

CECIL

Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines

Numéro 8 – année 2022

Dossier thématique

L'ambassade Tenshō, entre croisements interculturels et entreprise médiatique

Éditorial de **G. Siary, M. Boeglin, M-P. Noël (coords.)**

Hsin-Tien Chuang – Entre « philosophie » et « religion ». L'image des lettrés chinois selon Alessandro Valignano au tournant de l'année 1588

Giovanni Pizzorusso – Le *De Missione* dans la stratégie missionnaire et la communication culturelle d'Alessandro Valignano

Carlo Pelliccia – Representing Catholic Europe: Alessandro Valignano and *De Missione* (1590)

Aiko Okamoto-MacPhail – Musing on the sources. *Contemptus mundi* in Japan, 1596

Alessandro Tripepi – Political Legitimation and Identity Construction by Italian Courts through the Journey of four Japanese Princes, 1585

Jérôme Thomas – Mœurs et coutumes japonaises au prisme des premiers observateurs européens (1543-1585)

Solange Cruveillé – Image et représentation de la Chine dans le *De Missione*

Angelo Cattaneo – Encounters? The *De missione* dialogus, its Cosmographic Discourses, and the Global Projection of Christian Europe's Alleged Superiority

Vincent Masse – « La venue des Princes Japonnois en Europe ». Publications éphémères et séquelles imprimées immédiates (1585-1586) de l'ambassade Tenshō

Section Varia

Maria Luísa Jacquinet – Simão Sólis (+1631), cristão-novo: entre justiça humana e justiça divina

Amandine Guillard – La identidad en cuestión en la poesía carcelaria argentina (1976-1983)

Ana Rita Sousa – Roberto Bolaño e o infinito desdobramento do autor

Alejandro A. Mejía González – Una aproximación al concepto de esencia plástica de Rufino Tamayo a través de tres cuadros sobre el espacio sideral

Publication couvrant les aires hispanophone et lusophone, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* – *CECIL* privilégient le comparatisme, les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique et dans la péninsule ibérique. Axée sur l'étude des formes, des réalités sociales et des représentations, *CECIL* est une revue en ligne, qui s'adresse à un public d'universitaires (chercheurs et spécialistes) et à toute personne intéressée par ces problématiques.

Directeur : Michel Bøeglin (Université Montpellier 3)

Rédactrice en chef : Aude Plagnard (Université Montpellier 3)

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à :

cecil@univ-montp3.fr

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue :

<https://cecil-univ.eu/>

à la section « Présentation de CECIL »

CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons — Attribution — Partage dans les mêmes conditions 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

CECIL – *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* ISSN : 2428-7245

IRIEC – Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles (EA 740)



Université Paul-Valéry Montpellier 3

ROBERTO BOLAÑO E O INFINITO DESDOBRAMENTO DO AUTOR

Ana Rita Sousa¹

Universidad Nacional Autónoma de México
(UNAM)

Resumo: Este artigo pretende desdobrar a dimensão meta-literária da obra de Roberto Bolaño (1953-2003) em dois percursos paralelos trilhados nos seus múltiplos livros e que se encontram na personagem singular de Benno von Archimboldi, escritor consagrado de identidade desconhecida que une as diferentes partes de 2666. Neste sentido, procura-se numa primeira parte elencar e problematizar alguns dos tópicos tematizados por Bolaño dentro do campo literário e que serão capitais para a estrutura narrativa da sua obra magna. Num segundo momento, acompanha-se o percurso de Arturo Belano, alter-ego do autor e personagem fundamental para a compreensão da sua obra. Por último, analisa-se como estes dois percursos se confrontam e se consolidam na figura de Archimboldi, não só a nível temático mas igualmente ao nível do dispositivo narrativo.

Palavras-chave: Roberto Bolaño, autor, personagem, escrita, narrativa, Chile, Século XX.

Titulo: Roberto Bolaño et le déploiement infini de l'auteur

Résumé: Cet article entend développer la dimension méta-littéraire de l'oeuvre de Roberto Bolaño (1953-2003) dans deux voies parallèles tracées dans ses multiples livres qui se retrouvent dans le personnage singulier de Benno von Archimboldi, un écrivain consacré à l'identité inconnue qui unit les différentes parties de 2666. Pour cela, la première partie cherche à énumérer et à problématiser certains des sujets abordés par Bolaño dans le champ littéraire et qui sera capital pour la structure narrative de son grand travail. Dans un second temps, nous suivons le chemin d'Arturo Belano, l'alter ego de l'auteur et personnage fondamental pour la compréhension de son oeuvre. Enfin, nous analysons comment ces deux voies se confrontent et se consolident dans la figure d'Archimboldi, non seulement au niveau thématique mais aussi au niveau du dispositif narratif.

Mots-clés: Roberto Bolaño, auteur, personnage, écriture, récit, Chile, XX^e siècle.

Title: Roberto Bolaño and the infinite unfolding of the author

Abstract: This article intends to unfold the meta-literary dimension of the work of Roberto Bolaño (1953-2003) in two parallel paths traced in his multiple books and which converge in the singular character of Benno von Archimboldi, a consecrated writer of unknown identity that unites the different parts of 2666. In this sense, the first part seeks to list and problematize some of the topics addressed by Bolaño within the literary field and which will be capital for the narrative structure of his opus magnum. In a second moment, we follow the path of Arturo Belano, the author's alter ego and a fundamental character for the understanding of Bolaños work. Finally, we analyze how these two paths confront and consolidate themselves in the figure of Archimboldi, not only at the thematic level but also at the level of the narrative device.

Keywords: Roberto Bolaño, author, character, writing, narrative, Chile, XXth century.

¹ ritadesousareis@filos.unam.mx.

