estrada, um dos integrantes do grupo, conta em seu artigo *Rebeldes con causa* que:

Rafael Vargas en su ensayo 'Las nuevas revistas literarias', aparecido en el número de octubre-noviembre de 1978 de la *Revista de la Universidad de México*. Entre una docena de publicaciones dedicadas a editar textos de círculos de amigos a las que en general maltrata con su crítica, pues reconoce a pocas rigor técnico literario en la elección de los materiales que presentan, la de los infras es en la que advierte méritos: "El único grupo de poetas jóvenes en México que se ha postulado como movimiento de vanguardia, al mismo tiempo antivanguardista... (su poesía) es mucho más auténtica en su falso radicalismo y, sobre todo, más divertida que la poesía seudocultista de otros grupos que aparecen casi al mismo tiempo... Despreciado y vilipendiado por muchos, el infrarrealismo parece ser, en muchos sentidos, uno de los momentos más significativos del auge poético de los setentas" (VARGAS apud ESTRADA, 2009)

Os poetas infrarrealista, com uma poética muito próxima a dos poetas da quinta-coluna, denominados como o panteão negro da literatura, tais como: Lautréamont, Sade, Rimbaud, Jarry, Artaud, levaram a degradação e a aniquilação total de sua poesia até as últimas consequências, pois eram jovens irreverentes, iconoclastas, ativos, subversivos, inconformados com a arte anterior, subvertiam o cotidiano, visando descobrir novos possíveis mundos e, além disso, não tinham nada a perder, já eram andarilhos urbanos e linguísticos. (CAMPOS, 2004)

Uma poesia de Mario Santiago Papasquiaro, dedicada a Efraín Huerta, ilustra bem o movimento e o momento que viviam, além de apresentar a forma utilizada e os temas que os rondavam:

YA LEJOS DE LA CARRETERA

Vibraciones / vibraciones látigos /
 un sonido viene de la sombra / pronto
 forma una esfera / una granja / un grupo /
 una armada / un universo de universos
 Henri Michaux

A la memoria de Infracín

1

Unos pantalones mugrosos & la muerte en el pecho
 ¡Órale!

Nos vemos ahí en el muro
 / pasando el vado /
 los vientos cristalizándose a la izquierda
 las aletas del polvo: tus aletas
 el oasis arponeándonos lo seco
 En la hija de tu ojo / el cementerio
 Mezcalito echando flores:
 La Tierra y su contrario: 2 venados
 silenciosos como ruidos en sus bodas
 No deberías ir / pero deberías ir

2

(En esta sombra se acurruca esa rara fruta
 que es el corazón anfibio & precoz devenir infrarrealista)

Hijos de Pablo de Rokha somos
 Desde antes de escribir esto / ya volábamos
 Luego el continuum de lo escrito fue menos vigilado
 Bailó el aliento en la punta de la lengua
 Nos transfiguramos acariciando el ayayay de cada llaga

Somos poetas
 Tám-Táms del negro sol
 que nos imanta

3

Ni lúmpenes ni proletarios
 El pequeñodios cobrasalarios
 ni la pluma rompe en los abismos nuestros
 Las auroras infras en la Casa de Usher de la araña:
 Juega al balero el dulce clítoris / se embarca como a las 5 montañas en dos cuatros
 a galope tierno & crines sueltas

Rubayat ama
 a
 Ramayana

4

Nuestra lengua ha sido púa
 Es sandía / chorreante vagabunda de ancha risa
 Aventura que nos ha abierto escoriaciones
 Lo que éramos lo somos en el crescendo de los ecos
 A tales hombros: tales caderas
 A esos tobillos / aquellos pasos
 El aprendizaje de la limpieza al escalpelo

5

Gris es la teoría...
 Rojo el vellón de la Cannabis / la Inhalámbrica

6

¿La lucha? / Contra el poder de \$igno\$ fari\$éico\$
 (máscara vs. cabellera)
 10 años después seguimos siendo Tribu
 / dondequiera lúbricos /
 en Jalalpa, Minneapolis, Iquitos, Ivre Sur de Seine, Gerona,
 el Barranco & la Cañada
 Perros habitados por las voces del desierto
 Tlamantinis obscecados
 por la flama del canto por el cuerpo
 & la flama del cuerpo que es el canto
 ¡Tlacoyos de realidad!

7

El rastrojo del lenguaje no germina
 si no es en hechos menguaje ya encarnado

La hazaña marabusina en tierras nahuas
 –¿De a cómo la liebre lírica? / ¿con alas?
 –Feliz No cumpleaños
 El infrarrealismo no es l vocablo-lija
 Nos han antologado nuestras noches
 Cada textículo en su sitio / que bien puede ser nuestro milagro nómada

8

Es Hora Zero otra vez
 Jesús Luis rasga en su luz “Canciones para gandallas”
 Hay estrellas como hay ganas
 hay abismos & hay caminos

Las pirañas de anteayer
 son iguanas a futuro
 Olas, olas, olas de sed

9

–¿Qué decían de nosotros esos empleados televisivos?
 / hijos del feliz oficio & el próspero cheque de honorarios /
 –Oh Santas Risas Satánicas
 –¿Ni Billy Burroughs lo sabe?
 El petate da de brincos
 / Son cocuyos en la aurora /
 –¿Será eso l hai-kai sirio?
 ¿Un poeta náutico en la sierra?
 ¿El orgasmo del delirio?

10

Poesía endecasilabóiler
 hermanita de Édgar Allan & Black Sabbath
 caradajos & chintreras
 qué de arrastres

labrados en la entraña de la entraña

11

Toco viento

: azar turgente :

Nuestra raíz está hablando

/ no el enjuague del Poder & sus taquillas

sus tarifas, sus castigos, muecas cónicas, su estertor de vanidades /

12

Que Tin-tán queme su saco

Los caminos están llenos de otros seres

/ no el cubículo ni el cargo /

Recuerda cuerpo cuanto viviste

Cuánto evangelio de cielos abiertos

/ Subterráneamente: soberanamente /

Porque no será el miedo a ningún miedo

el que nos haga poner a media asta

el géiser ígneo de nuestra indignación

& este número 13

Bien lo dice:

La Poesía mexicana se divide en 2

La poesía mexicana & el infrarrealismo

/ Río Tula a remover /⁵

Bolaño sempre deixou claro que Mario Santiago foi seu melhor amigo, parecia ter saído de um óvni, era um leitor empedernido e tinha hábitos estranhos, como ler debaixo do chuveiro e, geralmente, os livros de Bolaño, que muitas vezes os encontrava molhados e não entendia bem como acontecia tal fenômeno até que um dia, o próprio Bolaño presenciou a cena inusitada, de seu amigo lendo debaixo do chuveiro. Suas vidas foram, por quase todo tempo, paralelas; nasceram no mesmo ano, foram membros fundadores da escola poética infrarrealista, além de seguirem Trotsky, talvez porque ele tenha morrido no México, vítima de um matador espanhol a mando do Stalin. Mario Santiago Papasquiaro foi um personagem sem nenhuma disciplina, dono de uma escritura, aparentemente, ilógica, escreveu em seu manifesto:

⁵ Disponível em: <http://mariosantiago.infrarrealismo.com/Poemas/mariosantiago4.html>. Acesso em: 19.06.2012.

MUNDOS ONDAS GENTE QUE ME INTERESA : NICANOR PARRA
 CATULO QUEVEDO LAUTRÉAMONT MAGRITTE CHIRICO
 ARTAUD VACHÉ JARRY BRETON BORIS VIAN BURRROUGHS
 GINSBERG KEROUAC KAFKA BAKUNIN CHAPLIN GODARD
 FASSBINDER ALAIN TANNER FRANCIS BACON DUBUFFET
 GEORGE SEGAL JUAN RAMÍREZ RUIZ VALLEJO EL CHÉ
 GUEVARA ENGELS “ESE MAESTRO DEL SARCASMO” LA
 COMUNA DE PARÍS LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA LA
 EPOPEYA DE LAS NÁUFRAGOS DEL GRAMNA (SE ME
 OLVIDABA): HIERONYMUS BOSCH (EL INFALTABLE) WILHELM
 REICH LA PORNOGRAFÍA MÍSTICA DE CHARLES MAGNUS LA
 ERÓTICA MULTICOLOR DE TOM WESSELMAN JOHN CAGE
 JULIAN BECK JUDITH MALINA & SU LEAVING THEATRE (Y PARA
 FINALIZAR) EL MARQUÉS DE SADE HÉCTOR APOLINAR
 ROBERTO BOLAÑO JOSÉ REVUELTAS (Y SU DESCUBRIMIENTO
 DE QUE LA DIALÉCTICA A VECES TAMBIÉN ANDA COMO
 CANGREJO) JUDITH GARCÍA CLAUDIA SOL (Y HASTA EN DÍAS
 NUBLADOS) CLAUDIA SOL. (1975)

Assim como Rimbaud, que viajou para África e Arábia, aos 26 anos, tentando ganhar a vida com trabalhos simples e depois como negociante, Roberto Bolaño viajou para Espanha e, viveu de empregos comuns, como o de vigia noturno em um camping e vendedor de bijuterias até se tornar escritor. Bolaño citou esse deslocamento em seu manifesto: “El callejón es un punto múltiple. ‘Vamos a inventar para descubrir su contradicción, sus formas invisibles de negarse, hasta aclararlo’. Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir. ¡Rimbaud, vuelve a casa!” (BOLAÑO, 1976)

O escritor e jornalista mexicano, Heriberto Yépez, em seu artigo, *Historia de algunos infrarrealismo* (2006), definiu o movimento como sendo uma corrente poética que por falta de publicações sistemáticas, apoio contextual e decisão própria não influenciou diretamente na literatura mexicana tida como “oficial”, com a qual nutriam um sentimento mútuo de repulsa; mas foi um movimento poético-existencial que marcou alguns de seus participantes e converteu alguns como: Bolaño, Mario Santiago e Anaya, (os três principais) em autores de culto. Por mais que o movimento tenha tido algum peso ou tenha sido negado pelos críticos, ainda presos ao paradigma, onde o humor, o visionário, o neovanguardista, o popular ou

mediático, o andarilho, o delirante ou político eram visto como sem valor, o infrarrealismo fez parte tanto da tradição de uma poesia abismal internacional como do espírito da antipoesia latino-americana.

Nesse sentido, o infrarrealismo foi fundamentalmente uma catálise e uma sinergia espaço-temporal de poetas que coincidira, entre 1974-1978, uma coincidência de exilados, parias e *outsiders*. Definindo o movimento como sendo uma catalises e não um grupo fixo, Yépez (2006) continua dizendo que, o infrarrealismo foi entendido como um processo de emergência poética, uma aceleração de diferentes processos individuais, a partir do qual cada um construiu sua própria visão sobre escritura e existência. A catálise infrarrealista explica a situação nômade de boa parte dos seus membros e também explica sua imediata dissolução. O infrarrealismo, essencialmente, catalise e sinergia, se converteu em uma diáspora e foi, acima de tudo, uma união de atitudes, uma postura ante a vida, mais do que uma forma de fazer poesia.

Roberto Bolaño, que estava preocupado em obter reconhecimento literário, enquanto os outros optavam pelo trabalho coletivo, declarou a morte do movimento infrarrealista no ano de 1979, ano em que Bolaño e Bruno Montané partiram para Espanha, Mario Santiago para Israel e Harrington para o Chile, embora, quando já na Espanha, tenha procurado resgatar o movimento, pretendendo publicar uma antologia com os textos dos poetas infras. No romance, *Los detectives salvajes*, ele tentou condensar e resumir o fim de uma época. Mario Santiago voltou para o México e para o movimento infra, continuou escrevendo poemas que ninguém queria publicar e possivelmente estão entre os melhores da poesia mexicana do final do século XX, sofreu acidentes, viajou, se apaixonou, teve filhos e viveu uma vida fora dos círculos do poder mexicano, enquanto Roberto Bolaño abandonou o

sonho da contrarrevolução, foi viver sua própria vida e mudou da poesia para a narrativa. Este foi o começo de destinos muito diferentes. (CARO, 2010)

Os dois amigos encontraram a morte muito cedo, Mario em 1998 e Roberto cinco anos depois, em 2003. A semente infrarrealista plantada no passado nem tão longínquo, de algum modo, sobrevive nas suas obras. Bolaño, sentindo a perda do amigo Mario Santiago narrou assim:

[...] Mario se daba a la muerte, tirado y solo en una calle nocturna de uno de los barrios periféricos de México Distrito Federal, una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso y que hoy se asemeja al infierno, pero no un infierno especial de los hermanos Marx, el infierno de Guy Debord, el infierno de Sam Peckinpah, es decir un infierno singular en grado extremo, y allí murió Mario, como mueren los poetas, sumido en la inconsciencia y sin papeles [...] (BOLAÑO; 2004; p. 42)

Hoje, pode-se dizer que o infrarrealismo deve sua existência ao real visceralismo (realismo visceral) que aparece no romance, *Los detectives salvajes*, mais do que a obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño e de seus outros integrantes. O infrarrealismo foi mais literário que real, se converteu em realidade na medida em que passou à ficção.

1.2 Bolaño e a literatura

Não existe uma definição melhor de quem seja Bolaño do que a apresentada, por ele mesmo, no seu Discurso de Caracas, texto incluído no seu livro *Entre paréntesis*.⁶ Roberto Bolaño diz que, o lugar de onde se fala, o qual um escritor pertence, significa pouco.

Lo que realmente significa poco, ser colombiano o ser venezolano, y en este punto volvemos como rebotados por un rayo a la b de Bolívar, que no era disléxico y al que no le hubiera disgustado una América unida, un gusto que comparto con el Libertador, pues a mí mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieren verme como mexicano, o que digan que y soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren

⁶ *Entre paréntesis* é o livro que reúne discursos, conferências e textos escritos por Roberto Bolaño entre 1999 e 2003. Textos estes que foram publicados na sua coluna no Jornal Chileno, *Las Últimas Noticias*.

considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas. Y llegado a este punto tengo que abandonar a Jarry y a Bolívar e intentar recordar a aquel escritor que dijo que la patria de un escritor es su lengua. No recuerdo su nombre. (2004; p. 35-36).

Bolaño chegou ao México, com seus pais, no mesmo ano da matança de Tlatelolco, em 1968, uma data muito emblemática em todo o mundo. México se tornaria sua verdadeira pátria literária e nesta cidade, forjou seu gênio rebelde, sua escritura heterodoxa, mas nem tanto, abandonou o colégio e decidiu ser escritor. Ele mesmo contou que dos 16 aos 19 anos, começou roubar livros e os roubava da *Livraria Cristal*, uma livraria como o próprio nome sugere, construída de vidro e ferro. Adquiriu esse hábito depois que leu um conto de Edgar Allan Poe. Dessa livraria roubou: Pierre Louys, Max Beerbohm, Champfleury, Samuel Pepys, Rulfo; entre os livros de poesia figuravam: Amado Nervo, Alfonso Reyes, Renato Leduc e desses livros roubados tinha mais lembrança. A façanha maior foi roubar *A Caída* de Albert Camus que era um livro de capa dura e difícil de esconder.

A partir daí passou de um leitor prudente a um leitor voraz, de um ladrão de livro se converteu em pegador de livros. Esse seu hábito durou pouco, pois o descobriram roubando em outra livraria e ele teve que devolver todos os livros que tinha roubado. Já com 22 anos, no Chile, não roubava, os comprava. (BOLAÑO, 2004, p. 317)

No México mergulhou na obra de Rulfo e Arreola e no Chile na obra de Enrique Linh e Nicanor Parra, que para ele, foi o maior poeta de língua hispânica.

Segundo o editor de seus livros, Jorge Herralde:

Bolaño era un lector insaciable, con criterios muy estrictos: grandes entusiasmos y también un profundo desdén por aquellos escritores

que banalizaban o prostituían la literatura y a los que propinaba sarcasmos demoledores. (2005, p. 9)

Saiu do Chile em 1968 e regressou para fazer parte da Unidade Popular em 1973, nada melhor que realizar uma viagem com espírito *beatnik*, de suprema liberdade, queria ficar em seu país, mas logo veio o golpe. Este episódio Bolaño registrou em várias entrevistas e em seus contos, portanto a leitura dos seus textos, muitas vezes se confunde com os fatos reais. De acordo com a narração dos episódios, antes de ter sido preso no Chile, parece que primeiro esteve sob as ordens de um trabalhador comunista, que era um leitor de Marcial Lafuente Estefanía – escritor de livros de faroeste, livros de bolso populares. Foi detido sob a acusação de ser “um terrorista estrangeiro”. Depois aconteceu um fato incrível, foi posto em liberdade pelos antigos colegas de colégio que eram policiais naquele momento. Episódio que aparece no conto *Detectives* do seu livro *Llamadas telefónicas*. (CALVO, 2010, p. 19)

Sempre foi de esquerda, mas não fez parte de nenhum partido e se tivesse se filiado a algum, o partido o expulsaria com duas semanas, pois era muito anárquico, contou ele em uma entrevista cedida à Willy Haltenhoff, no momento que retornou ao Chile, depois de 25 anos, acompanhado de sua mulher e seu filho Lautaro.

Jaime Quezada esclarece sobre a relação de Bolaño com a literatura chilena: “La distancia del país de Chile y su lucidez de sismógrafo le permitieron ser el irreverente y el iconoclasta que fue en relación con las gentes y la literatura de su país natal, y de otras literaturas y latitudes”. (2007, p.9)

Depois de ter vivido várias experiências como poeta infrarrealista e realizado outros ofícios pela Espanha, Roberto Bolaño escolheu Cataluña para viver, mas precisamente no balneário de Blanes, onde morava em uma espécie de escritório com muito pouco conforto e sem calefação, dizia que vivia espartanamente, sua

mulher e filhos eram seus vizinhos, quando sentia muito frio, ia esquentar as mãos e o corpo na casa deles. Tinha o hábito de acordar muito cedo e escrever pela manhã, e cumpria todo um ritual imprescindível, escutava rock dos anos 60, tomava chá de camomila com mel e fumava muito. A tarde revia o que tinha escrito.

Bolaño nunca se sentiu um estrangeiro no mundo porque sempre achou que podia ser um homem do mundo, nunca sentiu saudades dos lugares e sim das pessoas e afirmou em seu discurso feito em Viana, cujo tema era literatura e exílio, que não acreditava no exílio e ainda mais quando essa palavra vinha junto de literatura. Entendia o exílio como vida e como atitude diante da vida. Literatura e exílio, para ele, eram os lados de uma mesma moeda, nosso destino colocado nas mãos do acaso e para o escritor a sua única pátria era sua biblioteca que podia estar nas estantes ou dentro da sua memória. E continuava dizendo que não estava falando de outros escritores, estava falando de si mesmo e com isso podia dizer que sua pátria eram os seus filhos e sua biblioteca, o que lhe conferia o título de um escritor universal. (BOLAÑO, 2004, p. 40-46)

Ganhou alguns prêmios, entre eles o Rômulo Gallegos, um dos mais significativos no mundo literário hispânico. Durante seu discurso disse:

¿Entonces que es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida [...] La literatura, como diría una folklórica andaluza, es un peligro. (2004, p.36-37)

Também conquistou o prêmio *Heralde de Narrativas Hispánicas* e o prêmio do *Conselho Nacional do Livro Chileno* com o romance *Los detectives salvajes*, livro que deu início a maturidade e a um novo sistema de representação breve, singular, complexo e que marcou toda uma geração de escritores latino-americanos do pós-boom.

Para ser reconhecido como escritor renomado e disciplinado, ele contou, em entrevista à Elsa Santos Fernández, que tinha passado por vários tipos de trabalho, tais como: trabalhador de estiva, carregador barcos, camareiro, lavador de pratos, recepcionista, lixeiro, guarda noturno de camping, mordomo e que com essas variadas profissões tinha aprendido que:

[...] lo más importante para escribir es tener paciencia, “mucha paciencia” “Porque todos los trabajos son muy aburridos, y escribir es de lo más aburrido. Si yo tuviera dinero no volvería a escribir: en serio. No es ser modesto sino realista. ¿Para qué escribir si ya existen Dante, Shakespeare o Cervantes? Sólo me salva el hecho de que, afortunadamente, hay muchos escritores peores que yo. Porque hay escritores muy pero muy malos” -insiste riéndose-, “que se ganan la vida mucho mejor que yo” (1998; p. 88-89)

Escrevia com muita voracidade, obstinação e compulsão, será porque sabia que a morte o rondava? Escrevia com o compromisso de relatar fatos polêmicos com ironia e certo sarcasmo, independente do seu estado de saúde, além de apresentar, nos seus romances, outra maneira de fazer uma literatura de qualidade, com ética, com comprometimento mais literário que político, talvez mais real que ficcional, ou com todos esses ingredientes balanceados.

Para ele a literatura era o único paraíso possível, a única possibilidade de dotar a realidade de uma ilusão de sentido, afirma Javier Cercas em seu artigo sobre Bolaño, *Llanto por un guerrero* (2003).

Não apenas dentro do campo literário hispano-americano, mas também no europeu, Bolaño tem um valor singular, por conseguir construir um novo paradigma, uma nova maneira de fazer literatura, tanto que autores, como: Carmen Boullousa, Rodrigo Fresán, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Juan Villoro entre outros o aclamaram publicamente nos seus artigos, colunas diárias e entrevistas como sendo aquele que influenciará e que servirá como referencia a toda uma nova geração de escritores, tamanha importância da sua escritura.

Enrique Vila-Matas, amigo de Bolaño, publicou em um dos seus artigos:

[...] palabras de Kafka me trajeron ayer el recuerdo de Bolaño y de su actitud ante la vida y la escritura, el recuerdo de todos esos años en los que se dedicó, sin tregua alguna y con intensidad fuera de la normal, a entrelazar sueño profundo, muerte y caligrafía [...] este calígrafo del sueño que ha dejado a sus lectores literatura pura y dura, obra de creación seria, sin medias tintas [...] (2008, p.45-46)

Bolaño afirmou, em outra entrevista, desta vez televisiva, que depois de *Sobre Héroes y tumba*, de Ernesto Sábato e de *Invención de Morel*, de Bioy Casares, já não se pode escrever um romance que se baseia e se sustenta apenas no argumento, este tipo de romance já não tem mais espaço. Hoje o que sustenta o romance vai além do argumento, passa pela estrutura, pela formação de uma estética própria e pelo cruzamento de vozes. Dizia ele que:

Los temas siempre son los mismos, desde la *Biblia* y desde de Homero. Según Borges, no son más de cinco. En las estructuras, por el contrario, las variantes son infinitas. Podemos construir obras de mil maneras diferentes y aun así estaríamos sólo en el principio. Por descontado, no creo que la literatura esté agotada, Eso no va a suceder jamás, al menos mientras los seres humanos puedan hablar. La literatura se alimenta de la oralidad, del habla de la tribu, de la jerga de la tribu. Las voces entrecruzadas y superpuestas que se pueden oír en un autobús, por ejemplo, probablemente contengan más energía que la mayor parte de los poemas que hoy se escriben en Santiago. [...] Y los riesgos, en literatura son de orden ético, pero no pueden expresarse si no se asume un riesgo formal. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p.26-27-85).

Portanto, a literatura, para ele, era composta de vários textos, formas e vozes, que para ser lida, consumida e até mesmo entendida, seria necessário que aquele que a escrevesse não tivesse medo de se arriscar.

Antes de ser conhecido como romancista, Roberto Bolaño publicou cinco livros de poemas no México, que segundo ele, quase ninguém conheceu. Sempre foi um escritor preocupado com a visão total e panorâmica das coisas, não se concentrava apenas em fatos isolados ou em histórias que concluíam em si mesmas. Começou a viver exclusivamente da literatura em 1992, ano em que também descobriu que era portador de uma doença hepática grave. Sua obra *Los*

detectives salvajes foi publicada em 1998. “Mi poesía y mi narrativa forman un solo proyecto literario. Y los compartimentos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y excelencias” (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p. 51).

Matías Ayala no final do seu artigo, *Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño*, se coloca dizendo que com o romance *Los detectives salvajes*: “Bolaño deja de escribir poesía para escribir sobre poetas, para ficcionalizar su propia vida azarosa y su fracasada carrera poética. Bolaño se sabe al poeta, y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado.” (2008, p.100)

Talvez tenha fracassado por não ter continuado com a poesia contestadora e “engajada” dos anos da sua juventude ou porque, como produto, a sua prosa tenha vendido muito mais do que sua poesia.

Do ponto de vista literário, Bolaño considerava Juan Villoro, Rodrigo Rey Rosa, Enrique Vila-Matas, Horacio Castellanos Moya, Javier Cercas, Javier Marias, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, como um seleto grupo, pelo fato de que todos são escritores de obras importantes e que escreveram suas obras a partir da própria experiência pessoal e cultural. Um grupo misto de escritores latino-americanos e europeus, sem importar essa divisão, porque todos compartilham a mesma língua.

El territorio que marca mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el *boom* sino lo que genera el *boom*, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio del parricidio por un lado. Y por otro lado es el territorio de lo borgeano. Hay que investigar todos los flecos, todos los caminos que ha dejado Borges (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p. 107).

Na literatura chilena, tinha um apreço pela escritura de Pedro Lemebel, segundo Bolaño, um dos escritores mais brilhantes, o melhor poeta da sua geração, ainda que não escrevesse poesia. Lemebel foi dos poucos escritores que não buscavam a respeitabilidade, mas sim a liberdade. Ninguém chegou mais fundo que

Lemebel, que ao mesmo tempo mostrava doçura e uma sensação de fim de mundo aliada a um ressentimento feroz. Bolaño reconhecia em Lemebel o espírito indomável do seu amigo poeta mexicano, Mario Santiago. Lemebel foi valente e soube abrir os olhos na escuridão, dentro de territórios que ninguém se atreveu entrar. Não foi o primeiro homossexual dentro do Parnaso chileno, mas foi o primeiro travesti que apareceu no cenário, sozinho, iluminado por todos os holofotes e que falou ante um público literalmente estupefato:

A mí no me perdonan que tenga boca, Robert, me dice Lemebel al otro lado de la línea telefónica. Santiago resplandece con la iluminación nocturna. Parece la última gran ciudad del Hemisferio Sur. Los coches pasan bajo mi balcón y Pinochet está preso en Londres. ¿Cuántos años faltan para el próximo? A mí no me perdonan que recuerde todo lo que hicieron, dice Lemebel. ¿Pero quieres saber lo que menos me perdonan, Robert? No me perdonan que yo no los haya perdonado. (2004; p. 77)

Já Antonio Skármeta, Volodia Teitelboim, que com Isabel Allende, foram alguns dos autores chilenos alvo de sua crítica voraz e acida, principalmente Isabel Allende, que denominava como sendo uma “escrevedora”. Para ele a literatura de Isabel, além de imitar a de García Márquez, de ser um exercício que ia do kitsch ao patético, era ruim. Certo que estava viva, mas não sobreviveria por muito tempo como muitos doentes. Ainda assim, sua literatura era superior a de Skármeta e de Teitelboim, escritores que nem Deus salvava. (2004, p. 102-104)

1.3 Bolaño hoje

Depois de sua experiência infrarrealista, Bolaño começou sua carreira como romancista a partir da publicação, em 1984 do seu livro *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, título parafraseado de um poema de Mario Santiago, *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*, (Anexo I) dedicado a Bolaño e que figura na antologia editada em 1979, no México, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. Sobre essa obra disse Bolaño: “Ésa

es una novela que escribí a dos manos con Toni García Porta. Él hizo el borrador y yo lo acabé. Nos divertimos mucho escribiéndola. Sobre todo yo”. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE, 2006, p. 52)

Toda a obra de Bolaño, incluindo seus romances e contos, foi publicada em um espaço de 10 anos, entre 1993 e 2003, ano de sua morte, mesmo os livros escritos anos antes, só foram apresentados quando o autor já sabia que teria pouco tempo de vida. Foram dez anos de revolução dentro do panorama da literatura hispano-americana. Considerado um dos escritores mais admirados, relevantes e importantes de sua geração, sua obra atraiu a atenção tanto da crítica, como da mídia e do público, tornando-se um dos autores mais vendidos nos Estados Unidos com seu romance *Nocturno de Chile* e *2666*, introduzindo uma espécie de “bolañomania”.

A tal “Bolañomania” – como definiu a *The Economist* – é o mais recente exemplo de como um escritor pode ser recriado em outro idioma. O peruano Julio Ortega, professor da disciplina Estudos Hispanoamericanos da Universidade Brown (EUA), em crítica publicada no periódico espanhol *El País*, ressalta o fato de a versão traduzida ter feito de Bolaño um autor diferente para os norte-americanos. “O Bolaño que se lê em inglês não é o mesmo que é lido em espanhol”, garante Ortega. “Seu texto ganha outra vida, outra função”. O crítico peruano argumenta que a tradução ressalta um aspecto mais vitalista de sua narrativa e a insere dentro de um estilo caracteristicamente yanqui, mais próximo de Jack Kerouac, o beat autor de *On the Road*. (BARATA NETO, 2009).

Na contracapa da edição norte-americana de *Nocturno de Chile* Susan Sontag abaliza o escritor dizendo que este romance era um dos mais autêntico e singular, um romance contemporâneo que teria um lugar permanente na literatura mundial. A própria Sontag falou sobre os falsos escritores em uma entrevista coletiva, sobressaltando sua admiração por Bolaño e lamentando sua morte prematura. (HERRALDE, 2005, p. 38).

