



Carmen Cecilia Rodríguez Almonacid

**História, memória e violência em *Nocturno de Chile*,
Estrella distante e *Amuleto* de Roberto Bolaño**

**CAMPINAS,
2012**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Carmen Cecilia Rodríguez Almonacid

**História, memória e violência em *Nocturno de Chile*,
Estrella distante e *Amuleto* de Roberto Bolaño**

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de mestra em Teoria e História Literária na área de História e Historiografia Literária.

Campinas,

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

R618h

Rodríguez Almonacid, Carmen Cecilia, 1958-
História, memória e violência em Nocturno de Chile,
Estrella distante e Amuleto de Roberto Bolaño / Carmen
Cecilia Rodríguez Almonacid. -- Campinas, SP : [s.n.],
2012.

Orientador : Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003. Amuleto. 2. Bolaño,
Roberto, 1953-2003. Estrella distante. 3. Bolaño, Roberto,
1953-2003. Nocturno de Chile. 4. Memória na literatura. 5.
Violência na literatura. 6. México - História - Séc. XX. 7.
Chile - História - Séc. XX. I. Hardman, Francisco Foot,
1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: History, memory and violence in By night in Chile, Distant star and Amulet by Roberto Bolaño.

Palavras-chave em inglês:

Bolaño, Roberto, 1953-2003. Amulet.
Bolaño, Roberto, 1953-2003. Distant star
Bolaño, Roberto, 1953-2003. By night in Chile
Memory in literature
Violence in literature
Mexico - History - 20th century
Chile - History - 20th century

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Francisco Foot Hardman [Orientador]
Marcos Piason Natali
Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo

Data da defesa: 18-12-2012.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman



Marcos Piason Natali



Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo



Daniela Birman

Jeanne Marie Gagnebin de Bons

IEL/UNICAMP
2012

Toda literatura, de alguna manera, es política. Quiero decir, es reflexión política y es planificación política. El primer postulado alude a la realidad, a esa pesadilla o a ese sueño bienhechor que llamamos realidad y que concluye, en ambos casos, con la muerte y la abolición no sólo de la literatura sino también del tiempo. El segundo postulado alude a las briznas que perviven, a la continuidad, a la sensatez, aunque, por supuesto sepamos que en términos humanos, en una medida humana, la continuidad, es una entelequia y la sensatez sólo una frágil verja que nos impide desbarrancarnos en el abismo.

Roberto Bolaño

Aos meus amados Léo Roberto, Nicolás Alonso, Noel e Vicente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao professor Francisco Foot Hardman pela sua orientação e por ter depositado em mim uma irrestrita confiança durante o meu percurso na pesquisa e elaboração desta dissertação de mestrado.

Às professoras Jeanne Marie Gagnebin e Miriam Gárate pelas enriquecedoras observações feitas no exame de qualificação.

Aos meus queridos pais, sempre presentes, apesar da distancia.

A todos os caros colegas e amigos que compartilharam comigo leituras, experiências, inquietações e entusiastas discussões nos seminários de orientação e nas aulas das disciplinas cursadas no programa de pós- graduação.

Andréa de Barros, Larissa Higa, Isabella Carvalho, Daniela Birman, Rodrigo Cerqueira, Bruna Guerra, Fernando Simplicio, Yvonne Ortiz, gracias por todo.

Aos funcionários do IEL, em especial aos da Biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação, sempre atenciosos e receptivos às minhas solicitações.

RESUMO

Que pode aportar um conjunto de obras para a elaboração de uma memória?

A literatura procura no passado, indaga nele querendo resgatar, desde uma perspectiva da memória histórica e da experiência individual, as formas de estabelecer um território que ajude a preservá-la. Assim, a memória é forjada e protegida ao fluir pelas páginas que a literatura cria, enriquecendo e transformando a realidade social e cultural na qual emerge.

A proposta deste estudo se centra na reflexão da relação entre a memória e a história - os vínculos entre a memória coletiva e a memória individual - e o problema da narrativa dessa memória nas obras do escritor chileno Roberto Bolaño. Assim sendo, nosso trabalho objetiva especificamente traçar um percurso pelas profundezas da memória e do esquecimento, da barbárie e da injustiça na análise das obras *Estrella distante*, (1996), *Nocturno de Chile* (1996) e *Amuleto* (1999), as quais cumprem um papel chave no trabalho de consolidação de uma memória, pois nelas se reconhece sua proposta estética no campo literário latino-americano relativo a como narrar o passado traumático da sociedade chilena durante a ditadura militar de quase duas décadas.

Há nessas três histórias elementos que são essenciais para expor o questionamento que a escrita de Roberto Bolaño realiza perante a violência do Estado, na medida em que sua narrativa apresenta uma severa crítica política na recuperação do passado, desde a matança de Tlatelolco às torturas do Chile de Pinochet.

PALAVRAS-CHAVES: Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *Amuleto*, história, memória, violência, Chile e México.

ABSTRACT

What can a set of written works influence the elaboration of a memory?

Literature searches the past, questions it to rescue, from a historical memory perspective and individual experience, forms to establish a ground, which helps to preserve it. Thus, memory is forged and protected when it flows through the pages that literature creates, enriches and transforms to easily insert in social and cultural reality from where it emerges.

The proposal of this study focuses on the reflection of the relationship between history and memory, the links between collective memory and individual memory, and the problems related to the narrative of this memory in the works of Chilean author Roberto Bolaño. This way, our task aims specifically to trace a way through the depths of memory and oblivion, the barbarian and evil in the analysis of the works *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (1996) and *Amuleto* (1999), which play a key role in the consolidation of a memory, because in those books one is able to recognize his esthetical proposal in the Latin American literature field when he narrates the traumatic past of a society during the military dictatorship that lasted for almost two decades.

There are in those three stories, elements that are essential to expose the questioning that the written works of Roberto Bolaño realizes before the violence of the State, in that his narrative presents a severe political criticism in the recovery of the past, from the killing of Tlatelolco to the torture in Chile during the Pinochet years.

KEY- WORDS: Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *Nocturno do Chile*, *Amuleto*, history, memory, violence, Chile and Mexico.

SUMÁRIO

1. Introdução	19
2. Roberto Bolaño, uma vida nômade	35
2.1 Chile, uma difícil relação, “sin salida aparente”	41
2.3 Projeto de escrita	45
3. Memórias da ditadura: Panorama histórico do Chile em transição	53
3.1 O transformismo chileno, da ditadura à transição	65
3.2 Insistente memória	69
4. A narrativa da infâmia e o resgate da memória em <i>Estrella distante</i>	73
4.1 Lembranças do Apocalipse Austral	89
5. Violência e memória em <i>Nocturnos de Chile</i>	97
5.1 A barbárie da ditadura e seu funcionamento em <i>Nocturno de Chile</i>	107
6. <i>Amuleto</i> , em memória ao massacre de Tlatelolco	111
6.1 O trabalho da memória na voz de Auxilio Lacouture	117
Considerações finais	129
Referências Bibliográficas	133

1. Introdução

Na atualidade diversos debates têm surgido em torno da memória. Contudo, sua discussão é tão antiga quanto a filosofia ocidental. Desde os tempos de Platão, Aristóteles e Sócrates se fazia presente a pergunta sobre a memória e o campo da imaginação, a memória como imagem, o campo da rememoração e da relação da memória com o olvido.

O problema da memória retoma seu papel protagônico na cena das ciências humanas a partir da segunda metade do século XX, é desde a segunda pós-guerra que o auge pela recuperação da memória e o medo do esquecimento se fazem evidentes. Os museus do Holocausto em Washington ou Alemanha, as constantes manifestações das mães e familiares vítimas do terror no Chile ou as criações culturais pós-ditadura na Argentina recriam o temor ao silêncio, o medo de não fazer história, pois, como bem aponta Elizabeth Jelin no seu trabalho de 2002:

[...] A pesar de las protestas de las víctimas y sus defensores, en casi toda la región se promulgaron leyes que convalidaron amnistía a los violadores. Para los defensores de los Derechos Humanos el 'Nunca más' involucra tanto un esclarecimiento completo de lo acontecido bajo las dictaduras, como el correspondiente castigo a los responsables de las violaciones de los derechos. Otros observadores y actores, preocupados más que nada por la estabilidad de las instituciones democráticas, están menos dispuestos a reabrir las experiencias dolorosas de la represión autoritaria, y ponen énfasis en la necesidad de abocarse a la construcción de un futuro antes que volver a visitar el pasado. Desde esta postura, se promueven políticas de olvido o de reconciliación. (pp.4-5)

Faz-se necessário, então, revisar o papel da memória e buscar analisar o problema do direito e da justiça, compreendendo o porquê do recorrente chamado em relação à preservação e recuperação dessa memória.

Os estudos sobre a memória trazem consigo uma visão crítica e analítica para interpretar as lutas e conflitos entre as diversas versões do passado e as múltiplas relações tecidas entre passado, presente e futuro.

Beatriz Sarlo (2005) advertiu sobre o caráter conflituoso do passado e como a ele se refere a constante disputa entre memória e história, ambas desconfiam uma da outra: a história nem sempre consegue acreditar na memória, e a memória suspeita sempre de um discurso histórico “que não coloque em seu centro os direitos da lembrança”.

O passado espreita o presente, sendo impossível prescindir do passado por vontade própria, pois ele retorna mesmo quando queremos evitá-lo, através das lembranças que aparecem e reaparecem constantemente, à revelia, mesmo quando elas são obrigadas a serem reprimidas por decreto, a partir de políticas de Estado ou de qualquer outro tipo de poder autoritário. Assim sendo, passado e presente, como bem nos lembra Deleuze, são inseparáveis, só se pode lembrar no presente e desde o presente.