Para citar este artigo – Pour citer cet article : Sousa, Ana Rita, 2022, «Roberto Bolaño e o infinito desdobramento do autor», *CECIL - Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, nº 8 (2022), <https://cecil-univ.eu/c8_v3> publicado em 01/02/2022, acessado em dd/mm/aaaa, DOI: https://doi.org/10.21409/c8_v3.

Reçu – Received : 11/09/2020

Accepté – Accepted : 13/07/2021

Se escuchan en mi ser lleno de muertos
y heridos, de cenizas y desiertos,
en donde un gran poeta se suicida.

Pablo de Rokha, *Autoretrato de Adolescencia*

Introdução

1. A obra do chileno Roberto Bolaño (1953-2003) atingiu um nível de popularidade e leitores só comparável, pelos académicos hispano-americanos, a Jorge Luis Borges, Julio Cortázar ou Gabriel García Márquez¹. À atribuição do «Prémio Herralde de Novela» a *Los Detectives salvajes* em 1998, veio somar-se, em 1999, o «Rómulo Gallegos». Para Edmundo Paz Soldán trata-se claramente do narrador mais influente da América Latina na actualidade: «[...] o único que pode competir com a fama incessante dos autores do *boom*, e a origem de uma nova forma de conceber o mundo das letras como aventura passional e reservada, e de assumir o trabalho de escritor com a rebeldia de um perpétuo inconforme²».

2. Bolaño é um dos poucos escritores de culto que atinge os números de vendas de um *best-seller*. Para tal, em muito contribuíram o interesse e o trabalho que lhe dedicaram várias

das mais importantes personalidades do mundo literário dos diferentes países: Celina Manzonei (Argentina), Ignacio Echevarría e Roberto Brodsky (Chile), Carmen Boullosa e Jorge Volpi (México), Enrique Vila Matas e Antonio Masoliver Ródenas (Espanha). De uma posição absolutamente marginal ao campo literário, Bolaño sobreviveu muitos anos ganhando concursos regionais de conto e poesia, e em pouco mais de sete anos³ alcançou não apenas a fama mas o prestígio e o reconhecimento mundiais pela sua obra. Ou como o próprio explicava, passou de treinar na segunda liga para competir na *Champions*.

3. Neste ensaio, pretendo estabelecer uma relação entre as personagens-escritores que circulam nos seus livros – concretamente, Arturo Belano e Benno von Archimboldi – e a própria trajetória de Roberto Bolaño enquanto autor de reconhecimento mundial. A fortuna

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada em espanhol no IV Congresso Internacional *Los Textos del Cuerpo: autorías encarnadas*, organizado pela Universidade Autònoma de Barcelona, entre os dias 16 e 20 de abril de 2018, com o título «Figuraciones de autoría en la obra de Roberto Bolaño», sem nunca ter sido publicado.

² Paz Soldán 2008, p. 9: «el único que compete con la fama incesante de los autores del *boom*, y el origen de una nueva manera de concebir el mundo de las letras como aventura pasional y arcana, y de asumir la tarea del escritor con la rebeldía de un perpetuo inconforme». Salvo indicação em contrário, todas as traduções são da autora do artigo.

³ A primeira publicação de Bolaño que desperta o interesse da crítica dá-se com *La literatura nazi en América*, que vem a lume em 1996 com o selo da prestigiosa Seix Barral. No mesmo ano, o escritor é contactado pela Anagrama à qual tinha enviado o mesmo manuscrito mas, como já estava comprometido com Mario Lacruz, o escritor apresenta a Jorge Herralde *Estrella distante*, um episódio alargado do último capítulo do romance anterior. É a partir desta obra que Bolaño se propõe publicar um livro por ano na Anagrama, reciclando e editando muitos dos trabalhos que repousavam na gaveta desde os anos 1980.

crítica da sua obra tem-se construído em torno de três sintagmas principais: violência, mal e apocalipse, conceitos que sem dúvida pertinentes para a compreensão da mesma. Mas só mais recentemente a crítica se começou a debruçar sobre a dimensão meta-literária⁴ que atravessa toda a sua trajetória, marcada a ferro e fogo pela pergunta sobre o destino da literatura e dos leitores.

4. Dentro desta dimensão, em que incluo tanto as muitas personagens e tópicos relacionadas com o mundo literário – poetas, escritores, críticos, editores, revistas, etc. – como a tematização dos mecanismos do próprio campo literário, quero propor dois caminhos paralelos que se conjugam na figura de Benno von Archimboldi, elo de ligação das cinco partes de *2666*. O primeiro está diretamente relacionado com a referida investigação do campo, e pode ser rastreado a partir da *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (2000) e *Amuleto* (2000), passando por alguns dos contos de *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) e *El gaucho insufrible* (2003) e pela primeira parte de *2666*, «La parte de los Críticos». Cada um destes textos procura à sua maneira decifrar, expor, parodiar ou denunciar a forma como o escritor interage com o meio, tanto académico como editorial, assim como as promíscuas relações que se estabelecem entre o intelectual e o poder. No segundo caminho podemos encontrar a faceta autoficcional do escritor, que recorta episódios da sua própria biografia e os reconfigura com elementos ficcionais, projetando as suas aspirações, anseios e questões autorais. Nesta linha, é possível recuar aos anos 80, até à publicação do romance que escreveu com Antoní Garcia Porta, *Consejo de un discípulo de Joyce a un fanático de Morison*

⁴ Tal como enunciado em corpo de texto, a fortuna crítica de Bolaño tem sido construída em três eixos – violência, mal e apocalipse. As diferentes formas de exploração do mal, sobretudo em *Estrella Distante* e «La parte de los crímenes» (*2666*), a violência nas suas várias manifestações que atravessa toda a obra e a ideia de apocalipse que surge da tentativa de explicar a unidade das diferentes partes de *2666*, em particular através da

(1984), passando por *Los detectives salvajes* (1998) até à magna *2666*.