Essa imagem se solidifica e aumenta com as palavras de Fabrice Gabriel em *Les Inrockuptibles* com o título *Un hermano ha muerto*:

Largo tiempo hemos vivido sin saber que existía un chileno perfecto para nosotros: barroco pero breve, erudito sin ser pedante, trágicamente metafísico y auténticamente bromista, loco por la poesía pero dotado de una eficacia narrativa sin falla alguna... Una especie de fenómeno entre Woody Allen y Lautréamont, Tarantino y Borges", un autor que conseguía que "su lector se convirtiera en un frenético proselitista", y terminaba: "Bolaño no amaba el pathos superfluo ni los discursos grandilocuentes. El único homenaje será leerle de ahora en adelante y reírnos todavía con él. (GABRIEL apud HERRALDE, 2005; p. 14).

Em certo momento, no meio literário, tudo relacionado com Roberto Bolaño estava em ebulição. O mercado editorial, principalmente o norte americano, por questões de marketing, lançava sempre o autor do momento, que, geralmente, era um autor do próprio país, mas esse mercado se abriu para um autor latino-americano e naquele momento foi a vez de Roberto Bolaño por causa da boa indicação de Susan Sontag. Para ela, Roberto Bolaño era o *must*, dizia a todos os jantares que ia. (HERRALDE 2005, p. 38).

Hoje tudo é mediado pelo marketing, e a obra de Bolaño não fica de fora dessa mediação, embora não tenha permanecido apenas por causa do marketing que a envolve, provavelmente ela também permaneça pela capacidade criativa do seu autor aliada a aura criada em torno de sua figura e de sua morte.

Algumas cifras apresentada por Wilfrido Corral (2010, p.30), sobre as vendas dos livros de Bolaño: existe uma estimativa que, até meados de 2009, ele vendou, em espanhol, mais de 350 mil exemplares e que com a tradução de sua obra para 27 idiomas essa cifra tenha aumentado. Cifras incomuns para um romancista hispano-americano relativamente novo no mercado editorial.

O valor de Roberto Bolaño dentro da literatura hispano-americana é inegável. Em 2003, poucos dias antes da sua morte, ele esteve no encontro de escritores na

cidade de Sevilla. E as opiniões eram unânimes e afirmavam que o grande exemplo para as novas gerações de escritores seria Roberto Bolaño.

Além de sua vida, muitas vezes, nômade, Roberto Bolaño foi um rebelde exemplar literário. Para levar a ficção em direção ao desconhecido, ele teve que ir até lá, e depois inventar um método para representá-lo. Esse lugar passou a fazer parte da sua ficção, os resultados de seu trabalho são multidimensionais, por sua capacidade de descrição e síntese ao mesmo tempo, enfatizando sua ambição como escritor e suas várias referências em relação a um futuro com a possibilidade de ser mais fértil. (KERR, 2008)⁷

Jorge Volpi afirmou em seu artigo *Bolaño, epidemia* (2008, p. 235-251), que todos os escritores jovens latino-americanos, com 38 anos, tinham um ponto e um vínculo em comum, todos se orgulhavam dele, todos o admiravam, todos eram Bolaño. Para Bolaño pareceria estranha essa admiração, porque o mais curioso era que quem tinha mais de 39 anos, com exceção de Fresán, Gamboa e Paz Soldán, no geral, não admirava Bolaño, ou o admirava com ressalvas. Nesta época onde as fronteiras geracionais não tem importância, que desconfia das classificações dos livros, dos manuais acadêmicos, dos críticos adutores, que renega o cânone, resulta que os escritores com menos de 40 anos amam Bolaño com paixão desenfreada. Diante de um fenômeno que se aproxima ao paranormal e com inegáveis pinceladas religiosas, cabe a pergunta, por quê?

O próprio Volpi responde dizendo que para ele, Roberto Bolaño publicou três obras maestras: *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* e *Nocturno de Chile* que culminaram em seu romance póstumo, *2666*. Nessas obras pode-se encontrar o melhor que já tenha sido escrito sobre e na América Latina. Bolaño foi aquele quem

⁷ Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/dec/18/the-triumph-of-roberto-bolano/>. Acesso em: 23.07.2011

criou uma obra ampla, rica e variada, na qual cada escritor, crítico e leitor podem encontrar algo novo, que estremeça, pois Bolaño escreveu em um estilo cheio de acumulações, de polissíndetos, de orações coordenadas e subordinadas caóticas, um estilo tão fácil de admirar e imitar e ainda assim, difícil.

Para os amantes das histórias, os defensores da aventura, os que são obsessivos pela trama, ficam fascinados pelos seus relatos circulares e um tanto oníricos, cheios de detalhes imprevistos, de digressões e vivências em outros mundos, de incursões paralelas, cheios, inclusive, de uma espécie de suspense que nada tem em comum com o romance policial.

Uma parte reduzida e cada vez mais poderosa que faz parte da seita de adoradores dos livros que falam sobre outros livros, os aficionados (doentes) pela literatura e pela metaliteratura de Vila-Matas e Piglia, também encontram em Bolaño uma boa dose de citações, de dissimuladas referências literárias, de metáforas eruditas, de meditações sobre escritores excêntricos. Existem até, aqueles que gostam da experimentação formal e sentem que Bolaño se arriscou nas formas, usando paradoxos, ambiguidades sintáticas, por causa do seu amor pela certeza e pelo caos ao mesmo tempo. (2008, p. 235-251)

Também, e não só por isso, a sua escritura é importante nos dias de hoje, pois seu livro, *Nocturno de Chile*, figura entre os grandes romances que, embora trate de uma pátria nada desconhecida pelo autor, é a metáfora (segundo o próprio autor) de um país infernal e jovem, de um país que não sabe muito bem se é um país ou uma paisagem, entre outras coisas *Nocturno de Chile*, assim como *Amuleto*, possuem a mesma estrutura, são novelas musicais, de câmara e também peças teatrais, com uma voz única, instável, entregue a seu destino, em diálogo com seu destino.

Nocturno de Chile é um romance cifrado com intenção de caber em 150 páginas, uma tentativa de construir com oito cenas toda a vida de uma pessoa. Cada cena é arbitrária e ao mesmo tempo, paradoxalmente, exemplar, pois serve para extrair um discurso moral. Cada cena pode ser lida de maneira independente mesmo estando unidas por pequenos fios condutores que, em determinadas ocasiões, são mais velozes e, portanto, mais independentes que a cena em si. Toda novela, dizia Bolaño, tem que ir em direção ao prazer, o prazer da leitura e a partir daí ir para onde possa e queira. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE; 2006).

A importância de *Nocturno de Chile*, além de articular ética e estética, se dá pela capacidade de fazer uma revisão dos vínculos entre literatura, política e história, pois topará com o problema da memória chilena em relação aos feitos de Allende e ao período do regime ditatorial imposto por Augusto Pinochet. Segundo Paula Aguilar este romance de Bolaño:

[...] narra el reverso de una literatura optimista o de tintes heroicos y evidencia una narrativa de fin de siglo atravesada por el fracaso de los grandes relatos. [...] se articula entonces dos zonas de indagación: el problema de la memoria/amnesia y el lugar del escritor frente a lo sucedido, cómo y desde dónde narrar el horror. (AGUILAR; 2008; p. 128)

Adolfo e Álvaro Bisama também consideram esta obra de Bolaño essencial e no seu artigo, *Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura* (2010, p.21-30), dizem que a obra não fica de fora dos romances que enveredam por esse caminho, mas também tenta se perguntar qual é a posição da obra em relação à cultura chilena e toca nesse tema sem deixar de lado a preocupação com as estratégias paratextuais, com a forma estrutural da obra, além das relações entre novela, distopia e literatura como modo de propor uma relação entre cultura e política.

Os estudiosos ainda apresentam o significado da palavra paratexto que, segundo Gérard Genette, na sua obra *Palimpsestes*, é toda a produção verbal e não verbal que acompanha o texto e mantém com ele uma relação mais ou menos explícita, tais como: nome do autor, capa, título e subtítulo, prefácio, posfácio, agradecimento, epígrafe, etc.

Partindo do título, percebe-se o tom irônico e de paródia que Bolaño imprimiu no seu romance, já que um dos significados da palavra noturno é - uma peça musical com melodia doce, própria para recordar sentimentos aprazíveis de uma noite tranquila, e o que acontece no início da narrativa é exatamente o contrário, o autor problematizou o termo noturno quando apresentou um protagonista, à beira da morte e com febre, que revisa, em apenas uma noite obscura, os momentos mais importantes de sua vida.

Os autores continuam fazendo referência, agora no plano literário, para o termo, quando dentro da narrativa aparece o poema canônico “*Nocturno*” do poeta colombiano José Asunción Silva. Bolaño mostra o Lacroix dentro de um navio que o leva para Europa, lendo sob as estrelas, este poema, fazendo, por um lado, uma pequena homenagem às letras colombianas e por outro, uma crítica às letras chilenas, o poema tem como tema central o suicídio do próprio autor.

Os autores seguem com sua análise afirmando que a segunda parte do título, de Chile, mostra o lugar de pertencimento não do seu autor, pois Bolaño pode ser lido como um escritor mexicano, argentino ou simplesmente como latino-americano, mas sim como o local onde acontecem a ficção e a história.

Essa identificação não é casual, pois uma das estratégias de Bolaño é justamente esse caminho transversal. O Chile do título funciona como uma pista de leitura e o escritor não quer deixar lugar para dúvidas, situa a força da seriedade da

sua obra no meio de uma tradição que pretende intervir. *Nocturno de Chile* como título, alude a um paradigma que substitui a outro: o de um cânone literário clássico a uma violência histórica.

A obra de Roberto Bolaño apresenta uma crítica ao mundo literário chileno marcado por dois momentos dentro do romance. O primeiro, os encontros literários que acontecem na fazenda de Farewell, quando o personagem aparece como crítico e escritor; e o segundo, já em 1973, as tertúlias literárias na casa de María Canales, momento em que o personagem se apresenta como o único crítico literário chileno permitido pela ditadura. Esses dois momentos aparecem como momentos infernais e nada amenos e mostram como Bolaño estruturou seu romance; entre essa duas cenas de encontros literários passam os fatos históricos e ficcionais que o autor pretende abordar e criticar

O romance propõe uma leitura cruzada das relações entre poder político, crítica e ficção. O narrador de *Nocturno de Chile* se coloca dentro de uma escritura fragmentada, interrompida, onde é possível fazer esse cruzamento que leva o leitor a vários momentos de tensão e de catarse junto com o protagonista. Esta passagem do artigo, de Patricia Espinosa, *Roberto Bolaño: un territorio por amar*, serve como ilustração:

A partir de ello, Bolaño puede tratar de responder qué se hace con el dolor, con el resentimiento, cómo experimentar o penar al mal, desde dónde ubicarse para lograr entender lo más profundo de una lógica que a pesar de todo siempre será la del rostro desviado. (ESPINOSA, p. 130)

Em *Nocturno do Chile*, Roberto Bolaño faz uma releitura subjetiva de um período histórico importante, a segunda metade do século XX, onde fatos decisivos e inéditos aconteceram e acabaram por colocar em xeque o conceito de “pós-modernidade”. Apresenta, como pano de fundo, temas polêmicos que giram em torno da política, da repressão militar, da ética, da religião católica, que é criticada,

da vida, da literatura no geral, da poesia no específico. *Nocturno de Chile* juntamente com a maioria das obras de Bolaño não é apenas uma sátira ou ironia contra a imaginação direitista do continente, mas sim uma celebração da escritura, e o que deixa o leitor aterrado quando lê os relatos de Bolaño é que a direita é para ele uma “contra imagem” da esquerda, não que a política não seja importante. Bolaño tinha consciência de que as metáforas abrem perspectivas, alteram pontos de vista, libera o pensamento e afetam nas decisões. (CORRAL, 2010, p. 45)

Um dos efeitos mais provocadores e proveitosos de Roberto Bolaño é que sua literatura provocou, mesmo antes de completar uma década, a crítica acadêmica, fazendo com que esta revisse suas bases teóricas e pudesse se aproximar de sua obra, um tanto complexa. O estudo das obras de escritores como ele, diz Felipe Baeza no prólogo do livro *Roberto Bolaño: ruptura y violència em la literatura finisecular*, “permitió el ingreso a la academia de una fresca lectura postestructural y comparatista, y la franca retirada de vestutos modelos estructuralistas y vagamente narralógicos.” (2010, p.19)

O escritor colombiano Santiago Gamboa, que mora na Índia, em uma entrevista ao *Diário Cooperativa de Chile* assegurou que a influencia de Bolaño chega até lá e que desde García Márquez não houve um autor latino-americano com tanta influencia na literatura mundial. Santiago diz ser testemunha de que na Índia, na feira do Livro de Nova Deli havia um painel enorme com a capa de 2666, todas as livrarias da cidade têm entre 14 e 16 títulos de Roberto Bolaño traduzidos para o inglês e direcionado para o mercado hindu. O jornal *Times of India* dedicou a ele uma matéria de página dupla. Ele é um autor, cuja influencia ultrapassa a sua cultura ocidental e entra com grande força em culturas completamente diferentes.⁸

⁸ Disponível em: http://www.cooperativa.cl/escritor-colombiano-aseguro-que-la-influencia-de-bolano-es-palpable-incluso-en-india/prontus_notas/2010-06-03/133043.html. Acesso em 20.06.2012.

CAPÍTULO 2 – ESCRITORES E INTELLECTUAIS PARA ROBERTO BOLAÑO E EM NOCTURNO DE CHILE

Neste capítulo se pretende abordar como os escritores e os intelectuais são percebidos por Roberto Bolaño, quais os autores que o influenciaram, a sua relação com os autores da sua geração, com autores das gerações posteriores e como Bolaño apresenta os escritores e os intelectuais dentro do romance.

Não é nenhuma novidade que a relação de Roberto Bolaño com muitos autores chilenos era tensa, chegou mesmo a mencionar com ironia alguns deles nesta entrevista, quando Eliseo Álvares lhe perguntou sobre a influência dos seus pais quanto ao seu gosto literário, respondeu Bolaño:

[..] Es bastante duro ser escritor, aunque, bueno, tampoco hay que exagerar. Mi madre leía algunos libros, mi padre leía novelas de vaqueros de vez en cuando. [...] Mi madre sí que leía más, pero si me hubiera formado con los gustos de mi madre ahora sería una especie de *Marcelo Serrano* o de *Isabelo Allende*, que por otro lado no estaría mal, porque no hubiera conocido los tormentos del escritor y sí hubiera conocido las mieles de los millones, lo que, visto en perspectiva, no es mala salida. (BRAITWAITE apud BOLAÑO, 2011, p.34).

Essa rejeição pode ter sido desenvolvida por causa do modo de como Bolaño (um inconformado) exercia seu fazer literário, não aceitando a literatura apenas como instituição e buscando uma outra forma de entendê-la. Mas entre os escritores chilenos havia um por quem nutria uma admiração profunda e uma amizade sincera: Nicanor Parra que para Bolaño era, já fazia algum tempo, o melhor poeta vivo da língua espanhola. Melhor que todos, incluindo Pablo Neruda, Vicente Huidobro e Gabriela Mistral, disse na entrevista concedida à Mónica Maristan para Revista Playboy. (2004; p. 332).

2.1. As influências: antes, durante e depois de Roberto Bolaño

No livro *Entre paréntesis*, Bolaño relembra de um poema escrito por Nicanor Parra que encaixa muito bem quando se fala de literatura e inclusive de literatura chilena, de exílio e desterro. O poema começa falando de quatro grandes poetas chilenos. Existem os que afirmam que os quatro grandes poetas do Chile são Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Vicente Huidobro e Pablo de Rokha; outros dizem que são Pablo Neruda, Nicanor Parra, Vicente Huidobro e Gabriela Mistral; a ordem varia segundo os interlocutores, mas sempre são quatro cadeiras e cinco poetas, seria mais simples se falassem logo dos cinco grandes poetas do Chile, até que Nicanor escreveu o seguinte poema:

Los cuatro grandes poetas de Chile
son: tres
Alonso de Ercilla y Rubén Darío

Neste poema Parra apresenta três ensinamentos, o primeiro quando diz que os chilenos não têm nem Darío e nem Ercilla, e que eles não podem ser propriedade dos chilenos, lê-los já é o bastante; o segundo quando deixa a entender que o nacionalismo é nefasto, pois destrói a si mesmo; e o terceiro quando afirma que os melhores poetas chilenos foram um espanhol e um nicaraguense que passaram pelo Chile sem a menor intenção de permanecer naquele território, os dois grandes poetas chilenos eram dois viajantes, Bolaño termina o episódio dizendo: “*Y con esto creo que queda claro lo que pienso sobre literatura y exilio e sobre literatura y destierro*”.

De Nicanor Parra apreciava a sua diversidade de matizes e registros e sobretudo o seu humor, continua dizendo que ele conseguiu sobreviver, nem a esquerda chilena de convicções direitistas, nem a direita chilena neonazista e sem memória puderam com ele. Nem a esquerda latino-americana neostalinista, nem a

direita latino-americana globalizada também não puderam com ele. Os professores medíocres latino-americanos, que andam pelos campus das universidades norte-americanas, não puderam com ele, assim como os seguidores de Parra não puderam com Parra. Disse Parra: *Es un error ceer que las estrellas puedan servir para curar el cáncer*”. Ele tinha mais razão que um santo. (2004; p. 44-46 – 92-93).

Para entender como Roberto Bolaño via e se relacionava com os escritores e os intelectuais deve-se pensar como a figura do escritor e do intelectual é entendida nos dias atuais (intelectual para Bolaño em *Nocturno de Chile* aparece tanto na figura do escritor como na do crítico literário). Será que pode-se enumerar os escritores como românticos, segundo Rodrigo Fresán (2008, p. 294-295) aqueles que veem a literatura e a sua prática como utopia realizável, com uma vontade feroz de que tudo seja escritura, de que a tinta tenha a mesma importância que o sangue e que se escreva desde a última fronteira à beira do abismo? Como realistas, ultrarrealistas ou metaliterários (como muitos denominam Bolaño)? Como os comprometidos com sua época; os funcionários da palavra, aqueles que estão dentro da sua torre de marfim esperando que as musas os inspirem? Como os que tentam ver publicados seus livros em uma grande editora, fazendo parte de um mundo para poucos? Como os que transitam pela ficção científica, os que narram a partir do relatório policial, seguindo uma ordem cronológica próxima ao texto jornalístico? Ou ainda, como Sebastián Urrutia Lacroix, protagonista de *Nocturno de Chile* ligado à igreja e pensamentos de direita? Um Lacroix que pretendia ser escritor e que escolhe um pseudônimo para atuar como crítico literário:

Por aquella época empecé a publicar mis primeros poemas y luego mis primeras críticas de libros, mis apuntes de la vida literaria de Chile[...] Enrique Lihn, el más brillante de su generación, Giaccone, Uribe Arce, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Delia Domínguez, Carlos de Rokha, la juventud dorada. Todos o casi todos bajo el influjo de Neruda salvo unos pocos que cayeron bajo en influjo o más bien el magisterio de Nicanor Parra. [...] Y entonces adopté el nombre de H.

Ibacache. Y poco a poco H. Ibacache fue siendo más conocido que Sebastián Urrutia Lacroix, para mi sorpresa y también para mi satisfacción, pues Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años, en una métrica que 'ya nadie en Chile practicaba, ¡qué digo!, que nunca nadie jamás había practicado en Chile, [...] (2000, p. 36-37).

É provável que para Bolaño, o escritor e o intelectual atual não devam buscar um lugar dentro da sociedade, mas sim, livrar-se dela e/ou buscar a intempérie, respirar e ter como questão central a literatura com todas as suas colocações éticas e estéticas. Devam escrever algo novo, histórias que surjam do mais profundo e velado da sociedade, do caos, da desordem, daquilo que está na escuridão das experiências humanas, sem ingenuidade. Talvez o escritor deva integrar a cultura popular com a tradição culta, abrindo espaço para transitar pelo território das polêmicas, encará-las de frente e mostrá-las de uma maneira, se possível, original sem perder a elegância e sem fazer concessões, ou ainda pensar que a existência do mundo termine em um livro, como pensara Mallarmé.

De Charles Baudelaire a Franz Kafka, passando por Arthur Rimbaud, de Macedonio Fernández a Allen Ginsberg, passando por Jack Kerouac, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, implicitamente, Bolaño revelou em qual tradição literária estava inserido e por qual o provável caminho sua escrita seguiria.

Os grandes romancistas latino-americanos, segundo Miguel Carrera (2011), os perseguidores do romance total, recebiam uma influência maior do romance anglo-saxão, mais pelo lado americano que o europeu. García Márquez, Vargas Llosa ou Carlos Fuentes estavam muito mais interessados em Ernest Hemingway e William Faulkner do que em Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, enquanto Cortázar foi para Paris e traduziu Edgar Allan Poe.

Bolaño recebeu toda essa dupla influência. Tanto sua condição de admirador como sua condição de escritor latino-americano o levaram a interessar-se pela

condição do romance como obra total. Mas é aqui onde se cruza uma terceira influência a de Borges que se soma às anteriores.

Borges é o grande negador do romance, pois considerava que o romance era um caminho narrativamente esgotado, em definitiva, superado pelo conto. A superioridade do conto em relação ao romance resultava evidente em Borges, porque a narração de uma história em função de seus personagens já não tinha nenhum sentido. Uma história já não podia ser contada, seguindo seus protagonistas e vendo como a trama se desenvolvia ao seu redor, ou seja, seguindo os moldes clássicos do romance. Borges inverteu a fórmula, e seus personagens passaram a surgir de sua própria história. A trama se convertia em uma desculpa para o desenho dos personagens que ficavam subordinados a sua própria peripécia.

Para Bolaño, o único modo de conciliar as influências seria desde a estrutura e por isso sua obsessão pela estrutura do romance. Considerava que o verdadeiro romance, a única forma de avançar na narrativa, era mediante a apresentação de novas estruturas, mas estruturas que não podiam surgir da reordenação da trama. Seguindo as ideias de Borges, Bolaño considerava que o romance já não podia viver da recomposição da trama, já que era um caminho que estava esgotado. Entre relatar uma trama de forma linear e fazê-lo de forma fragmentada já não fazia diferença, assim como negar a trama ou ocultá-la por meio de vários narradores que contassem a história desde várias perspectivas.

Bolaño, então, buscou um novo tipo de estrutura como as que aparecem nos contos de Borges, o desenho do personagem surge de sua trama, mas diferente de Borges, Bolaño confia no romance, ainda que acredite que nele a trama não seja possível. Como solução, elabora uma estrutura onde os personagens se desenham de uma maneira borgeniana, Agora, os personagens não surgem da trama, mas de

pequenos esboços de narração sem nenhuma trama. Ao invés de fazer crescer os fatos narrados, os reduz ainda mais, por isso o tamanho da maioria dos seus romances seja curto. (CARRERA, 2011)

A influência de Borges aparece tanto na sua forma de criação, como no modo de encarnar a intertextualidade nos seus textos – escritores/ leitores que vão atrás de outros escritores/leitores. Às vezes, em Borges, os livros levam a morte, diferente em Bolaño, onde são as histórias, o acaso e a vida em si mesma que podem levar a degradação. (AYALA, 2008, p. 101). Como Borges, Roberto Bolaño também jogou com os fatos históricos, modificando apenas alguns dados como: datas, lugares e nomes.

Bolaño, um leitor assíduo de Borges, recordou em um dos seus artigos de *Entre paréntesis*, que o primeiro livro que comprou na Europa, precisamente em Madri, em 1977 e que guardava na sua biblioteca foi a *Obra poética* de Borges. Bolaño lembrou que a leitura de Borges:

[...] era la única lectura posible para mí, la única lectura que me podía distanciar efectivamente de una vida hasta entonces desmesurada, y la única lectura que me podía hacer reflexionar, porque en la naturaleza de la poesía borgeana hay inteligencia y también valentía y desesperanza, es decir lo único que incita a la reflexión y que mantiene vive a una poesía. (2004, p. 185)

Continuando o debate, e partindo da informação de Jorge Herralde (2005, p.22) de que Roberto Bolaño, assim como Perec, adorava listas e as convertia em histórias, o próprio Herralde, parafraseando o escritor, lista os autores que Bolaño apreciava e conceituava como muito bons: Borges, Bioy, Bustos Domeq, Sivina Ocampo, Rodolfo Wilcock, Cortázar, Manuel Puig, Copi, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Jorge Edwards, às vezes José Donoso, Juan Rulfo, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, Juan Marsé, Álvaro Pombo e Ricardo Piglia. Nomes óbvios, mas

que desenham uma cartografia precisa, de incluídos e excluídos: por um lado, a ebulição da literatura, por outro, a guerra contra o clichê.

Bolaño também admirava e lia com paixão e generosidade autores de sua geração (autores que viveram o terror dos anos de “chumbo” e a época dos traumas posteriores à ditaduras) e os autores da geração dos anos de 1990, como dito no capítulo anterior, lembrando apenas alguns dos escritores que apreciava: Fernando Vallejos, Jorge Volpi, Alan Pauls. Pedro Lemebel, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Rodrigo Fresán entre outros. Estas listas podem revelar como Bolaño percebia o campo intelectual, não só o latino-americano, mas também o europeu, e que esperava desses autores, talvez uma literatura dentro da literatura, compartilhando um tema ou uma forma comum de fazê-la. Sobre Pedro Lemebel, chileno como ele, escreveu:

Lemebel no necesita escribir poesía para ser el mejor poeta de mi generación. Nadie llega más hondo que Lemebel [...] es valiente, es decir sabe abrir los ojos en la oscuridad, en esos territorios en los que nadie se atreve entrar. [...] reconocí en Lemebel el espíritu indomable del poeta mexicano Mario Santiago [...] y entonces supe que ese escritor marica, mi héroe, podía estar en el bando de los perdedores pero que la victoria, la triste victoria que ofrece la Literatura (escrita así, con mayúsculas), sin duda era suya. (2004, p, 65-66)

Pedro Lemebel, autor do livro *Tengo miedo Torero*, é um dos escritores que está inserido na abundante produção entorno da ditadura militar, das violações dos direitos humanos; produção, muitas vezes pensada, durante os anos de 1990, quando Chile vivia o momento de democracia neoliberal. A geração dos anos de 1980, a qual Bolaño fazia parte em termos etários e formativos, soube muito bem como processar as influências da tradição e ao mesmo tempo representar, através de uma diversidade de estratégias de escritura, as diferentes frequências que a realidade circundante demandava. Uma vez resolvido o dilema, não só a literatura,

mas toda cultura chilena enfrentou uma continua exposição artística entorno das violações cometidas em relação aos direitos humanos. (OLIVARES, 2010, p.73)

Bolaño acabou tomando para si as dores dos jovens escritores marginalizados, pois com uma aparente e deliberada provocação e prepotência, nutriu um sutil ressentimento em relação ao panorama literário que o rodeava, pois o que queria era estar alheio a qualquer relacionamento com o poder e, sempre que podia, afirmava que tinha um compromisso consigo mesmo, no seu discurso, proferido em Caracas quando do prêmio Romulo Gallegos, falou do seu compromisso com a literatura, que a pátria de um escritor não é somente sua língua, mas as pessoas que ama e muitas vezes a pátria de um escritor não são apenas as pessoas que ama, mas sua memória e que a escritura de qualidade seria colocar a cabeça na escuridão e saber saltar no vazio, compreender que literatura é um ofício perigoso. (2004, p.36)

Em sua última aparição pública, a conferência em Sevilha, Roberto Bolaño defendeu sua geração e foi generoso com os poetas da nova geração quando frente sua própria pergunta, de onde vinha a nova literatura latino-americana, respondeu:

Venimos de la clase media o de un proletariado más o menos asentado o de familias de narcotraficantes de segunda línea que ya no desean más balazos sino responsabilidad. [...] antaño los escritores provenían de la clase alta o de la aristocracia y al optar por la literatura optaban, por el escándalo social, por la destrucción de los valores aprendidos por la mofa y la crítica permanente. Por el contrario, ahora, [...] los escritores salen de la clase media baja o de las fila del proletariado y lo que desean [...] es un ligero barniz de respetabilidad. [...] los escritores ahora buscan el reconocimiento no de sus pares, pero de lo que suele llamar de “instancias políticas”, los detenedores de poder [...] y a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros [...] (2004,p. 311)

Em *Nocturno de Chile*, Roberto Bolaño, construiu o personagem principal com uma personalidade fraca, um arrivista social que se aproveitava dos contatos literários, principalmente os que Farewell lhe apresentava, para ter êxito a todo

custo, nessa construção mostrou o que pensava dos escritores e intelectuais chilenos, Uma passagem do artigo de Matias Rivas, *Una bocanada de frescura*, elucida a questão. Disse ele:

La actitud combativa de Bolaño hacia los narradores chilenos motivó el odio de una caterva de enemigos literarios insignificantes que hicieron lo posible por minimizar la calidad de su obra. Entre ellos hay que nombrar al crítico literario del diario El Mercurio, José Miguel Ibáñez, alias Ignacio Valente, sujeto que le sirvió de inspiración a Bolaño para el personaje central de *Nocturno de Chile*, sin duda su libro más polémico, donde ajusta cuentas con la derecha católica que gobernó las letras chilenas en los años de la dictadura. (RIVAS, 2007)

Desta maneira, a intolerância de Bolaño começava com uma coleção de verdades insuportáveis para o meio literário chileno. Para ele não havia nada mais obsceno que o esquecimento do horror, a convivência e a aceitação do mal e da mediocridade como regra estética. Celina Manzoni completa, em artigo escrito sobre a luta pelo cânone na narrativa de Bolaño, dizendo que:

Nocturno de Chile construye un personaje que, integrado a la institución literaria participa de los rasgos propios del intelectual orgánico (en términos gramscianos), una figura cuyo referente reconocible, el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, dominó el campo cultural chileno durante más de veinte años desde las páginas de *El Mercurio* en el que publicó más de mil artículos, a veces con el seudónimo de Ignacio Valente. [...] el crítico en la novela se llama Sebastián Urrutia Lacroix y usa el seudónimo de H. Ibacache (el mismo que había celebrado la poesía bárbara de Ramírez Hoffma en *Estrella Distante*), no sólo desnuda los mecanismos de la validación del gusto y el carácter monológico del discurso crítico bajo la dictadura de Pinochet, sino que también recrea, a partir de la epígrafe de la novela (“Quítese la peluca de Chesterton”, hasta el segundo párrafo que también es el último; “Y después se desata la tormenta de mierda”) una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada. (MANZONI, 2008, p 345-346)

Bolaño criou personagens como Lacroix e Farewell no afã de provocar e refletir sobre onde estaria o significado e o lugar da literatura latino-americana durante o século XX e os mecanismos de funcionamento dentro do campo literário. Para isso seria preciso conhecer pessoalmente e frequentar os mesmos espaços

que frequentavam autores como Pablo Neruda parte de cânone poético chileno e latino-americano. Lacroix descreveu assim o momento em que conheceu Pablo Neruda:

[...] Ahí estaba Neruda y unos metros más atrás estaba yo [...] Una historia como ésa seguro que no la tiene el joven envejecido. Él no conoció a Neruda. Él no conoció ningún gran escritor de nuestra republica en condiciones tan esenciales como la que acabo de recordar. [...] Y allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente de las palabras de nuestro excelso poeta. [...] Neruda recita un poema. Farewell y él recuerdan un verso particularmente difícil de Góngora. (2000, p. 24-25)

2.2. Os intelectuais em *Nocturno de Chile*

E os intelectuais? Seriam os pensadores engajados; os acadêmicos; aqueles que têm outra atividade na vida que não esteja relacionada à literatura? Os que, segundo Gramsci, aparecem nas diversas camadas da sociedade ou os latifundiários ligados ao poder, como Farewell personagem do romance em questão? O intelectual foi descrito na obra como aquele que:

[...] era sin duda el estuario donde se refugiaban, por períodos cortos o largos, todas las embarcaciones literarias de la patria, desde los frágiles yates hasta los grandes cargueros, desde los odoríficos barcos de pescas hasta los extravagantes acorazados. (2000, p. 22-23)

O intelectual orgânico de Gramsci citado por Celina Manzoni seria aquele que nos contextos das relações hegemônicas media a direção política e cultural das classes sociais dentro da sociedade, ou seja, uma ou mais camadas de intelectuais que promovem a homogeneidade ideológica e política para às classes, unificando e dando coerência à ação econômica, social e política. São os “organizadores da hegemonia social” e os “construtores de ideologias” que unem as diversas classes sociais em volta da classe dirigente e de seus objetivos. (SCHLESENER, 2007, p.37), ou seja, a tese de Gramsci está diretamente desenvolvida no seu conceito de

hegemonia, compreendido como direção moral e direção política de uma classe quando toma o poder (ou não) sobre as classes concorrentes e aliadas, eles se consideram autônomos e independentes do grupo social dominante, aquele que gera consequências de grande importância no campo ideológico, político, econômico e social.