Os grandes historiadores do século XIX ambicionavam elaborar uma visão global do passado que fosse capaz de dar conta de sua reconstrução ideal para, dessa maneira, poder retransmiti-lo através de um fio condutor ao qual deveriam integrar-se todos os fragmentos de um relato pretérito. Os fragmentos se organizavam em torno de um princípio teleológico que se aglutinavam e davam forma definida a todas aquelas descontinuidades e contradições, construindo uma estrutura explicativa total. Através dessa metodologia foram assentadas as monumentais “histórias nacionais” europeias.

Alguns dos mais importantes críticos e historiadores da segunda metade do século XX, dentre eles Foucault e de Certau, adotaram uma ampla e nova forma de abordar a história ao incluir testemunhos e discursos não tradicionais nos seus estudos ao incluírem as vozes dos ignorados, dos loucos. Nesses trabalhos o cotidiano e o popular destacam-se como objeto de análise, sendo valorizado o direito à conservação sistemática dos “discursos de memória” presentes nos diários, orações, cartas.

Na América Latina, também aconteceu essa “guinada subjetiva”, segundo afirma Sarlo:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estados culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas. Restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi durante décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava. Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.(pp.18-19)

A valorização da memória, através dos seus discursos subjetivos na América Latina, deveu-se ao fato da perda da confiança nos relatos oficiais, nas histórias nacionais. Assim, o testemunho transformou-se em um dos recursos mais importantes para reconstituir o passado, ganhando o reconhecimento que, durante muito tempo, fora-lhe negado. A importância conferida ao relato em primeira pessoa, o testemunho, possibilitou dar a conhecer e condenar as atrocidades dos atos cometidos pela violência do Estado nos diversos cenários da América Latina, desempenhando um papel protagonista na transição à democracia em países como Argentina, Chile, Uruguai, México, Colômbia, etc.

Qualquer definição de memória não poderá ficar livre de certos enigmas nem de esquecimentos. Considera-se igualmente a memória como um aspecto essencial para a construção da identidade, individual ou coletiva. Nesse sentido, a memória é imprescindível para estabelecer a consciência de si mesmo, do conhecimento que cada um tem da sua própria individualidade. Paul Ricoeur (2004) outorga à memória uma função ética cuja tarefa consiste na procura de justiça para com as vítimas da história.

Deparamo-nos com o paradoxo da *memória* entendida como uso ou abuso. É a dimensão política da memória que está em jogo na nossa época. Ricoeur afirma que a cultura política da memória transita no campo da verdade, no sentido da fiabilidade. Dessa forma, o que lembramos corresponde de maneira confiável àquilo que pretendemos lembrar.

A preocupação de Ricoeur é promover uma discussão a favor da *memória*, como matriz da *história*, na medida em que aquela está comprometida com a verdade, mesmo não gozando de uma relação escrupulosa com o passado, nas palavras do autor:

La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. Y sin embargo... Y sin embargo, no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello. La propia historiografía-digámoslo ya- no logrará modificar la convicción, continuamente zaherida y continuamente reafirmada, de que el referente último de la memoria sigue siendo el pasado, cualquiera que pueda ser la significación de la “paseidad” del pasado¹.

O autor se empenha, no texto *La memoria, la historia, el olvido*, em realizar um esboço fenomenológico da memória, posicionando-se numa mesma perspectiva de exploração das capacidades humanas - poder falar, atuar, narrar, considerar-se responsável pelos próprios atos. No presente caso, trata-se de “poder lembrar”, “poder fazer história”, “poder esquecer”.

Ricoeur expõe que reclamar à memória sua escassa fiabilidade do passado, dá conta, ao mesmo tempo, de que é ela o único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos lembrar, já que somente graças a ela podemos “significar que algo teve lugar, sucedió, ocorreu”.

Por outro lado, a relação com o “tempo” seria o último e único fio condutor para poder esboçar uma fenomenologia da memória fragmentada, porém, não

¹ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp.22-23.

radicalmente dispersa. Isto já se encontra em Aristóteles na sua aberta referência ao caráter pretérito da memória.

Ricoeur nos convida a romper com “estereótipos” clássicos de conceitos que ajudam a domesticar a história como disciplina, os quais não permitiam descobrir novos lugares da história ou simplesmente não reconheciam a descontinuidade ou o “heterogêneo” nela, pois o que subjaz no conceito de “história universal”, próprio da modernidade, é a ideia de progresso infinito e de evolução constante, contraditórias com as constatações da realidade. Assim, não favorece em absoluto os questionamentos do historiador que pergunta ao passado como viver o presente, como aprender a projetar nosso futuro.

Ricoeur, com sua peculiar hermenêutica da história, nos apresenta uma visão original ao atuar como “mediador” das várias posturas em historiografia moderna, pois apresenta uma perspectiva em que o diálogo interdisciplinar derruba velhos paradigmas de investigação e abre caminhos impensados pela historiografia clássica.

O autor se opõe ao conceito reduutivo da escritura da história que nega a ideia de que na escritura se dá o fenômeno simultâneo do encobrimento/descobrimento do sentido. Assim sendo, a escritura não daria lugar a um decifrar hermenêutico, ao esclarecimento do sentido ou da verdade, mas, na visão do filósofo, qualquer textualidade é lugar de sentido, e procura saídas para essas concepções estanques ao conceder lugar privilegiado à narração e à memória.

O relato, segundo Ricoeur, nas suas características, continua tendo seu valor máximo, porque pode revelar sua capacidade de objetivar as coisas descrevendo a vida dos homens no tempo, ajudando a controlar “o abuso da memória”, além de propiciar um trabalho da memória àquelas inúmeras vítimas das violências que ainda não exercem seu direito à mesma.

As muitas observações e estudos minuciosos de Ricoeur sobre a memória advogam pela ideia da não substituição da memória pela história, da revisão contínua da relação entre história e memória coletiva.

Em sua obra, Ricoeur tenta uma política da “memória justa”, como memória esclarecida pela historiografia, como história capaz de reanimar essa memória declinante.

Às vezes, as pretensões dos historiadores rivalizam com as pretensões da memória, especialmente quando têm de condenar os “abusos da memória”. Assim, segundo Ricoeur, a história teria função corretiva no sentido de evitar o excesso assim como a de salvar a dívida com as vítimas da história, ao propor que é dever da história salvar a memória da ameaça do elemento negativo: o esquecimento.

Cabe destacar os comentários que Jeanne Marie Gagnebin (2006) tece a partir dos trabalhos que Adorno e Horkheimer publicaram na *Dialética do esclarecimento* em 1947, enfatizando que a exigência de não esquecimento tornou-se central nas reflexões sobre a memória, embora seu principal objetivo – evitar que atrocidades semelhantes voltassem a ocorrer – não tenha sido atingido, pois a lista de horrores “é longa e continua se alongando, de Srebrenica a Jenin”

Ainda assim, diz a autora, a luta é necessária, “porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer” (p.101).

Segundo Gagnebin, a diferenciação entre não esquecer e lembrar já aparece com clareza nos ensaios de Adorno sobre Auschwitz, escritos nas décadas de 1950 e 1960, época na qual “o peso do passado era tão forte que não se podia mais viver no presente”. Nesses ensaios, a exigência de não esquecimento tem dois significados principais: não permitir que horrores semelhantes voltem a ocorrer, instando a “*uma luta contra o esquecimento*” ao invés de fomentar as “atividades comemorativas”, assim como realizar um esforço permanente de esclarecimento para obter melhor compreensão do presente.

Baseando-se em Walter Benjamin, a autora propõe a “distinção entre a atividade de *comemoração*, que desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações do Estado, com paradas e bandeiras” e o conceito de *rememoração*, que, “em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer [...] aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem à palavra” (p.55). A rememoração,

em suma, envolve maior atenção ao presente, especialmente às ressurgências do passado no presente. “A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente”, (idem, p.55).

Para Gagnebin, outro perigo dos abusos da memória é “a identificação muitas vezes patológica, por indivíduos, que não são necessariamente nem os herdeiros diretos de um massacre, a um dos papéis da díade mortífera do algoz e da vítima” (2006, p.56). Ao se referir às fraturas deixadas pela Segunda Guerra Mundial Gagnebin afirma que, mesmo que quisessem, as vítimas não poderiam se livrar das lembranças e que o maior desejo de esquecer sempre foi dos apoiadores do nazismo, a famigerada Schuld alemã, que padeceram desde o término do conflito um enorme sentimento de culpa.

Gagnebin, nas palavras a seguir, reforça a necessidade de superar tal sentimento:

Como já o ressaltou Nietzsche (que Adorno leu muito bem), quando há um enclausuramento fatal no círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente: o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro (p.102).

Sabemos que não há amanhã sem um ontem, e tampouco podemos ignorar ou querer ocultar o passado, pois se não se reconhece o passado, não é possível se construir o futuro. Dessa forma, é primordial compreendermos que a emergência da memória está profundamente ligada à construção de futuros democráticos nos países que foram vítimas dos abusos das ditaduras imperantes na América latina durante as últimas décadas do século XX, embora tenhamos que reconhecer que a memória está também repleta de esquecimentos, nas palavras de Mario Benedetti, “El olvido está hecho de memorias”.