1. Investigações literário-sociológicas

5. O interesse de Bolaño pela construção do campo literário, no sentido em que o definiu Bourdieu (1992), enquanto campo de forças cujo princípio gerador e unificador é a própria luta, é particularmente evidente numa obra que literalmente não sobreviveu a essa luta de forças, terminando guilhotinada na sua primeira edição.

6. Organizada como uma paródia das enciclopédias ou dos manuais de história literária, *La literatura nazi en América* conta, ao contrário do que parece, uma única história. É, talvez, de todos os seus livros o de mais difícil abordagem. Cada um dos trinta autores apresentados, na grande maioria sem contacto entre si, estão ligados pelo leve e quase impercetível fio que relaciona o sucesso ou insucesso das suas carreiras com um determinado ambiente sócio-político adequado à sua receção. Assistimos a várias estratégias de legitimação literária que os autores utilizam para vingarem no meio; em simultâneo, Bolaño enreda biografias ficcionais com episódios muito específicos da história da América Latina, servindo-se da sátira para parodiar alguns dos nomes mais célebres do cânone e facilmente identificáveis pelos académicos.

7. Muitas são as motivações e os meios utilizados por estas personagens para vingarem no mundo literário, tal como muitos são os recuperados ideologicamente

profecia de Auxilio em *Amuleto*, têm sido as temáticas mais exploradas pela crítica. Se bem que muitos estudiosos têm referido a imersão de Bolaño no sistema literário, como Elvio Galfondo, Celina Manzoni ou Patricia Espinoza, tal referência não tem sido explorada aprofundadamente até mais recentemente, em trabalhos como os de López Baldano (2011) ou Zavala (2015).

pelo mesmo. Facilmente se encontram casos-tipo, ou seja, histórias que rapidamente atribuímos a casos paradigmáticos da literatura, como os autores de um só livro, recuperados, ora pela legião de seguidores das polémicas do escritor, como o caso de «El doncel», ou redescobertos numa altura da história política em que a sua «literatura», pese embora o escasso valor literário, interessa reconhecer, como o de Pedro González Carrera. Nesta personagem encontramos o típico poeta errante pelas províncias, por quem ninguém se interessou e cujos poemas, em vida, mais não trouxeram que um reduzido escândalo no grupo restrito dos professores da capital mas que serviram para que «[...] a revista *Corazón de Ferro* procure entrar em contacto com ele e o Ministério da Educação anote o seu nome numa longa e inútil lista de colunistas fascistas⁵». Sublinhe-se a dupla ironia, a lista é inútil porque é longa, porque facilmente se encontra quem possa cumprir dito programa, e quem a recolhe é o próprio Ministério da Educação, que Bolaño coloca assim como principal motor da cultura dominante.

8. O que aconteceu com este «maldito» acontece todos os dias na indústria editorial e académica, que por vezes se empenha em santificar dado nome desenterrado do mais vasto anonimato apenas por cumprir com certa agenda ideológica. O caso só nos causa estranheza, enquanto leitores, quando o argumento é levado ao limite – a ideologia nazi, e, portanto, ao ridículo, como Bolaño ficcionaliza para este caso e tantos outros.

9. Sobre o valor literário de cada uma das 33 personagens, o narrador apenas refere

brevíssimos comentários, cita uma ou outra passagem mais emblemática da obra mas pouco a comenta; quando o faz é quase sempre no limite da narração, momento em que o substantivo impresso no título se impõe para recordar ao leitor do assunto principal do romance. Mas este assunto principal, a literatura, é maioritariamente secundário na ascensão e queda de quase todos os escritores, e é precisamente isso que Bolaño quer demonstrar: «a miséria e a soberania da prática literária⁶». Contra a tese romântica do talento que sempre vinga e de que a essência da literatura se encontra só e apenas no interior dos livros, Bolaño argumenta com este compêndio que o universo literário se compõe de vários fatores que não dependem necessariamente da qualidade do texto, qualidade essa que, como sabemos, varia de acordo com as épocas e os espaços, fazendo vacilar a fortuna póstuma dos seus autores. A alteração radical do ponto de vista narrativo para o ângulo nazi é o dispositivo textual que permite compreender o ridículo de tais ações. O adjetivo “nazi” não serve apenas para reunir sob um mesmo guarda-chuva todos estes escritores, constituiu-se antes como eixo da técnica narrativa que instala o desconforto do leitor, necessário para provocar uma reflexão crítica.

10. Igualmente sintomático é o papel predominante e, muitas vezes, decisivo, que assumem as várias editoras e revistas referidas ao longo do livro, descritas no «Epílogo para Monstruos». Sobre a revista chilena *Corazón de Hierro* apenas é dito que «[...] sobreviveu ainda alguns anos não numa base submarina da Antártida como teriam preferido os seus fervorosos impulsores mas sim em Punta Arenas⁷». E,

⁵ Bolaño 2010, p. 70: «la revista *Corazón de Hierro* intente ponerse en contacto con él y el Ministerio de Educación anote su nombre a una larga e inútil lista de posibles quintacolumnistas del fascio».

⁶ Bolaño 2004b, p. 20: «la miseria y la soberanía de la práctica literaria».

⁷ Bolaño 2010, p. 226: «sobrevivió algunos años no en una base submarina de la Antártida como

note-se, é descrita como se de uma pessoa se tratasse. O mesmo acontece com *El Cuarto Reich Argentino*: «Sem qualquer dúvida uma das empresas editoriais mais estranhas, bizarras e obstinadas de quantas existiram no continente americano⁸». Coincidindo a sua origem com os julgamentos de Nuremberga, começou por ser uma revista, que entretanto foi proibida, para rapidamente se converter numa editora:

O número 10 já não pode sair por ordem policial. A revista é colocada fora de lei e transforma-se numa empresa editorial. Alguns dos seus livros aparecem com o selo de Quarto Reich Argentino, outras, a maioria, não. A sua travessia errática continuou até ao ano de 2021. Nunca se soube quem a dirigia⁹.