Na visão de Gramsci, o intelectual não ocupa um lugar privilegiado, não quer dizer que ele tenha uma formação acadêmica específica, está intrinsecamente relacionado com aquele que faz a ligação entre a superestrutura e a infraestrutura (superestrutura percebida como o reflexo do conjunto das relações sociais de produção). Esta relação entre a superestrutura e a infraestrutura, proporciona ao intelectual a possibilidade de se relacionar organicamente com a classe em ascensão, rompendo com a sua posição tradicional, podendo essa relação orgânica ser mais clara durante os momentos de crise e de questionamento em relação à superestrutura.

O modo de ser do novo intelectual não pode mais consistir na eloquência, motor exterior e momentâneo dos afetos e das paixões, mas num imiscuir-se ativamente na vida prática, como construtor, organizador, "persuasor permanente", não apenas orador puro, superior [...] Formam-se assim, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas especialmente em conexão com os grupos sociais mais importantes, e sofrem elaborações mais amplas e complexas em ligação com o grupo social dominante. Uma das mais marcantes características de todo grupo social que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista "ideológica" dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos. (GRAMSCI, 1982, p. 8-9)

Em Gramsci há uma desmitificação do intelectual, ele seria considerado, até mesmo pelos partidos comunistas, como uma espécie de "força autônoma", independente da camada social na qual está inserido. Todo grupo social, para Gramsci, cria camadas de intelectuais que lhe asseguram homogeneidade e

consciência de sua própria função, não somente no setor econômico, mas também nos setores social e político.

Os intelectuais de hoje, dentro da sua razão de ser, tem como função propagar diferenças e para disseminá-las precisa de uma nova linguagem, deixa de ter a concepção da esquerda, do intelectual engajado ou orgânico (aquele que é proveniente da classe que o gerou), e passa a ser visto como aquele que trava uma relação estreita entre indivíduo e sociedade, que vai além dos discursos das individualidades e atingi a sociedade como um todo, para que o grupo fique atento àquilo que o ameaça. Não adianta apresentar apenas um discurso coerente, hoje o intelectual, ademais do discurso, tem que apresentar uma “práxis” convincente e coerente.

O pensamento de Gramsci e o de Bolaño tem um ponto de convergência na ação política, quando o segundo afirma que: *“toda literatura, de alguna manera es política. Quiero decir, es reflexión política y es planificación política”* (BRAITWAITE apud BOLAÑO, 2011, p.128). Intelectual e escritor falam de um mesmo lugar, nada cômodo, bastante polêmico e algumas vezes frágil.

Bolaño, na sua obra abordou a questão, de quem poderia ser considerado um intelectual no Chile, durante o período ditatorial, Lacroix contou a Farewell uma conversa que teve com “Pinochet” sobre os intelectuais:

[...] Y entonces el general me hizo la pregunta, si sabía lo que leía Allende, si creía que Allende era un intelectual. Y yo no supe qué contestar [...] Y el general me dijo: todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y como un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado ¿verdad? Pero no era un intelectual, a menos que existan intelectuales que no leen y que no estudian. [...] Un intelectual debe leer y estudiar o no es un intelectual, eso se lo sabe el más tonto. [...] ¿cuántos libro cree que he escrito yo? Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas. [...] ¿Por qué cree que le he contado esto? [...] Para que sepa usted que yo me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas. (2000, p. 115)

Este comentário de “Pinochet” resulta interessante porque se trata da opinião de quem alcançou o poder através da força, chegou de um modo irregular, um lugar onde Pinochet vê com desdém a capacidade intelectual de seus antecessores (principalmente de Allende), a falta de capacidade intelectual do partido político contrário. Curioso é que ele se autopromove relatando os seus livros e artigos, diferente da prática cultural pouco ortodoxa do presidente anterior, o que deixa a narrativa ainda mais irônica, pois Pinochet se torna um personagem grotesco quando tenta conciliar a cultura, o exercício da intelectualidade com a violência,

Lacroix continuou narrando a conversa com o intuito de receber o aval do crítico renomado, esperava que este lhe dissesse que sua atitude tinha sido correta, mas Farewell não respondeu nem sim, nem não, pelo contrário lançou em direção a Lacroix um olhar de inveja, porque ele sim deveria estar ocupando aquela posição, junto ao poder, dando aulas para junta militar, em este sentido fracassou, a cena foi assim descrita: “Y cuando terminé de relatar esta historia los ojos de Farewell entrecerrados como trampas para oso fallidas o destrozadas por el tiempo y las lluvias y el frío glacial, aún me miraban.” (2000, p.118)

Eduardo Said, no seu livro *Representações do Intelectual*, (2005, p. 34-35) apresenta o intelectual como aquele que está dentro do seu tempo, cuja tarefa é desenterrar o que foi esquecido, fazer ligações que foram negadas e mencionar caminhos alternativos de ação. Diz que também não tem a menor dúvida de que o intelectual deve alinhar-se aos fracos que não possuem representação dentro da sociedade, o que não acontece com os intelectuais do romance, pois tanto Farewell e Lacroix estão ligados aos poderosos. A posição de Lacroix ainda é mais desconfortável, por ser padre deveria representar as classes menos favorecidas, pois o mínimo que se espera de um padre é a prática da caridade, mas não, ele não

só fica afastado dos problemas dos que possuem menos, como tem vergonha e não se sente confortável quando está entre eles. Uma passagem do romance, quando Lacroix explora *Là-bas*, a fazenda do seu amigo Farewell, durante sua primeira visita, serve como exemplo:

[...] distinguí a un niño y una niña que cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra. El niño me miró: una ristra de moco le colgaba de la nariz al pecho. Aparté rápidamente la mirada pero no pude desterrar unas náuseas inmensas. Me sentó caer en el vacío, un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y de entrañas. (2000, p. 29)

Algumas páginas depois, descreveu o rosto de um campesino dizendo:

Lo único que queda de él en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad. Era feo y tenía el cuello extremadamente corto. En realidad, todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes [...] Que Dios me perdone y los perdono. Almas perdidas en el desierto. Les di la espalda y me marché. (2000, p. 33)

Lacroix se colocava fora do problema daquela gente, se voltava para si e deixava aqueles que precisavam de um representante à deriva, à sua própria sorte. Se, segundo Said, o intelectual pode ser, de um lado, o que pertence plenamente à sociedade tal como ela é, que cresce nela sem um sentimento esmagador de discordância ou incongruência e que podem ser chamados de consonantes: os que sempre dizem “sim”, essa definição cabe ao protagonista do romance, Sebastián Urrutia Lacroix, não cabe à ele a outra definição, a de ser dissonante, um indivíduo em conflito permanente, inconformado e que questiona sobre os privilégios que são direcionados para os que já têm uma posição confortável dentro da sociedade. (SAID, 2005, p. 60)

Na narrativa, durante aqueles anos de Pinochet, os escritores, os intelectuais e os artistas precisavam encontrar um lugar para se reunirem e conversarem, já que com o toque de recolher, às 22h, estava tudo fechado. Esse lugar apareceu e foi assim apresentado por Lacroix:

Los escritores (y los críticos) no teníamos muchos lugares adonde ir. María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, [...] una casa abierta para los amigos. [...] Le gustaba el arte, le gustaba hablar con pintores, con gente que hacía performances y vídeos artísticos, tal vez porque su cultura general era menor que la de los escritores. O eso creía ella. Luego empezó a tratar con escritores y se dio cuenta de éstos tampoco poseían una cultura muy amplia. [...] En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada. (2000, p. 125-126)

Com um ponto de vista irônico e malévolo, Lacroix recordou uma festa entre intelectuais durante a ditadura de Pinochet, que aconteceu em um casarão localizado nos confins de Santiago e de propriedade de uma candidata a escritora, María Canales.

Neste ambiente criado por Roberto Bolaño, a casa de María Canales, mesmo estando em grupo, o intelectual aparece como figura solitária, está sempre pelos cantos, “en sus veladas yo solía sentarme en un rincón, junto a una gran ventana. [...] de ese rincón no me movía. [...] cuando entraba en mi rincón, en mi camarilla blindada” (2000, p. 131). O intelectual que se esquia e não se adapta a sociedade, o intelectual diferente daquele que dedica uma parte importante de sua atividade vital ao estudo e a reflexão crítica sobre a realidade, desde uma perspectiva científica, artística ou cultural e que por isso, está dotado de uma certa aura de prestígio.

O intelectual que pensa ativamente, renova, ajuda a ver as coisas desde outro ângulo, contribui para legitimar, ou não, certas práticas, estereótipos, categorias institucionais e, em última instância, colocar em discussão o mundo. Portanto, a figura do intelectual é uma presença constante e quase uma obsessão na literatura de Roberto Bolaño. O intelectual, em *Nocturno de Chile*, se ajusta a algumas particularidades contemporâneas, no sentido de que perdeu a fé nas grandes estruturas de pensamento ou nos paradigmas, mesmo que permaneça ligado às práticas já conhecidas, como, por exemplo, o do romance, um intelectual de moral

ambígua que deveria ser crítico com o poder, mas nesse caso é cúmplice do mesmo. Um personagem dual e questionável que aparece nas páginas desta obra.

Todos, tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual. [...] En aquellos años de acero y silencio, al contrario, muchos alabaron mi obstinación en seguir publicando reseñas críticas. ¡Muchos alabaron mi poesía! (2000, p. 121)

Bolaño explorou, em *Nocturno de Chile*, com a ironia que lhe competia, o intelectual, que prefere refugiar-se no seu mundo, ao invés de denunciar os abusos, aquele que permaneceu dentro da covardia do silêncio, da imobilidade e da cegueira voluntária durante a ditadura cívico-militar chilena. Disse Lacroix para María Canales “Yo dije: todos tenemos defectos, pero hay que mirar las virtudes. Yo dije: todos somos, al fin y al cabo, escritores y nuestro camino es largo y pedregoso” (2000, p.133)

Ao reconstituir a vida social e literária do Chile da segunda metade do século XX, com muita expressividade e muitas vezes de maneira destrutiva, Bolaño não só denuncia a tragédia latino-americana atual, mas como, Italo Calvino (1990, p. 11), confia no futuro da literatura, pois existem acontecimentos que só a literatura, com suas ferramentas específicas de contar, pode apresentá-los. Uma das conclusões de Calvino, no seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, consiste em que “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo.” (1990, p. 127) e que no universo infinito da literatura há outros caminhos que podem ser explorados, outros estilos e formas que podem mudar a maneira de ver o mundo.

CAPÍTULO 3 – AS CENAS PRIMORDIAIS: INSTITUIÇÃO LITERÁRIA EM NOCTURNO DE CHILE

Neste capítulo pretende-se discutir como se forma, teoricamente, a partir de Pierre Bourdieu e para Roberto Bolaño, o campo cultural, intelectual e literário, usando, concomitantemente, o conceito de “cenas modernas primordiais” apresentado por Marshall Berman. As cenas que compõem o romance serão apresentadas, bem como a maneira de como o autor conduz sua narrativa e por onde ele caminha.

A razão de ser de um discurso nunca reside completamente na competência propriamente linguística do locutor; se encontra no lugar definido a partir do qual ele é proferido, isto é, dentro de uma determinada posição inerente ao campo das relações ou a um campo particular, como o campo cultural, intelectual ou literário.

O campo literário, segundo Pierre Bourdieu, é o lugar de produção e de circulação da língua legítima por excelência, a dos escritores, e assim por diante. Além disso, existe uma grande interação entre o campo literário e o político, que une várias figuras da sociedade como escritores, jornalistas, professores, entre outros, que vão além das diferenças de gosto e estilo de vida.

Os campos vão se estruturando em torno de oposições e Bourdieu amplia a discussão dizendo que

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao "povo" quanto em relação aos "burgueses") não se deixam explicar se não por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário ocupa uma posição dominada. O campo do poder e o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os "burgueses" do século XIX, tem por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas. (2002, p.244).

Paralelo ao conceito de campo de Bourdieu, será apresentado neste estudo o conceito de cena primordial proposto por Marshall Berman, em sua obra, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, no capítulo intitulado *Baudelaire: modernismo nas ruas*. Neste capítulo, Berman discorre sobre a energia que foi desprendida pelo mundo na exploração do sentido do que venha ser a modernidade e essa energia se fragmentou em caminhos pervertidos e autoderrotados (2008, p.158). Segue dizendo que tal capítulo foi montado em torno de Baudelaire e ao redor de termos que ocorrem frequentemente em sua obra tais como: modernidade, vida moderna e arte moderna. Em um segundo momento fala sobre o modernismo pastoral e antipastoral até chegar no heroísmo da vida moderna, onde desenvolve o conceito de cena moderna primordial, conceito que permeará as cenas do romance analisadas neste capítulo, diz Berman:

No prefácio a *Spleen de Paris*, Baudelaire proclama que la vie moderne exige uma nova linguagem: “uma prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência”. Sublinha que “esse ideal obsessivo nasceu, acima de tudo, da observação das cidades enormes e do cruzamento de suas inúmeras conexões”. O que Baudelaire procura comunicar através dessa linguagem, antes de mais nada, é aquilo que chamamos de cenas modernas primordiais; experiências que brotam da concreta vida cotidiana da Paris de Bonaparte e de Haussmann, mas estão impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipo da vida moderna. (BERMAN, 2008, p.178)

Esses dois conceitos vão dialogar com *Nocturno de Chile*, na medida em que Roberto Bolaño constrói os seus personagens inseridos dentro do campo e como as cenas serão ajustadas para dar conta do discurso proposto pelo autor.

Bolaño usará uma figura de linguagem que permitira essa abordagem, a digressão. O autor escreve *Nocturno do Chile* de maneira que, a digressão (no caso a memória digressiva do personagem Lacroix) possa impulsionar e tecer várias

cenar primordiais. Essas cenas acontecem em territórios e lugares diferentes e são: a visita de Lacroix à fazenda de Farewell; o episódio de Salvador Reyes, Ernest Jünger e o pintor guatemalteco estão reunidos em Paris; a história de um sapateiro que quer fundar uma colina para os heróis, contada por Farewell; a viagem de Lacroix para Europa com a missão de descobrir o que deteriora as igrejas; as aulas de marxismo ministradas por ele à Junta de Militar e ao próprio General Augusto Pinochet, propostas por Odeim e Oido; além das tertúlias literárias que aconteciam na casa de María Canales.

Urrutia Lacroix liga, através de suas recordações, cenas que fazem parte do seu passado à realidade presente, cenas que destacam questionamentos e problemas ligados as questões políticas, econômicas e sociais da vida moderna. Agonizando e perto da morte, faz um exame de consciência e narra algo próximo a umas memórias. Na verdade trata de uma série de pinceladas onde destaca o que foi mais significativo do seu passado.

3.1 Cena 1 – Là-bas e Farewell

Trazendo essa discussão para dentro do romance *Nocturno do Chile*, nos primeiros momentos de recordações, Lacroix, depois de uma breve apresentação de si mesmo, narra a primeira cena primordial, o momento em que apresenta o personagem que servirá como seu contra ponto, uma espécie de antagonista, Farewell, que além de crítico literário foi um grande latifundiário, a literatura na mão da classe dominante no início dos anos de 1950, no Chile. Farewell é um pseudônimo muito sugestivo de González Lamarca, já que se o traduzirmos chegamos à palavra “adeus”, assim como Lacroix significa cruz. Bolaño, com perspicácia, deixa claro a escolha precisa dos nomes dos personagens que remetem a símbolos e/ou palavras com uma grande carga semântica.

Farewell está incumbido de apresentar Lacroix aos escritores da aristocracia chilena. Logo depois que se ordena padre, Lacroix conhece Farewell, que o convida para passar um final de semana na sua fazenda, onde o apresentará a outros autores importantes: “me iba encontrar en. Là-bas, tal vez al poeta Uribarrena, autor de espléndidos sonetos de preocupación religiosa, tal vez Montoya Eyzaguirre, fino estilista de prosas breves, tal vez a Baldomero Lizamendi Errázuris, historiador consagrado y rotundo”. (2000; p. 16).

Nesta passagem fica caracterizado em qual campo cultural Lacroix pretende ingressar, quem deseja conhecer e que pretende também ser reconhecido. Não são só os melhores escritores que importam, mas sim aqueles que pertencem à elite. Lacroix tenta fazer parte do campo cultural oligárquico que vigora no Chile naquela época: “En este país de dueños de fundo, dijo, la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer” (2000; p. 14).

Farewell nessa frase revela a forma como funciona a ordem social, baseada na estrutura de latifúndio, onde o dono toma as decisões de modo autoritário e no seu papel de crítico, Farewell acaba sendo o dono do campo cultural. A crítica literária, dessa forma, é feita do mesmo modo autoritário, nepotista e paternalista, que vigora na sociedade chilena e em toda América Latina.

Aqui cabe um parêntesis, essa forma de crítica, dentro do campo cultural remete a um lado obscuro da sociedade chilena, que se manifesta já no título da obra, *Nocturno do Chile*. Esse lado obscuro aparece e se exprime, não somente, no próprio campo cultural, mas também no momento histórico pelo qual o Chile estava atravessando, o peso da noite que se instala na história nacional, nos subterrâneos das casas, da cidade, do país, da liberdade e do ser humano. As classes noturnas de Lacroix para Pinochet estão inseridas nesse título, *Nocturno do Chile*, e mais uma

vez a pista encontra-se dentro da narrativa: “Lo seguí hasta un ventanal desde donde se dominaba el parque posterior de la casa. Una luna redonda rielaba sobre la superficie regular de una piscina” (2000; p. 110).

No desenvolvimento desta cena, Bolaño apresenta um Lacroix interrogativo, curioso, jovem, muito fraco e medroso, pois ao mesmo tempo em que é assediado pelo seu anfitrião Farewell, não está muito certo se gosta ou não das investidas dele, sente que sua propriedade, *Là-bas*, funciona como um porto seguro para jovens escritores. Nesse porto seguro além de ser apresentado a vários autores, conhece Pablo Neruda e o medo se instala e a comparação com o “jovem envelhecido” se estabelece. Vai voltar mais vezes à propriedade de Farewell para ratificar sua iniciação como crítico e literário.

O sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix pode ser lido com um recorte de Fausto, o herói goethiano que experimenta grande intensidade e muitos dramas durante toda a narrativa e que se transforma diante dos fatos que são apresentados. Assim como Fausto, Lacroix “deseja para si mesmo um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas [...] até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento” (BERMAN, 1982, p.53).

3.2 Cena 2 – Um pintor, Salvador Reyes e Ernest Jünger

Neste momento o fio condutor narrativo apresenta outra cena primordial, em mais um momento de recordação, Lacroix conta sobre o encontro de dois autores que fizeram parte da cultura chilena e alemã, cada um em um determinado momento de retirada, de desterro, o escritor chileno Salvador Reyes que afirma ter conhecido na Europa um dos homens mais puros, o escritor alemão Ernst Jünger. (Anexo II). Reyes e Jünger realizavam seus encontros no apartamento de um pintor guatemalteco, também exilado, na cidade de Paris e que era ajudado por Salvador

para não morrer à mingua. Buscando nos recônditos de sua memória febril, Lacroix discorre:

Y hablando de pureza o a propósito de la pureza, una tarde, en casa de don Salvador Reyes, con otros cinco o seis invitados, entre los que se encontraba Farewell, don Salvador dijo que uno de los hombres más puros que había conocido en Europa era el escritor alemán Ernest Jünger. Y Farewell, que conocía la historia seguramente, pero que quería que yo la oyera de boca de don Salvador, le pidió que explicara cómo había conocido a Jünger y en qué circunstancias, y don Salvador tomó asiento en un sillón con orlas de oro y dijo que aquello había sucedido hacía mucho tiempo, en París, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando él estaba destinado en la embajada chilena. (2000; p. 37-38).

O elo que liga os dois escritores é representado por esse outro personagem, o pintor guatemalteco, que vive um momento dual dentro da narrativa, o de querer ser reconhecido como artista, já que em seu país essa possibilidade era nula e o de se deixar morrer, já que apresentava uma personalidade tão melancólica e sofria de uma anemia aguda que eram perceptíveis na sua pintura daquele momento: *“Paisaje de la Ciudad de México una hora antes del amanecer [...] y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, [...] y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota ... sino la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna [...]”* (2000; p.47-48)

Os motivos que impulsionam cada um a viver longe de seu território original são diferentes, mas esses motivos os aproximam, e acaba criando um novo espaço, de onde, a sua maneira, eles se expressam, seja através da pintura, da literatura ou das relações diplomáticas. Entre esses personagens cresce um sentimento de solidariedade. Esse novo espaço também servia para que cada um questionasse o seu momento de vida:

[...] mientras dejaba pasar el tiempo con una voluntad (y con una indiferencia) que sólo aquellos que han pasado largo tiempo en el servicio diplomático o en el Ministerio de Relaciones Exteriores poseen, el guatemalteco se sentó en la otra silla, puesta ex profeso al lado de la única ventana, y

mientras don Salvador perdía el tiempo sentado en la silla del fondo mirando el paisaje móvil de su propia alma, el guatemalteco melancólico y raquítico perdía el tiempo mirando el paisaje repetido e insólito de París. (2000; p. 42-43).

Nesta passagem Lacroix também narra que, Salvador Reyes conheceu o afamado escritor alemão Ernest Jünger em Paris no momento em que Jünger – um escritor com ideias conservadoras, mas que era opositor ao regime nazista – servia à Alemanha. Colocar um personagem que era ligado ao governo de Hitler no romance permite que o leitor faça uma conexão com o que acontecerá, anos depois, com a ditadura de Augusto Pinochet no Chile.

Ainda como Fausto, e o vemos em Berman, o protagonista aprende que deve assumir parte da responsabilidade pelo desenvolvimento alheio e que não existe a possibilidade de um diálogo entre um homem aberto e um mundo fechado. As relações são possíveis, muitas vezes em território neutro. A anorexia do pintor guatemalteco afeta, não só os escritores personagens como o leitor e mostra uma espécie de auto-aniquilação que beira à loucura, nesse momento, enquanto os dois escritores conversam, o pintor olha Paris com ar absorto, mas a palavra nunca seria essa, diz o personagem. “Ele se torna um herói trágico, em seu pleno direito. Sua autodestruição é uma forma de autodesenvolvimento, tão autêntico quanto o do próprio Fausto.” (BERMAN, 1982, p.75).

Pode-se ampliar e afirmar que esse diálogo acontece não apenas entre os escritores, esse diálogo se instala entre culturas diferentes, entre países em processo de desenvolvimento e desenvolvidos, entre continentes diferentes e entre barbárie e civilização.

3.3 Cena 3 – A Colina dos Heróis – o sonho de um sapateiro

Avançando, a narrativa apresenta, pela voz de Farewell, a história da Colina dos Heróis, história de um sapateiro que fez fortuna importando sapatos. Aqui se pode intuir que algo vai acontecer, algo obscuro e inquietante. O sapateiro, depois que rompe a barreira palaciana e passa a vender seu produto para o imperador, desbrava e entra em vários círculos sociais. Diante do imperador conta o seu projeto que é o de instalar uma espécie de museu em uma colina que servisse de reduto para todos os heróis, que seriam representados por estátuas de tamanho natural. Mas seu intento não deu certo, não consegue ultrapassar as épocas duras, das guerras e dos conflitos e termina aniquilado, mas preso ao seu sonho;

y un día aparecieron por el valle los tanques soviéticos y el coronel vio [...] la Colina de los Héroes. [...] Y el coronel ruso se bajo del tanque y dijo qué demonios es esto. [...] Y entonces el coronel y sus hombres transpusieron la entrada [...] y se pusieron a caminar por las sendas de la Colina de los Héroes. Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero. (2000, p. 61-62)

Bolaño gosta de criar personagens que possuem feridas e cicatrizes, que transmutam toda a honra e dignidade em valor de troca, possibilitando qualquer conduta humana no instante em que se mostre economicamente viável. (BERMAN, 1982, p.136).

3.4 Cena 4 – Um convite de Odeim e Oido

Outra cena primordial se anuncia – durante o governo Salvador Allende e depois de ser apontado pelo “jovem envelhecido como sacerdote do Opus Dei: “De vez en cuando algunas de sus palabras llega con claridad, qué otra cosa. ¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice? ¿Opusdeísta maricón, dice? Luego mi cama da un giro y

ya no lo oigo más” (2000, p. 70-71) – Lacroix dorme pouco, uns militantes o assaltam, reza e sente um tédio feroz, deixa de dar aulas, de rezar missa e de ler o jornal e fica em silêncio. “Qué alívio. Qué silencio. Qué paz. “Una paz para recordar otros cielos azules.” (2000, p. 71) Cai no anonimato, peregrinando pela cidade e escolhendo os locais mais afastados e perigosos, onde podia contemplar a magnitude da cordilheira, para suas solitárias caminhadas. Nesse momento conhece o personagem Odeim que lhe apresentará outro personagem Oido (alegorias personificadas de medo e ódio). Os dois procuram Lacroix, que foi muito bem recomendado por outros dois sacerdotes, oferecem a ele uma espécie de bolsa, pois trabalham para a Casa de Estudos do Arcebispado que necessita de alguém que prepare um estudo sobre a conservação das igrejas, porque, segundo eles, a casa de Deus estava sendo deteriorada e isto devia ser solucionado o mais rápido possível. Lacroix aceita o convite, o enviam para Europa onde esses estudos estão bem adiantados, o sacerdote passa todo esse período longe do país e descobre que o grande vilão da deterioração das igrejas são as fezes das pombas, e a solução encontrada pelos os estudiosos europeus foi a de usar os falcões para exterminá-las (esta cena será retomada mais adiante).