Se a memória total é impossível, como já expressara Jorge Luis Borges em “Funes, el memorioso”, tampouco é possível o esquecimento total. Assim,

segundo Elizabeth Jelin², o “esquecimento profundo” apaga fatos e processos do passado e pareceria ser, portanto, definitivo. Caberia perguntar, a respeito do nosso continente, o que teria maior força: o peso do esquecimento ou a força da memória histórica?

No caso dos países que sofreram ferozes ditaduras militares, pensar projetos de nação para alcançar a democratização não só política, mas também social e cultural supõe, necessariamente, um compromisso com a memória numa cabal oposição às políticas de esquecimento, induzidas ou voluntárias, que têm permanecido nos governos pós-ditatoriais. Estes, empenhados em modernizar o país, promovem as práticas de livre mercado e a cultura do efêmero, do breve, do rápido e do privilégio da imagem e da espetacularização da política, permitindo, assim, que as estratégias de esquecimento sejam nutridas em prol de uma reconciliação que tece a enorme tela da desmemória³.

As ditaduras militares impostas na América Latina, nos anos setenta do século XX, não só significaram o término violento de um ciclo de reorganização política e cultural, como também foram expressões crescentes e ferozes de uma política de extermínio. O exílio foi um dos múltiplos fenômenos que se registraram, além das perseguições, das mortes e do desaparecimento de milhares de seres humanos.

É nesse exílio que se inscreve a dimensão autobiográfica do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), um desterro que é, ao mesmo tempo, um dos registros básicos de suas narrações.

Bolaño escapou de um Chile no qual se iniciava a implacável militarização pinochetista, em 1973, pouco depois do bombardeio ao Palacio de la Moneda e da derrubada do governo da Unidad Popular, liderado por Salvador Allende.

Contudo, Bolaño resistiu a representar sua fuga como um exílio durante os anos que morou no México, pois não quis lançar mão do sentido vitimário de qualquer desterro: “Yo no creo en el exilio, sobre todo no creo en el exilio cuando

² Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 2002

³ No caso de Chile, segundo o pesquisador Tomas Moulian, trocou-se o consenso pela desmemória social. Vide: Tomas Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago, LOM ediciones, 1997.

esta palabra va junto a la palabra literatura.”⁴ Em outra passagem de seus textos críticos sobre literatura, Bolaño afirma:

¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia de la pobreza, de la intolerancia, de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira.

Uma situação diferente sofrem os seus personagens, já que estes sim se sentem exiliados de seus respectivos países e terão que lutar contra as adversidades que lhe impõe essa condição de serem estrangeiros, pois sofrem as mais diversas dificuldades quando querem se integrar às sociedades nas quais moram. Essa recorrência ao tema do desterro, seja ele real ou psicológico, nos mostra, em certa medida, o desejo de superar o trauma que provocou em Bolaño o afastamento da terra natal.

Ao considerar que o exílio físico significa também sofrer o exílio intelectual, podemos afirmar que Bolaño experimentou uma espécie de exclusão no seu próprio país, já que foi considerado com grande desconfiança; desde o seu ponto de vista, Chile é um lugar no qual há listas que conferem valor aos escritores que nelas se veem incluídos:

Es como la lista de Schindler, pero para el caso de la lista de Chile es una sala de espera, larga y estrecha como la geografía del país . Fuera de ella se vive como en una perrera [...] Todos odiamos la lista, todos queremos estar en ella. La lista no otorga calidad, pero sí un mínimo de reconocimiento, becas, trabajos, invitaciones y viajes; pertenencia, en una palabra.⁵

⁴ Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004

⁵ Roberto Brodsky, “Roberto Bolaño, *casus belli*”, in junio- octubre de 2005, *Turia*, 75,p.156.

Teve de passar muito tempo para que Bolaño fosse incluído, pois devido aos critérios editoriais no seu país natal serem muito restritos fez com que algumas das suas obras fossem rejeitadas.

Bolaño propõe uma equivalência entre desterro e literatura: “Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda.” Uma relação que levada ao extremo poderia se entender da seguinte maneira: narrar é sempre um ato de exílio, ato guiado e submetido a uma situação radical de estranhamento perante a realidade, cujo único suporte é uma memória estética e literária, nas palavras de Bolaño: “Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria.”

É em *Amuleto*, romance de Roberto Bolaño publicado em 1999, que se registra um momento do exílio republicano no México, a partir da representação novelesca das figuras dos poetas espanhóis – Pedro Garfias e León Felipe –, da ficcionalização de suas vidas na cotidianidade no México, da experiência do seu exílio, assim como da transformação da poesia de ambos os autores em tradição literária latino-americana, sendo que tal poesia se tornaria referência obrigatória e de culto para outras gerações.

Embora o tópico central de *Amuleto* seja a narração deliberadamente melodramática e simbólica do massacre de estudantes de 1968 em Tlatelolco, os poetas exilados espanhóis são vinculados a esse momento histórico, como se seu desterro fosse já parte de uma norma na cultura latino-americana e seus poemas formam parte da memória literária de América Latina.

A memória e o esquecimento na narração do passado são elementos fundamentais em toda a produção novelística de Roberto Bolaño. A forma de articular essa narrativa tanto histórica como pessoal aponta para episódios traumáticos que seria melhor permanecerem esquecidos. O tema da memória e sua respectiva problemática estão presentes nos romances *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (1996) e *Amuleto* (1999).

Bolaño costuma questionar a historiografia oficial não só no que diz respeito à matéria, ao horror cotidiano, como também à articulação do discurso das perversas formas da lembrança e da história que elaboraram os regimes

totalitários. Essa característica já se faz sentir na sua primeira obra que ganhou destaque, romance de sugestivo nome *La literatura nazi em América* (1994), mas adquire uma relevância fundamental em *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*, romances que tratam da mesma temporalidade a partir de abordagens muito diferentes.

Estrella distante e *Nocturno de Chile* compartilham com *Amuleto* o oscilar entre a memória e o esquecimento no trabalho da construção da lembrança, da rememoração. Enquanto Auxilio Lacouture, personagem principal da obra *Amuleto*, insiste em encarnar a memória histórica, pois é sua tarefa que ninguém esqueça o massacre de Tlatelolco de 1968 e que esse nome “quede en nuestra memoria para siempre”, o sacerdote Urrutia Lacroix, em *Nocturno de Chile*, pede pelo esquecimento, ele quer ser o silêncio, já que “¿para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?”. Porém, a culpa e o remorso não dão trégua e a única saída que resta ao sacerdote consiste na reconstrução dessa memória problemática.

A memória é o único bem que pertence a Auxilio Lacouture, assim, declara “yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria”. E é sua memória a motivadora do relato que organiza e desorganiza, seja na procura intencional das lembranças ou na sua traumática rejeição.

De fato, a importância fundamental da memória e da lembrança se faz evidentes desde o início na produção de Bolaño. Pode-se ler no “*Manifiesto Infrarrealista*”, de 1976, a dramática afirmação: “que la amnesia nunca nos bese la boca. Que nunca nos bese”. E também no seu Discurso de Caracas de 1999, ao receber o premio Romulo Gallegos, expõe: “a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria.”

Trata-se, então, de uma memória problemática, pois traz consigo as incertezas da época pós-moderna, na qual não pode se ter uma única visão do mundo e uma identidade estável. Isso significa a impossibilidade de darmos conta da memória coletiva ou individual, somente poderá ser substituída mediante a narração fragmentária daqueles que parecem ter perdido a memória ou através de personagens que mergulham nas lembranças, mas que nem sempre conseguem

resgatar ou não podem chegar a estabelecer a versão exclusiva dos fatos. Segundo Celina Manzoni (2002)⁶

Quien comparte la conciencia del horror y con ella el destino de quienes lo sufrieron realizará el trabajo de construir la imagen y de develar el fantasma, buscará que los modos del relato no nos conforme y confirme en la seguridad de que lo que pasó ya no puede volver a pasar ; no filmará La lista de Schindler sino Shoah : la devastación pero también la conciencia de que la articulación del nazismo, y en otro nivel, de las dictaduras del Cono Sur que hicieron de la ausencia una forma del fantasma, introdujeron en la cultura una dimensión de opacidad, que habrá que romper una y otra vez ; habrá que re-producir la molestia, la irritación e inevitablemente cierto desencanto porque ya no es posible repetir las ilusiones ; quizás haya que re-inventarlas.
(p.50)

Contudo, o que acontece com a memória compartilhada quando esta se enfrenta com aquilo que não pode esquecer? Estamos, então, diante de um debate de ordem epistemológica sobre como fazer justiça a essa memória. Nesse marco, as tensões surgidas entre a história e a memória se veem representadas pelas evidências documentadas nas narrativas históricas e pela fidelidade dos testemunhos relativos aos acontecimentos passados, de maneira que a memória deve ser considerada como um assunto político, como um objeto de memória política.

Essas são as ideias que Elizabeth Jelin propõe abordar, a partir de três premissas:

Primero, entender la memoria como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar

⁶ Celina Manzoni, “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 50.

atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, ‘historizar’ las memorias.⁷

A autora focaliza a gestão da memória no processo pós-ditatorial nos países da América Latina, analisando as lembranças traumáticas, denominadas por ela de “buracos negros”, verdadeiros desastres sociais, mostrando como se instala uma impossibilidade de interpretação do trauma vivenciado, já que não há recursos simbólicos necessários para dar sentido aos acontecimentos:

La paradoja aquí es que los huecos traumáticos son al mismo tiempo parte de lo que queremos comprender y narrar como parte del horror del pasado, y ‘cajas negras’ que impiden la elaboración de ese mismo relato. (p. 75)

Segundo Jelin, a última década do século XX caracteriza-se pela crise desse modelo de transição, baseada na transação política e no esquecimento. Jelin aponta para o fato de que se faz evidente a necessidade de conceber a memória como campo de lutas interpretativas. A abertura política e a transição trazem consigo uma mudança de Estado, uma tentativa de reconstrução em que as vozes censuradas possam ser ouvidas, embora as vozes do autoritarismo ainda estejam presentes no debate público atual.