11. Ou seja, o selo editorial mais presente em todo o livro não tem, aparentemente, editor, algo cada vez mais frequente no mundo literário em que os editores vão cedendo espaço a técnicos de vendas e gurus publicitários. Um mundo sem editores, sem a leitura que permite construir um catálogo que ao longo do último século estabelece uma identidade editorial, é uma das maiores ameaças ao mundo literário, tal como famoso editor André Schiffrin argumenta em *The Business of Books: How the International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read* (2001), livro que foi sugestivamente

hubieran deseado sus ardientes impulsores sino en Punta Arenas».

⁸ *Ibidem*: «Sin duda una de las empresas editoriales más extrañas, bizarras y obstinadas de cuantas se han dado en el continente americano».

⁹ *Ibidem*, p. 227: «El número décimo no pudo salir por orden de la policía. La revista es puesta fuera de la ley y se transforma en empresa editorial. Algunos de sus libros aparecen con el sello del Cuarto Reich Argentino, otros, la mayoría, no. Su singladura

apelativo, provocando entre os editores um efeito bola de neve: desde a sua publicação seguiram-se várias outras, de diferentes editores seja contando a sua experiência, seja refletindo sobre os desafios da edição na era do capitalismo financeiro.

12. *La Literatura Nazi en América* é um livro mapa em que o leitor escolhe o itinerário, que recolhe a memória e aventa ameaçadoras profecias, constituindo-se como uma visão problematizadora da história cultural latino-americana. Macarena Areco propõe uma leitura a partir da ucrónia própria da ficção científica, ou seja, imaginar que dado evento histórico tivesse tido diferente desfecho, como acontece, por exemplo, em *The Man on the High Castle*, de Philip K. Dick, e reconstruir a narrativa a partir desse ponto. Trata-se, para o caso vertente, de imaginar o que teria acontecido se a ideologia dominante no século XX, entre os intelectuais latino-americanos, tivesse sido o fascismo, e não o marxismo¹⁰. Desta forma, o paradigmático escritor comprometido, figura culturalmente associada à esquerda, é reconvertido num poeta fascista, colocando em evidência como a dimensão ideológica se sobrepôs à suposta dimensão essencial de um escritor, a literária. Nesta ótica, facilmente se reconhece a figura de Victoria Ocampo na milionária e hitleriana Edelmira Thompson de Mendiluce, as performances vanguardistas de Raúl Zurita¹¹ no sangrento

errática continuó hasta el año 2001. Nunca se supo quien la dirigía».

¹⁰ Cf. Areco 2013, p. 135.

¹¹ A poesia de Ramirez Hoffman escreve-se literalmente no céu, projetando em fumo negro curtos versos a que os primeiros detidos do regime de Pinochet assistem desde o pátio da prisão. A cena descrita é uma clara referência à performance de Raúl Zurita, a 2 de Junho de 1982, quando a partir de cinco aviões fez projetar em fumo branco «La vida Nueva Poemas en el cielo» nos céus de Nova Iorque. Tal como Zurita, Ramirez Hoffman também

e infame Ramírez Hoffman ou a trajetória de Ruben Fonseca nas aspirações literárias de Amado Couto.

13. Desta forma, Roberto Bolaño coloca perguntas a que ele próprio responde com originalidade e audácia: de que maneira pode a ficção contar o político, como narrar o terror, como construir uma memória que transtorne os limites do manifesto e do subjacente; este diagnóstico certo de Celina Manzoni¹² é ainda mais manifesto em *Nocturno de Chile*¹³, fruto da sua primeira visita ao país natal, em 1999. Aqui, Bolaño opta deliberadamente por se filiar numa das tradições narrativas mais específicas da América Latina, a chamada *novela* do ditador¹⁴. O dispositivo narrativo

mandou filmar algumas das suas atuações. O sarcasmo de Bolaño em relação a esta figura cimeira nas intervenções de vanguarda críticas às ditaduras na América Latina fica a dever-se ao facto de o mesmo Zurita – fundador do colectivo CADA «Colectivo de Acciones de Arte» – juntamente com outros artistas, ter sido dos primeiros a aceitar um cargo diplomático do governo democrático de Patricio Aylucien, que até 1998 manteve o ex-ditador general Augusto Pinochet à frente do Exército.

¹² Cf. Manzoni 2002, p. 14.

¹³ Esta é uma das obras mais estudadas de Bolaño, sobretudo no seu país natal. Em 2014, Fernando Moreno editou uma coletânea de ensaios dedicada a esta obra: *Lecturas de Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. (Valparaíso: Editorial Puntángelos).

¹⁴ Por «novela do ditador» entende-se a corrente iniciada em 1838, com o conto do argentino Esteban Echevarría «El matadero» e prossegue com alguns dos nomes mais consagrados do século XX: *El señor presidente* (1946) do guatemalteco Miguel Ángel Asturias; *Yo, el supremo* (1974) do paraguaio Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974) do cubano Alejo Carpentier; *El Otoño del Patriarca* (1974) do colombiano Gabriel García Márquez; *Oficio de Difuntos* (1976) do venezuelano Arturo Uslar Pietri; ou *Fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, entre outros. Conta Augusto Monterroso, no ensaio «Novela del Dictador 2» que, em 1968, Vargas Llosa escreveu desde Londres a vários escritores, propondo uma antologia de contos sobre ditadores latino-americanos. A antologia

consiste em deslocar a figura do ditador para outra personalidade eminente do meio social que permita narrar as vicissitudes próprias a que o referente histórico-político sujeitou o país em causa.