Depois de peregrinar e estudar sobre a conservação das igrejas resolve voltar e se depara com uma situação da pátria que não é muito boa e diz para si mesmo: “No hay que soñar sino ser consecuente, me decía. No hay que perderse tras una quimera sino ser patriota, me decía. En Chile las cosas no iban bien. Para mí las cosas iban bien, pero para la patria no iban bien” (2000; p.96)

Impressiona a maneira como Bolaño, sutilmente, toma um personagem com pensamentos da ideologia da direita e o converte em porta voz das esquerdas, de

toda uma ideologia que tenta se impor no continente, o leitor nutre por Lacroix uma espécie de admirável repugnância, se é que pode existir esse sentimento paradoxal.

A digressão usada por Roberto Bolaño para amarrar as histórias é ativada pela consciência do seu personagem principal, Sebastián Urrutia Lacroix, que delira de febre, com o cotovelo apoiado na cama, se dirige ao “jovem envelhecido” e, sem direção definida, começa narrar, sem intervalo ou parâmetros de linearidade, os fatos importantes para ele e para a história do Chile. O tempo histórico dentro do romance transcorre com rapidez, como se estivesse ligado ao período da febre que assola o personagem principal.

A partir desse ponto da narrativa, Sebastián Urrutia Lacroix apresenta de maneira cronológica e mais explícita a história política do Chile, descreve a chegada de Salvador Allende ao poder, o Golpe de Estado de Augusto Pinochet, três anos da história do país são narrados em apenas três páginas:

Al primero que llamó fue a Neruda [...] Luego llamó a Nicanor Parra [...] Sugerí que llamara, sí eso lo tranquilizaba, a algunos poetas católicos que ambos conocíamos. Ésos son los peores, dijo Farewell, deben estar en la calle, celebrando el triunfo de Allende [...] luego mataron a general del ejército favorable a Allende [...] y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro y Pablo Neruda recibió el Premio Nobel [...] y Fidel Castro visitó el país [...] y se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende [...] y en Chile hubo escasez e inflación y mercado negro y largas colas para conseguir comida y la Reforma Agraria expropió el fundo de Farewell [...] y hubo atentados [...] (2000; p. 96-98).

Mesmo diante de tantos fatos que aconteciam pelo país e pelo continente, Lacroix se tranca em casa e vai ler os gregos deixando claro seu compromisso com a tradição, além de denunciar o silêncio e a inércia das massas.

3.5 Cena 5 – “Pinochet” estuda os inimigos da pátria

Neste momento, a narrativa passa por um processo muito próprio de Bolaño, contar fatos históricos com grande humor e ironia, um humor que beira a sarcasmo.

Segundo Lacroix, a paz volta a reinar, devolvem a fazenda do seu amigo Farewell, ele volta a ler a literatura chilena, durante a ditadura segue uma vida normal de rotina e é convocado pelos agentes do governo, outra vez, as alegorias Odeim e Oido, para dar aulas de marxismo a junta militar e ao General Pinochet, que querem entender o pensamento dos inimigos. “¿Quiénes son mis alumnos?, dije. El general Pinochet, dijo el señor Oido. Tragué aire. ¿Y quién más? El general Leigh, el almirante Merino y el general Mendonza [...] Tengo que prepararme, dije, no es un asunto que pueda tomarse a la ligera” (2000, p. 105). Lacroix não só leciona como delata uma professora, militante da esquerda, Marta Harnecker, um personagem também baseado no real, que na verdade desde o governo Allende já estava em Cuba colaborando com o governo de Fidel Castro. Fato já abordado no capítulo anterior

Seguindo a linha de pensamento de Berman sobre cena primordial, essa é uma das passagens mais irônica e paradoxal de todo romance, Lacroix, ensinando a junta militar, tinha dado nove aulas, nove lições como ele mesmo aponta e se questiona bastante quanto ao impacto que pode ter causado. Uma sutil ironia e muitas informações estão nas entrelinhas dessa passagem:

No sé por qué yo había pensado que la despedida iba a ser más emotiva. No lo fue. Fue una despedida en cierto modo fría, correctísima, condicionada por los imperativos de un hombre de estado. Le pregunté si las clases habían sido de alguna utilidad. Por supuesto, dijo el general. Le pregunté si habían estado a la altura de lo que de mí esperaba. Váyase con la conciencia tranquila me aseguró, su trabajo ha sido perfecto. (2000; p. 112-113).

3.6 Cena 6 – Durante as tertúlias literárias

A vida segue e Lacroix procura outros lugares e acaba chegando até ao sarau literário promovido na casa de uma escritora chilena medíocre, casada com americano que é integrante do DINA, frequenta a casa onde nos porões exercem

interrogatórios e torturas. Nesse momento estamos diante de mais uma denúncia contra o regime militar. O sarau literário servindo de álibi para as torturas, para as injustiças, para a limpeza. Como se fosse um inferno dentro do Chile, um lugar onde a arte encontrava um espaço livre para expressar-se e ao mesmo tempo em que era um abismo onde caíam os vencidos.

Aqui cabe citar uma resposta dada por Augusto Pinochet a alguns sacerdotes que lhe impugnaram o trato aos prisioneiros e ele responde assim: "El bacilo del comunismo ha invadido al pueblo, por eso tengo que exterminar el comunismo. Los comunistas más peligrosos son los miristas. Hay que torturarlos porque si no, no cantan. La tortura es necesaria para extirpar el comunismo."⁹

Durante todas essas transformações, o padre Lacroix lia e escrevia, como se nada mais existisse, como se outro tipo de realidade o afetasse, uma mentalidade que segundo Berman, "se dedica à paródia do passado: esse precisa da história porque a vê como uma espécie de guardarroupa onde todas as fantasias estão guardadas" (1982, p.33).

Nesse caso não só usa as fantasias do próprio sacerdote, que se esconde atrás de várias máscaras, dependendo do momento histórico, ele elege e transita com uma delas, no momento em que veste a máscara de sacerdote o uso da batina é imprescindível. Além de sacerdote aparece disfarçado de crítico literário que pode se deixar apaixonar pelo mestre, de professor de marxismo para a junta militar responsável pelo golpe, etc. Com esses disfarces relata, delata o passado de uma nação que também se esconde, que fica paralisada com acontecimentos impregnados do contrário.

⁹ Disponível em: <http://es.groups.yahoo.com/group/testimonios-chile/message/578>. Acesso em 22.07.2011.

A história dos personagens fictícios se junta com a dos que fizeram parte da história do Chile, os personagens dos dois lados se misturam e vivem um tipo de caos que só pode ser vivenciado sob a luz da modernidade, somos, como afirma Berman, “semibárbaros” só conseguimos nos reconhecer quando corremos algum tipo de perigo e esse perigo será responsável pela formação do homem do amanhã que terá coragem e imaginação para criar novos valores que servirão como base para sua existência, como cura dos ferimentos, para formação da sua auto-identidade e de sua história. Em uma entrevista a Javier Campos na página *Sibila Poesia e Cultura* (2002), Bolaño afirma que:

[...] as diversas histórias apresentadas estão ali principalmente em função do personagem principal, o padre Ibacache. Digamos que elas funcionem como os abismos do padre. Agora, veja bem, uma vez ali, essas histórias têm também que funcionar por elas mesmas. Digamos que são exemplos filosóficos, no sentido voltairiano, de uma trajetória moral. E, ainda, uma cortesia do escritor para o leitor, claro.

3.7 Lacroix: um narrador oblíquo

Entrando em outra seara, do campo literário, aqui serão apresentados outros aspectos da obra de Roberto Bolaño, aspectos mais ligados ao fazer literário. Vários estudos sociológicos, filosóficos, históricos, entre outros sobre as utopias da era moderna, que tinham como protagonista os movimentos de vanguarda, apontam para o término e a morte das mesmas. A sensação que se tem é de que a criatividade já se esgotou e que as categorias como a: ética, a estética e a moral possuem uma nova concepção dentro do mundo contemporâneo. Já não se pode pensar a humanidade dentro de um princípio de ordem conservador, o fim do homem racional está próximo e esse modelo perto de sua finitude.

Hoje, alguns ensaios colocam em xeque a questão de que essa forma tenha se esgotado e que novas modalidades, formas, cores e símbolos marcam a sociedade atual, dentro delas se destacam as que estão voltadas para os estudos

das minorias, onde os pequenos relatos têm lugar. As margens, as periferias podem dizer, podem ser representadas por aqueles que surgiram de dentro dela, as vozes dissonantes percebem as brechas deixadas pelo poder hegemônico e clamam os seus direitos. De fato, tudo isso permite uma construção e uma reconstrução dos espaços e dos territórios, além de uma definição e redefinição do conceito de tempo.

Desordem, angústia, caos, insegurança, medo, derrota, sentimentos, na maioria das vezes negativos, invadem os homens e os paralisa diante de grandes e pequenos fatos. Qual será a perspectiva para a humanidade? Como fazer para que as artes, inclusive a literatura, contribuam para o despertar da consciência da humanidade, sem deixar de lado os valores éticos e estéticos? Como ser criativo diante de uma massificação cultural onde a mídia exerce um papel importante e avassalador?

Essas questões podem ser refletidas, analisadas e respondidas por autores atuais, como Bolaño, que usam sua obra como porta de entrada para esses questionamentos, dando chance para que o leitor perceba que, mesmo diante do caos, da ruína e da derrota, a criatividade ainda é possível.

Neste romance os relatos apresentados, pelo narrador giram em torno de várias perguntas e uma delas é: como se faz literatura na época atual?

Roberto Bolaño construiu uma maneira própria de narrar, dizer, apresentar e representar. Ele utiliza um estilo onde ficção e realidade se confundem quando ocupam o mesmo tempo/espaço narrativo, muitas vezes os fatos e personagens reais se sobrepõem aos romanceados. Juan Villoro aponta que:

Roberto hacía que la conversación literaria se moviera en el terreno de las conjeturas. Compartía con Nabokov la idea de la escritura como simulacro que acepta las condiciones de lo real sólo en la medida en que puede reinventarlas [...] pero no le interesaba la literatura confesional, sino la auto fabulación. (VILLORO apud BRAITHWAITE, 2006, p.10-11)

Bolaño propõe, com esta obra curta, um deslocamento do foco narrativo e do narrador. O narrador, proposto por Roberto Bolaño, está distante dos padrões convencionais, pode ser confundido com um narrador marcado, explícito, mas que ultrapassa esta determinação e entra no campo, se pode ser assim classificado, como narrador enviesado, os acontecimentos que seriam mais fáceis de serem contados pela visão da esquerda, golpe, ditadura, tortura, por um personagem que tenha vivenciado o período e tenha sido vítima das atrocidades cometidas pela ditadura. Nesse romance, se dá em um plano diferente, pois os fatos são narrados por um personagem percebido e com atitudes e pensamentos de direita e que faz parte da esfera hegemônica do país.

Para que este estilo de narrar funcione e alcance os objetivos desejados, Bolaño usa como aliados a alegoria, a ironia e a metáfora que abrem caminho para uma obra que não é nada simples e muito menos reduzida. Bolaño sabia que as metáforas abrem perspectivas, alternam pontos de vista, ao mesmo tempo, que liberam e forçam o pensamento e afetam as decisões. (CORRAL, 2010, p. 48)

Ratificando esta ousadia de Roberto Bolaño em romper com a maneira de narrar da geração anterior, principalmente a do *boom* latino-americano, Marcos Santana afirma em seu artigo publicado pela Revista Quimera que:

De hecho, Bolaño es para Fresán (y para la mayoría de sus contemporáneos) el “hermano mayor” de la literatura actual. Una afirmación que apoya sin reservas Juan Gabriel Vásquez, quien no quiere caer en una “redundancia antipática” sobre el chileno. “Bolaño es un ejemplo curiosísimo del escritor que se siente en casa en todos los géneros; los dominó todos”, dice el colombiano. Y de nuevo Fresán: “Hay algo de él en mis libros, No se pronunciaba con anestésicos ni con cuidados”. Bolaño será sin duda uno de los más influyentes y a su vez fue, en palabras de Peri Rossi, uno de los primeros que se mostraron “más receptivos a la influencia norteamericana del realismo sucio de Raymond Carver”. Una influencia ésta, casa vez es más presente en la producción de nuestros días. (SANTANA; 2004; p. 31-32)

Segundo Walter Benjamin, “o narrador não está presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais” (1994; p. 197). Na obra, o narrador não só está presente como está muito perto de tudo o que acontece, pois autor, narrador personagem se confundem logo nas primeiras linhas da narrativa anunciando como o autor pretende mostrar sua criatividade.

Sebastián Urrutia Lacroix começa a sua narração frente a seu interlocutor, o “jovem envelhecido”, que pode ser confundido com o autor, com o leitor ou com ele mesmo, o seu duplo. Nesse movimento de começar suas andanças pelas suas memórias passadas, empreende sua viagem, um deslocamento até que consiga paz com sua própria consciência.

O tom e o discurso fragmentado, que flui como livre associação durante toda narrativa, em muitos momentos aparece como monólogo interior, a consciência do personagem está em constante luta interna com ele mesmo. A partir dessa luta, Lacroix apresenta fatos pessoais e históricos que vivenciou, pessoas que passou pela sua trajetória como padre Opus Dei, como crítico literário e escritor de poemas e faz um balanço de sua vida. Seus pensamentos mais íntimos, mais próximos do inconsciente aparecem e reivindicam uma verdade interna “real” em um espaço eminentemente ficcional. Mais uma vez Villoro esclarece que:

[...] en Latinoamérica de las dictaduras Bolaño despliega una galería de infames capaces de conjugar con elegancia la gramática de la tortura. Enemigo de las simplificaciones, crea sujetos facetados, poliédricos [...] En él la creatividad coexiste con la depredación [...] ordena la trama en torno a personajes que investigan [...] La prosa de Bolaño depende de leves rupturas en la percepción de lo real [...] (VILLORO apud BRAITHWAITE, 2006, p. 17-18)

A febre, que acomete o personagem logo no início da narrativa, cria um estado de indefinição e de ambiguidade, além disso, desencadeia um estado de delírio que diminui a certeza de todo o relato. Tudo que será narrado pode ser possível, podem ser cenas reais, ou imaginárias pensadas diante de um dado

objetivo, personalidade ou fato. A imaginação redefine parâmetros e constitui ficções, pois imaginar é um processo que perpassa pelo tempo e pelo espaço narrativo. Portanto, neste romance, personagens aparecem deslocados, em situações inusitadas, dentro de acontecimentos contraditórios, indeterminados e indefinidos.

Ao mesmo tempo em que os fatos são narrados de uma maneira rápida, sem pausa para a respiração, através da memória de Sebastián Urrutia Lacroix, a sensação de imobilidade se dá pelo fato do personagem narrador está atrelado ao seu leito por causa do seu estado febril, sensação que angustia o leitor. Há uma dialética sutil entre mobilidade e imobilidade, que perturba e causa estranheza e percorre todo o romance.

O que é inverossímil, muitas vezes, pode se tornar verossímil, autores, personagens e leitores entram em um labirinto que aumenta e não indica nenhuma possibilidade de saída. Realidade e ficção não passam de uma grande farsa. Questionado por Melanie Jösch, em sua casa em Blanes, sobre o cruzamento constante entre ficção e realidade em *Nocturno do Chile* e qual o papel que a referencialidade exerce na sua obra, Bolaño responde:

La referencialidad no sirve para nada [...] Acaso el ser referencial a veces ayuda a exorcizar algunos fantasmas o a clarificarte, pero sólo a ti mismo. En ocasiones, la referencialidad se usa como un guante de desafío, entre otras ocasiones más que un guante de desafío es un acto casi suicida. Si yo viviera en Chile, probablemente nadie me perdonaría esta novela. Porque hay más de tres o cuatro personas que se sentirían aludidas, que tienen poder y que no me lo perdonarían jamás. La referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. Mucho más importante es que la narración esté sustentada por una estructura literaria que sea válida, por una escritura que al menos sea legible y con una capacidad mínima de vocabulario.¹⁰

¹⁰ Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>. Acesso em: 11.01.2012.

Portanto, pode-se dizer que, o estilo de Roberto Bolaño é um estilo transgressor, que rompe as fronteiras do narrar e que leva o leitor a passear e a questionar histórias, que, aparentemente não tem nada em comum, a não ser a voz que narra desde um lugar e de uma posição anteriormente definida.

Roberto Bolaño não era um autor formado pela academia, mas sim um autor, intuitivo, solitário, formado pela vida, era ao mesmo tempo divertido, trágico e provocador. Viveu em outro território, em outro continente, em outras cidades espanholas, mas foi, precisamente, em Blanes que fixou residência e constituiu sua família. Sua permanência na Espanha não foi fruto de um exílio, ali se estabeleceu, como um imigrante comum, com o objetivo de sobreviver e que sua arte de escrever servisse como um exercício de resistência e de permanência. Fixar fronteiras também não era o intuito de Roberto Bolaño que, em uma entrevista a Rodrigo Pinto para o jornal chileno “Las Ultimas Noticias”¹¹, em 2001 revelou:

[...] A mí me trae el fresco la definición de la chilenidad. Tampoco me interesa la definición –el fijar fronteras, cuando la naturaleza de las fronteras es naturalmente difusa– de la americanidad, ni de la españolidad, ni de la occidentalidad. Creo que ya tenemos más que suficiente con el misterio del ser humano y sus construcciones mentales, por no decir nada de sus construcciones reales, tangibles, que en ocasiones se asemejan a la locura pura y en ocasiones, más raras, a algo que podría parecerse a la felicidad, a la resignación y al vacío.

A literatura pode ser sentida, entendida como uma viagem, onde o autor percorre um caminho que muitas vezes não tem volta, um caminho que o modifica, depois de cada livro escrito, nenhum autor continua sendo o mesmo de antes. Roberto Bolaño viveu essa viagem, não só geográfica, mas interna. Mas o momento de maior viagem é empreendido por Sebastián Urrutia Lacroix, que de um lugar não muito confortável, viaja para dentro do seu ser, tentando entender as questões que

¹¹ Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolao1.htm>. Acesso em: 30.12.2010.

causam estranhamento à humanidade e a ele mesmo. Nenhum deles sai ileso desse processo, muito menos Roberto Bolaño que se deixa levar pela onda de escrever mais e mais e dizer que, de fato, existe uma literatura ética e estética que pode despertar aquele que entre em contato com ela, ao mesmo tempo em que é divertida e bem elaborada, cumprindo bem o papel do intelectual proposto por Said, “[...] que se esforça em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação. Desenterrar o que foi esquecido, fazer ligações que eram negadas e mencionar caminhos alternativos de ação.” (1993, p. 10, 34)

Tecer, construir, cruzar, colar fatos históricos e ficcionais, usando a digressão como fio condutor, impregna a narrativa de espaços que podem ser lidos como espaços de deslocamentos, de fronteiras, justapostos, sobreposto, fragmentados, que levam o leitor a perceber a escrita de Roberto Bolaño como uma escrita que também cabe perfeitamente dentro da época contemporânea, repleta de ilusões e que rompe com os discursos totalizantes; como propôs Eagleton quando diz que: “o pós-modernismo constitui um fenômeno tão híbrido, que qualquer afirmação sobre um aspecto dele quase com certeza não se aplicará a outro” (1998; p. 8). Momento em que os autores lançam mão de seus estilos para fazer uma crítica pertinente à sociedade contemporânea.

CAPÍTULO 4 – A LITERATURA EM TEMPOS SOMBRIOS

Neste capítulo se concentrará na literatura em tempos sombrios, na voz do protagonista e na casa de María Canales, como alegoria, metáfora, derrota e luto, apresentam as diversas fases do sistema literário chileno.

4.1 “Pós-modernidade” uma era contraditória

Atualmente, frente a um mundo globalizado, a ficção literária não se apresenta mais como um espaço fechado, onde só é considerada literatura o que foi definido pelo cânon. Literatura se faz diariamente e autores contemporâneos trazem para o interior de suas narrativas outras ferramentas que os ajudam nas formas de narrar, estilos e estéticas diversas.

Como denominar os tempos atuais? Qualquer termo empregado é produto de construções conceituais que o tempo outorga dentro da cronologia histórica, quando se alcança certa perspectiva de fatos. Nenhum conceito consegue abarcar a variedade do momento presente ou ajuda a mostrá-lo, por este ser diferente do anterior. Mas existe uma expressão que se tornou popular nas últimas décadas para designar este tempo presente: “pós-modernidade”, mas que não explica tudo o que está acontecendo no âmbito cultural e da organização social.

A “pós-modernidade” é uma era contraditória, pois depende da modernidade para ser definida, pode-se dizer que a humanidade vivência uma era “pós-moderna”, já que o “pós-moderno” seria ao mesmo tempo acadêmico, popular, elitista e acessível, pois subverte o discurso dominante, hegemônico, mas precisa dele para legitimar sua existência, portanto, a “pós-modernidade” critica e contesta os princípios de uma ideologia dominante.

Para maior compreensão leva-se em conta as afirmativas de Terry Eagleton (1998, p7) que estabelece uma diferença entre a palavra “pós-modernismo” e o termo “pós-modernidade” dizendo que: “*pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico” Eagleton situa a “pós-modernidade” como uma forma de pensar que questiona noções de verdade, razão, identidade e objetividade.

Para o este autor “o pós-modernismo constitui um fenômeno tão híbrido, que qualquer afirmação sobre um aspecto dele quase não se aplicará a outro.” (1998, p.8). Portanto deve-se, sempre que possível, ficar atento aos pros e contras do “pós-modernismo” sem tomar partido. Hoje, na era percebida como “fluída”, “pós-moderna” ou “tardia”, os fatos acontecem de maneira diferente, pois o que importa é o fluxo do tempo, mais rápido, fluído e, portanto, inconstante. Não se fixa e não se mantém permanente por causa da sua natureza inconstante.

Não existe uma data precisa que defina a humanidade como “líquida”, “pós-moderna” ou “tardia”, o termo “pós-moderno” aparece por primeira vez no livro, *A condição pós-moderna*, do filósofo francês Jean-François Lyotard, que afirma existir na história humana quatro grandes narrativas que são analisadas, discutidas e questionadas pelos pós-modernistas, o que não significa dizer, segundo Eagleton, (1998) um abandono total do modernismo se sim o esgotamento do percurso até atingir uma posição marcada por ele.

Para compreender melhor o processo e o percurso de tal pensamento eis aqui uma breve apresentação das narrativas apontadas pelo autor. A primeira narrativa, a cristã, Deus envia o seu filho para sofrer e morrer pela redenção dos homens e a promessa divina que todos os homens se juntarão no reino do céu,

encontrando lá um espaço de plenitude (espaço este que figurará nas outras três narrativas).

A segunda narrativa, a marxista, legitima a revolução do proletariado, quando a burguesia liquida o feudalismo e dessa burguesia surge a classe proletária, que por sua vez, derruba a burguesia e instaura o estado de plenitude, onde não existirão injustiças e padecimentos, os seres humanos serão iguais em deveres e direitos, chegando a uma sociedade plena e igualitária.

A terceira narrativa, a iluminista, justifica a razão, ratifica o surgimento da mesma como divindade e a coloca no patamar de “Deusa da história”, que leva a humanidade a transitar por um mundo de profunda racionalidade, chegando a um sentimento de plenitude da razão, quem detêm o conhecimento e vive esse estado.

A última narrativa, apontada por Lyotard, é a capitalista, que instaura a teoria de livre mercado baseado na economia, no avanço econômico incontido, onde a ordem passa do *ser* ao *ter*, o ato de consumir é o que proporcionará a sensação de plenitude e colocará o ser humano em uma escala diferente de poder.

Como todas as narrativas apontadas por Lyotard conduzem para um lugar de plenitude, os denominados “pós-modernistas” investirão no pensamento de que para cada fato histórico existem várias interpretações, inclusive metafísicas e afirmam a exaltação das pequenas narrativas. Esses pensadores eliminam as grandes narrativas e afirmam que a história também é construída e constituída de pequenas narrativas (pequenas não no sentido de não serem menos importantes, mas no sentido de contarem os feitos daqueles que não aparecem na história “oficial”). O que leva a uma fragmentação da história, que muitas vezes é entendida e outras não, e que acaba desembocando no multiculturalismo. Narrativas pequenas como as de etnia, de gênero, das minorias devem ser respeitadas para que, com isso, se

estabeleça a estética da diferença, da pluralidade por excelência, já que todos devem ser tratados com o mesmo valor.

Michael Foucault já apontava para um pensamento pós-moderno quando decretou a morte do homem como sujeito centralizado que dominava todo o conhecimento, e definiu o novo homem como sendo o conjunto de práticas sociais mutáveis, o sujeito que está em algum lugar da trama da história. Da história que não é só constituída de fatos, mas de interpretações desses fatos. O pensamento de Eagleton amplia essa discussão:

[...] ele é o ponto de junção entre a Natureza e a Cultura, oferecendo certeza, oferecendo certeza e sutíliza em igual medida [...] como a época do pós-modernismo se caracterizou por um afastamento da Natureza e um forte impulso em direção a ela. Por um lado, agora tudo é cultural; por outro precisamos redefinir uma natureza danificada da soberba da civilização. (1998, p. 73).

A fala pós-moderna é irônica, crítica e paródica em relação à ideologia dominante, ao discurso hegemônico. Ela ironiza a noção de originalidade e de autoria, critica a separação entre estético e político e cria para si mesma um conjunto de problemas e as possíveis formas de abordá-los, além de tentar solucioná-los, trazendo para o debate as margens e as fronteiras das convenções sociais. O que está no centro já não é totalmente válido, o que está à margem passa a ter importância, pois é a manifestação de uma pequena narrativa, que também deve tomar cuidado para não se tornar central.

Discursos hegemônicos são criticados e derrubados para serem substituídos por outros impregnados com outros saberes, cores, histórias, sempre existirá na história aquele que detém o poder não importando de onde surja. Os pensadores da atualidade tentam chegar a um ponto de convergência, que embora pareça impossível de ser estabelecido, acontece no âmbito do que é o *ser* dentro desta sociedade.

Esse ponto convergente pode acontecer nos espaços de negociações e conflitos contemporâneos em que vive a sociedade atual. Essa negociação já começa quando, diversos pensadores propõem o conceito de modernidade “líquida”, “tardia” ou pós-moderna”, para discutir questões como: futuro incerto, consumo, pluralidade, diferenças, decadência, ambiguidade, destruição, criação, novas tecnologias, adaptação às mudanças, caos, complexidade, entre outras.

O termo “pós-modernidade” virou um qualificativo da época atual. E faz referencia a tudo que se desloca com facilidade, o mundo líquido, fugaz, transitório, instantâneo, surpreendente, e apresenta à humanidade vários caminhos, várias direções desconhecidas, coloca o homem em uma encruzilhada e o leva a uma crise de compromisso, gerando incertezas, é como se tudo estivesse de cabeça para baixo, desorganizado, comparando com a vida de anos atrás, onde tudo parecia duradouro, igual, fraterno, unificado.

Hoje, planejar o futuro desafia os hábitos dos seres humanos e muito jovens não sabem o que acontecerá em suas vidas quando chegarem aos 60. Existe a ausência de uma entidade coletiva, que pode ser chamada de “sociedade”. A sociedade está sendo danificada por todos os lados e não saber o que pode vir a acontecer deixa o homem impotente, porque não existe um prognóstico de como tomar medidas, precauções para o desconhecido e/ou para o futuro, pois, até pouco tempo, o Estado mantinha o poder e a sociedade era o ente de dentro do Estado que podia implantar sua política.

O poder do Estado se dissipou no espaço global e na era da globalização não existe nada que remeta a um governo, a um Estado soberano, o poder está situado em algo que pode ser classificado como “país de ninguém”, sem regras e sem nenhuma representação da vontade do conjunto humano, então o Estado transfere a

conta para os grupos menores que tentam resolver causas que são globais. Vive-se em uma sociedade em que existe um *eu* com muitos rostos e nunca um *outro* com o nosso rosto. Não existem soluções locais para problemas que são globais.

Diante do momento, em que a sociabilidade humana experimenta uma transformação sintetizada nos processos de transformação do cidadão tais como: a passagem de estruturas de solidariedade coletiva para as disputas e competições individuais; a transferência da responsabilidade e eventuais fracassos do Estado para o plano local; o fim da perspectiva do planejamento a longo prazo e o divórcio entre a política e o poder, é difícil aceitar e compreender uma sociedade híbrida, onde processos socioculturais e educacionais, que existem de forma separada, dialoguem para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

O colapso do mundo atual está, estreitamente, ligado com o capitalismo, entendendo o capitalismo como um processo que vem se aprimorando a cada dia, que contribui para o aumento do consumo e que foi ratificado dentro de um processo neoliberal global. A exaltação à pós-modernidade resulta na exaltação do neoliberalismo e vice-versa. O que não quer dizer que não seja válida a organização coletiva dos diversos grupos heterogêneos.