Em sua obra, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Idelber Avelar (2000) se questiona acerca da capacidade da literatura para desempenhar a tarefa política de fugir do esquecimento imposto pelos regimes neoliberais, pois nessa nova conjuntura a literatura se viu forçada a abandonar seu papel privilegiado que lhe coube na modernidade. Nesse sentido, a literatura se submeteu ao imperativo do luto e à percepção da decadência da arte de narrar, transformando-se numa alegoria da derrota sofrida pelos ideais revolucionários na instauração das ditaduras e o posterior advento do neoliberalismo. Avelar refere-se à impossibilidade do projeto literário,

⁷ JELIN, Elizabeth *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España editores, 2002, p.2.

especificamente no Cone Sul, pois “Después del 11 de septiembre [de 1973] ya no estaría dada la posibilidad, para ponerlo lapidariamente, de creer en el proyecto de la redención de las letras” (p.11).

Se a literatura pós-ditatorial utiliza-se do testemunho para narrar o estatuto da “realidade-memória”, o faz desde a derrota sofrida que significou um altíssimo custo estético e político, pois:

La tradición de los que fueron derrotados para que el mercado de hoy pudiera instalarse no puede darse el lujo de vivir en el olvido. La literatura postdictatorial atestiguaría, entonces, esta voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente su condición de producto de una catástrofe anterior, del pasado entendido como catástrofe (p.286)

A teórica cultural Nelly Richard também se apoia nas leituras da obra benjaminiana nesse momento de crise e de incertezas. Assim, seu livro *La insubordinación de los signos* (1994) estabelece que a figura da memória tem sido “la más fuertemente dramatizada por la tensión irresuelta ente recuerdo y olvido”(p.13), pois, embora Walter Benjamin não fizesse parte das leituras recomendadas pela academia universitária chilena, a crítica literária de esquerda poderia sim ter adotado “su marxismo atípico ,su pensamiento ajeno a la globalizantes construcciones, a la linealidad ideológica, más bien dado a la inserción de residuos culturales”(ibid,p.13). Pode-se comprovar que de fato houve uma real influência do pensamento do autor alemão no meio da crítica cultural chilena. Assim, as obras de arte produzidas no Chile pós-ditatorial surpreendem pelo diálogo que estabelecem com a teoria de W. Benjamin. Segundo Richard:

[...] vale a pena dejarse sorprender por el itinerario de referencias deshilvanadas que grabaron a Benjamin en las

historias chilenas de la memoria y sus tachaduras. Y vale la pena también preguntarse: A qué regresa Benjamin, aquel berlinés de entreguerras, en el tren de la estación vacía, para descender sobre un neblinoso andén tan próximo a nosotros?(pp.15-16)

Pode-se dizer que Walter Benjamin retorna para dar suporte a uma arte refratária, uma arte da negação que escapa do autoritarismo militar e da censura administrada pela cultura oficial, bem como para ajudar a repensar uma época de pobreza no relato da experiência. Essas obras produzidas no período ditatorial se inscreveram no âmbito da ruptura, nascida da necessidade de se desvencilhar da linguagem falada pelo oficialismo.

Bolaño tenta manter em aberto na sua narrativa a possibilidade de reconstrução dos fatos que resgatem uma memória que pretende-se ser “desmemoriada”, trazendo no relato uma época, na qual a sociedade chilena se viu submetida ao medo, ao horror. Horror representado nos atos de violência específicos contra toda e qualquer manifestação intelectual que não fosse a favor do regime militar.

É possível afirmar que na sua obra Roberto Bolaño resgata a realidade que Nelly Richard (2001), nos textos apresentados em *Resíduos y Metáforas*, relata sobre o Chile da pós-ditadura, nos quais questiona o discurso institucional e oficial que tenta apagar as zonas de tensão.

Richard atenta à importância dos indícios que permitem recorrer aos relatos que fazem referência às histórias fragmentadas, porém necessárias para a construção das significações desde o Chile da ditadura ao da "Transición", evidencia a urgência de ruptura com o confortável discurso do esquecimento proposto em prol da reconciliação.

2. Roberto Bolaño, uma vida nômade

Roberto Bolaño tem se convertido em um escritor fundamental na narrativa latino-americana e em um dos mais reconhecidos autores em língua espanhola dos últimos trinta anos. Graças a sua extraordinária pericia narrativa e a inesgotável riqueza significativa dos mundos propostos Bolaño vem deixando sua marca como poderemos constatar nas obras que serão objeto do presente estudo.

Roberto Bolaño Ávalos, nasceu no Chile no ano de 1953, ano que morreu Stalin e Dylan Thomas, segundo o autor relata em seu autorretrato⁸. Filho de mãe professora de matemáticas e pai chofer de caminhão e campeão de boxe amador passou sua infância em constante mudança de endereços, já que a família morou em diferentes cidades do sul do Chile. No final da década de sessenta, a família Bolaños Ávalos mudou-se para o México, e se instalou na capital, no Distrito Federal.

O México foi sua segunda pátria, onde Bolaño passou sua adolescência e publicou a antologia *Poetas infrarrealistas mexicanos e Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, assim como três artigos na revista Plural, no ano de 1978.

Ao sentir o forte desejo de ampliar seus horizontes literários e existenciais, Bolaño empreende uma viagem a Europa. Reside em Paris, cidade que se verá retratada em *Los detectives salvajes* e em alguns dos seus contos, Paris será cenário principal do romance *Monsieur Pain*.

No ano de 1977, enquanto viajava à Suécia, passou pela Espanha em visita a sua mãe que estava doente, instalou-se em Barcelona e logo em Blanes, cidade catalã pela qual se encanta e onde morará até o seu falecimento em 2003.

Bolaño retornou ao Chile meses antes do golpe de Estado de 1973, para participar na Unidad Popular, pois “creía en la lucha armada, creía en la revolución permanente y creía que eso estaba ya. Volví dispuesto a luchar en Chile y

⁸ No livro *Entre Parentesis*, foram reunidos textos que apresentam a “cartografia personal” de Roberto Bolaño, uma espécie de autobiografia fragmentada.

después seguir luchando en Perú, en Bolivia”⁹. No entanto, é surpreendido pelo golpe militar e foi feito prisioneiro. Amigos da adolescência o reconheceram e conseguiram libertá-lo, após oito dias de cárcere. Essa situação particular dá origem a uma conversa entre dois policiais no conto “Detectives” do livro *Llamadas Telefónicas*:

- ¿Te acuerdas del compañero de liceo que tuvimos preso?
- Claro que me acuerdo. ¿Cómo se llamaba?
- Fui yo el que se dio cuenta que estaba entre los detenidos, aunque todavía no lo había visto personalmente. Tú sí y no lo reconociste.
- Teníamos veinte años, compadre, y hacía por lo menos cinco que no veíamos al loco ese. Arturo creo que se llamaba. Él tampoco me reconoció a mí.
- Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile.
- Qué mala cueva.
- Qué buena cueva, caer justo en nuestra comisaría.

Depois desse incidente, Bolaño decide retornar ao México. Só voltará visitar o Chile no ano de 1998.

Em 1975, no México, conheceu a Mario Santiago Papasquiari, no Café La Habana, lugar que se tornou o ponto de encontro dos participantes do movimento Infrarrealistas, nome idealizado por Roberto Bolaño. Segundo Méndez Estrada (2004), Bolaño era “entusiasmado por la poesía irreverente de “algunos cuantos jóvenes”. Esses jovens frequentavam uma oficina de poesia dirigida por Juan Bañuelos para “Difusión Cultural” da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) onde se adotava o trabalho de leitura e crítica das produções dos participantes. Porém, essa metodologia foi rejeitada pelos jovens que solicitaram a renúncia do coordenador Bañuelos. Para tanto, Mario Santiago Papasquiari redigiu uma carta renúncia e conseguiu que seus colegas a assinassem, assim

⁹ Em entrevista dada a Eliseo Álvarez, “Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo”, p. 37, em Andrés Braitwhaite, *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, Santiago, Ed. Universidad Diego Portales, 2006, p. 27

como o próprio coordenador, provocando sua saída. Tinha sido lançada a semente do que viria a ser o movimento Infrarrealista.

Ramón Méndez descreve seu encontro com Roberto Bolaño para a criação desse movimento:

Una madrugada de 1975, agotadas las reservas del espirituoso que compartíamos y cansados de vagar por las calles del centro de la Ciudad de México, Mario Santiago me invitó a visitar a un amigo suyo: Roberto Bolaño, quien vivía en un vetusto edificio cerca de la estación Cuauhtémoc del Metro. La recepción de Roberto no fue muy cordial que digamos, pues lo interrumpíamos de su diaria jornada de redacción creativa mañanera, que cumplía con el rigor de un burócrata sujeto a reloj checador. La conversación no fue muy larga, pero sí muy intensa. Cuando Santiago y yo salimos de la casa de Bolaño lo habíamos convencido de nuestra subversión vital contra el oficialismo de la cultura, y nos había comparado con los *beatniks*: “Tú eres Ginsberg –le había dicho a Santiago-, y éste es Corzo: son los *beatniks* de México”.