14. No caso de *Nocturno de Chile*, a figura de Pinochet é deslocada para a do sacerdote e crítico literário Ibacache¹⁵, autoridade incontestável do mundo literário durante o denominado «apagão cultural» que se fez sentir nos primeiros anos depois do golpe de Estado. O poder de observação de Bolaño é a grande arma que lhe permite esquivar-se sempre aos eventos históricos determinantes e narrar o terror desde a periferia, imprimindo simultaneamente uma carga de violência e ternura que

nunca chegou a concretizar-se mas Monterroso acreditava que a ideia podia estar na origem de algumas das obras incluídas nesta tradição (Cf. Monterroso 1985, pp. 51-52). Sobre a teorização deste tema ver ainda o trabalho de Julio Calviño Iglesias, *La novela del dictador en hispanoamerica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispanica – Instituto de Cooperación Iberoamericano, 1985. Mantive nesta entrada o termo «novela», no seu sentido original em castelhano. Sendo que a designação «novela» em castelhano corresponde ao nosso conceito de «romance», a crítica especializada não tem revelado interesse em discutir se alguns dos trabalhos de Bolaño poderiam ser «novelas cortas», termo que em português corresponderia à nossa conceptualização de novela. Da minha parte, embora admita que alguns dos primeiros trabalhos de Bolaño se enquadram mais no conceito de novela («novela corta») que de romance, este trabalho não tem espaço nem necessidade para a consumação do seu argumento.

¹⁵ A figura de Ibacache, ou Sebastián Urrutia Lacroix, tem, por sua vez, um referente histórico facilmente reconhecível no ambiente cultural chileno, segundo Pablo Berchenko: «o protagonista e narrador único, Sebastián Urrutia Lacroix, sugere de forma bastante óbvia para o leitor que conhece o espaço literário chileno a figura do sacerdote, crítico e poeta José Miguel Ibáñez Langlois. Há uma clara correspondência, entre os referentes temporais, oferecidas pelo fictício narrador de si mesmo, e as datas civis que correspondem ao segundo» (2014, p. 18, tradução da autora).

cativam o leitor menos informado ou contextualizado com as circunstâncias específicas que lhe servem de cenário. É precisamente isso que acontece em *Amuleto*, onde o evento de fundo é o massacre de Tlatelolco, ao qual se faz uma única referência em toda a narrativa. Tudo se conta desde o lugar politicamente mais improvável: uma casa de banho de mulheres, no terceiro andar da Universidade Nacional Autónoma do México. É desde esta atalaia, palavra que em castelhano significa também posição privilegiada para omitir uma opinião, que Auxilio, uma imigrante uruguaia, que recolhe traços de uma personagem muito querida dos leitores latino-americanos – a Maga, de *Rayuela* – recebe a autoridade para narrar o ambiente de terror e desencanto vivido por toda a geração sobrevivente ao maio de 68.

2. Autoficção: a construção de Arturo Belano

15. A primeira aparição deste nome – que ao longo da obra, como outros personagens, sofre modificações: Arturo B ou simplesmente B - surge numa espécie de prefácio a *Estrella Distante*. Nele, o autor explica que a história narrada no último capítulo de *La Literatura Nazi* lhe foi contada por um compatriota, Arturo B «[...] veterano de guerras floridas e suicida em África¹⁶» que não satisfeito com o resultado exigiu do autor um esforço mais amplo e estendido que as 20 páginas dedicadas a Ramírez Hoffman. Este último capítulo, que neste romance se aprofunda e se estende por outros dez, era narrado por Bolaño, como se verifica pelos vocativos dos intervenientes. É de resto o único em

que o narrador passa a ser interveniente. Já em *Estrella Distante*, Bolaño relega em Belano a narração, confessando que a sua única função em todo o processo foi «preparar bebidas, consultar alguns livros e discutir, com ele [Arturo B], e com o fantasma cada dia mais vivo de Pierre Ménard, o valor de muitos parágrafos repetidos¹⁷».

16. A referência borgesiana é fundamental para compreender o jogo ficcional desta personagem alter-ego do autor que só se tornará evidente em *Los detectives salvajes*. Este fantasma a que alude Bolaño pode, tendo em conta a vasta obra que publicou em tão curto espaço de tempo, referir-se não apenas aos parágrafos concretos que são reproduzidos nestes dois livros, mas sobretudo a todos os outros, de todas as outras obras e nos quais hoje se sabe que trabalhava há mais de uma década. O sentido de transpor para Belano a autoria, mediante a narração, compreende-se melhor quando se acompanha o percurso da personagem que, à semelhança do seu criador, está destinado a ser um autor importante.

17. É hábito apresentar-se *Los detectives salvajes* como um romance que conta a história de uma geração de latino-americanos que chega à idade adulta com todos os sonhos e projetos da revolução mas que, no entanto, vê o seu entusiasmo desvanecer-se gradualmente ao longo da década de 70, marcada por vários golpes de estado, sendo o de Pinochet um dos mais emblemáticos. Esta *longa carta de despedida à minha geração*, como o autor lhe chamou, é, antes dessa história - que é narrada por 54 pessoas, a aventura de alguém que foi à sua procura. Ou seja, tudo

¹⁶ Bolaño 2008, p. 11: «veterano de las guerras floridas y suicida en África».