O estudioso, José Luís Fiori no seu livro, *O poder americano* (2004), não enxerga, no horizonte, uma derrota para o capitalismo. Explica-o como um processo de longa duração, onde os Estados Unidos, a partir da 2ª Guerra Mundial passam a ditar as regras do capitalismo e se firmam como nação hegemônica, sobretudo após os anos 70 do século XX, quando impõe sua cultura e sua agenda econômica. A lógica imposta e que conduz o sistema é - eu ganhei de todos e continuarei ganhando. Como grande “hegemon” deve sempre alimentar um antagonista, um concorrente para que o sistema não entre colapso. Os antagonistas são os países

periféricos e marginalizados, assim como aqueles que não compartilham com a mesma política econômica,

Em uma sociedade que se autorregula com um capitalismo, aparentemente, sem barbárie e civilizado, o empregado espera ser explorado de maneira civilizada para não ficar fora do mercado. Percebe-se, uma vez mais, a vitória e a confirmação do capitalismo, que percorreu um caminho de êxito desde sua implantação pelo mundo e que ganhou mais força com o pensamento neoliberal (que não nega o valor da coletividade).

Diferente da análise feita por José Luís Fiori, Roberto Kurz no seu livro, *Os últimos combates* (1997), afirma que a derrota do socialismo não é só fruto do resultado da repressão, mas sim da falta do uso da teoria marxista, faltou o uso da reflexão teórica para reverter o processo. A derrota do socialismo, - “a queda dos regimes do Leste não significa o triunfo da economia de mercado” – que entra em crise e retoma o conceito de fetichismo da mercadoria. Kurz aponta que: “O ‘fetichismo’ não é, portanto, somente uma ilusão ou um fenômeno da consciência, mas uma realidade: autonomização da mercadoria que segue apenas suas próprias leis de desenvolvimento.” (1997, p,7-8).

A mercadoria impõe exigências que para supri-las ou mesmo controlá-las é necessário um mecanismo vivo visto como eficaz. O engano se instaura e coloca em um plano igualitário, mercadoria e cidadão, que são analisados e medidos pelo mesmo parâmetro quantitativo. Segundo Kurz, a humanidade dentro desse processo neoliberal, onde se deve acreditar no valor de qualquer coisa para ter êxito, está à beira de um colapso.

Uma reflexão sugerida por Eagleton pode acompanhar o pensamento de Kurz. O pensador sugere que:

[...] haveria uma necessidade de explicar como e se podemos conhecer o mundo diante do parente colapso de alguns modelos epistemológicos clássicos, um colapso está relacionado com a perda da noção de representação política. Pois a prática consiste sem dúvida num dos meios primários com que defrontamos o mundo; e se nos negam alguma de suas formas mais ambiciosas, não tardará e nos pegaremos imaginando se existe alguma coisa lá fora. [...] Talvez estejamos todos apenas aprisionados dentro do nosso discurso. Trata-se de uma metáfora reveladora, que entende a linguagem mais como obstáculo do que como horizonte. (1998, p. 21)

Essas questões, juntamente com a vontade de viver em uma sociedade livre, levaram o ser humano a querer experimentar uma vivência em uma sociedade mais igualitária, portanto, governos de diversas nações promoveram revoluções, uma encruzilhada se instalou e no momento desse entrave, as ditaduras cívico-militares se espalharam pelos países latino-americanos.

Os governos denominados ditatoriais facilitaram a implantação de políticas externas e reforçou a condição dos países latino-americanos, onde esta forma de governo aconteceu, como periféricos e marginais. Frente à impossibilidade de falar, a alegoria será usada como uma maneira criptografada para dizer as coisas (tanto no âmbito temático, quanto no estrutural) no momento em que o silêncio foi exigido ela passou a ser vista, não só como um modo de ilustração, mas também como uma forma de expressão, uma forma de divisão do mundo que vivencia a queda. A alegoria revela novas possibilidades de significação e se torna, portanto, ambígua. (BENJAMIN, 1994)

4.2 Alegoria, ironia, silêncio e a Casa de María Canales

No processo alegórico mostrar algo é subtrair a vida que esse algo contém para dar-lhe um novo sentido a partir da sua morte. Portanto, o artista inventa alusões para apresentar o que não pode ser apresentado em uma linguagem

transparente, clara e que seja capaz de comunicar. É o que acontece com Bolaño quando escreve o romance *Nocturno de Chile*.

Idelber Avelar, na introdução do seu livro *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, afirma que:

Apesar da alegoria ter ocupado o centro dos debates estético-políticos dos últimos anos [...] persiste um nó pouco pensado, especialmente com respeito ao porquê do retorno da alegoria em tempos ditatoriais e pós-ditatoriais. A explicação mais comum para a proliferação de textos alegóricos durante ditaduras é conhecida: sob condições de medo e censura, os escritores se veriam forçados a usar “formas indiretas, “metáforas, “alegorias” [...] Essa explicação nunca me convenceu muito, talvez eu me recuse conceder aos censores qualquer mérito por *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, ou dar algum crédito à ditadura de Pinochet por *Lumpérica*, de Diamela Eltit, ou ainda aos generais brasileiros pelas canções de Chico Buarque de Hollanda. O fundamental reside no fato de que nessa interpretação a irrupção do alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio e meramente recoberto a posteriori, supostamente enunciável transparentemente em tempos de “livre expressão” (2003, p. 20).

Em uma sociedade que não se contenta mais com o espetáculo do mundo, que rompe com a barreira entre arte e público e a arte começa a fazer parte do cotidiano das pessoas, mesmo perante a censura, a alegoria funcionará como uma solução, de certo modo, “comprometida”, para dizer o que não pode ser dito, uma entrada para o segundo texto e para ironia como crítica.

“Democracia e liberdade pela vida e pela paz! Chega de assassinatos, chega de tortura, chega de ditadura!” Esses eram os gritos, as palavras do povo chileno durante o período Pinochet.

Durante o século XIX, desde a fundação da república como nação organizada, Chile esteve envolvido em inúmeros conflitos políticos, uns mais violentos que outros, e muitos que terminaram com a expulsão dos vencidos.

A partir de 1970 um novo governo começou a lutar para concluir seu programa político. Esse governo era liderado por Salvador Allende, que estava unido a Unidade Popular. No seu governo os gastos com ações sociais aumentaram

consideravelmente e houve um esforço de redistribuição de riquezas entre os pobres.

Além disso, criou uma grande quantidade de iniciativas culturais que se empenhou para levar as artes para as massas. Esse sonho, idealismo de um grupo, esteve a ponto e se tornar realidade dentro do mundo socialista que apontava. Mas veio a tragédia e grande parte dela proveio de que esse sonho, essa utopia, igualdade para todos, não foi compartilhada pela maioria dos chilenos. A Natureza radical do programa da Unidade Popular despertou a oposição por causa dos interesses estabelecidos.

Enquanto Allende e seus seguidores acreditavam que o socialismo podia ser construído sob as bases sólidas da tradição democrática chilena, outros de seus seguidores queriam passar por cima dessa tradição. Essa contradição provocou os dilemas vividos no governo da UP. Os objetivos revolucionários dos militantes eram utópicos e a longo prazo, e entre eles existiam aqueles que sustentavam uma crença apocalíptica, de que para o futuro da esquerda e do socialismo era melhor que Allende deixasse o poder nem que fosse à força. Eles estavam tentando criar uma situação de desordem e caos para obrigar a instalação de um golpe de estado. Sobre este ponto esclarece Tomás Moulian:

[...] el golpe militar realizado por los militares en nombre de la “restauración democrática”, rebrotó la ideología de la “necesidad histórica” de una revolución. Esta le venía a los golpistas como anillo al dedo. Sonó verosímil y generó rápido consenso en la casi totalidad del bloque golpista, en parte porque había sido colocada como tema por la propia UP. (1997, p. 29)

Para dar o golpe se juntaram aos militares, com ganas de poder, os de direita que estavam dispostos a ultrapassar a soberania do presidente, além dos empresários disponíveis a ajudar a implantar uma economia disciplinar contanto que não fossem nunca ameaçados pelos movimentos populares. Como já não se podia

mais sustentar a crise que agravava o colapso, aconteceu o bombardeio do Palácio de La Moneda e assim um novo Estado foi criado sobre a ruínas do outro e “la ditadura revolucionaria capitalista, dirigida por los militares, nació com essas marcas de fuego.” (MOULIAN; 1997, p. 30)

Dialogando com *Nocturno de Chile*, trazendo a temática para dentro da narrativa de Bolaño, o episódio que conta a história da Colina dos Heróis, faz alusão à história chilena e narra a metáfora da luta popular:

[...] la Colina de los Héroe, grave y quieta, oscura y noble, el proyecto, la obra de la que conocemos sólo fragmentos, la obra que a menudo creemos conocer pero que en realidad conocemos muy poco, el misterio que llevamos en el corazón y que en un momento de arrebato ponemos en el centro de una bandeja de metal labrada con caracteres micénicos, unos caracteres que balbucean nuestra historia y nuestro anhelo y que en realidad sólo balbucean nuestra derrota, la justa en donde hemos caído y no lo sabemos, y nosotros hemos puesto el corazón en medio de esa bandeja fría, el corazón, el corazón, el zapatero se estremecía en el lecho y hablaba solo y pronunciaba la palabra corazón y también fulgor, [...] despierte señor, es sólo un sueño señor [...] (BOLAÑO; 2000; p. 59)

Assim como o sapateiro de Bolaño que se torna o primeiro e único herói auto-sepultado na Colina dos Heróis, Allende não abandona seu sonho, e em seu discurso final, debaixo do bombardeio emitido pela rádio, ele diz: “Ante estos hechos sólo me cabe decir a los trabajadores: No voy a renunciar! [...] Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad al pueblo” (WINN, 2010, p. 178-179). Allende, como o sapateiro de Bolaño sonhou, mas seu sonho virou logo um pesadelo, e este pesadelo se converteu em realidade. Todas as suas ideias sonhadas junto com o povo e os partidos mais populares foram apagadas com o golpe militar de 1973.

O golpe militar foi um processo contrarrevolucionário que já estava sendo desenhando nos anos anteriores e alguns fatos como – o brutal assassinato de Eduardo Pérez Zujovic (ministro do Interior do governo Frei), em junho de 1971; a

marcha das panelas vazias; e a greve de outubro, em 1972; torres de energia elétrica dinamitadas; a desapropriação de fazendas e fábricas; o assassinato do ministro de Allende; o bloqueio do crédito promovido pelos Estados Unidos como parte da sua campanha secreta para desestabilizar o governo de Allende; a escassez dos bens de consumo; o aumento da inflação que atingiu níveis recordes em 1973, etc. – criaram um clima de paixão, ódio e demonização do adversário, que era visto como totalitário e fascista. Nesse momento a sociedade estava saturada de promessas descabidas que não foram cumpridas. (WINN, 2010)

Até o dia 11 de setembro de 1973, a maior parte do Chile já estava sob as ordens de regime militar e muitos chilenos já sentiam a repressão política e os abusos de direito. Portanto, o golpe militar liderado pelo general Pinochet teve seu ápice com o bombardeio do palácio do governo, para que não houvesse dúvida de sua intensão, mas antes de ser morto, Allende se suicida com a metralhadora que tinha sido presenteada por Fidel Castro com a seguinte inscrição na alça *“Para Salvador Allende meu companheiro de armas”*. Uma parte do povo, fiel a Allende, ainda tentou unir forças para deter o golpe e defender o governo, mas sem nenhum logro, o governo militar se instaurou e permaneceu por muitos anos, de 1973 a 1990. Nunca serão conhecidos os números precisos dos que foram torturados, presos e executados pela contrarrevolução, em sua maioria, jovens desconhecidos, trabalhadores e camponeses que resistiram ao novo governo.

A partir desse momento Chile se torna um país atormentado pela dor e frases como: “o país unido jamais será vencido” não tem mais significado porque a vozes dos que clamavam por justiça e por democracia foram arbitrariamente e duramente caladas com tortura, assassinatos e violação dos direitos humanos. Moulian mais uma vez esclarece: “[...] los militares y sus aliados eligieron la contrarrevolución que

los conducía al terror estatal. La Unidad Popular no los empujó a la crueldad, sólo les generó la oportunidad de ejercerlo” (1997, p. 170)

A operação para a retirada de Allende do poder foi denominada “Operação Silêncio”, Roberto Bolaño descreve, no seu romance, esse momento em que os fatos fictícios se juntam com os históricos, usando a voz do sacerdote Lacroix que faz alusão aos fatos:

[...] y hubo huelgas y un coronel de un regimiento blindado intento dar un golpe y un camarógrafo murió filmando su propia muerte y luego mataron al edecán naval de Allende y hubo disturbios, malas palabras, los chilenos blasfemaron, pintaron las paredes y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. (2000; p. 99)

Urrutia Lacroix se mostra conivente com a operação quando revela que, além de se refugiar na leitura, ficou em silêncio, dando crédito ao eterno ditado de quem cala consente.

O diagnóstico que se tece das ditaduras cívico-militares é o da amnésia, ninguém viu, ninguém ouviu, ninguém fala e ninguém sabe o que aconteceu. Na verdade nos primeiros anos do regime militar, muitos socialistas e comunistas foram presos, encurralados, torturados, assassinados e exilados e os que foram para o exílio começaram uma luta, desde fora contra o regime, somando forças com outros exilados de outros países, a intelectualidade chilena fala, clama. Idelbert Avelar aclara com seus dizeres:

A literatura pós-ditatorial latino-americana se encarrega da necessidade não só de elaborar o passado, mas também de definir sua posição no novo presente instaurado pelos regimes militares: um mercado global em que cada canto da vida social foi mercantilizado. Uma análise da cultura pós-ditatorial deve proceder, então, tendo em conta dois objetivos paralelos, por um lado avaliar como e sob que condições e possibilidade a literatura lida com o passado e, por outro, questionar o estatuto do literário num momento em que a

literatura enfrenta uma crise de sua capacidade de transmitir experiência, uma ampliação da fissura entre o vivido e o narrável. (2003, p. 237)

Embora se considerasse um democrático, dizendo que respeitava a constituição do país ao pé da letra, Pinochet, durante a ditadura cívico-militar, promoveu o chamado “apagón cultural”, foram queimados livros e a circulação dos permitidos passava por uma censura muito severa. Os valores socioculturais chilenos ficaram em segundo plano, desapareceram várias editoras e livrarias e o sistema educacional passou a ser excludente, onde qualquer manifestação cultural era percebida como subversiva.

Entretanto esse período não deve ser visto como aquele em que houve uma ausência total de manifestações culturais e sim como o período carente de políticas culturais provenientes do Estado, além dos instrumentos de repressão e vigilância que determinaram a diminuição das atividades culturais que se desenvolveram na clandestinidade.

Roberto Bolaño escreve uma parte da trajetória da Unidade Popular, de Salvador Allende, o golpe de estado e seu desenrolar, usa a voz do padre Sebastián Urrutia Lacroix, que conta os acontecimentos do Chile a partir de sua própria ótica. Suas memórias se entrecruzam com acontecimentos históricos, que muitas vezes se desdobram numa relação direta com a literatura, já que o personagem além de padre é poeta, professor e crítico literário.

Lacroix participa de todos os eventos de seu país levantando a bandeira de ser um patriota, estabelece uma relação estratégica com a literatura, a cultura, a política e a história chilena, ele transita e pode transitar em qualquer ambiente, pois por ser sacerdote se torna em um personagem, embora conservador, com possibilidade de transito em qualquer camada, podendo discutir e discorrer sobre qualquer assunto. Mesmo distante fisicamente cabe ao crítico literário, sacerdote

Ibacache, pseudônimo usado por Lacroix, mostrar acontecimentos mesmo não estando presente no país.

Sebastián Urrutia Lacroix, no momento inicial da narrativa, quando diz que está morrendo, ainda tem muita coisa para contar, existem muitos fatos para serem apresentados. A paz que desfrutava já não está mais presente e esse sacerdote, necessita com urgência dizer, mas este dizer só se torna possível a partir de fatos que o fizeram refletir e com a intensão de esclarecer alguns pontos. Segundo Marshall Berman:

O caminho largo e aberto é apenas um entre muitos outros possíveis, mas tem suas vantagens. Ele nos permite ver uma grande variedade de atividades artísticas, intelectuais, religiosas e políticas como partes de um mesmo processo dialético, e desenvolver uma interação criativa entre elas. (1982, p.11).

Sebastián Urrutia Lacroix segue esse caminho longo e aberto, se caracterizando, em um primeiro momento e durante toda a trajetória do seu relato, como um homem que pode transitar por uma camada social oligárquica, que não tem certeza da sua fé, Em um segundo momento, se caracteriza como o crítico literário que acha que seus artigos colocam autores em evidencia ou não, em o péssimo poeta que nunca deixou transparecer por se sentir menor ou insignificante e no cidadão chileno que não toma partido, que lê os gregos no momento de dizer qual o lado seguiria, aquele que fica sempre esperando os fatos acontecerem, sem ter uma participação direta. Ainda citando Berman, Sebastián Lacroix usando esse caminho, *“cria condições para o estabelecimento de um dialogo entre o passado, o presente e o futuro. Ele transpõe as fronteiras do espaço físico e social, revelando solidariedades entre grandes artistas e pessoas comuns...”* (1982, p.11).

Esse caminho percorrido fez com que Lacroix tivesse uma visão mais ampla da sua existência, denunciando como o ser humano é frágil e forte, alienado e sabedor, raso e, ao mesmo tempo, profundo. Tão frágil que precisava apoiar-se no

cotovelo e levantar a cabeça para se defender do seu descrédito e das infâmias contadas pela sua máscara final, o “jovem envelhecido”, e logo na primeira página verbaliza:

Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con lo silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. (2000; p. 11-12)

Bolaño segue com a narrativa usando sempre a voz, ora de Lacroix, ora do “jovem envelhecido” (os dois divergem, seus pensamentos políticos são diferentes) e o faz com maestria, onde o dialogo, nesse caso o monólogo interior do personagem, afirma a presença dos excluídos e justifica a importância da comunicação com ele mesmo e com o leitor. A comunicação se faz como denuncia interna e externa, pois mostra, ao mesmo tempo, o que se passa dentro e fora de um corpo, no espaço do microcosmo, o do homem; e no espaço do macrocosmo, o país, o continente, nesse caso, a América Latina.

Falando em comunicação e diálogo Berman afirma que ambos, *“ganharam um peso e uma urgência especiais nos tempos modernos, porque a subjetividade e a interioridade estão mais ricas e mais intensamente desenvolvidas, e ao mesmo tempo mais solitárias e ameaçadas.”* (1982, p.15).

O monologo interior de Lacroix e o silencio do “jovem envelhecido” preenchem lacunas, não mostra explicitamente o que acontece, mas faz com que o leitor penetre e entenda um momento histórico e comece a preencher os espaços vazios da história não contada, do relato alterado, obscuro, mascarado e dissimulado. Um personagem isolado, que vira coletivo na sua percepção dos fatos. Lacroix vive o tempo e a história que lhe é apresentada, sem tomar partido, o que importa para ele é a literatura, são seus artigos de crítica literária. A história fica

sempre em um segundo plano, mas no final de tão segunda, de tão sem importância acaba virando um dos temas da narrativa.

Existe no romance uma crítica ao regime político que não é panfletária, e que aparece cifrada nas suas entrelinhas. Todas as histórias, tanto as ficcionais como as reais servem para reflexões críticas a um regime e a uma sociedade de seres que se deixam levar porque estavam, de algum modo, decepcionados com o que viveram.

Esta passagem do romance serve como exemplo:

[...] y la vida seguía y seguía y seguía, como un collar de arroz en donde cada grano llevara un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacar-se el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de linde, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios al vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad, gente que mira la televisión, gente que asiste a los partidos de fútbol, el aburrimiento como un portaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad, Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche. (2000, p. 123)

Diante de uma obra que adia o seu tema principal - as torturas que são realizadas nos porões da casa de María Canales - e intercala, como já citado anteriormente, com outras cenas (o sapateiro do Império austro-húngaro; o pintor guatemalteco em Paris, os pombos que destroem as igrejas europeias, passagens bastante alegóricas, o que também constitui a estética narrativa), pode-se dizer que o romance já é um exercício estético em si mesmo e esta obra de Roberto Bolaño que aborda os conflitos éticos da estética da literatura, é uma obra em que a própria estrutura narrativa é estética e ética.

Esta história foi baseada a partir de uma conversa que Bolaño teve com Lemebel, (ele também escreveu sobre o acontecido – Anexo III) e está no seu artigo, *El pasillo sin salida*, no livro *Entre Paréntesis*: “Y para terminar, una historia verídica.

Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo (ese 'todo el mundo' pequeño y lejano que es Chile) lo sabe." (2004, p.77).

Portanto, a proximidade entre literatura, história, filosofia e processos de desenvolvimento econômicos muitas vezes são esquecidos e a literatura é entendida como uma atividade isolada em si mesma, que se auto-responde, mas a obra literária contemporânea já não pode mais ser analisada fora de um conteúdo histórico, filosófico e político, pois estes refletem uma visão de mundo onde o fazer literário também fica impregnado.

Considerando essa aproximação, a pergunta que se faria nos dias atuais não seria mais como a proferida por Adorno em 1949, se era possível escrever poesia depois de Auschwitz, mas sim modificar, ou ainda, acrescentar: como fazer literatura e escrever em uma época "pós-neoliberal" e "pós-ditatorial"? Como narrar o trauma, a catástrofe, a ruína sem ser melancólico, pesado, sem narrar o horror de maneira direta, como real?

Responder a essas perguntas também era uma das propostas de Roberto Bolaño quando escreveu *Nocturno de Chile*, obra que mostra, e ratifica o seu detalhado plano estético – ético – literário. Nela o autor critica o regime cívico-militar imposto pelo golpe de estado, questiona a apatia e a incapacidade do povo e da sociedade chilena de se posicionar frente aos acontecimentos impostos e de mudar alguma coisa para melhor.

Crítica e questionamento são realizados, como já apontado, através de recursos estilísticos como a alegoria e a ironia, formas sutis, subliminares e completamente integradas ao enredo de sua narrativa. Bolaño difere de outros autores da sua geração quando coloca no mesmo plano de importância, no

momento da sua criação literária, aquilo que quer dizer (conteúdo) com a maneira de como dizê-lo (forma).

No seu artigo, *Sobre el Estilo*, Susan Sontag afirma que: “Hablar del estilo es una manera como otra de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, el referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden”. E mais adiante, no mesmo texto, a autora diz que: “El estilo de un artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las formas de su arte” (SONTAG, 1984, p.30 e 49).

O estilo e a estética usados por Bolaño não só apresentam a forma de sua arte como as tensões de uma época. Não é à toa que ele usa a alegoria e a ironia como forma de mostra ao leitor os traumas vividos durante a ditadura cívico-militar no Chile. Roberto Bolaño escreve na encruzilhada, tem consciência sobre o que está escrevendo e sabe que imprime seu ponto de vista. Prioriza uma forma de contar cifrada para apresentar as problemáticas da atualidade. Literatura e horror não se contrapõem em sua obra e conseguem conviver.

Pode-se dizer que Bolaño, juntamente com o seu narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, relata horror sem ser realista, de uma maneira escamoteada, já que (no momento em que se passa um dos episódios da narrativa – os anos de chumbo da ditadura), não se podia expressar diretamente por causa da censura, então ele utiliza uma forma alusiva, parafraseada, enviesada. A alegoria usada mediante a impossibilidade de falar.

O romance mistura personagens reais e fictícios, essa mistura decorre também da sua estética, que ajuda ao autor na sua crítica ácida e sarcástica e na sua ironia.

O pensamento de Tomás Mlulian ajuda a ampliar o debate:

Las dictaduras revolucionarias, que tratan de destruir antiguas formas de vida para imponer un nuevo orden racional, usan simultáneamente el silencio y la economía austera del poder disciplinario combinada con la estridencia y visibilidad del poder represivo. Esto significa que ese tipo de dictaduras une el actuar invisible del poder, del cual sólo se ven sus efectos, con la furia, en apariencia sólo pasional, del castigo. Es decir el sujeto es disciplinado en el uso del tiempo, en el ejercicio de los placeres, en la posibilidad de autoconciencia por un poder que silenciosamente rige todos sus actos y cuya omnipotencia pasa desapercibida (1997, p.174)

Roberto Bolaño, ao trazer, para dentro da sua obra, períodos da história chilena que ganham o título de revolucionários, lança mão de um recurso eficaz, o de escrever com a ideia da revolução permanente – teoria proposta por Trotsky, sair da inércia, do silêncio e tentar provocar mudanças, recuperando a realidade das vanguardas, o conceito de derrota dentro da sua narrativa está muito bem mediado através dos personagens que, por experiências traumáticas, acabam encontrando saídas, ainda que negativas, nunca terminam felizes e em paz, pois são personagens à deriva, em fuga, sem um lugar determinado.

Segundo Bakhtin, “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.” (BAKHTIN, 1998, p.397).

Partindo dessa afirmação, pode-se pensar que a reflexão de Bakhtin é assertiva e cabe no momento de leitura dos romances de Roberto Bolaño, percebe-se uma forma estética que passa pela vida e se mistura com ela, sem a rigidez dos romances apresentados no século XIX e no início do século XX, que era basicamente literária. O romance de Bolaño dialoga com as outras formas artísticas, como a pintura, a arquitetura, o cinema, e muitas vezes com formas artísticas que

são próprias da cultura de massa: o folhetim, as canções populares, os filmes alternativos, o romance policial, etc.

O próprio Bolaño esclarece, em resposta dada a Gabriel Agosin que:

[...] la única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder. (BOLAÑO apud BRAITHWAITE; 2006, p. 25)

Mesmo assim, é difícil definir Roberto Bolaño como um autor “pós-moderno”, embora tenha vivido em um mundo lido, percebido como “apocalíptico”, posto que fragmentado, a sua formação e forma estética não se enquadram neste rótulo da “pós-modernidade”, pois todos os temas abordados por ele são problematizados e agenciados. Nele, a polissemia está misturada e mediada enquanto forma; e o autor, ao mesmo tempo, que abre, reduz o ponto de vista, com isso, o leitor não fica preso apenas a um ângulo, é levado a participar desse movimento. Movimento este, já proposto pelos autores vanguardistas.

Existe, além disso, dentro da obra de Bolaño, o jogo que reduz, mas ao mesmo tempo amplia, a sua percepção estética, pois os personagens apresentam certa instabilidade e ambiguidade, no momento em que narram os fatos, o que é perceptível nesse ponto do romance com o uso amplo do polissíndeto:

Y Farewell: fijese, las sombras chinescas han desaparecido. Y yo: en efecto, han desaparecido. Y Farewell: qué cosa más extraña. ¿qué habrá pasado? Y yo: probablemente no lo sabremos nunca. Y Farewell: ya no hay sombras, ya no hay velocidad, ya no hay esa impresión de estar dentro del negativo de una fotografía, ¿lo hemos soñado? Y yo: probablemente no lo sabremos nunca. Y luego Farewell pagó la comida y yo lo acompañé hasta la puerta de su casa (2000; p; 68).

Roberto Bolaño busca com sua escrita, o que pretendia ainda como poeta infrarrealista, que entendia cada ato, cada verso e palavra, como um novo modo de explicar o mundo e a partir desse entendimento, buscá-lo e recriá-lo em sua escrita,

que está fora dos moldes burocráticos e dos espaços de poder. Bolaño cria uma maneira sua para contar, refletir e criticar a sociedade em que vive, não precisa seguir nenhuma escola preestabelecida. No fundo, ele nunca deixou de lado sua veia infrarrealista de ler a realidade, aquela que tinha como principal objetivo atacar o que era imposto, o que ou quem fazia parte de um cânone já estabelecido.

Nesse momento cabe citar uma trecho do artigo, *La última ronda de la modernidade: Los detectives salvajes y el mezcal “Los suicidas”*, de Oswaldo Zavala:

[...] el teórico Peter Bürger explica que las vanguardias históricas europeas surgieron del deseo de autonomía del discurso literario frente a la sociedad burguesa. Una vez conquistada la autonomía, todo intento de reactivación de los mismos presupuestos literarios está condenado al fracaso precisamente porque el proceso de consolidación de su autonomía sólo puede ocurrir una vez. La radicalización de ese proceso, sin embargo, neutraliza también uno de los objetivos principales de los proyectos vanguardistas: reinsertar el arte a la “praxis” de la vida. (BÜRGER apud ZAVALA, 2010, p. 212)

Bolaño vai além do estabelecido, mergulha na consciência humana para, a partir dela, vivenciar o cotidiano, entendê-lo e criticá-lo. O seu objetivo, muitas vezes, não é o de dar conta do caos cotidiano, mas perceber que faz parte dele e que se existiu uma saída, essa é a palavra e a maneira de como esta é verbalizada.

A ética da revolução e a estética a vida, que Bolaño aponta como eixos estruturais do movimento infrarrealista perpassam por toda sua obra, não deixando de lado o fazer poético, ainda que, servindo para denunciar. Roberto Bolaño mostra na obra o fracasso de uma geração diluída pela violência do Estado, mas marcada também pela valentia e generosidade daqueles que pensaram a vida, a literatura e a arte como ferramentas possíveis a serviço de um sonho coletivo fadado a derrota.