Poco después –semanas o meses- Mario Santiago me informó que, entonces sí, estaba en puerta la constitución de un movimiento poético rebelde, el Infrarrealismo.

Muitos foram os que participaram do movimento poético, na sua grande maioria jovens, músicos, pintores, escritores que procuravam em cada ato e em cada verso uma nova maneira de plasmar o sentir de um mundo que se desejava menos burocrático. Assim, os postulados estéticos do Infrarrealismo são estipulados em três manifestos: “*Por um arte de vitalidades sin limites*” (1975), de José Vicente Anaya, “*Manifiesto Infrarrealista*”(1975), de Mario Santiago Papatzi e “*Déjenlo todo nuevamente, primer manifiesto infrarrealista*”(1976), de Roberto Bolaño.¹⁰

O infrarrealismo, do qual Bolaño fez parte, situa-se na linha aberta pelos estridentistas de Maples Arce, e se filia ao legado do surrealismo bretoniano, ao

¹⁰ O manifesto de Roberto Bolaño foi editado em 1977 na primeira publicação periódica do grupo chamada *Correspondencia Infra*. Pode ser lido na íntegra na página oficial do movimento: www.infrarrealismo.com

qual foi feita uma homenagem no título do manifesto “Déjenlo todo, nuevamente”, fazendo uma implícita referência ao texto de Breton “Abandonadlo todo”. Nas palavras de Bolaño em entrevista a Carmen Bullosa:

El infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana. En algún momento hubo mucha gente, no solo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port Vendres, en El Rosellón, muy cerca de Perpignan y de La estación de trenes de Perpignan, decidimos que el grupo como tal se había acabado.¹¹

Os postulados estéticos do infrarrealismo se imortalizam no seu romance “*Los detectives salvajes*” (1998).

Há, na obra de Bolaño, uma estreita relação entre a narrativa e a poesia, já que os dois gêneros se complementam. Na mesma entrevista, o autor declara: “Nicanor Parra dice que la buena novela está escrita en endecasílabos [...] Harold Bloom dice que la mejor poesía del siglo XX está escrita en prosa. Yo me quedo com ambos”.¹²

Ignácio Echevarría (2008), no seu artigo “Bolaño Extraterritorial”, retoma o termo “escritor extraterritorial” proposto nos anos sessenta por George Steiner — originalmente definido como aquele linguisticamente nômade ou multilíngue cuja condição de exilado serve como impulso principal de sua obra — Echevarría sugere que, no caso da literatura de Bolaño, a extraterritorialidade não se limita só ao âmbito idiomático, mas esta se manifesta em um novo internacionalismo cultural que, refletindo a vida moderna, se nega a aceitar o exotismo como condição da própria identidade e leva, por tanto, a um exílio intencional do autor.

¹¹ Carmen Bullosa, “Carmen Bullosa entrevista a Roberto Bolaño”, in Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, cit., p. 112.

¹² Carmen Bullosa, op.cit., p. 113.

Echevarría afirma que tanto a prosa como a poesia de Roberto Bolaño vem a conformar a escrita de um “gran poema épico – destartalado, terrible, cómico y tristísimo - de Latinoamérica”, no sentido de que o tema central da obra gira em torno da epopeia do fracasso e da derrota de um continente fantasma que, após ter se empenhado nos rumos da revolução, acorda desse sonho como voltando do país dos pesadelos, e que hoje sobrevive “únicamente en las formas residuales de la emigración y de la bancarrota”(p.441).

Podemos ler essa situação de frustração e amargura no poema “*Mi carrera literária*”, que data de 1990 ,no qual deixa constância sobre a dificuldade que deve enfrentar ao fazer a escolha pela literatura:

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik,
Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... todos los
lectores...
Todos los gerentes de ventas...
Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro
para verme a mí mismo :
como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.
Escribiendo poesia en el país de los imbéciles.
Escribiendo con mi hijo en las rodillas.
Escribiendo hasta que cae la noche
con un estruendo de los mil demonios.
Los demônios que han de llevarme al infierno,
pero escribiendo.¹³

“*Mi carrera literária*” nos mostra não só a incompreensão que suscita a obra de Bolaño como também a rejeição da mesma no “país de los imbéciles”, assim como a tendência do autor à valorização do fracasso , marca registrada da proposta narrativa de Roberto Bolaño.

Durante os anos oitenta e a primeira metade dos anos 90, Bolaño vive uma vida similar àquela que levava no México, ou seja, como escritor marginal e desconhecido. Durante os anos na Espanha Bolaño continua enviando poemas e

¹³ Roberto Bolaño, *La universidad desconocida*, p 7-8.

contos a vários concursos. A sua existência é precária, básica, Bolaño se conforma com ter o que quê comer, um lugar onde dormir, algum dinheiro para poder comprar livros, ir ao cinema e poder escrever. Pode-se dizer que sua vida se caracterizou pelo anticonsumismo.

Afortunadamente, Bolaño verá sua sorte mudar a partir dos positivos resultados que obtém sua poesia assim como a sua narrativa, pois em 1984 recebe o Premio Ámbito Literario de Narrativa, em 1992 o Prêmio de poesia de Talavera de la Reina com *Fragmentos de la universidad desconocida*; no ano seguinte o Prêmio de Narrativa Ciudad de Alcalá de Henares com *La pista de hielo* e nesse mesmo ano de 1993 obtém o Prêmio de narrativa Félix Urabayén com *La senda de los elefantes*, romance que posteriormente será publicado com o título de *Monsieur Pain*. Em 1994 Bolaño recebe o Premio literário para poesia Ciudad de Irún por *Los perros románticos*.

A pesar de que a narrativa vem a configurar-se o meio de obter algum dinheiro para seu sustento, a poesia é a semente que germinará nos romances e contos através de uma peculiar maneira de ficcionalizar a realidade.

2.1 Chile, uma difícil relação “sin salida aparente”

Roberto Bolaño declarava com frequência não se sentir nem chileno, nem espanhol, nem mexicano, especificando que os espanhóis o viam como um latino-americano e os latino-americanos como um espanhol, não entanto, o autor afirmaria:

Aunque también es verdade que la patria de un escritor no es su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere, sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidade muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidade de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de su escritura.¹⁴

Mas, é de suma importância analisar a relação que o autor mantinha com o seu país natal e, dessa maneira, compreender sua literatura e a sua personalidade, pois, apesar de ter saído muito jovem do Chile, Bolaño sempre se manteve ao tanto do que acontecia no país austral.

Chile aparecerá na sua produção tanto em prosa como na sua poesia, assim como nos artigos por ele publicados em diversos jornais, tanto espanhóis como chilenos, onde expressará a sua crítica visão a respeito dos chilenos e de suas intenções de nunca mais retornar à pátria natal. Contudo, Bolaño retorna ao país de origem duas vezes, a primeira vez em novembro de 1998 e a segunda visita foi em 1999, também no mês de novembro.

O reencontro foi uma experiência que não lhe deixou uma boa impressão do ambiente intelectual local à época, o escritor também sentiu a frieza com que foi recebido pelos seus compatriotas. Desses encontros mal sucedidos tira o material para o artigo “*El pasillo sin salida aparente*”, texto que, segundo Patricia

¹⁴ Roberto Bolaño, Entre paréntesis ,p.36

Espinosa, lhe rendeu a fama de “bocón y divo”, já que nesse texto Bolaño relata os pormenores da ceia a qual foi convidado, o evento aconteceu na casa da escritora Diamela Eltit, encontro que o escritor descreve:

Un día me invitaron a cenar a la casa de un ministro. La oportunidad de mi vida para hacer un artículo a fondo sobre el poder. En realidad me invitaron a cenar a casa de la escritora Diamela Eltit, cuyo novio o compañero sentimental, en fin, el hombre con el que vivía, era el ministro Jorge Arrate, socialista, portavoz del gobierno de Frei. Era como para ponerse nervioso.[...] Estamos en la mesa, comiendo la cena que Jorge personalmente ha preparado. No hay carne. Alguien en la casa es vegetariano y presumiblemente ha impuesto su dieta sobre los demás[...] A mí la comida vegetariana me sienta como una patada en el estómago, pero me como todo lo que me ponen.[...]Tengo la impresión de que le he caído mal. O tal vez Diamela es excesivamente tímida.
[...] Este país no es para mí, pienso.¹⁵

Ao ser inquirido por Mónica Maristain a respeito do polêmico artigo, especificamente se Bolaño tinha se arrependido de ter feito críticas ao menu oferecido pela escritora chilena, este se limitou a responder: “Nunca critiqué su menú. Si acaso, tendría que haber criticado su humor, un humor vegetariano o, mejor, a dieta”.

No apartado “Balas pasadas” do livro denominado “*Bolaño por sí mismo entrevistas escogidas*” há uma seleção de declarações que Roberto Bolaño pronunciou a respeito ao seu ponto de vista em relação à literatura chilena, assim como sobre os escritores do seu país de origem. Essas declarações foram selecionadas e editadas no Chile pelo seu amigo Andrés Braithwaite em 2006. A seguir, algumas das opiniões do escritor sobre:

Chile es hoy un país en donde ser escritor y ser cursi es casi lo mismo. Los escritores chilenos actuales que están en el hit parade(los narradores y supongo también los poetas) son muy malos y todo el mundo sabe que son muy malos (y además de malos: trepas,plagiários, emboscados, tipos

¹⁵ Roberto Bolaño, Entre paréntesis ,p.71-72.

capaces de todo por conseguir un trozo de respetabilidad, cuando la verdadera literatura debe alejarse de la respetabilidad), pero nadie lo disse. No sé por qué razón, pero nadie lo disse, al menos no publicamente. Yo espero que los jóvenes que tomen el relevo cambien este panorama tan pacato y provinciano.