¹⁷ *Ibidem*: «preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él [Arturo B] y con el fantasma

cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos».

se passa como se alguém tivesse encontrado o diário de García Madero, datado entre novembro de 75 e fevereiro de 76, e resolvesse ir atrás dos nomes e dos locais nele mencionados. Os 53 narradores que compõem a segunda parte são, na realidade, 53 entrevistados, algo que se faz mais notório nas intervenções de Carlos Monsivais, Joaquín Vásquez Amaral ou Ernesto García Grajales, embora esteja presente em todas. A legitimação desta geração – condensada no restrito grupo dos real-visceralistas - faz-se mediante a premissa de que foi suficientemente interessante para que alguém se tenha dedicado ao trabalho de investigá-la, de parar o presente para voltar atrás, o que confere à dita investigação uma certa autoridade de relevo histórico e, simultânea e paradoxalmente, lhe imprime um ambiente familiar. É deste último que se estende um fio de cumplicidade que faz o leitor avançar página a página, seguindo os passos de Arturo Belano e Ulises Lima. É neste primeiro investigador ausente e nunca nomeado que assenta a estrutura narrativa que dá coerência a todo o romance. O movimento do real visceralismo constitui o pretexto, tanto para o jovem García Madero que se encontra numa idade crucial de formação, como para toda a investigação, que rapidamente deixa para trás dito movimento e se aventura, como Belano e Lima, por diversas geografias ao longo de vinte anos.

18. A crítica tem focado muito a relação deste romance com a épica, uma épica degradada mas, apesar de tudo, guerreira, de uma geração que nasceu e viveu sem se dar conta de que a sua Troia já estava em chamas. Um dos motivos para esta aproximação, iniciada por Celina Manzoni, reside na estrutura episódica do livro, onde cada capítulo possui uma independência

própria, que na segunda parte converte cada um dos intervenientes em heróis do seu próprio instante¹⁸. No entanto, estou em crer que a semelhança maior com a obra de Homero deriva do facto de os seus principais protagonistas, Ulises Lima e Arturo Belano, e sobretudo este último, quase não aparecerem em discurso directo na economia geral do romance. Eles quase não falam, eles deixam-se dizer pelos demais; poder-se-ia dizer, não escrevem, são escritos, reafirmando a cada passo a estética de Rimbaud e conservando-se, simultaneamente, como Aquiles, o herói por excelência que está sentado 16 dos 24 cantos que dura a *Iliada*.

19. Arturo Belano dá-se a conhecer sempre como o outro. Nos dois livros de contos que Bolaño publica em vida este personagem prossegue as suas aventuras, vemo-lo regressar à sua juventude no México, perdido em África tal como termina nos *Detectives*, participando, ou pelo menos tentando entrar, no mundo literário espanhol. Tanto o romance anterior, como os contos, podem ser entendidos como processos de autoconhecimento ficcional do escritor. Bolaño procura explorar todos os pontos de vista e de narração possíveis, obstina-se em esgotar todas as possibilidades que a juventude de Belano oferece. Seguindo este percurso hermético de Belano, constatamos que ele sonha ser poeta, que vive como um poeta, que se entrega como um poeta, mas que terminará, em dois contos inacabados da antologia póstuma *El secreto del mal* (2006), como um célebre romancista. Tal como o seu autor.

¹⁸ Manzoni 2002, p. 92.

3. Archiboldi: a consagração do campo?

20. «Vivemos num mundo de imagens. O escritor que não quer mostrar a cara está a invadir território sagrado. Está a jogar o jogo de deus», diz alguém em Don DeLillo. Pode dizer-se que é exatamente isto que Benno von Archiboldi faz ao longo de pelo menos 792 páginas das 1128 que compõem o romance: está em toda a parte sem que ninguém o veja.

21. Que sabemos ao certo deste escritor? Essencialmente, que se trata de uma lenda, o autor que nunca ninguém viu, como um Thomas Pynchon europeu, do qual não existem retratos, fotografias, entrevistas ou biografias, mas que, no entanto, se lê por toda a Europa, e, a princípio dos anos 90, também nos Estados Unidos. Ou seja, durante 70% da extensão do romance, o autor é «apenas» a sua obra.

22. Ao longo da primeira parte de *2666*, «La parte de los críticos», que assume propositadamente um tom anedótico - um espanhol, um italiano e um francês vão apaixonar-se por uma rapariga inglesa -, Bolaño ficcionaliza o funcionamento do mercado e a importância da fortuna crítica de um autor em diferentes contextos culturais. Os quatro críticos têm diferentes contactos, diferentes leituras, diferentes meios de acesso e diferentes trajetórias académicas embora estudem o mesmo autor. A título de exemplo, enquanto que em França, uma tradução saída de uma monografia de licenciatura e destinada pelo seu autor ao arquivo da universidade, esgota em poucas semanas, em Itália, contam-se cinco traduções, saídas ao longo de três décadas, sem que ninguém se interessasse nunca pela obra. No primeiro caso, Jean Claude Pelletier, alcança a posição de académico catedrático graças à sua tradução, no segundo, é Archiboldi quem

alcança popularidade graças aos ensaios académicos de Morini.

23. Desde as primeiras páginas, Archiboldi representa tão-somente o nome que assina os vários romances citados pelas personagens, o autor é a obra por essência. No entanto, à medida que a narrativa se intensifica, a cada página vamos sabendo menos da referida obra, e em consequência do seu autor. Sabemos alguns títulos, sabemos a intriga de pelo menos dois dos seus livros, mas, na realidade, não sabemos que tipo de escritor é Archiboldi, não estamos sequer aptos a imaginar se a sua é uma literatura realista, fantástica, surrealista, ou qualquer outra. Não sabemos como são as suas personagens, como se estruturam os seus romances, qual é o seu estilo, quais as suas influências literárias (embora saibamos, pelos críticos, quais não são). Tudo se coaduna na narrativa para aliciar a curiosidade tanto dos leitores, como dos quatro críticos que, apesar de conhecerem a obra que ao leitor apenas é elencada, se sentem também eles insatisfeitos, alimentado a vontade de chegar até à pessoa civil que assina com o nome de Benno von Archiboldi. Nesta, como nas três que se seguem, o escritor alemão faz-se notar pela sua ausência, está na sua obra, nos seus leitores, na sua identidade desconhecida. Já na última, «La parte de Archiboldi», onde se narra a sua história de vida, acontece o oposto, temos o corpo e o rosto do autor, mas a sua obra não é lida por quase ninguém, nem sequer pela sua editora. A sua presença chega a assumir uma dimensão espectral, é o fio condutor que une as cinco partes, e as múltiplas aceções que o conceito de escritor pode assumir é precisamente o que lhe permite estar presente: ele fragmenta-se na interpretação que cada contexto sócio-cultural e cada vivência pessoal das personagens faz da

noção de autor, em geral, e dele próprio, em particular.