Depois que a literatura passou a acompanhar o percurso da história, refletindo sobre essa constatação, Roberto Bolaño, em *Nocturno de Chile*, tenta

explicar o que se passou com uma geração que foi bastante influenciada pela ideia do esquecimento, da derrota, do luto e aponta algo que vai além da melancolia, que ultrapassa a razão e chega até quem o lê, como raiva e ironia. Sua prosa alcança uma grande intensidade poética sem perder a leveza

Dino Plaza diz, em um artigo sobre *Nocturno de Chile* (2006; p. 101), que o texto de Bolaño se refere a ruptura, ao caráter vanguardista que o mobilizava a ser transgressor e questionador. Este romance se constitui em uma obra que remete a um outro registro, a outra variação daquilo que surge no passado com a finalidade de rebeldia, com isso *Nocturno de Chile* se instaura no cenário chileno como provocação ao que já era conhecido.

Uma passagem do livro pode ilustrar bem esse tema que era muito caro para o autor. Sebastián Urrutia Lacroix relê os clássicos gregos enquanto Allende está no poder:

Después vinieron las elecciones y ganó Allende. Y yo me acerqué al espejo de mi habitación y quise formular la pregunta crucial, [...] y la pregunta se negó a salir de mis labios exangües. Aquello no había quien lo aguantara. [...] Cuando volví a mi casa me puse a leer los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer los griegos. Empecé con Homero, como manda la tradición, [...] y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba [...] y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*, [...] y el gobierno nacionalizó el cobre y luego el salitre y el hierro [...] y se organizó la primera marcha de las cacerolas en contra de Allende [...] y después vino el golpe de Estado [...] (2000, p. 96-99)

Bolaño, nessa parte do romance, lança mão mais uma vez da alegoria para dizer qual o período histórico que aparece na narrativa e para alertar ao leitor mais atento, que diferente do período clássico dos gregos - quando o romance não tinha espaço - o período de ditadura sob censura, onde não se pode narrar o horror, a lógica seria usar o romance como espaço para contar, para dizer ainda que, alegoricamente. Por não se tratar de um gênero acabado, engessado e nem fazer

parte da grande literatura harmônica do período clássico, o gênero romanesco consegue se unir as massas. Este aspecto pode ser ilustrado com a passagem de Karlheinz Stierle quando afirma que:

A alegoria e a alegorese são os lugares em que a ficção. Como figura de verdade, conserva um relativo direito próprio. A alegoria, mais do que a práxis interpretativa da compreensão figural, podia ao mesmo tempo tornar-se o lugar em que a ficção, a partir do espírito da alegoria, preludia, contudo, um outro e surpreendente modo de configuração ficcional. Ele ganha, nos tempos modernos, uma significação imprevisível e que mais a mais se tornará o próprio paradigma da ficção: o romance (STIERLE, 2006, p.30).

Então, enquanto a massa está no poder, o personagem protagonista do romance *Nocturno de Chile* lê os clássicos. Essa mistura serve perfeitamente para a compreensão da estética do autor. Além disso, nas cenas fictícias construídas por Bolaño existe a multiplicidade de papéis que já não podem ser separados, os personagens (sejam os criados pelo autor, ou não) já estão todos, entre si, articulados dentro da trama e ficcionalizados.

Segundo Pablo Berchenko (2006, p.11-20), em seu artigo: *El referente histórico chileno em Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*, o romance é cifrado e junto com a ficção coloca em cena personagens, acontecimentos e espaços reais disfarçados pelo autor. A voz narrativa introduz referentes culturais, espaços, tempos e acontecimentos que estão, aparentemente, desconectados da experiência privada do narrador, o qual propõe um relato vacilante, mutilado, reticente e alusivo. Entretanto, o narrador, apesar de viver uma crise individual, é alguém que chega a realizar sínteses históricas e, às vezes, contextualizações de grande precisão. Assim, o romance apresenta, em suas poucas páginas, a mudança da sociedade chilena entre os anos finais de 1950 e anos iniciais de 2000.

O título da obra – *Nocturno de Chile* –, a ilustração da capa e a data de edição são elementos referenciais que aludem ao contexto nacional do autor. As

cenar secundárias, a atmosfera impregnada pelo medo e pelo silêncio, a carga ideológica de cada voz, os medos sociais em que se desenvolvem os personagens, constituem referentes à realidade chilena. Somente duas formas de referencialidade serão apresentadas nesse estudo: a datação dos acontecimentos e a significação dos nomes próprios dos personagens.

O romance também pode ser lido como fechado, pois com vontade de afirmar o caráter referencial de sua obra, Bolaño data cuidadosamente seu texto (embora seja cíclico na sua apresentação, no final do romance, Lacroix volta ao estado inicial, como no começo do livro). A narrativa apresenta uma acumulação de referentes históricos a partir do governo de Salvador Allende e se mistura em dois planos: o primeiro, os textos clássicos de historiadores e filósofos da antiguidade, lidos pelo personagem; segundo, os fatos duros sobre a história chilena, entregues sem nenhum comentário, mas com forte carga ideológica.

A escolha a passagem da enumeração das cenas não é aleatória, pois nesse fragmento o esquecimento, os ignorados anos de Allende no poder, reaviva a lembrança e aponta a ruína e a derrota em que o país chegará, embora Lacroix eleja o silêncio como companhia. Seligmann-Silva já diz na introdução do livro *Catástrofe e Representação* que: “Não é preciso passar por uma catástrofe, no sentido geológico, biológico, ou histórico, para reconhecer as contingências traumáticas da experiência.” (2000, p.7). Roberto Bolaño usa a alegoria na sua obra para mostrar essa experiência traumática.

Pode-se nomear a catástrofe, o que causou trauma, a ruína e a derrota sem contar o fato direto, o evento real, “sem excesso de realidade”, subterfúgios podem ser usados para que o horror chegue até o leitor como um evento que não pode ser esquecido. Doses de ironia e alegoria tratam a violência em outro patamar, com

mais leveza sem tirar a importância de como é duro encarar um mundo invertido e fadado ao fracasso. Segundo Seligmann-Silva não existe limite para a representação, mas deve-se sempre atentar para a ética.

O pensamento de Idelbert Avelar dialoga com o de Seligmann-Silva, quando enuncia que a literatura pós-ditatorial serve de testemunha a essa vontade de retomar o passado, chamando a atenção do presente para tudo aquilo que não foi realizado, dizendo que o presente é produto de uma catástrofe anterior, do passado visto como catástrofe. (AVELAR, 2003, p. 258)

Retomando o estrato da obra *Nocturno de Chile* citado acima (a enumeração dos acontecimentos históricos), o ritmo do texto se acelera, os fatos precipitam aos referentes históricos, os dados estatísticos e o trivial se acumulam enlaçados pela simples conjunção aditiva *y*. O narrador fictício mostra seu relato dentro de uma cronologia quase sempre ordenada. Passa a narrar os fatos acontecidos em 1971. Em seguida focaliza sua atenção nos acontecimentos que caracterizam o ano de 1972.

Finalmente, aparecem em esta enumeração os referentes cada vez mais dramáticos dos anos de 1973. O tom da enunciação é aparentemente distante e frio. Cria-se uma narrativa crescente e insustentável que anuncia o fim da experiência política chilena. A referencialidade forma um todo compacto que no princípio, o essencial e o acidental se intercalam sem hierarquia para chegar a uma aceleração do narrado, que culmina no trágico dia de 11 de setembro de 1973.

O cuidado em precisar os acontecimentos não é constante, porque Bolaño intercala histórias secundárias, que concernem ao país, apenas por alusão, como: a viagem do narrador ao campo como referente sociocultural que permite ao autor entregar um relato da situação do Chile na década dos anos de 1950, antes das

transformações do mundo rural realizadas pelos governos de Eduardo Frei Montalva, de Salvador Allende e a ditadura cívico-militar.

A narrativa segue e apresenta uma acumulação de referentes históricos a partir do governo de Salvador Allende e se mistura em dois planos: o primeiro, os textos clássicos de historiadores e filósofos da antiguidade, lidos pelo personagem; e o segundo, os fatos duros sobre a história chilena, entregues sem nenhum comentário, mas com forte carga ideológica.

Entre muitos dos estudos feitos sobre a obra de Roberto Bolaño, aqui cabe destacar o de Ángeles Donoso Macaya, no artigo, *Estética, política y el posible territorio de la ficción em 2666 de Roberto Bolaño*, a autora aponta que:

Al leer las novelas, ensayos y entrevistas de Bolaño es posible percibir la existencia de un territorio común a la literatura y a la política: ese territorio común es el territorio de la estética. Para Bolaño, lo político tiene que ver con cierto ordenamiento o cierta disposición de los elementos *al interior de la ficción*; es decir, tiene que ver más con una forma de presentación que de representación. (MACAYA, 2009, p. 126)

A síntese de acontecimentos históricos cuidadosamente datados se interrompe para dar lugar a uma afirmativa do personagem “yo me quedé quieto”, “y pensé: que paz [...] qué silencio”. Expressões que definem a percepção dos fatos por parte de um narrador que adere ao, e se satisfaz com o novo regime ditatorial.

Bolaño usa um recurso muito complexo para narrar o horror, o caos, o mal, em determinados momentos da narrativa usa parágrafos e frases que levam e se direcionam para os espaços em branco, para as frestas, cujo intento é ocultar. Por isso os silêncios de Lacroix e do “jovem envelhecido” são intencionais, profundos e muitas vezes desordenados, e quanto mais os personagens entram nesse espaço do silêncio, eles, os silêncios, se convertem em nevoa e em um nó difícil de desatar. Esses silêncios vão povoando o texto de enigmas, de interrogações que não se resolvem, de frases que se completam só pela metade.

Dentro desse jogo de claro/escuro, de violência e tortura sugeridas, *Nocturno de Chile*, em alguns momentos, representa o jogo do silêncio; a violência, o horror e a tortura transitam por esse espaço do silêncio, pois existe mais violência na força do silêncio do que na palavra.

[...] finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla, y abrió la puerta y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, pues pese la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego el teórico e la escena de vanguardia cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido y empezó a buscar el camino de vuelta a la sala, apagando a sus espaldas las luces que previamente había encendido (2000, p. 140)

Esse estar por dizer, essas lacunas deixa o leitor em suspenso, em estado de reflexão, o que pode suceder nesse espaço de silêncio? Não só o silêncio da palavra, mas o silêncio de qualquer ruído espacial. Portanto o silêncio e a não confirmação são maneiras pontuais para nomear a tortura e um outro estado penetra nesse espaço de reflexão: aquilo que é proibido, um território também favorecido pela ocultação, pelo que se cala. Como se fosse preferível evita sua menção para proteger o outro da verdade e a palavra fica suspendida. Não pode falar porque não pode entregar o companheiro de luta.

Com já foi apontado, neste romance nenhum dado é usado por acaso, o que está implícito virá à tona durante a narrativa em forma das histórias alegóricas apresentadas pelo autor, que devem ser lidas com atenção para que não se diminua ou falsei o significado do texto. Tudo o que deve permanecer em segredo está escondido, camuflado por trás dos fatos de uma ditadura cívico-militar, por trás da dor de não poder expressar-se, de não poder aparecer explicitamente por ser desnecessário e impossível de dizer. O horror de um momento de tortura não

precisa ser narrado como horror explícito para ser entendido como tal, o não dizer diretamente não diminui a carga de dor e sentimento dos que viveram de fato o momento. Assim narra Lacroix:

[...] llegó a un pasillo más estrecho que todos los demás y abrió una última puerta. Vio una especie de cama metálica. Encendió la luz. Sobre el catre había un hombre desnudo, atado de las muñecas y de los tobillos. Parecía dormido, pero esta observación es difícil de verificar, pues una venda le cubría los ojos. El extraviado o la extraviada cerró la puerta, desaparecida instantáneamente la borrachera, y recorrió sigilosamente el camino andado. Cuando llegó a la sala pidió un whisky y luego otro y no dijo nada. (2000, p. 139)

A iminência da morte ajuda nesse processo de revelação, o que deve ser contado é o que implica na participação de todos, inclusive os que se afastaram voluntariamente do cenário do caos.

Voltando à alegoria presente neste fragmento da obra, na listagem dos autores clássicos gregos lidos e enumerados por Lacroix, muitos deles eram poetas de guerra, escritores de tragédias que se encontravam no desterro e que narravam feitos de conquista, contavam sobre homens armados, valentes, destemidos e também sobre homens desarmados que temiam. Outros desses autores eram historiadores, políticos, filósofos ou poetas líricos, todos eles se cruzam e se entrecruzam nas teias do período histórico que o Chile estava vivendo naquele momento, e no instante de retirada e do voluntário esquecimento de Lacroix.

Este cruzamento de dados históricos com autores clássicos gregos forma parte de uma alegoria maior, que no fundo talvez queira mostrar o que está por traz dessa atitude sonsa de um Lacroix obcecado pelo poder. Enfim, mostra de que lado o padre está: da pátria e da política de direita. Quanto mais se potencializa a opção do padre Lacroix, mais a narrativa ganha como denuncia.

O tom irônico e alegórico, juntamente com a justaposição das enumerações dos feitos heróicos e dos autores gregos usados por Roberto Bolaño, garante a

continuidade dessa cadeia de fatos e ações, onde o panorama político-social, a literatura, a filosofia e a crítica mordaz servem como fio condutor que culminará no momento do ápice histórico, o bombardeio do Palácio de la Moneda e no instante em que, Sebastián Urrutia Lacroix, já quieto e em silêncio, desperta da sua autoletargia e cumpre com o seu papel, o de se ajoelhar e rezar por todos os mortos, por todos os vivos e pelo Chile. “Sin cerrar la ventana me arrodillé y recé, por Chile, por todos los chilenos, por los muertos y por los vivos” (2000, p. 99)

Eduardo Said no seu livro, representações do intelectual auxilia na compreensão do texto de Bolaño dizendo:

[...] que os padrões de verdade sobre a miséria humana e a opressão deveriam ser mantido apesar da filiação partidária do intelectual enquanto individuo, das origens e de lealdades ancestrais. Nada distorce mais o desempenho público do intelectual do que os floreios retóricos, o silêncio cauteloso, jactância e apostasia retrospectiva e autodramática. (SAID; 2005, p. 12)

Outra passagem da narrativa que percorre o viés da alusão é quando Urrutia Lacroix tem um encontro como os senhores Odeim e Oido (o medo dos cidadãos e o ódio de tudo que é imposto pelo regime), personagens alegóricos que representam os pilares que servem de sustentação aos governos autoritários.

O episódio se situa nos primeiros anos da ditadura militar, quando o personagem passa de simples espectador das atividades do regime a ator e colaborador ativo. Primeiro viaja pela Europa e investiga porque as pombas estão deteriorando as igrejas com seus excrementos. O único elemento que pode combatê-las é o falcão. Essa passagem representa a guerra da Igreja conservadora (falcão) contra os defensores da teologia da libertação (pombas), tão importante nessa época na América Latina, pois, diante da fé cristã, os adeptos da teologia tentam promover a libertação dos mais pobres, das injustiças políticas, econômicas e sociais que sofriam.

Depois o padre aceita dar aulas particulares de comunismos a Pinochet e sua junta militar. A partir desta ação, Sebastián Urrutia Lacroix passa a ser um personagem importante dentro da vida cultural chilena, crítico literário influente e embaixador da literatura chilena no estrangeiro. (EZQUERRO, 2010)

Admitindo a possibilidade de o Chile ser o protagonista principal desta obra de Roberto Bolaño, e retomando todos os pontos analisados, *Nocturno de Chile* pode ser considerado, em sua totalidade como alegórico. Nenhum fato apresentado nele é aleatório, existe um “porquê” para cada um estar ali e a maneira de como cada um aparece representado, seja revestido de ironia, cinismo, sarcasmo ou acidez. Como disse o próprio Bolaño em uma entrevista citada no artigo de Villoro, no livro *Bolaño Salvaje*:

La literatura se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra un samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura. (BOLAÑO apud VILLORO, 2008, p.78).

Nocturno de Chile pode ser considerado como uma grande alegoria na medida em que serve para que o leitor entenda o momento em que está inserido e em que patamar a crítica literária chilena se encontra. Também serve para entender o autoritarismo da ditadura cívico-militar instaurada por Augusto Pinochet, e, além disso, compreender como é e vive a sociedade chilena na era pós-neoliberal e pós-ditatorial, depois de atravessar momentos de ruína, barbárie e “apagón cultural”.

Roberto Bolaño não escreve o seu romance dentro do estado de exceção, Chile, no momento em que Bolaño escreve o romance, já vive o processo de abertura, portanto a alegoria não é usada, por ele, para burlar a censura, Bolaño já não precisa usar mais este artifício com esta função. Mas sim, com a finalidade de

denunciar o que está por vir, a escuridão, a catástrofe pré-anunciada e o luto que deve ser vivenciado para se seguir adiante.

Para que a obra apresente uma aptidão verbal que comungue com a escrita subjetiva é determinante a escolha de uma, ou de várias, formas narrativas. Além da alegoria, a ironia se presta a esse papel dentro dos fragmentos de memória do personagem principal, Sebastián Urrutia Lacroix e na obra como um todo. A escolha de tal personagem, um intelectual politicamente conservador, elitista, que quer ser um crítico literário de peso, que, em um momento de delírio febril, narra fatos históricos acontecidos em um período de, mais ou menos, trinta anos já é irônico.

Segundo Said (2005), o intelectual deveria mesmo atuar para que seu público se sintam bem; o importante é causar embaraço, ser do contra e ser for preciso, ser até mesmo desagradável. A partir dessa colação, pode-se perceber que é exatamente o contrário que sucede com Lacroix, que fazia exatamente o que era esperado dele sem agradar o seu público. Bolaño, valendo-se da ironia, critica esse intelectual que continua sendo aquele se juntou às fileiras das instituições, corporações ou governos, ao mesmo tempo em que membros de um grupo relativamente pequeno, insiders, tomavam decisões de forma isolada e irresponsável. (2005. p. 26-27, 34).

Além de Urrutia Lacroix, outros personagens, como Farewell e María Canales, funcionam para denunciar e questionar os intelectuais chilenos que colaboraram diretamente com o regime ditatorial, mesmo que esses quisessem esquecer ou ignorar o passado.

A ironia não se configura somente na escolha desse personagem Urrutia Lacroix, cujo pseudônimo é H. Ibacache, mas também nas escolhas dos outros, que são fictícios e alusivos a personalidades reais como: Gonzáles la Marca, cujo

pseudônimo é Farewell, María Canales e Jimmy Thompson. Esses nomes são semelhantes aos reais, respectivamente: José Miguel Ibáñez Langois, cujo pseudônimo era Ignacio Valente, Hernán Díaz Arrieta, cujo pseudônimo era Alone, Mariana Callejas e Michael Townley.

A função dos nomes cifrados de alguns personagens é um elemento essencial desta ficção que remete a mais dura realidade vivida por intelectuais chilenos na época da ditadura militar. A opção de usar nomes cifrados revela um aspecto do leitor ideal ao qual se dirige Bolaño.

Na obra, além dos escritores já mencionados, aparecem ficcionalizados tantos outros que transitam pela narrativa que podem ter o seu referente de fato, desde que o leitor consiga estabelecer essa correspondência; também aparecem nomes genéricos que representam o coletivo, tais como: Cecília Sánchez Poblete, Montoya Eyzaguirre, poeta Uribarrena, os padres García Errázuriz e Muñoz Laguía, entre outros.

Bolaño introduz na sua ficção alguns nomes que têm uma função referencial porque são representações simbólicas de um tipo determinado de pessoa ou de ação. Como: Oido e Odeim, caracterizados por um sintagma fixo “senhores” que vem antes dos seus nomes.

Essa obra ficcional evoca uma atmosfera opressora e agônica, um mundo de pesadelo recreado por uma mistura de referentes reais e produtos da mais pura imaginação do seu autor. O conjunto emana uma sensação de sufocamento e violência kafkianos. Recuperação de uma memória que, por fim, se faz presente aos “detidos desaparecidos”, vítimas da ditadura. (BERCHENKO, 2010, p. 11-20).

Numa exposição temporal linear e rápida, Roberto Bolaño, traça três anos do governo de Salvador Allende, intercalando fatos históricos com os autores gregos

lidos pelo personagem, como não perceber a ironia neste fragmento? Durante o confronto com o passado, em seu momento de monólogo interior Lacroix questiona:

¿Hasta cuando piense seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende. Y yo me acerque al espejo de mi habitación y quise formular la pregunta crucial [...] Aquello no había quien lo aguantara. La noche del triunfo de Allende salí y fui caminando hasta la casa de Farewel [...] Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije Yo voy a releer los griegos. (2000. p. 96-97)

A ironia exerce, quase sempre, uma função crítica, pois comunica algo diferente daquilo que se queria enunciar, onde o emissor, nesse caso o autor através do seu personagem, deixa transparecer uma contrariedade e até mesmo ridiculariza a situação que quer criticar. Mas para que a ironia funcione e seja percebida como tal, quem a recebe, no caso o leitor, deve estar na mesma sintonia e no mesmo campo de entendimento daquele que a profere.

Além disso, Bolaño, deve apresentar uma marca de distanciamento, pois a ironia derruba a fronteira existente entre o que é assumido e o que não é por aquele que enuncia. Portanto, Lacroix é quem adota a posição absurda e diz que vai ler os gregos, na verdade, Bolaño, que está do lado de cá da narrativa, se isenta do que foi dito e a ironia ganha muito mais peso e acaba dessacralizando e desmascarando o discurso tido como “oficial”.

Ler os gregos é duplamente irônico, já que a ironia como atitude tem em Sócrates o primeiro modelo de comportamento irônico. A autora Beth Brait (1996, p. 21-22) apresenta em seu estudo uma análise sobre a ironia socrática e revela que tal noção como principio filosófico encontra respaldo no senso comum, isso permite o uso e o entendimento de várias expressões como: “individuo irônico”, “ironia de situação”, “ironia do destino”, “ironia dos acontecimentos”, além de outras. Está última expressão “ironia dos acontecimentos” pode ser usada quando o padre

Sebastián Urrutia Lacroix enumera os acontecimentos do Chile enquanto lia os gregos.

A enumeração desses fatos é muito irônica e o interdiscurso surpreende e causa riso naquele que o lê. Pois então, a ironia também leva ao humor. A escrita irônica de Roberto Bolaño, que em muitos momentos também é cínico, e nisso ela ultrapassa o espírito de provocação, de ruptura e de choque propostos pelas vanguardas do início do século XX, continua sendo crítica, joga com a alegoria e não diz diretamente, nesse momento não é interessante dizer os que todos queriam ouvir (a crítica ao que está estabelecido), mas dizer o que todos querem ouvir de maneira nova, onde a mensagem subliminar pode vir à tona com perspicácia, inteligência e ironia.

Continuando dentro do pensamento de ironia socrática proposto por Brait, o diálogo serve para entender de onde parte a ironia, se dos acontecimentos ou do narrador e para compreender esse ponto abordado, além da linguagem, o diálogo aparecerá como um agente adicional para estabelecer relações do homem com o mundo. Brait segue em sua análise, dizendo que muitos outros autores que se focaram na ironia socrática afirmam que a ironia é *“um procedimento discursivo que envolve a maneira particular de elaborar um diálogo. A forma como Sócrates conduz seu procedimento irônico é, de fato, uma “dialética” no sentido de uma verdadeira arte de dialogar”*.(BRAIT, 1996, p.23)

A verdadeira arte de dialogar para Roberto Bolaño, nessa passagem de *Nocturno do Chile*, está no fato de Sebastián Urrutia Lacroix (que agoniza de febre, esse dado não pode ser esquecido) ter, durante toda a narrativa, como interlocutor “jovem envelhecido” (a sua outra face) e o leitor, de provocá-los a sair do estado letárgico em que se encontram e agir. Esse diálogo só é possível e entendido

porque também está carregado de ironia, leitor e personagem ocupam o mesmo âmbito de compreensão dos fatos inseridos na conversa.

Um alerta implícito, dentro de um diálogo também implícito, (o “jovem envelhecido” nunca responde, diretamente, à Lacroix) perpassa toda obra, apontando que o mundo é caótico e até quando se pode viver fora desse caos e desse mundo.

Duplo antagônico do protagonista, o “jovem envelhecido” é o grande perturbador que não deixa o moribundo usufruir da paz silenciosa e o obriga a recordar sua vida para justificar-se. Esse protagonista se apresenta como um homem responsável em busca da paz, da responsabilidade dos atos, das palavras e dos silêncios. Em outras oportunidades se mostra como um indivíduo que se mantém distanciado dos eventos políticos, optando por manter-se em silêncio, aceitando compromissos e justificando o que não pode ser justificado.

As ações que levam o “jovem envelhecido” ao descrédito nunca serão, de fato, reveladas, mas desencadeiam um relato confessional que acontece logo no início da narrativa e serve como um argumento de sua própria defesa, desenvolvendo um discurso sem pausas, sem articulações, com uma organização incerta e flutuante, cujo fluxo parece seguir uma ordem cronológica, mas irregular. No primeiro momento, o discurso narrativo se faz com uma confissão que remete ao rito católico da confissão no leito de morte e ao discurso profético que pretende proclamar a verdade. (EZQUERRO, 2010)

Para alguns autores como W.G. Sebald e Primo Lévi, a catástrofe, a ruína, a barbárie e a derrota servem para instaurar um estado melancólico que esses autores transferem para os personagens de suas obras. Mas, esses mesmos estados catastróficos, a “tormenta de merda”, na obra de Roberto Bolaño e nele próprio,

desencadeia um sentido irônico, até mesmo sarcástico que passa distante do estado melancólico dos outros autores citados.

Para ajudar a entender e aclarar que o sentido irônico de Bolaño é muito diferente do sentido melancólico impresso nas obras de Levi e Sebald, serão citadas, respectivamente, fragmentos dos livros: *É isto um homem* de Primo Levi e *Anéis de Saturno* de Sebald:

[...] imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo, transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão “Campo de extermínio”, bem como o que desejo expressar quando digo: chegar ao fundo. (LEVI, 1988, p.25)

Há exatamente cinquenta anos anunciou-se nos jornais ingleses que a cidade de Celle caíra e as tropas alemãs estavam em plena retirada diante do Exército Vermelho que avançava Danúbio acima. Sim, e por fim, o que ainda não sabíamos cedo de manhã, a Quinta-feira Santa de 13 de abril de 1995 é também o dia em que o pai de Clara morreria [...] Refletindo ainda uma vez, ao escrever isto, sobre nossa história que consiste só em calamidades [...] SEBALD, 2002, p.299)

Entretanto, existem estudos, sobre *Nocturno de Chile*, que seguem os rastros da melancolia e entram pelo viés da nostalgia, segundo a leitura de Carmen de Mora, (2010, p. 203-221) em seu artigo intitulado “*La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y Nocturno de Chile*”, o romance pode ser lido pela ótica da melancolia e do luto, já que foi escrito sob a perspectiva melancólica (nostálgica), pois mostra logo na primeira página que o protagonista está morrendo e que o romance se conclui junto com a vida deste protagonista, Sebastián Urrutia Lacroix. Também porque, a obra, apresenta vários períodos que podem ser lidos como melancólicos (nostálgicos) tais como: o da infância, o da inutilidade, o do

artista que adota um compromisso moral com a realidade. Essa situação de limite vivida pelo personagem – morte, guerra, período negro da história contemporânea chilena – mostram a face apocalíptica de *Nocturno de Chile*. A combinação de fatos históricos e/ou políticos (o destino da história comum) com a vida individual cumpre com uma das características que aponta Lois Parkison Zamora para o apocalíptico nas narrativas contemporâneas.

Um desses enfoques que servem para análise dessas questões, dentro do romance, pode ser visto a partir da figura do “jovem envelhecido” que poder ser uma projeção fictícia do próprio Bolaño, pois existem indícios dentro do romance que sustentam essa leitura. Quando Lacroix pensa que vê o “jovem envelhecido”: “Entonces pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios. Estábamos a finales de la década de cincuenta y él entonces sólo debía tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución” (2000, p. 22). Como guisa de esclarecimento, Roberto Bolaño nasceu em 1953, portanto deveria ter essa idade nos final dos anos de 1950.

Outra passagem da obra que se pode achar que o “jovem envelhecido” é Bolaño, ser o seu alterego, quando Lacroix conhece Neruda e quer saber se ele o conhecerá:

Seramente me lo pregunto: ¿ha vivido en toda su vida una escena como ésta? Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero los he leído. Y no hay en ellos nada que se le parezca. Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón, no en la tierra nuestra, infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos. Pobre memoria mía. Pobre fama mía. (2000, p.24)

Os estudos, geralmente, veem esse personagem ambíguo, uma encarnação do anjo retratado pelo artista renascentista alemão, Albrecht Dürer em seu quadro *Melancolia I*, que se coloca dentro da narrativa não de maneira aleatória, mas com a

finalidade de representar a má consciência de Urrutia Lacroix. O “jovem envelhecido” sendo o seu duplo, como tal representa o modo satírico e irônico com que Bolaño enfoca os fatos cruéis narrados na obra.

Carmen Mora continua dizendo que Bolaño estaria representando através do personagem a relação do seu romance com o inconsciente coletivo, seu desejo de contribuir e restituir a memória do passado e denunciar os horrores cometidos. Traz à tona o luto sem solução, que se supera diferentemente da melancolia, que é um sentimento de perturbação constante.