El conjunto de la literatura chilena es más bien lamentable. Pero eso no lo digo yo, lo disse cualquiera que haya leído más de cien libros en su vida.

Los escritores chilenos, con alguna excepción, no quieren tener ningún problema. Sólo quieren que se les quiera, que de ser posible un día se vean instalados en una agregaduría cultural, que hablen bien de ellos. Escalar, escalar siempre, buscar y conseguir el éxito, aunque el éxito sea tan pequeño como Chile mismo. En esta feria de vanidades, en este baile de salón entre los siúticos y los cuicos, brilla todo, menos la literatura.

Esto es lo que aprendí de la literatura chilena. Nada pidas que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches que siempre serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno.¹⁶

Os conflitos e mal-entendidos que marcaram os retornos à pátria nos fazem considerar as palavras de alerta e desanimador vaticínio de um caro amigo do escritor, o jornalista e escritor Roberto Brodsky, sobre a ingrata condição de ser escritor e ter nascido no Chile:

A mi modo de ver, y se me disculpará la disgresión, el término compuesto "escritor chileno" aparece como una flagrante contradicción en sí misma: es decir, en Chile, por los motivos que fuere, o se es escritor o se es chileno. Cuando van yuxtapuestos, en verdad son como dos personajes obligados a soportarse en un mismo habitáculo de complot, y en donde tarde o temprano uno de los dos terminará liquidando al otro.¹⁷

¹⁶ Bolaño por sí mismo entrevistas escogidas, p.94.

¹⁷ Roberto Brodsky, "Perdidos en Bolaño", in Celina Manzoni(comp.),2002,*Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, p.85

2.3 Projeto de escrita

A raiz da postura de Roberto Bolaño como escritor e a sua visão de estética da realidade se encontram já definidas no Manifiesto Infrarrealista denominado “Déjenlo todo, nuevamente”, escrito em 1976 no México. Nesse manifesto Bolaño está a procura de uma nova maneira de escrever, que leve o ato da escrita à zonas éticas e estéticas inédita ainda na cultura que impera à época. Na proposta de Bolaño tem de se abandonar, rejeitar radicalmente a tradição literária dominante, a vida burguesa que se opõem à aventura, ao nomadismo como experiência que definem o “verdadeiro poeta”.

O manifesto começa com uma citação do escritor de ficção científica George I. Gurevich, da qual Bolaño deriva sua concepção da realidade e dos seus buracos negros:

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?¹⁸

Bolaño tomará esse modelo centro - periferia, mas sem apagar as relações hierárquicas do binômio, indica que a realidade contém vazios ou buracos negros.

Assim sendo, “las estrellas – pueblos” não dependeriam dos centros de poder para legitimar a sua existência, seu valor.

Essa premissa que recria a relação centro/periferia postula uma nova ética, que aponta em direção à marginalidade do escritor, a partir da qual Bolaño propõe elaborar outra forma de unir vida e arte, novos postulados éticos e estéticos que virão a fazer parte da sua produção em prosa. O projeto se consolida, assim, através da escritura da *Literatura nazi en América* e *Estrella distante*, romances

¹⁸ Documento consultado no site: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>, acesso em 12 de agosto de 2012.

que manifestam cruel realismo, o deslocamento do poeta pelas experiências que significam entrar de cabeça na barbárie humana, encarar a realidade sem se perder nas aparências, pois considera ainda os princípios cunhados no manifesto mencionado acima:

Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre.

Cabe destacar o chamado a se aventurar feito por Bolaño, seguindo as influências transgressoras e liberais da geração beat, assim lemos:

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 [...] La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último.

Bolaño está promovendo uma ação dinâmica, entrar na aventura, colocar em movimento um novo curso vital, a qual será levada a cabo pelo próprio Bolaño e seus amigos mais próximos, Mario Santiago e Bruno Montané, juntos viajam por diferentes lugares de América, Europa e África.

O autor chileno plasmará essas viagens e aventuras nos argumentos da maioria dos seus romances, onde os personagens estão em constantes viagens enfrentando as provações mais variadas, como acontece com os “real visceralreaista” em *Los detectives salvajes* e os críticos literários do romance *2666* de modo a seguir os preceitos que consideram a importância da aventura, da valentia e dos heróis que transitam sua narrativa, dessa forma anuncia :

Un nuevo lirismo, que en AméricaLatina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la *entrada en aventura* : el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad.

Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas.

Roberto Bolaño impregnará desse lirismo o resto da sua produção literária, gerando textos marcados pelos constantes deslocamentos dos personagens, cujos movimientos, longe de terem as características de uma peregrinação, com o objetivo de chegar a um lugar determinado, parecen uma sorte de vagar errante.

O projeto de escritura de Bolaño pode ser lido no poema “Musa” do livro *La universidad desconocida*, no qual o sujeito poético agradece a sua fidelidade e a aventura sem fim.

MUSA

Era más hermosa que el sol
y yo aún no tenía 16 años.
24 han pasado
y sigue a mi lado.

A veces la veo caminar
sobre las montañas: es el ángel guardián
de nuestras plegarias.
Es el sueño que regresa

con la promesa y el silbido.
El silbido que nos llama
y que nos pierde.
En sus ojos veo los rostros

de todos mis amores perdidos.
Ah, Musa, protégeme,
le digo, en los días terribles
de la aventura incesante.

Nunca te separes de mí.
Cuida mis pasos y los pasos
de mi hijo Lautaro.
Déjame sentir la punta de tus dedos

otra vez sobre mi espalda,
empujándome, cuando todo esté oscuro,
cuando todo esté perdido.
Déjame oír nuevamente el silbido...

Soy tu fiel amante
aunque a veces el sueño
me separe de ti.
También tú eres la reina de los sueños.

Mi amistad la tienes cada día
y algún día
tu amistad me recogerá
del erial del olvido.

Pues aunque tú vengas
cuando yo vaya
en el fondo somos amigos
inseparables.

Musa, a donde quiera
que yo vaya
tú vas.
Te vi en los hospitales

y en la fila
de los presos políticos.
Te vi en los ojos terribles
de Edna Lieberman

y en los callejones
de los pistoleros.
¡Y siempre me protegiste!
En la derrota y en la rayadura.

En las relaciones enfermizas
y en la crueldad,
siempre estuviste conmigo.
Y aunque pasen los años

y el Roberto Bolaño de la Alameda
y la Librería de Cristal
se transforme,
se paralice,

se haga más tonto y más viejo
tú permanecerás igual de hermosa.
Más que el sol
y que las estrellas.

Musa, a donde quiera
que tú vayas

yo voy.
Sigo tu estela radiante

a través de la larga noche.
Sin importarme los años
o la enfermedad.
Sin importarme el dolor

o el esfuerzo que he de hacer
para seguirte.
Porque contigo puedo atravesar
los grandes espacios desolados

y siempre encontraré la puerta

A obra poética de Roberto Bolaño, base de toda sua narrativa, é como um espelho que reflete as vicissitudes da sua própria existência e as transformações do seu pensamento e visão de mundo. Estas foram particularmente intensas no breve período entre 1976 e 1981, em que passa do estrito cultivo da poesia à composição de textos de maior complexidade, tanto de forma quanto de conteúdo.

O compasso que marca o ritmo dessa evolução está dado pela crescente desesperança no futuro, no esgotamento que constata nas ideias e práticas da esquerda, e no pessoal, pelos avatares da espartana pobreza.

Não obstante, a qualidade, variedade e volume de produção literária durante esses anos dão conta da principal característica que permeia e define sua poética: espírito inquebrantável, humor, dignidade, lucidez e ternura, como motores da literatura, da literatura como resistência.

Apesar de todas as dificuldades que teve que suportar, o fruto do seu incessante trabalho criativo lhe trouxe o reconhecimento a partir da publicação do romance *La literatura nazi en América*, em 1996, mas a verdadeira consagração veio no fim da década dos noventa quando foi merecedor de dois dos mais apreciados galardões que pode aspirar um autor em língua espanhola, o Premio Herralde em 1998 e o Rómulo Gallegos em 1999, ambos pelo romance *Los detectives salvajes*, romance que retrata a busca por uma nova maneira de fazer literatura.

No Chile, a crítica começaria a se ocupar e se interessar por sua criação literária, amenizando a desconfiança de muitos de seus desafetos que, durante a sua estada após vinte e cinco anos de ausência, o tinham provocado.

A jovem crítica literária chilena, Patricia Espinosa define a Roberto Bolaño como: “un autor que en un breve período de tempo intervino de manera radical en el triste panorama narrativo chileno”.

Bolaño sabia que seus dias estavam contados e sua viagem, literária e existencial, chegavam aos momentos finais, mas continuava a escrever, pois escrever para ele significava um conjuro contra a morte, a qual chegou poucos dias após ter participado do Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, organizado em Sevilha pela editora de Barcelona Seix Barral em julho de 2003, foi sua despedida.