24. É importante compreender que cada uma das cinco partes se ocupa de territórios distintos do campo literário. A primeira, como já se fez referência, foca-se no mercado intelectual europeu e na academia. A segunda, através da personagem de Amalfitano, centra-se sobretudo nas relações do intelectual com o poder e nas diferenças substanciais entre o meio cultural europeu e latinoamericano. A terceira recria na figura de Oscar Fate o papel do jornalismo, profissão intimamente ligada a vários escritores da América Latina – sem ir muito longe, basta mencionar Gabriel García Marquez ou Carlos Monsivais. Na figura do solitário e sempre estrangeiro Oscar Fate ecoa uma profunda homenagem a John Reed, o famoso jornalista norte-americano conhecido pelas suas causas políticas, pela cobertura e divulgação da Revolução Mexicana e da Revolução Soviética. No entanto, no final do século que iniciou com essas duas revoluções, o pobre Oscar Fate, que trabalha para uma pequena revista social com orientação marxista, já não tem revoluções para cobrir, divulgar ou inquirir. Ironicamente, depois da densa história que nos deixou o século XX, a Oscar Fate só lhe é possível entrevistar o último comunista de Brooklyn, que agora se dedica a livros culinários, e um combate de boxe no México.

25. Todo este colossal mecanismo romanesco só é possível depois da maturação narrativa alcançada com obras como *La Literatura Nazi* ou *Los Detectives*. Todos os tópicos de Bolaño se reúnem neste livro e se encaminham, tal como García Madero, Ulises Lima e Arturo Belano, para o deserto de Sonora, e mais concretamente,

para a imaginária cidade de Santa Teresa. Tal como a Macondo de García Marquez ou a Comala de Juan Rulfo, Santa Teresa já alcançou o prestígio de lugar mítico na literatura latino-americana. Mas ao contrário dos anteriores, Bolaño escolhe para este lugar não uma dimensão paralela e fantástica da realidade, mas a terra baldia do capitalismo globalizado¹⁹, o lugar onde as fábricas das multinacionais exploram mão-de-obra barata, onde a dimensão da fronteira é a própria identidade, onde impera a violência gratuita sobre as centenas de mulheres e crianças assassinadas desde os anos 90 até hoje.

Conclusão

26. Numa nota editorial publicada desde a primeira edição²⁰, Ignacio Echevarría explica que entre os vários papéis consultados para a sua publicação póstuma, uma nota de Bolaño esclarecia que o narrador de *2666* seria Arturo Belano. Ou seja, o jovem que em tempos proclamava manifestos contra Octavio Paz, é agora narrador/autor de um romance cujo assunto principal é um escritor consagrado e candidato a Prémio Nobel.

27. Um ano antes da sua morte, é publicada *Amberes*, obra breve escrita nos anos 80. Num curto prefácio, sugestivamente intitulado «Anarquía Total – 22 años después», Bolaño recorda a época em que a escreveu nestes termos:

O desprezo que sentia pela chamada literatura oficial era gigantesco, ainda que apenas um pouco maior do que aquele que sentia pela chamada literatura marginal. Mas eu acreditava na literatura: ou seja, não acreditava na prepotência, nem nos rumores

¹⁹ Cf. Elmore 2008, p. 261.

²⁰ Esta nota desapareceu desde que a obra passou a ser reeditada com o selo da Alfaguara.

dessa corte. Mas sim nos gestos inúteis, sim no destino²¹.

28. Estes gestos inúteis parecem contemplar todos os tópicos e substratos narrativos mencionados até agora: a criação de um movimento cuja principal atividade consistia em provocar o pânico entre os assistentes das leituras de Octavio Paz, a publicação, mais ou menos irregular, de uns quantos poemas, uma investigação sobre uma poetisa desaparecida da qual só conhecem um poema, a desintegração do dito movimento numa estação de comboio perdida em França; mas igualmente a coragem de todos os infames autores compilados em *La literatura nazi*, a memória seletiva de Sebastián Lacroix em *Nocturno de Chile*, a voz profética de Auxilio de *Amuleto*, a busca incansável dos quatro críticos por Archimboldi, a loucura ou extraordinária lucidez de Amalfitano, todas e cada uma das assassinadas em Santa Teresa e que este artigo não pode, por uma questão de espaço, analisar. Já o destino, talvez o tenha escrito Bolaño quando, ao concorrer ao prémio Herralde de novela, o romance que entrega volta a colocar no mundo as pessoas, os sonhos e as aspirações que o mundo tinha deixado para trás. Note-se que, desde a sua publicação, há pelo menos dois livros publicados sobre o Infrarrealismo que, como bem assinalou Jorge Volpi, mais do que um movimento

²¹ Bolaño 2013, p. 10: «*El desprecio que sentía por la llamada literatura oficial era enorme, aunque solo un poco más grande que el que sentía por la llamada literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir, no creía ni en el arribismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino*».

²² Volpi 2008, p. 194.