Mora dialoga com o texto de Idelber Avelar, cuja reflexão proposta é de que certos romances da pós-ditadura latino-americana, incluindo *Nocturno de Chile*, estão ativadas pelo trabalho do luto, nas quais a alegoria tem um papel importante, percorre as diferentes histórias que se entrecruzam dentro dela.

No final do romance, o “jovem envelhecido” desaparece. Talvez o luto tenha sido superado, pelo menos no romance. Obviamente, a escritura de *Nocturno de Chile* corresponde a uma etapa posterior e se manifesta do sentimento de luto alegorizado em todo romance, pois a biografia de Urrutia Lacroix e os anos da ditadura cívico-militar estão repletos de símbolos apocalípticos e a besta seria nada menos que Augusto Pinochet.

Estudo realizado por Patrícia Espinosa Hernández revela que esta obra de Bolaño pode ser entendida como uma atualização latino-americana sobre a narrativa do ditador. Mostra que existe uma nova maneira de perceber a relação existente entre o campo político-estético e o discurso crítico-literário, sendo inevitável o diálogo entre realidade com a ficção.

Neste romance pode-se perceber a figura do ditador histórico (Pinochet) e a do ditador literário (Farewell) como espelho um do outro, permitindo a denuncia de

que as elites intelectuais chilenas estavam ligadas e ajudaram no Golpe Militar de 1973.

Nocturno do Chile é um romance que ultrapassa, e mostra um “deslocamento” dentro do gênero de romance do ditado latino-americano, porque o enfoque é deslocado da figura do grande ditador para o crítico literário (como uma espécie de outro tipo de ditador), um ditador das letras.

No momento em que realiza esse deslocamento, Roberto Bolaño, na verdade está criticando a falta de comprometimento do discurso crítico literário com uma época histórica. Um descompromisso que se baseia na separação da literatura, da estética e da história.

A prática especializada de discurso, a crítica literária, se esgotaria na reflexão sobre o valor estético da obra. Dar voz ao crítico é o mesmo que dizer: fala e pode falar aquele que não está contaminado pelos fatos históricos, como estaria se fosse dada a voz ao ditador.

No momento do cruzamento entre história-política-estética pode-se perceber, diz Patrícia Espinosa, o uso da violência, que em Roberto Bolaño aparece nas práticas discursivas, se torna uma violência simbólica. O exercício de tal violência opera através de sua escritura como uma prática.

A crítica literária abordada por Bolaño no romance é aquela publicada na imprensa, que sempre esteve dominada pela impressão, pela resenha e pelo caráter publicitário. Um dos críticos literários chilenos importantes do século XIX, Pedro Nolasco Cruz, dizia que o objetivo principal da crítica literária era estudar os principais escritores em seu aspecto literário e combatê-los quando atacavam a Igreja Católica.

Roberto Bolaño se inspirou na existência real do crítico José Miguel Ibáñez Langlois para criar o personagem principal do seu romance, Sebastián Urrutia Lacroix, ambos são padre do Opus Dei e foram os únicos críticos literários que estiveram presentes no cenário, durante a ditadura militar chilena. (ESPINOSA; 2006, p. 41-48).

Quando concedeu uma entrevista a Melanie Jösch em sua casa em Blanes, e questionado se *Nocturno de Chile* “es un libro oscuro sobre Chile” Bolaño responde:

Sí, pero también es un libro claro. Creo que es una novela con mucho sentido del humor. Al menos cuando la escribía me reía como loco. Incluso en los momentos más terribles de la novela hay sentido del humor, del ridículo, entendido a la manera chilena, es decir, ridículo espantoso.¹²

Afinal de contas, até mesmo a epígrafe de Chesterton – “Quítese la peluca” – demonstra o tom irônico, ácido e bem-humorado de Roberto Bolaño e serve para ser dita ao padre Lacroix: olhe, preste atenção, tire essa peruca, desça do “pedestal” elitista que você se encontra e encare a “tormenta de merda” que está por vir! Com esta epígrafe Bolaño não só da passagem para todos os fatos que serão narrados, mas também serve como alerta de que o mundo não tolera os fracos e que a humanidade deve estar despida de qualquer símbolo de poder para encarar as ruínas, as derrotas e as catástrofes que estão por vir.

A breve epígrafe também funciona como uma chave que leva o leitor a perceber um discurso confessional produzido pelo personagem-narrador que se coloca no umbral da morte e que, portanto, dirá a verdade sem subterfúgios, outra ironia.

Até o final da narrativa, Urrutia Lacroix tem visões, a última delas corresponde a uma alegoria que pode representar o final do próprio personagem. “Y después se desata la tormenta de mierda” (2000, p. 150) que pode ser interpretada no duplo

¹² Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>. Acesso em: 11.12.2010.

sentido escatológico; um, que sinaliza a vida depois da morte e que reforça o caráter apocalíptico do romance, na medida em que destruição e revelação aparecem unidas, evocando, essencialmente, uma catástrofe cósmica; e o outro relativo mesmo aos excrementos, à baixa moral do personagem que se aliou à ditadura cívico-militar. A tormenta de merda sugere o final de uma época e o início de outra.

A perspectiva apocalíptica permitiu que o autor contasse parte da história daqueles que foram silenciados e dos intelectuais que colaboraram com a ditadura com a finalidade de se manter no poder e gozar dos seus privilégios.

As palavras usadas por Sérgio Gonzáles Rodríguez (2008) servem como síntese, do foi apresentado nesse estudo, diz ele que:

La literatura de Roberto Bolaño representa un empeño por desplazarse a otros planos de existencia narrativa, una serie de características que, vistas en conjunto, podrían trazar lo que desde mi punto de lectura proporciona una guía de la narrativa de Roberto Bolaño, a saber: 1) arquitectura compleja, sesgada y en expansión; 2) juego de intertextos; 3) multiplicidad de voces; 4) materialidad integral de lenguaje que traspasa y desborda los límites convencionales del registro narrativo en busca de recrear ambientaciones; 5) propulsión de los relatos a partir del secreto o el misterio, los signos laterales, los indicios y las anomalías sutiles; 6) interconexión y contigüidad centrífuga de los relatos; 7) enfoque prospectivo o conjetural de la substancia que narra; 8) inscripción circular del marco operativo de los relatos, es decir, la trama del que trama a través de los personajes; 9) revelación del derecho y el revés del mundo a explicitar; 10) mitopoesis ultramoderna que expresa la síntesis lcontemporánea entre mito y poesía, juicio y ser, donde la ironía permite flexibilizar el sentido; 11) emplazamiento lúdico de los relatos.

No final, depois de passado muitos anos, a narrativa desemboca na derrotada casa de María Canales, um lugar onde a festa se fazia presente com a finalidade de disfarçar o terror. Lacroix vai visita-la, pois María Canales ficou sozinha nesta casa marcada, narra Lacroix: “la casa ya no parecia la misma: todo su esplendor nocturno e impune, había desaparecido.” (2000, p. 143) Conversam amenidades, ela já não tem amigos, nem dinheiro, seu marido tinha voltado para os Estados Unidos e se

esquecido dela. Aparecem jornalistas para entrevistá-la e ela cobra por essas entrevistas. E contou ao padre sobre o destino da casa:

[...] los auténticos dueños, unos judíos que habían estado exiliados má de veinte años, le habían puesto un pleito. Al carecer de dinero para contratar buenos abogados, estaba segura de su derrota. El proyecto de los judíos era derruirlo todo y edificar algo nuevo. De mi casa, dijo María Canales, no quedará memoria alguna. (2000, p.145)

Antes que o padre vá embora ela ainda pergunta se ele não gostaria de conhecer o porão, onde: “mató Jimmy a la Cecilia Sánchez Poblete. A veces yo estaba viendo la tele con lo niños y se iba la luz por un rato. No oíamos ningún grito, sólo la electricidad que se iba de golpe y después volvía”. Lacroix se recusa e diz que ela ore. Lacroix deixa a casa de María Canales pensando nas suas últimas palavras: “Así se hace literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia [...] O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura.” (2000, p. 147)

A literatura percebida com alguma miséria, mas também com algum heroísmo. Diante do “jovem envelhecido” que está silenciado, mais uma vez o padre atormentado, com certo pesar, pergunta e responde: “¿Tiene esto solución? Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura do Occidente. Métetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un no inaudible” (2000, p. 148)

CONCLUSÃO

Tudo que é “real” é passível de ser literatura e toda a literatura pode influenciar a “realidade” e talvez esteja aí o segredo da escritura de Roberto Bolaño que misturou o seu fazer literário, algumas vezes, original e outras nem tanto, mas sempre crítico, ácido, irônico e ético, com a sua própria vida e ao mesmo tempo não deixando de lado sua maneira simples e familiar de ser, nem o seu esforço em abrir espaço no mundo literário.

Todo relato é ficcional, e a melhor maneira de falar sobre a tortura, o horror, o caos e sobre a política é não falar nunca explicitamente sobre esses temas. A voz de Roberto Bolaño se mistura com as vozes dos seus personagens porque, na verdade, mesmo longe, Bolaño nunca esqueceu o seu país e contar a história vivida por uma nação é contar a sua própria história, é revelar as mazelas e o humor de ambos. No final e afinal, *Nocturno de Chile* é uma espécie de tratado de como deve ser feita e encarada a literatura nos dias atuais, nos dias que urgem, que pedem pressa. Percebe-se a urgência, a dinâmica e a rapidez da narrativa quando ele usa um recurso de estilo de não apresentar os diálogos em si, mas de contá-los como corpo da narrativa e da história.

O “jovem envelhecido” brinca, compartilha e descobre com o velho juvenil, em um momento claro e escuro da história de um país, de um continente, que viveram ou pelo menos tentaram apesar de tudo. E os dois em uníssono gritam, que independente do que aconteça viveram mais cedo ou mais tarde tudo da mesma maneira.

O romance termina com parágrafo, de apenas uma frase, que é a síntese de todo o primeiro parágrafo de relato da história “*Y después se desata la tormenta de mierda.*” (BOLAÑO; 2000; p.150). Se essa frase fosse mesmo escolhida como o título

do romance não deixaria de representar o mesmo noturno, o noturno das ruas, dos becos, dos porões, dos cantos lúgubres da existência de Sebastián Urrutia Lacroix e todos os personagens que o cercaram em sua trajetória e que cercam a história do Chile.

Nocturno de Chile, de modo oculto, faz uma crítica, uma denúncia a classe política e intelectual chilena, apresentando o campo intelectual constituído por uma elite fechada que está vinculada a instituições rígidas como a Igreja, o Estado e as Forças Armadas, etc. Uma classe intelectual que credita sua existência em uma relação íntima com a classe que estampa o poder político e o econômico.

O romance é capaz de exibir esse fracasso estético como uma metáfora de algo maior, como se fosse uma representação de uma linha quebrada da memória republicana chilena. De certo modo, um dos caminhos do romance segue nessa direção, de uma tradição composta por escritores deformados, mutilados e perdidos nas redes de um campo cultural colapsado pela violência política.

Seja na figura de Sebastián Urrutia Lacroix, Farewell, María Canales, ou Augusto Pinochet, a narrativa propõe uma leitura contra o cânone literário, e sugere uma outra forma de escritura do horror. A maior radicalidade estética de *Nocturno de Chile* é sugerir a ideia de que o autoritarismo também é capaz de modificar o cânon, que pode ser escrito ou lido como uma novela. Não é à toa que o episódio mais perturbador do romance seja aquele em que o sacerdote enfrenta a violência de uma história, dando aula de marxismo para junta militar e se julga inocente. (BISAMA, 2010)

O final do romance apresenta uma virada decisiva. Chega-se ao momento da confissão, que se confunde com a morte do protagonista. No momento de sua morte, Lacroix diz ser o “jovem envelhecido” e que tudo que vem sendo justificado durante a

narrativa não passa de um grande engano, pois Sebastián Urrutia Lacroix e o “jovem envelhecido” são duas faces da mesma moeda.

A obra em si é um diálogo constante entre literatura e política, literatura e poder, literatura e tortura e porque não dizer entre arte e horror. *Nocturno de Chile* reinstala a problemática da crítica e a função do crítico mediante a alegoria, entendendo alegoria como a releitura do passado, e nem um pouco distante da irônica. O romance parodia a história moderna da crítica literária usando as figuras de Farewell Sebastián Urrutia Lacroix sujeitos que tem o poder de legitimar a crítica literária. Roberto Bolaño traz o público para dentro do espaço privado quando coloca o personagem principal junto ao governante do país e quando compõe um personagem com um discurso ligado a confissão, quem escuta (lê) a confissão é o leitor.

O desconcerto do protagonista parece compreensível se este personagem seja notado como ambíguo, incerto, um ser raro, cujo relato dissimulado, somente acontece através de um texto que, pela maneira como sua estrutura discursiva é montada, também é raro, uma grande tragicomédia por onde circula uma intensa e constante ironia.

Em uma cena vertiginosa, visível na consciência, no monólogo caótico de Urrutia Lacroix, os leitores são colocados diante de um discurso que parece falho. Onde a crítica literária funciona como metonímia dos dispositivos de controle que os anos de ditadura impuseram ao Chile. O discurso de Lacroix mostra a crise do sujeito na atualidade e de onde surgiu a crítica.

A crítica literária praticada pelo personagem protagonista do romance é a que opera de acordo com a lógica da ditadura: exílio, exclusão, desaparecimento, mediante a omissão e desvalorização de autores, escrituras e estéticas divergente

do discurso autoritário. Finalmente, é um fazer crítico sem autonomia, inclinado a ver a arte como um instrumento de dominação. (ESPINOSA, 2006)

Os personagens de *Nocturno de Chile* são grandes, sem característica de heróis, são testemunhas de terríveis acontecimentos, que mal se percebe porque, mais que os feitos são percebidos no silêncio através de frases e situações que se ocultam por trás dos fatos. Portanto, surge uma série de códigos ao redor da ética, da covardia, do sentido de liberdade, do abatimento e do arrependimento, além da relação entre escritura e vida.

Sem correr o risco de um grande equívoco, pode inferir que a grande contribuição de Roberto Bolaño à literatura foi a sua capacidade literária de derrubar as fronteiras do cânone e abordar dentro das suas obras assuntos que não eram vistos como temas possíveis dentro de uma escritura narrativa, o que chama atenção em Bolaño e na obra em questão é o sentido da condição humana, do valor do homem, independente de estar à margem ou no centro das questões. Ele construí sua narrativa de uma maneira tão singular, que ao logo dela aponta a barbárie, o abominável está no centro, o mal como resultado de uma época, colocado quase como um destino disse no seu poema *Tardes de Barcelona*: (2007, p. 164)

En el centro del texto
está la lepra

Estoy bien. Escribo
mucho. Te
quiero mucho

As vidas e as cenas que Bolaño nos relata, imaginarias ou não, estão cheias de esperanças e projetos falidos ao mesmo tempo. Para ele, como para Samuel Beckett, o êxito parece pobre e monótono, comparando com a infinita variedade que se dá no fracasso e ler Bolaño não é deprimente, muito pelo contrário. Ele não criou

um universo fechado como Macondo de García Márquez, muito pelo contrário, com *Nocturno de Chile* abre muitas portas que dão ao infinito sem reduzir e simplificar as questões que atormentam a sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Roberto Bolaño

BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Chamadas Telefônicas**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Entre paréntesis**. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2004.

_____. **Estrella distante**. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **La Universidad Desconocida**. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2007.

_____. **Los Detectives Salvajes**. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1998.

_____. **Nocturno de Chile**. 9ªed. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2000.

_____. Tres estridentistas en 1976. **Revista Plural**. México: noviembre de 1976.

_____. ¿Quién es el valiente? Mis lecturas. **El País**, el 31 de enero de 1998.

_____. **2666**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE: primer manifiesto infrarrealista**. México. 1976. Disponível em: <http://www.infrarrealismo.com/>. Acesso em: 27.05.2010.

Sobre Roberto Bolaño

AGUILAR, Gonzalo. Roberto Bolaño, entre la Historia y la melancolía. In: MANZONI, C. **Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia**. Ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002, p 145 - 151.

_____. Los amuletos salvajes de un novelista. **Suplemento Cultura y Nación, Clarín**. Buenos Aires, 25/03/2001. Disponível em: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00411.htm>. Acesso em 22.06.2012.

AGUILAR, Paula. "Pobre memoria la mía". Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño). In: PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008, p. 127-143.

ALBERTO, Julio. **Cartas de Roberto Bolaño a Jorge Pimentel**. Disponível em: <http://texturaartefacto.obolog.com/cartas-roberto-bolano-jorge-pimentel-1439178>. Acesso em 30.04.2012.

POBLETE, Patricia Alday. **Bolaño: otra vuelta de tuerca**. Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010.

ANAYA, José Vicente. Manifiesto Infrarrealista: por un arte de vitalidad sin límites. **Revista El Interpretador**. Nº31, julio de 2007. Disponível em: <http://www.elinterpretador.com.ar/31JoseVicenteAnaya-PorUnArteDeVitalidadSinLimites.html>. Acesso em 02.04.2012.

ANDREWS, Chris. Bolaño elegía y alegría. **Revista Mensaje**. Nº494, noviembre de 2003. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/rb100706.htm>. Acesso em: 20.06.2012.

AYALA, Matías. Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008, 91-101.

RÍOS BAEZA, Felipe A. (org.). **Roberto Bolaño: ruptura e violencia en la literatura finisecular**. México: Colección Miradas del Centauro. Ediciones y Gráficos Eón, S.A. 2010.

BENMILOUD, Karim. Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. **Aisthesis** nº 48, 2010, p. 229-243. ISSN 0558-3939. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200015. Acesso em: 11.09.2011

BARATA NETO, Ruy. Alma de escritor. **Revista da Cultura**, 25.08.2009. Disponível em: <http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/RC25/index2.asp?page=capa>. Acesso em 15.04.2012.

BERCHENKO, Pablo. El referente histórico chileno em *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. In: MORENO, Fernando (org.) **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño e Interrupciones 2, de Juan Gelman**. Paris: Ellipses Édition Marketing AS, 2006, p.11-20.

BISAMA, Adolfo y Álvaro. *Nocturno de Chile: desde el paratexto a la novela de la dictadura*. In: MORENO, Fernando (org.) **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman**. Paris: Ellipses Édition Marketing SA. 2006, p. 21-30.

BOLOGNESE, Chiara. París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño. **Anales de Literatura Chilena**. Año 10, junio 2009, número 11, 227-239. ISSN 0717-6058. Disponível em: http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a11_13.pdf. Acesso em: 15.05.2012

BOULLOSA, Carmen. El agitador y las fiestas. In: PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008, p.417-429.

BRAITHWAITE, Andrés. **Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas**. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

CABRERA, Roberto. Literatura + Enfermedad = 2666. Universidad Católica del Maule. Chile: **Taller de Letras** N° 36, 2005, p.187-201. Disponível em: http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl36_12.pdf. Acesso em 15.05.2012.

CÁCERES, Alexis Candia. Entrada en juego: el placer del paréntesis y la poesía de lanzas rotas en la narrativa de Roberto Bolaño. **Anales de Literatura Chilena**. Año 9, número 10, diciembre 2008, p. 145–163. ISSN 0717-6058. Disponível em: http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a10_11.pdf. Acesso em 15.05.2012.

_____. Todos los males el mal. la “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño. **Revista Chilena de Literatura**, abril 2010, número 76, 43 – 70. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952010000100003&script=sci_arttext. Acesso em 27.04.2011.

CALVO, José Huerta. Entre el enigma y la leyenda. **Revista Leer**, nº210, marzo de 2010, p.7-31.

CAMPOS, Javier. Entrevista com Roberto Bolaño. **Sibila: poesia e cultura**, junho 2002. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/97-entrevista-com-roberto-bolano>. Acesso: 15.12.2011.

_____. **Bolaño y los poeta infrarrealistas**. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/rb200404.htm>. Acesso em: 15.12.2011. .

_____. O “Primeiro Manifesto Infrarrealista”, de 1976: seu contexto e sua poética em os Detetives Selvagens. XXXV Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana. Universidade de Poitiers, França, 2004. **Sibila: poesia e cultura**. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/94-primeiro-manifesto-infrarrealista>. Acesso em: 27.03.2012.

CÁNOVAS, Rodrigo. Fichando “La parte de los crímenes”, de Roberto Bolaño, incluída en su libro póstumo 2666. **Anales de Literatura Chilena**. Año 10, junio 2009, número 11, 241-249. ISSN 0717-6058. Disponível em: http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a11_14.pdf. Acesso em: 27.04.2011

CARO, Montserrat Madariaga. **Bolaño Infra 1975 – 1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes**. Santiago: RIL editores, 2010.

CARRAL, Andrea Cobas. “Déjenlo todo nuevamente”: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano. Disponível em: <http://letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm>. Acesso em: 21.05.2012.

CARRERA, Miguel. Aproximación a la técnica narrativa de Bolaño a partir de Los sinsabores de un verdadero policía. **Revista Lecturas**, nº8. Julio de 2011. Disponível em: <http://www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-la-tecnica-narrativa-de-bolano-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia/>. Acesso em: 15.06.2012.

CASTELLANOS MOYA, Horacio. Sobre el mito Bolaño. **ADN Cultura, La Nación**, 19 de septiembre, 2009. Disponible em: <http://www.lanacion.com.ar/1176451-sobre-el-mito-bolano>. Acceso em: 23.08.2010.

CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. "Así se hace literatura en Chile": María Canales en Nocturno de Chile. In: MORENO, Fernando (org). **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman**. Paris: Ellipses Édition Marketing SA. 2006, p 31-40.

CERCAS, Javier. **Soldados de Salamina**. Buenos Aires: Tusquets Editores S.A. 2001.

_____. Entrevista concedida ao suplemento 6.^a **Diário de Notícias**.

Disponível em:

http://morel.weblog.com.pt/2006/03/entrevista_com_javier_cercas.html.

Acesso em 06. 06. 2011.

_____. Llanto por un guerrero. **El País Semanal**, 21.09.2003, p.8.

Disponível em: <http://sololiteratura.com/bol/bolanocercas.htm>. Acceso em 06.06.2011

COFRÉ, Julio Figueroa. "Estar sin hogar": exilio, ajenidad, escritura en Llamadas Telefónicas de Roberto Bolaño. Chile: **Taller de Letras** N° 39, 2006, p.89-99. Disponible em:

http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl39_6.pdf. Acceso em. 15.05.2012.

CORRAL, Wilfrido H. Un año en la recepción anglosajona de 2666. In: BAEZA. Felipe A. Ríos (org.). **Roberto Bolaño: ruptura e violencia en la literatura finisecular**. México: Colección Miradas del Centauro. Ediciones y Gráficos Eón, S.A. 2010, p. 23-51.

DOMÍNGUEZ, Sergio; Ramírez, Gustavo. Tormenta de mierda: un diálogo entre ética y estética en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. **Cuadernos de Letras: "Ensayo y Error"**. Edición especial 2009, p. 169-178. Disponible em: http://www.cuadernosdeletras.net84.net/especial_2009/17%20-%20tormenta.pdf.

Acesso em: 23.11.2011.

ESTRADA, Ramón Méndez. Rebeldes con causa: los poetas del movimiento infrarrealista. El coloquio de los perros. **Revista de Literatura**. 2009. Disponible em: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infartes.htm>. Acceso em: 12.03.2012.

ESPINOSA HERNÁNDEZ, Patricia. “Crítica literaria y autoritarismo en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. In: MORENO, Fernando (org.). **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2**, de Juan Gelman. Paris: Ellipses Édition Marketing SA. 2006, p. 41-48.

_____. “Roberto Bolaño: un territorio por amar!”. In: MANZONI, Celina (org.) **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia**. Argentina: Ediciones Corregidor. 2002, p. 130).

EZQUERRO, Milagros. El Apocalipsis según Bolaño In: FABRY, G; LOGIE, I; DECOCK, P. (eds.). **Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea**. Suíça: Peter Lang AG. 2010, p. 203-221.

FABRY, G; LOGIE, I; DECOCK, P. (eds). **Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea**. Suíça: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010.

FERNÁNDEZ. Elsa Santos. El chileno de la calle del loro. Entrevista com Roberto Bolaño. Santiago: **E.P.S.A. Editora de Revistas, 1968** – nº 782, ago.1998, p. 86-89. Disponível em <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0015797.pdf> Acesso em 13.09.2011.

FRESÁN, Rodrigo. El samurái romántico. In: PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008, p. 294-295.

GONZÁLEZ, Daniuska. La exploración de los límites: la narrativa de Roberto Bolaño. Venezuela: **Discursos/prácticas**, Nº.01, 2006, p. 115-133. Disponível em: http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerouno/daniuska_gonzales.pdf. Acesso em: 15.05.2012.

_____. Un asunto tenebroso. la construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño. **Anales de Literatura Chilena**. Año 9, número 10, diciembre 2008, p.165-178. ISSN 0717-6058. Disponível em: http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a10_12.pdf. Acesso em: 15.05.2012.

HARRINGTON, Juan Esteban. Sobre el Infrarrealismo. **El Interpretador**. nº31, julio de 2007. Disponível em: <http://www.elinterpretador.com.ar/31JuanEstebanHarrington-SobreElInfrarrealismo.html>. Acesso em: 27.04.2011.

HERRALDE, Jorge. **Para Roberto Bolaño**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

IDEZ, Ariel; BAIGORRIA, Osvaldo. La pandilla selvaje. **Suplemento Radar. Página 12.** Argentina. 2008. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4753-2008-08-12.html>. Acesso em: 05.03.2012.

JÖSCH, Melanie. **Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela.** Entrevista concedida em Blanes. Letras S5. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>. Acesso em: 11.12.2010.

KERR Sarah. The Triumph of Roberto Bolaño. **The New York Review of Books.** Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/dec/18/the-triumph-of-roberto-bolano/>. Acesso em: 23.07.2011.

LÓPEZ-VICUÑA, Ignacio. Malestar en la literatura: escritura y barbárie en Estrella Distante e Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. **Revista Chilena de Literatura.** Noviembre de 2009, nº 75, 199 -215. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952009000200010&script=sci_arttext. Último acesso: 10.12.2010.

MARCO, Joaquim. El Testigo. **Revista “El Cultural”.** Disponível em: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/10747/El_testigo/. Acesso em 06.01.2011.

MANZONI, Celina. Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño. In: PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. **Bolaño Salvaje.** 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008, p. 345-346.

MEDINA, Rubén. Entre el escepticismo lúdico o la ironía creativa. **El Interpretador.** nº31, julio de 2007. Disponível em: <http://www.elinterpretador.com.ar/Sumario-numero31-julio2007.htm>. Acesso em: 27.04.2011.

MÉNDEZ, Cuauhtémoc. El Movimiento Infrarrealista y los agujeros negros de la vida. **El Interpretador.** nº31, julio de 2007. Disponível em: <http://www.elinterpretador.com.ar/31CuauhtemocMendez-ElMovimientoInfrarrealista.html>. Acesso em: 27.04.2011

MÉNDEZ ESTRADA, Ramón. **Como veo hoy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista.** **El Interpretador.** nº31, julio de 2007. Disponível em: <http://www.elinterpretador.com.ar/31RamonMendezEstrada-ComoVeoDoy.html>. Acesso em: 27.04.2011.

MICHAEL, Christopher Domínguez. Bolaño, Roberto (Santiago de Chile, 1953- Barcelona, España, 2003). **Anales de Literatura Chilena**. Año 10, junio 2009, número 11, 251-256. ISSN 0717-6058. Disponible em: http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a11_15.pdf. Acceso. 27.04.2011.

MORA, Carmen. La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y Nocturno de Chile. FABRY, G; LOGIE, I; DECOCK, P. (eds.). **Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea**. Suíça: Peter Lang AG. 2010, p. 203-221.

MORENO, Fernando (org). **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman**. Paris: Ellipses Édition Marketing SA, 2006.

OLIVARES, Cristián Gómez. Bolaño, su poesía y los derechos humanos (el poeta y su significado para la poesía chilena). In: BAEZA, Felipe A. Ríos (org.). **Roberto Bolaño: ruptura e violencia en la literatura finisecular**. México: Colección Miradas del Centauro. Ediciones y Gráficos Eón, S.A. 2010, p. 54-85.

OLIVER, María Paz. Sin timón y en el delirio: la digresión en Nocturno de Chile. In: MORENO, Fernando (org). **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman**. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2006, p. 145-148.

PAZ, Sérgio. De aquí a la eternidad. Entrevista con Roberto Bolaño. **El Mercurio**. Santiago, 13 de diciembre de 1998, p. 4-6.

PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008.

PLAZA, Dino. La melancolía: textualización del horror en Nocturno de Chile. In: MORENO, Fernando (org). **La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman**. Paris: Ellipses Édition Marketing SA, 2006, p. 90 -102.

PINTO, Rodrigo. Bolaño a la vuelta de la esquina. **Las Últimas Noticias**. 28.01.2001. Disponible em: <http://www.letras.s5.com/bolao1.htm>. Acceso em: 30.12.2010.

QUEZADA, Jaime. **Bolaño antes de Bolaño: diario de una residencia en México**. Santiago de Chile: Catalonia, 2007.

QUINTELA, Antón Corbacho. O conceito sistêmico de repertório e o romance Amuleto, de Roberto Bolaño. **Agulha Revista de Cultura**. Nº54, nov.dez.2006. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag54bolano.htm>. Acesso em 12.06.2012

RÍOS, Valeria de los. Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño. **Taller de Letras**. Nº 41. 2007, p. 69-81. Disponível em: http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl41_4.pdf. Acesso em 12.06.2012.