Em 2004, a revista espanhola *Quimera* elaborou um dossier em sua homenagem, intitulado “*La vida como leyenda*”. Os trabalhos apresentados nesse volume giram em torno de uma escritura que, embora marque uma linha divisória entre a literatura latino-americana pré e pós Bolaño, resultam em um território ainda a ser estudado, pois se trata de uma narrativa com novas identidades ficcionais, trajetórias que se estruturam a partir da ruptura e a descontinuidade.

Um dos seus melhores amigos, o escritor mexicano Juan Villoro (2006), afirma que Bolaño “[...] no dejó de verse a sí mismo como alguien entregado a la poesía, su mejor literatura trasvasa un género en otro: desde la narrativa, recrea las condiciones que permiten el acto poético” (p.16).

Nas inúmeras entrevistas concedidas por Bolaño, o autor tinha uma mirada cética acerca do lugar que estavam tratando de lhe atribuir, ser herdeiro do boom dos setenta, o restaurador desse projeto narrativo. Essa tensão se fazia sentir em declarações como a seguinte: “No me siento heredero del boom, de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom”.

A pesar da fama obtida, Bolaño foi um escritor que se manteve afastado do universo dos intelectuais, é possível que pensasse como a sua personagem Sensini, para quem “El mundo de la literatura es terrible, además de ridículo”.

A narrativa de Roberto Bolaño significa lutar contra o esquecimento, para o autor é um meio de manter viva a memória do indivíduo e, inclusive, a memória de um país, de Chile e do México. A arte de escrever adquire o valor de refugio frente ao vazio de uma realidade de violência, de horror, que é difícil de suportar, tal declara nas palavras a seguir: “En mi vida , que ha sido más bien nómada y de una pobreza extrema en ocasiones, el leer ha contrapesado esa pobreza y ha sido mi soberanía.”

A poética de Roberto Bolaño nos aproxima dos conflitos da história sul-americana através do que Gonzalo Aguilar (2002) denomina “máquina ficcional”, já que Bolaño não narra os fatos senão os potenciais relatos que se cruzam a partir dos dados resgatado da memória, de uma memória que se sabe não onisciente, pois na sua literatura o narrador nos traz o relato desde o exterior da experiência, estabelecendo uma profunda distância entre a sua figura e aquilo que nos informa, contemplando nos interstícios do horror e da violência da realidade que não pode ser explicada, mas que, a partir do olhar crítico, pode ser questionada, e tentar, nas palavras de Sarlo: “[...] se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo.

3 Memórias da ditadura: Panorama histórico do Chile em transição

Dia 11 de setembro de 1973, o começo de uma história de violência.

Às 7:55 A.M. através da Radio Corporación o presidente em exercício Salvador Allende se dirige aos chilenos nas palavras que seguem:

“Habla el presidente de la República desde el Palacio de La Moneda. Informaciones confirmadas señalan que un sector de la marinería habría aislado Valparaíso y que la ciudad estaría ocupada, lo que significa un levantamiento contra el Gobierno, del Gobierno legítimamente constituido, del Gobierno que está amparado por la ley y la voluntad del ciudadano.

En estas circunstancias, llamo a todos los trabajadores. Que ocupen sus puestos de trabajo, que concurran a sus fábricas, que mantengan la calma y serenidad. Hasta este momento en Santiago no se ha producido ningún movimiento extraordinario de tropas y, según me ha informado el jefe de la Guarnición, Santiago estaría acuartelado y normal.

En todo caso yo estoy aquí, en el Palacio de Gobierno, y me quedaré aquí defendiendo al Gobierno que represento por voluntad del pueblo. Lo que deseo, esencialmente, es que los trabajadores estén atentos, vigilantes y que eviten provocaciones. Como primera etapa tenemos que ver la respuesta, que espero sea positiva, de los soldados de la Patria, que han jurado defender el régimen establecido que es la expresión de la voluntad ciudadana, y que cumplirán con la doctrina que prestigió a Chile y le prestigia el profesionalismo de las Fuerzas Armadas. En estas circunstancias, tengo la certeza de que los soldados sabrán cumplir con su obligación. De todas maneras, el pueblo y los trabajadores, fundamentalmente, deben estar movilizados activamente, pero en sus sitios de trabajo, escuchando el llamado que pueda hacerle y las instrucciones que les dé el compañero presidente de la República.

Seguramente esta es la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación.

Mis palabras no tienen amargura, sino decepción, y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron... soldados de Chile, comandantes en jefe titulares, el almirante Merino que se ha auto designado, más el señor Mendoza, general rastrero... que sólo ayer manifestara su fidelidad y lealtad al gobierno, también se ha nominado director general de Carabineros.

Ante estos hechos, sólo me cabe decirle a los trabajadores: ¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente.

Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen... ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.

Trabajadores de mi patria: Quiero agradecerles la lealtad que siempre tuvieron, la confianza que depositaron en un hombre que sólo fue intérprete de grandes anhelos de justicia, que empeñó su palabra en que respetaría la Constitución y la ley y así lo hizo. En este momento definitivo, el último en que yo pueda dirigirme a ustedes, quiero que aprovechen la lección. El capital foráneo, el imperialismo, unido a la reacción, creó el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición, la que les enseñara Schneider y que reafirmara el comandante Araya, víctimas del mismo sector social que hoy estará en sus casas, esperando con mano ajena reconquistar el poder para seguir defendiendo sus granjerías y sus privilegios.

Me dirijo sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros; a la obrera que trabajó más, a la madre que supo de

nuestra preocupación por los niños. Me dirijo a los profesionales de la patria, a los profesionales patriotas, a los que hace días estuvieron trabajando contra la sedición auspiciada por los Colegios profesionales, colegios de clase para defender también las ventajas que una sociedad capitalista da a unos pocos. Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron, entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos... porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando la línea férrea, destruyendo los oleoductos y los gasoductos, frente al silencio de los que tenían la obligación de proceder: estaban comprometidos. La historia los juzgará.

Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz no llegará a ustedes. No importa, lo seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos, mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal a la lealtad de los trabajadores.

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi patria: Tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo, donde la traición, pretende imponerse. Sigán ustedes, sabiendo, que mucho más temprano que tarde, de nuevo, abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.

¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores!

Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza, de que mi sacrificio no será en vano. Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición”.

Nesse discurso, a previsão da ruptura violenta que sofreria o Chile no ano de 1973 está retratada nas últimas palavras do presidente Salvador Allende antes de vir a falecer. Logo após seu pronunciamento, iniciou-se o ataque ao Palacio de la Moneda.

Em seu discurso, o presidente diz adeus ao povo que tinha confiado a ele a consolidação de um projeto de câmbios sociais que trazia consigo o sentido do desenvolvimento do país através do ativo comprometimento de setores da sociedade que se viram incluídos na realização do mesmo. O bombardeio de La Moneda inaugurava uma nova ordem no país, que poucos imaginariam como seria.

No dia do golpe de 1973 o movimento de sublevação liderado pelo general Augusto Pinochet derrocou o governo democrático da Unidad Popular (UP)¹⁹ que era presidido pelo médico Salvador Allende. Durante os mil dias que durou seu mandato, Allende promoveu um processo de profundas transformações estruturais, protagonizado especialmente pela classe operária e que tinha como objetivo principal a construção de uma sociedade socialista, democrática e libertária. A Unidad Popular aspirava alcançar a transformação das estruturas políticas e econômicas dentro do marco constitucional, sem enfrentamentos violentos. Esse projeto se inspirava na linha política da Frente de Libertação Nacional do Partido Comunista. Segundo Salvador Allende Chile era um país:

[...] dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía estructuralmente ligados al capital extranjero, que no pueden resolver los problemas fundamentales del país, los que se derivan de sus privilegios de clase a los que jamás renunciarán voluntariamente²⁰

¹⁹ A UP agrupava os partidos Comunista e Socialista, hegemônicos na classe operária e que exercia, ao mesmo tempo, uma sólida influência na classe média e entre os intelectuais, incluído simpatizantes do partido Radical, assim como o partido denominado Movimiento de Acción Popular Unitaria, partido que tinha se configurado a partir da dissidência do partido Demócrata Cristiano.

²⁰ Salvador Allende: Chile, hacia el socialismo. Zero. Madrid, 1971. pp. 6 y 11

O poeta Pablo Neruda, na sua obra *“Confieso que he vivido”*, publicada em 1979, declara:

De los desiertos del salitre, de las minas submarinas del carbón, de las alturas terribles donde yace el cobre y lo extraen con trabajos inhumanos las manos de mi pueblo, surgió un movimiento liberador de magnitud grandiosa. Ese movimiento llevó a la presidencia de Chile a un hombre llamado Salvador Allende para que realizara reformas y medidas de justicia inaplazables, para que rescatara nuestras riquezas nacionales de las garras extranjeras. Aquí, en Chile, se estaba construyendo, entre inmensas dificultades, una sociedad verdaderamente justa, elevada sobre la base de nuestra soberanía, de nuestro orgullo nacional, del heroísmo de los mejores habitantes de Chile.

Como relata Neruda em seu livro de memórias, o governo da UP nacionalizou as empresas mineradoras de cobre, fonte de maior porcentagem de renda do país e recusou-se a pagar qualquer indenização aos proprietários. Assim, as multinacionais norte-americanas Anaconda, Kennecott e Salvador deixaram de arrecadar os benefícios de décadas de exploração.