²³ Embora já contasse três livros publicados em editoras de prestígio, Bolaño era, em 1998, um autor desconhecido para a maioria do público, como explica Jorge Herralde em vários artigos e entrevistas. Em entrevista à «Página 12», em Julho de 2008, o editor confessa que *Llamadas Telefónicas*

era um clube de amigos²². A cada ano multiplicam-se, no México, ensaios e artigos sobre um movimento que é literalmente uma história de ficção. E não só. Os estudos sobre o estridentismo, movimento vanguardista dos anos 20 que inspirou Bolaño e os seus amigos cinquenta anos mais tarde, conhecem, graças a este romance, um renovado fôlego por parte dos académicos, com novas reedições dos seus textos e manifestos.

29. Quando se publica *Los Detectives salvajes*, Roberto Bolaño é ainda um autor relativamente desconhecido para o grande público. É enquanto desconhecido, *outsider*²³, que o escritor escolhe como personagens jovens poetas absolutamente desconhecidos, marginais, praticamente impubescíveis, jovens que encarnam o espírito de Rimbaud (e daí o nome de Artur e sua viagem suicida a África). Já para aquele que Bolaño sabia ser o seu último romance, que não chegou a acabar porque a prolongada doença não lhe permitiu, o escritor, então já consagrado, escolhe a figura de um candidato a nobel. O autor institucional e institucionalizado é agora elevado a protagonista com a mesma violência com que Octavio Paz era considerado pelos jovens infrarrealistas uma figura a abater. Porém, em todo este percurso, de procura de identidade e descoberta do meio a que se aspira

e *Estrella Distante* não tinham, até essa data, superado os 1000 exemplares cada um, enquanto os *Detectives* venderam 70 mil exemplares nesse ano (Cf. Herralde 2009, pp. 280-285). Num texto anterior, lido nas primeiras jornadas de homenagem ao escritor (organizadas pela revista *Lateral* e pela Universidad Pompeu Fabra em outubro de 2004), «Vida Editorial de Roberto Bolaño», Herralde confessa que embora a sua aparição fosse já indiscutível para os melhores observadores do panorama literário, *Los detectives salvajes* produz «una explosión cualitativa y cuantitativa» que «inaugura una tercera etapa en la vida editorial del autor». (Cf. Herralde 2005, pp. 31-47).

pertencer, Bolaño enveredou sempre pelas ruas mais escuras, ou antes diria, pelas ruelas e becos que nenhum académico quer pisar, ou, nas palavras de Elvio Gandolfo:

30. Dito de outra forma: não se apresenta como o mundo conhecedor e falsamente sapiente de um escritor, de um crítico, de um conhecedor que só consegue ver a superfície do oceano, senão de um peixe que nada nesse oceano: do leitor, do consumidor, dos inumeráveis trabalhadores dos antros culturais. Pequenas edições, falsos ou verdadeiros mecenas, atrizes porno, sobreviventes dignos ou indignos das ditaduras europeias nazis ou comunistas, das ditaduras militares latino-americanas, etc., etc., etc. A infinita loja dos fundos da fachada cultural. Numa entrevista para a chilena Estação Mapocho²⁴, Bolaño explicava a sua tese segundo a qual a grande diferença entre Baudelaire e Rimbaud

reside na inocência. Na sua leitura, tal como em Walter Benjamin, Baudelaire sempre soube exatamente o que fazia, sempre experimentou diferentes estratégias com o único objectivo de pressionar o campo literário a ceder-lhe espaço. Rimbaud, pelo contrário, não fazia a mais mínima ideia. A sua figura e a sua poesia cristalizam a inocência e a rebeldia da juventude, na sua voluntariamente atribulada vida nunca pode viver ou sequer sobreviver da sua poesia, à data da sua morte não tinha a menor ideia dos admiradores que já seguiam a sua obra e menos ainda imaginar os muitos mais que se seguiram. Roberto Bolaño admirava e aspirava a ser Rimbaud. No entanto, tudo parece indicar que era muito mais Baudelaire.

31. Talvez os gestos não fossem, afinal, tão inúteis.

Referências Bibliográficas

- Areco Morales, Macarena, 2013, «Imaginaros de sujeto en la narrativa de 2000: la figura del escritor en la obra de Roberto Bolaño», Fernando Moreno (dir.), *escritural - Écritures d'Amérique latine*, n. 7 (Dezembro), pp. 131-40.
- Berchenko, Pablo, 2014, «El referente histórico chileno en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño», Fernando Moreno (dir.), *Lecturas de Nocturno de Chile*, Valparaíso, Editorial de la Playa Ancha, pp. 11-22.
- Bolaño, Roberto, 2004a, *2666*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2004b, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto, 2008, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama [1996].
- Bolaño, Roberto, 2010, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama [1996].
- Bolaño, Roberto, 2013, *Amberes*, Barcelona, Anagrama [2002].
- Bolaño, Roberto, 2015, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama [1998].
- Elmore, Peter, 2008, «2666: la autoría en el tiempo del límite», Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau (dir.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 250-92.
- Gandolfo, Elvio, 2002, «La apretad red oculta», Celina Manzoni (dir.), *Roberto Bolaño - La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 115-20.
- Herralde, Jorge, 2005, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado.
- Herralde, Jorge, 2009, *El optimismo de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica.

²⁴ Ciclo «A beleza de pensar», conversa com Cristián Warnken, no âmbito da Feira Internacional

do Livro de Santiago de Chile de 1999 : Cf. Zavala, 2015, p. 103.

- López Baldano, Cecilia, 2011, *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño - La caja de Pandora de la latinoamericanidad contemporánea*, Saarbrücken, Editorial Académica Española.
- Manzoni, Celina, 2002, «La escritura como Tauromaquia», Celina Manzoni (dir.), *Roberto Bolaño - La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 13-15.
- Monterroso, Augusto, 1985, *La palabra mágica*, Barcelona, Muchnik Editores.
- Volpi, Jorge, 2008, «Bolaño, epidemia», Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau (dir.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 191-217.
- Zavala, Oswaldo, 2015, *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.