RIVAS, Matías. Una bocanada de frescura. **Página 12**. 08.04.2007. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2494-2007-04-08.html>. Acesso em: 10.06.2012.

RODENAS, Juan A. Masoliver. Roberto Bolaño por partida doble. **Periódico La Vanguardia**. 9 de febrero 2001. Disponível em: http://www.acantilado.es/cont/catalogo/docsPot/ACA0038_vanguardia.pdf. Acesso em: 12.09.2011.

RODRÍGUEZ, Sergio González. Roberto Bolaño zen: fotografía y narrativa indicial. **Revista Dossier. Catedra Bolaño, 2008**. Disponível em: <http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id=121>. Acesso em: 25.08.2011.

ROJAS, Carolina. Bolaño y Parra: amigos en el pasillo sin salida aparente. **Revista Ñ Cultura**. 09.04.2012. Disponível em http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Bolano-y-Parra-amigos-en-el-pasillo-sin-salida-aparente_0_679132309.html. Acesso em 09.06.2012..

ROJAS, Rodrigo. Hacia Roberto Bolaño: Escenarios. Rodrigo Rojas, Alberto Fuguet y Cecilia Huidobro. Filba, 2008. Disponível em: http://www.catedrabolano.cl/docs/Hacia_Roberto_Bolano.pdf. Acesso em 11.01.2012.

ROJO, Grínor. Bolaño y Chile. **Anales de Literatura Chilena**. Año 5, diciembre 2004, número 5, p. 201-211. Disponível em: http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a5_12.pdf. Acesso em: 30.03.212

SANTANA, Marcos. España y el boom de la narrativa latinoamericana. **Revista de Literatura Quimera**, N°245, junio 2004.

VILA-MATAS, Enrique. El plato fuerte de la China destruida. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008, p 45-51.

VILLORO, Juan. La batalla futura. In: **Bolaño Salvaje**. 6ª ed. España: Editorial Candaya, 2008.p.73-89.

VOLPI, Jorge. **Mentiras contagiosas, ensayos**. 2ª ed. México: Páginas de Espuma, 2008.

WALKER, Carlos. **El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño**. **Taller de Letras**. N° 46: 2010, p. 99-112. Disponível em: http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl46_7.pdf. Acesso em 30.03.2012.

YÉPEZ. Heriberto. Historia de algunos infrarrealismos. El coloquio de los perros. **Revista de Literatura**. **Monográfico**. 2009. Disponível em: <http://www.elcoloiquidelosperros.net/numeroinfra/infarthe.html>. Acesso em 27.03.2012.

ZAVALA, Oswaldo. La última ronda de la modernidade: Los detectives salvajes y el mezcal "Los suicidas". In: BAEZA. Felipe A. Ríos. (org.). **Roberto Bolaño: ruptura e violência em la literatura finisecular**. México: Colección Miradas del Centauro. Ediciones y Gráficos Eón, S.A. 2010, p.212.

Geral

ADORNO, T.W. **Notas de Literatura I**. Tradução. Jorge de Almeida. 1ª ed. São Paulo: 34 Editora, 2003.

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALLEN, John L. **Opus Dei: os mitos e a realidade**. Tradução. Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

AMORÓS, Mario. **Compañero presidente. Salvador Allende, una vida por la democracia y el socialismo.** València: Universitat de València, 2008.

AVELAR, Idelber. **Alegorías da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina.** Tradução Saulo Gouveia. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** Tradução Aurora Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas; la modernidad y sus parias.** Tradução. Pablo Hermida Lazcano. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. **Modernidade líquida.** 1ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Identidade.** Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no a aventura da modernidade.** Tradução. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual, itinerário de um conceito.** Colección Jungla Simbólica. Editorial Motessor. 2002.

_____. **Economia da trocas simbólicas.** Tradução. Sergio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

BÜCHI BUC. Hernán. **La transformación económica de Chile: del estatismo a libertad económica.** Santa Fe de Bogotá. Colombia: Editorial Norma S.A. 1993.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4ªed. São Paulo: EDUSP. 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995 – 1997.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FIORI, José Luís. Formação, Expansão e Limites do Poder Global. In: FIORI, José Luís (org.). **O Poder Americano**. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

_____. O Poder Global dos Estados Unidos: formação, expansão e limites. In: FIORI, José Luís (org.). **O Poder Americano**. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução. Carlos Nelson Coutinho. 4ªed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira. S.A. 1982.

HERWITZ, Daniel. **Estética: conceito chave em filosofia**. Tradução Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed. 2010.

HUTCHETON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno**. Tradução. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **Modernidade Singular**. Tradução Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. Tradução. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KREIMER, Juan Calos. **Contracultura para principiantes**. Buenos Aires: Era Naciente, 2007.

KURZ, Robert. **Os últimos combates**. 1ªed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.
LEMEBEL, Pedro. **De perlas y cicatrices**. Santiago de Chile: Editora LOM, 1998.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUDMER, Josefina. **Literaturas post-autónomas**. Disponível em: http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html Acesso em: 10/03/2011

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo. Coleção Espírito Crítico. Editora 34. 2000.

MARCUSE, Herbert. **La sociedad carnívora**. Argentina: Editorial Galerna, 1969.

MATÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MOULIAN, Tomás. **Chile Actual: Anatomía de un mito**. Chile: ARCIS – LOM Ediciones. 1997.

MUÑOZ, Heraldo. **A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet**. Tradução. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 153.

PIGLIA, Ricardo. El lector y la lectura del escritor. **La jornada semanal**, n. 551, septiembre, 2005. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/25/sem-carlos.html>. Acesso em 15.05.2011.

RAMA, Angel. **La ciudad Letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1981.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAID, Edward W. **Representações do Intelectual: as conferências Reith de 1993**. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHLESENER, Anita Helena. **Hegemonia e cultura: Gramsci**. 3ªed. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

SEBALD, W.G. **Os anéis de Saturno**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Tradução. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. Tradução. Luiz Carlos Deher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Nobel. 1987.

VERDUGO, Patricia. **A Caravana da morte**. Tradução. Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

WINN, Peter. **A Revolução Chilena**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

Artigos e entrevistas online:

ALLENDE, Salvador. **El día de la nacionalización del cobre**. Discurso pronunciado por el Presidente Salvador Allende en la Plaza de Los Héroes de Rancagua, el 11 de julio de 1971, al promulgarse la ley que nacionalizó la Gran Minería del Cobre. Disponível em: <http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1971/Cobre.pdf>. Acesso em: 27.05.2010.

_____. **Discursos y mensajes Salvador Allende**. Universidad de Guadalajara México. 2 diciembre de 1972. Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/discur5.htm>. Acesso em: 22.05.2010.

PARRA, Patricia Ramírez. **Sentir postmoderno o la puerta de entrada para el neoliberalismo**. In: Reflexión Política. Año 3, nº6. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Colombia. Dezembro de 2001, p. 1-12. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=11000606>. Acesso em: 30.04.2012.

PAPASQUIARO, Mario Santiago. Manifesto Infrarrealista. **Revista Replicante**. México, nº 9, Año III, noviembre 2006 - enero 2007. Disponível em: <http://www.elcolloquiodelosperrros.net/numeroinfra/infmanima.htm>. Acesso em: 28.03.2012.

_____. **Ya lejos de la carretera**. Disponível em: <http://mariosantiago.infrarrealismo.com/Poemas/mariosantiago4.html>. Acesso em: 26.05.2012.

PINTO, Laudicéa de Souza. **Gramsci e os intelectuais**. Disponível em: http://www.achegas.net/numero/onze/laudicea_pinto_11.htm. Acesso em 11.06.2012

SILVA, Espejo René. **El periodista Salvador Reyes**. Periódico El Mercurio. 28 de febrero de 1974. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0032402. Acesso em: 04.01.2011.

TEILLIER, Jorge. **Entrevista con: Salvador Reyes**. Revista *Árbol de Letras*, nº 2 (1968), pp. 12-13. Colección Biblioteca Nacional. Disponível em <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002605.pdf>. Acesso em 26.06.2012.

VILLARREAL, Rogelio. **El gran rechazo: underground y contracultura**. Revista *Replicante*. Nov. 2011. Disponível em: <http://revistareplicante.com/destacados/el-gran-rechazo/>. Acesso em: 02.04.2012.

VILLORO, Juan. **Noticias Culturales Iberoamericanas**. 10.11.2009. Disponível em: http://video.atei.es/development/index.php?option=com_videos&task=detail&id=3511. Acesso em: 27.03.2012

_____. Entrevista de Jorge Volpi e Juan Villoro para **Revista eletrônica de actualidade cultural "El Cultural"** 29.11.2000. Disponível em: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/3126/Jorge_Golpi_y_Juan_Villoro. Acesso em: 06.12.2011.

Vídeos:

Roberto Bolaño: El último maldito. **Imprescindibles**. RTVE. Disponível em: <http://www.rtve.es/television/20101022/roberto-bolano-ultimo-maldito/363488.shtml>. Acesso em 16.06.2012.

Bolaño cercano: Documental. Editorial Candaya. 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kxWyxddUzx0>. Acesso em 25.05.2011.

ANEXOS

ANEXO I

Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger¹³
 Mario Santiago Papasquiaro

"También es hora de recordar que nada
 es bello, ni siquiera en Poesía, que no es
 el caso".

W. H. Auden
 A Roberto Bolaño & Kyra Galván
 camaradas & poetas

El mundo se te da en fragmentos / en astillas:
 de un rostro melancólico vislumbra una pincelada del Durero
 de alguien feliz su mueca de payaso aficionado
 de un árbol: el tembladero de pájaros sorbiéndole la nuca
 de un verano en llamas atrapas pedazos de universo
 lamiéndose la cara
 el momento en que una muchacha inenarrable
 se rasga su camisola oaxaqueña
 exactamente junto a la medialuna de sudor
 de las axilas
 & más allá de la cáscara está la pulpa / debajo del ojo la pestaña
 Quizás ni el Carbono 14 será capaz de reconstruir los hechos verdaderos
 Ya no son los tiempos en que un pintor naturalista
 rumiaba los excesos del almuerzo entre movimientos
 de gimnasia sueca
 & sin perder de vista los tonos rosazules / de flores
 que no habría adivinado ni en sus más dulces pesadillas
 -Somos actores de actos infinitos
 & no precisamente bajo la lengua azul
 de los reflectores cinematográficos-
 por ejemplo hoy / que ves cómo Antonioni se pasea con su camarita de rutina
 observado por aquellos que prefieren enterrar la cabeza entre la yerba
 a emborracharse de smog o qué sé yo/ para que no aumenten los escándalos
 que ya hacen intransitable la vía pública
 por los que han nacido para ser besados largamente por el sol
 & sus embajadores cotidianos

¹³ Disponible em: <http://mariosantiago.infrarrealismo.com/Poemas/Consejos.html>. Acesso em: 30.03.2012

por los que hablan de coitos fabulosos/ de hembras que no crees
 en esta edad geológica
 de vibraciones que te harían tenaz propagandista del Budismo Zen
 por los que se han salvado alguna vez de los accidentes
 que la nota roja llama substanciosos
 & que de paso -por ahora- no se cuentan entre las flores del Absurdo
 Así en el trapecio en el alambre de equilibrio de este circo de mil pistas
 un abuelo platica la emoción que sintió al ver a Gagarin
 revoloteando como una mosca en el espacio
 & lástima que la nave no se llamara Icaro I
 que Rusia sea tan ferozmente antitroskista
 & su voz entonces se disuelve
 da de tumbos
 entre aplausos & abucheos
 la Realidad & el Deseo se revuelcan/ se destazan/
 se desparraman una sobre otra
 como nunca lo harían en un poema de Cernuda
 corre espuma por la boca de aquel que dice maravillas
 & pareciera que vive en el interior de las nubes
 & no en los baldíos de este barrio

El aire húmedo de abril el viento lascivo del otoño
 el granizo de julio & agosto
 todos presentes aquí con sus huellas digitales

Alcohol orines/ qué no habrá servido de abono a esta yerba
 cuántos jardineros sin el sueldo mínimo dejarían en esta trampa
 sus escasas proteínas

Por ahora tú te tiendes bocabajo a la sombra de las piernas
 largas & velludas de los parques
 donde se reúnen
 el que sueña con revoluciones que se estacionan
 demasiado tiempo en el Caribe
 el que quisiera arrancarles los ojos a los héroes de los pósters
 para mostrar al desnudo lo hueco de la farsa
 la muchacha de ojos verdes gatunos & fílmicos
 aunque a lo mejor acercándose resultan azules
 o quién sabe
 el estudiante todo adrenalina & poros revoltosos
 el que no cree en nadie/ ni en la belleza kantiana
 de algunas admiradoras de Marcuse
 & estalla gritando que estamos podridos por la furia
 deshidratados con tanto tomo de teoría

la putilla de ocasión que comparte el torrente de su soledad
 con los desconocidos
 dejando que la balanza de la oferta & la demanda
 la inclinen la gracia la simpatía las vibraciones repentinas
 -el Azar: ese otro antipoeta & vago insobornable-
 los que vienen aquí a llorar/ hasta tallarse -como en madera-
 un rostro de mártir paranoico
 después de destrozar -& no precisamente de entusiasmo-
 las butacas de los cines
 el que escribe su testamento o su epitafio
 en una servilleta arrugada
 & luego lanza besos al aire -& todo mundo supone
 que celebra su cumpleaños/ o el divino himeneo de antenoche-
 & todas las hipótesis resultan frágiles para explicar
 por qué utilizó una pistola & no un bote de pintura
 si parecía capaz de seducir hasta la calentura/ el pulso
 & la pupila del Giotto
 el que siempre saluda con Yo estoy desesperado/ ¿y usted?
 los que se aman rabiosamente como perros callejeros
 -en las verdes & en las maduras-
 & uno los llama enamorados floridos
 & son un afrodisíaco
 no solo para la sensibilidad de Marc Chagall
 los que conocen en persona a la muerte
 a la hora en que el suicidio se vuelve una obsesión
 unas ganas despeinadas de morder & ser mordido
 de poner un hasta aquí a tanto castillo de arena
 que parece inderrumbable
 de inventarse por segundos un poder
 que las revolvedoras de cemento cotidianas te desbaratan
 como si fueras un papel de estraza

Y entonces comprendes al que quisiera sepultar bajo toneladas
 de plantas
 edificios / tierra negra
 el menor latido / la taquicardia de su historia íntima
 te contagia el nerviosismo la intranquilidad de los que
 hacen como que respiran / como que poseen un cierto dejo
 de plantas carnívoras
 & se pasan horas esperando a la compañera Ternura
 esa call-girl que raras veces llega
 los que vienen escapando de los gases lacrimógenos
 & las macanas de las grandes avenidas
 de las grandes & las pequeñas manchas

que ya no tienen remedio con aroma de pino
 o la caricia de un kleenex
 los que ignoran quiénes son ni lo quieren saber/ cuando el clima
 tiene pero fama cada día
 los eternos enfermos de amnesia que se chupan el dedo de alegría
 porque aquí & no en Miami está el Paraíso Terrenal
 los que juran declarar este territorio libre isla independiente
 que no degeneren en chatarra ruina supermarket

En el instante en que una canción de moda
 enreda su ritmo
 a la peculiar batucada de la lluvia
 & se instaura un orden fatalmente momentáneo
 para que sigan dominando la escena
 el cabello en desorden
 los enormes ojos húmedos
 & como surgida del claroscuro mismo de la noche
 aparece una niña con los puños embarrados contra los muslos
 repitiendo 1, 2, 3 veces:
 Yo no soy un objeto sexual, no lo soy robots,
 estoy viva / como un bosque de eucaliptos
 Aquí donde la norma es ser implacablemente amables los unos
 con los otros
 & este es el mal menor

El parque tiembla / mis pasos interiores me llevan por las calles
 de un puerto de mar verde
 que los nativos llaman Mezcalina

Una sensación hasta ahora desconocida
 como saber a ciencia cierta a qué sabe el A.D.N.
 después de hacer el Amor

Si esto no es Arte me corto las cuerdas vocales
 mi testículo más tierno dejo de decir tonterías
 Si esto no es Arte
 la rama de un árbol se dobla bajo el peso de un gorrión
 o mejor dicho un gorrión termina por hacer trizas una rama
 ya quebrada

Aún estamos con vida
 de alguna manera hay que llamar a las islas de cristales
 que con lujo de violencia patean las zonas más blandas de tus ojos

La realidad parece de mica de miniatura a escala

pero también tus párpados tu percepción & su camisa de fuerza
 la materia & la Energía
 & el ánimo para meter tu lengua entre su lengua
 este es un día insólito
 vibrante cotidiano anónimo
 terrícola a más no poder como solemos decir
 los días de fiesta o durante los cateos cada vez
 más frecuentes de las casas
 el miedo te ilumina el estómago & te lo quema

NO HAY ANGUSTIA AHISTÓRICA
 AQUÍ VIVIR ES CONTENER EL ALIENTO
 & DESNUDARSE

/consejos de un discípulo de Marx
 a un fanático de Heidegger/

Poesía: aún estamos con vida
 & tú me prendes con tus fósforos
 mi cigarro barato
 & me miras como a un simple cabello despeinado
 temblando de frío en el peine de la noche

Aún estamos con vida

una mariposa de ojoverde & alas amarillas
 se ha prendido en la solapa azul de mi chamarra
 -mi cuerpo de mezcitilla
 se siente seductor radar humano imán de polen
 adquiere por momentos la convicción de una galaxia
 en pequeño
 cantando puras locuritas
 entre Ohs de asombro-

¡Pucha qué luna!
 exclama el millonario en soledad
 & mísero en empleo
 al que apenas ayer lo despidieron
 porque no le emocionaban los cortocircuitos
 de la cafetera burocrática

¡Qué luna!
 como uña cortada
 -como un gajo de esperma

suspendido
sobre el lomo negro de la noche

cuando se escucha
un crujir de nueces aplastadas -crac-
el zumbido el lloriqueo de una ambulancia
que otra vez no llega a tiempo

el rumor de las lagartijas con manchas de leopardo
trepando traviesísimas por la enredadera
en busca de alimento

los últimos ruidos de un picnic
donde la Desolación ha hecho de las suyas
& ha acabado voceando la proximidad del viento
que todo mancha & roe

Sin embargo uno aún camina por aquí como gorrión feliz
como Chaplin el día en que besó por primera vez a Mary Pickford
alguien pasea con un radio de transistores que parece su segunda oreja

Galileo descubre la ley del péndulo observando
el columpiar dulzón de estos amantes
violentamente unidos & medioconsumidos por la niebla
creyendo los muy necios que el Amor a dentelladas
terminará por brillar en Technicolor
Y esto en el mismo M2 a la misma hora
en que el Polo Norte & el Polo Sur
la Tesis & la Antítesis del mundo se conocen
como un aerolito incandescente & un ovni en problemas
e inexplicablemente se saludan:

Yo soy el que se ha grabado en la espalda de la chamarra de mezclilla
la frase: El núcleo de mi sistema solar es la Aventura
Me llamo así pero me gusta que me digan: Protoplasma Kid

Tú eres el que se muerde las uñas mientras hojeas la sección
de crímenes
con los dedos confundidos en lo tieso de la hoja del periódico
pero
¿son las noticias
los que las reportan
los que las leen como una
droga necesaria?
¿Quiénes Sherlock Holmes son los asesinos?

Dadas las circunstancias desconfías hasta de tus propios ojos
forcejeos corretizas pleitos de qué calibres
se esconden bajo las ropas más rasposas

los miedosos se trepan a los árboles

los más ágiles prefieren andar señalando con el dedo
el momento exacto en que la atmósfera se enrarece
hasta decir basta

& comienzan a derrumbarse los aviones como en una secuencia
de cine mudo en la que los brazos de los moribundos
se mueven como aspas
sin explicarse el porqué de ese horizonte ensalivado por el fuego

Aunque el cielo -aparentemente- se vea sobrio & despejado

como enemigo irreconciliable de las Artes Plásticas
& casi nadie repare en el loquito que besa lame muerde su reloj
sin manecillas

mientras pregunta se estará enfriando la tierra

no nos estaremos saliendo de la órbita???
seguro de que en un caso así hasta Jerry Lewis lloraría sinceramente.

ANEXO II

Salvador Reyes - Chile (1899 – 1970)

Salvador Reyes foi um romancista, contista, ensaísta e diplomata chileno que fazia parte da Academia Chilena de Letras.

Dentro do romance, o momento de Salvador Reyes é o de servir a seu país em outras cidades, nesse caso Paris, pois além de ser escritor, jornalista, é diplomata. Seu “exílio” já está presente nos seus versos, o tema central de suas obras é o mar. Sua obra literária é contaminada pelo sentimento marinho, era um patriota que argumentava a favor de que o destino do seu país estava intimamente ligado as rotas marítimas, por essa causa sempre esteve ligado as instituições que tinham relação com o mar, afinal Chile é um país com pequena área territorial, tendo o Oceano Pacífico como seu vizinho.

A Marinha de Guerra concedeu-lhe a permissão de viajar em seus barcos, não apenas para preparar seus estudos sobre a soberania do seu país em relação as fronteiras, mas também, como oportunidade de escrever suas obras inspiradas nos espaços marítimos, como os romances *Ruta de Sangre* e *El Continente de los Hombres Solos* e seus livros de poemas intitulados, *Barco Ebrio* e *Las Mareas del Sur*.

Ganhador do Prêmio Nacional de Literatura em 1967, em uma entrevista concedida à Jorge Teillier fala sobre a função diplomática com a vida de escritor:

Un cargo diplomático permite viajar, lo cual siempre es una apertura de horizonte para un escritor. Por otra parte. hay que estar en actividad en cierto modo creadora. enviar informes, lo que se emparenta asimismo con el trabajo periodístico, que también ha sido mi .trabajo de toda la vida. Claro que a veces es una faena agotadora y una pérdida de tiempo. Cuando uno ha estado todo el día redactando vuelve a su casa con ganas de hacer cualquiera cosa menos seguir escribiendo. De todos modos cuando veo mi obra quedo asombrado. Cientos de artículos y crónicas, sobre todo.

Aunque es cierto que muchas no significan gran cosa o son inútiles. Pero, digamos con Pezoa Véliz: ¡Qué diablos! La vida es así.¹⁴

Sua paixão pelo mar e a possibilidade de viajar rendeu-lhe várias homenagens na ocasião de sua morte: seu caixão foi incinerado dentro de um barco da marinha e suas cinzas foram lançadas ao mar de Antofagasta, perto do porto onde passou sua juventude. Todas estas informações foram publicadas em um artigo de René Silva Espejo, no jornal El Mercurio, de Santiago, em fevereiro de 1974, quatro anos depois de sua morte.

Ernest Jünger – Alemanha (1895 – 1998)¹⁵

Escritor, filósofo e entomologista alemão, escreveu o livro *Tempestades de Aço* que narra com horror a sua experiência nas trincheiras da primeira guerra mundial. Andre Guide dirá mais tarde que este livro de Jünger é o mais belo livro sobre a guerra de 1914 que tinha lido.

Em 1939 publica *Sobre as falésias de mármore*, livro que é considerado sua obra-prima, um romance alegórico onde denuncia a barbárie instalada pelo Nazismo. Mais do que a denúncia de um regime autoritário, o romance, de modo sutil, ilustra as forças que se estabeleciam em um regime ditatorial.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Jünger frequentou os salões literários em Paris, o que permitiu que aos poucos se unisse aos oficiais insatisfeitos com Hitler.

No romance, é durante esse período que Jünger conhece Reyes e passam a se encontrarem para falar sobre literatura.

[...] en el último salón había un grupo de oficiales de la Wehrmacht y varios civiles y el centro de atención de toda esta gente era el capitán J6Unger, el héroe de la Primera Guerra Mundial, el autor de *Tempestad de acero y Fuegos africanos* y *Sobre los acantilados de mármol y Heliópolis*.

[...] Y hay una cosa cierta y que debería enorgullecernos: de ningún chileno habla de Jünger en sus memorias, salvo de Salvador Reyes.

¹⁴ Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002605.pdf>. Acesso em 26.06.2012.

¹⁵ Disponível em: http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/junger_ernst/junger_derwaldgaenger_01.htm
Acesso em: 26.06.2012.

Ningún chileno asoma su temblorosa nariz en la obra escrita de ese alemán, salvo don Salvador reyes. Ningún chileno existe, como ser humano y como autor de un libro, en aquellos años oscuros y ricos de Jünger, salvo don Salvador Reyes. (BOLAÑO, 2000, p. 38, 50.

ANEXO III

Las orquídeas negras de Mariana Callejas
(o "el Centro Cultural de la Dina")

Concurridas y chorreadas de whisky eran las fiestas en la casa pije de Lo Curro, a mediados de los setenta. Cuando en los aires crispados de la dictadura se escuchaba la música por las ventanas abiertas, se leía a Proust y Faulkner con devoción y un set de gays culturales revoloteaba en torno a la Callejas, la dueña de casa. Una diva escritora con un pasado antimarxista que hundía sus raíces en la ciénaga de Patria y Libertad. Una mujer de gestos controlados y mirada metálica que, vestida de negro, fascinaba por su temple marcial y la encantadora mueca de sus críticas literarias. Una señora bien, que era una promesa del cuento en las letras nacionales. Publicada hasta en la revista de izquierda "La Bicicleta". Alabada por la elite artística que frecuentaba sus salones. La desenvuelta clase cultural de esos años que no creía en historias de cadáveres y desaparecidos. Más bien le hacían el quite al tema recitando a Eliot, discutiendo sobre estética vanguardista o meneando el culo escéptico al ritmo del grupo Abba. Demasiado embriagados por las orquídeas fúnebres de Mariana, la Callejas.

Muchos nombres conocidos de escritores y artistas desfilaron por la casita de Lo Curro cada tarde de tertulia literaria, acompañados por el té, los panecillos y a veces whisky, caviar y queso Camembert, cuando algún escritor famoso visitaba el taller, elogiando la casa enclavada en el cerro verde y el paisaje precordillerano y esos pájaros rompiendo el silencio necrófilo del barrio alto. Esa tranquilidad de cripta que necesita un escritor, con jardín de madre selvas y jazmines "para sombrear el laboratorio de Michael, mi marido químico, que trabaja hasta tarde en un gas para eliminar ratas", decía Mariana con el lápiz en la boca. Entonces todos alzaban las

copas de Old Fashion para brindar por la alquimia exterminadora de Townley, esa swástica laboral que evaporaba sus hedores, marchitando las rosas que morían cerca de la ventana del jardín.

Es posible creer que muchos de estos invitados no sabían realmente dónde estaban, aunque casi todo el país conocía el aleteo buitre de los autos sin patente. Esos taxis de la Dina que recogían pasajeros en el toque de queda. Todo Chile sabía y callaba, algo habían contado, por ahí se había dicho, alguna copucha de cóctel, algún chisme de pintor censurado. Todo el mundo veía y prefería no mirar, no saber, no escuchar esos horrores que se filtraban por la prensa extranjera. Esos cuarteles tapizados de enchufes y ganchos sanguinolentos, esas fosas de cuerpos retorcidos. Era demasiado terrible para creerlo. En este país tan culto, de escritores y poetas, no ocurren esas cosas, pura literatura tremendista, pura propaganda marxista para desprestigiar al gobierno, decía Mariana subiendo el volumen de la música para acallar los gemidos estrangulados que se filtraban desde el jardín.

Con el asesinato de Letelier en Washington y luego la investigación que develó los secretos de Lo Curro, vino la estampida del jet set artístico que visitaba la casa. Varios recibieron invitación para declarar en EE.UU. pero se negaron aterrados por las amenazas telefónicas y misivas de luto resbaladas bajo las puertas. Y sólo una mujer anónima, aceptó viajar y reconocer el acento Miami de los cubanos amigos de Michael, que una noche por sorpresa se cruzaron con ella después de una fiesta.

Aun así, aunque Mariana se convirtió en yeta cultural y por varios años desplegó el terror en los ritos literarios que visitaba, igual le quedaron perlas colizas en su collar de admiradores. Igual ejercía un sombrío poder en los fanáticos del cuento que alguna vez la invitaron a la Sociedad de Escritores, la fichada casa de

calle Simpson llena de afiches rojos, boinas, ponchos y esas canciones de protesta que Mariana escuchó indiferente sentada en un rincón. Allí todos sabían el calibre de esa mujer que fingía escuchar atenta los versos de la tortura. Todos preguntando quién la había invitado, nerviosos, simulando no verla para no darle la mano y recibir la leve descarga electrificada de su saludo.

Seguramente, quienes asistieron a estas veladas de la cursilería cultural post golpe, podrán recordar las molestias por los tiritones del voltaje, que hacía pestañear las lámparas y la música interrumpiendo el baile. Seguramente nunca supieron de otro baile paralelo, donde la contorsión de la picana tensaba en arco voltaico la corva torturada. Es posible que no puedan reconocer un grito en el destemple de la música disco, de moda en esos años. Entonces, embobados, cómodamente embobados por el status cultural y el alcohol que pagaba la Dina. Y también la casa, una inocente casita de doble filo donde literatura y tortura se coagularon en la misma gota de tinta y yodo, en una amarga memoria festiva que asfixiaba las vocales del dolor.