A Unidad Popular impulsionou a reforma agrária empreendida pela administração do governante anterior, o democrata cristão Eduardo Frei, e eliminou o latifúndio ao nacionalizar propriedades que se repartiram entre as famílias do campo, assim como estatizou um grande número de indústrias, permitindo, dessa maneira, que os trabalhadores participassem da sua gestão administrativa. Isso tudo trouxe consigo o desenvolvimento econômico e social entre as camadas menos favorecidas, pois seus salários foram aumentados e tiveram acesso à educação para seus filhos.

No campo cultural se destacou o extraordinário trabalho da editora Quimantú, que imprimiu milhões de livros a preços populares, livros que os golpistas queimaram, tal como fizeram os nazistas com os textos judeus ou como os conquistadores espanhóis na invasão em Yucatán, onde procederam a queimar os belos pergaminhos maias.

Desde o 4 de setembro de 1970, data da vitória eleitoral da esquerda, a burguesia, aterrorizada ante a possibilidade de perder seus seculares privilégios de classe, começou a conspirar contra a UP e foi se encaminhando em direção ao fascismo com a preparação de diversas paralisações financiadas, em especial aquela promovida pelo setor de transporte, pela extrema direita. A qual também organizaria grupos terroristas e utilizaria da estratégia de desinformação, através dos seus jornais, estações de rádio e em especial, da rede de televisão de oposição.

Na primeira semana de setembro de 1973 os militares sediciosos, agrupados em torno do almirante José Toribio Merino da Armada, do general José Leigh da Força Aérea e do general Sergio Arellano Stark do Exército, conseguiram recrutar nas filas da traição a Pinochet, quem na tarde do domingo 9 de setembro aceitou participar da operação de guerra que foi o golpe de Estado.

Próximo do meio-dia do dia 11 de setembro quatro aviões Hawer Hunter bombardearam o Palacio de La Moneda, a casa dos presidentes de Chile, onde Salvador Allende pôs fim a sua vida, negando-se, nesse extremo ato, a entregar ao fascismo o poder que o povo tinha lhe havia outorgado.

Aquela tarde na Escuela Militar aconteceu a “ceremonia de juramento de la honorable Junta de Gobierno”, integrada por Pinochet, Leigh, Merino e César Mendoza, general diretor de Carabineros; a principal missão da Junta era, em palavras de Leigh, “extirpar el cáncer marxista de Chile.”²¹

No dia do golpe de Estado instaurou-se o terror, o medo, a dor e a abertura de uma ferida que ainda não cicatrizou como visto na história contemporânea do Chile. Foi em um dia nublado que se iniciou o período de anos de escuridão, anos de ditadura nos quais a autoridade vigente negaria a existência das violações aos Direitos Humanos e a perseguição política, construindo, assim, a história oficial do país. No âmbito especificamente literário, a situação que vivenciavam os escritores era inédita e desconcertante, devido à violência generalizada através da censura da imprensa, do fechamento de editoras, produzindo o silêncio criador. Grandes escritores morreram, desapareceram ou foram exilados, deixando para

²¹ Kramer, Andrés M.: Chile. Historia de una experiencia socialista. Península. Barcelona, 1974

trás um vazio, uma geração emergente abandonada, sem modelos, sem um espaço que lhes fosse próprio, de maneira que “no había muchos lugares donde se pudieran reunir los escritores y los artistas a beber y hablar hasta que quisieran”, escreve Roberto Bolaño no romance “*Nocturno de Chile*”.

O sociólogo Tomás Moulian (1997) descreve a dor que a junta militar infringiu a milhares de pessoas:

La desaparición sume al entorno de la víctima en la incertidumbre. El suplicio del muerto se prolonga en el suplicio de sus familiares. Con ello el dispositivo del terror consigue su perpetuación, produce una nueva y más extensa cohorte de víctimas. El terror necesita que su presencia sea recordada. La represión es puntual, el terror debe ser permanente. Por ello el terror encuentra en las desapariciones una forma de presencia que se prolonga a través del tiempo.(p.187)

Entre 1973 e 1979, as letras nacionais conhecem um notável período de esterilidade criativa, acentuado pela supressão dos saraus, oficinas de escrita e poesia, conferências e outras manifestações artísticas. Começa o chamado “apagón cultural”, época de trevas e silêncio²². Somente a partir de 1980 retomase a atividade criadora e as obras que circulavam revelavam duas tendências acentuadas, já que de um lado há uma produção acrítica, pressionada pela censura, e do outro se desenvolveram atividades contrárias ao regime, manifestações que, em sua maioria, aconteceram na clandestinidade das oficinas literárias instaladas na periferia, nos atos poéticos performáticos, na produção de revistas poéticas das oficinas artesanais.

²² No ano de 1973 é fechada a importante Editora Nacional Quimantú, no mesmo período foram proibidos as numerosas oficinas de escritura que existiam no país, somente duas oficinas oficiais foram autorizadas a seguir funcionando: a oficina de escritura da Biblioteca Nacional dirigida por E. Campos – Menéndez e a oficina literária do Ministério da Educação dirigido por Enrique Lafourcade. Medidas repressoras foram estabelecidas também no programa de ensino da literatura, ficaram proscritas as obras de autores como P. Neruda, A. Skármeta, G. Atías dentre os autores chilenos; N. Guillén, A. Roa Bastos, G. Garcia Márquez, M. Benedetti, J. Cortázar, entre os latinoamericanos.

No artigo “*Chile en la encrucijada de su cultura*”, José Joaquín Brünner (1990) descreve o autoritarismo característico da ditadura que se manifestou em duas fases. Em um primeiro momento, de 1973 a 1976, a repressão se materializou no aparato de segurança nacional, livrarias e editoras foram controladas pelo governo e os livros deveriam ser classificados em três categorias: vendíveis, reservados a ficarem nos confins de um depósito do estabelecimento e aqueles que eram destruídos.

A segunda etapa mencionada por Brünner se refere à abertura da sociedade aos mercados internacionais nesse momento de mudança político-econômica que se refletiu na predisposição cultural do regime. Assim sendo, enquanto na primeira fase houve um profundo sufocamento de qualquer manifestação de cultura massiva, na segunda se abriram as portas aos produtos culturais provenientes do exterior, através da organização de festivais e importação de discos. Ficaram evidentes, então, os traços de um neoliberalismo em que a cultura significava outro espaço da transação monetária.

Com o fim da censura oficial em 1983, produziu-se o surgimento da chamada “*nueva narrativa chilena*”, a qual provocou uma mudança sensível no cenário cultural do país. Formada por escritores que nasceram entre os anos de 1948 e 1962, a geração dos 80 é filha de um momento histórico fraturado, de um tempo congelado no qual a vida era um bem frágil e o terror se instalou num país carente de direitos, e onde imperava a lei do silêncio.

Em 1986, foi publicada “*Contando el cuento. Antología joven de narrativa chilena*”, obra compilada por Ramón Díaz Eterovic e Diego Muñoz Valenzuela , através da qual foram reunidos 34 contos de 17 jovens escritores que tinham difundido sua criação literária entre 1975 e 1980, em edições artesanais de restrita divulgação. A antologia se caracterizava por uma escrita de resistência cultural, acentuando um comprometimento político militante.

Com a abertura da oficina de criação literária do consagrado escritor José Donoso, após seu retorno do exílio, abre-se o espaço para outro grupo de jovens escritores: Diamela Eltit, Arturo Fontaine, Carlos Franz, Gonzalo Contreras, os quais estavam menos ligados à política do que o grupo anterior. Individualistas e

mais preocupados com o processo da criação artística, tornaram-se conhecidos logo depois de estabelecido o pacto democrático da transição política.

Em 1991, também aparecia uma terceira camada de escritores que se destacou pela sua pouca idade e que se autodefiniu como pós-moderna, pós-comunista. Esses escritores adotaram uma nova proposta que renegava o realismo mágico e privilegiava o cosmopolitismo da jovem literatura latino-americana, passando da mitologia à realidade virtual, procurando dar vazão a um novo olhar da cultura jovem, da cultura de massas.

Essas três gerações de escritores, ao coexistirem no tempo e no espaço, renovaram radicalmente o cenário literário chileno com a sua leitura crítica e desmistificadora do passado, com a intenção de recuperar os silêncios e o lado oculto da história. Em torno da desconformidade frente às versões canonizadas e insatisfatórias do acontecido é que se gera o interesse em revisar e voltar a contar a história num ato de resistência que questiona a sociedade no momento de crise. Para Gilda Waldman:

La textualidad narrativa, sin desligarse de preocupaciones sociales, políticas y culturales, constituyó 'otra' mirada a la realidad, orientada a descubrir lo invisible, fisurar la lengua de la impostura hablada por la verdad oficial, explorar la historia residual de las figuras postergadas y rehabilitar la palabra como espacio de fuerzas divergentes y plurales. En esta línea, la nueva narrativa chilena, al develar los quiebres de la memoria, buscaba darle su verdadero sentido a la historia, salvándola de la pretendida objetividad de los hechos de archivo y conectándola, a la vez, con la colectividad y con las vidas personales.²³

A partir dessa postura, a nova narrativa coloca-se no meio da reabertura dos debates sobre a memória num contexto caracterizado pela vontade de repensar a história, opondo-se à canonização de uma “verdade única” em prol de uma reinterpretação dos processos históricos e sociais. A versão “oficial da história chilena” se modifica pela multiplicidade de relatos que admite a entrada

²³ Memoria y política. Consideraciones en torno a la Nueva Narrativa chilena” in *Hispanamérica*, diciembre 2000,p.56

daqueles até então relegados e tradicionalmente postergados, pluralizando um repertório de vozes proibidas.

Em *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, García Canclini (2002) declara:

La pregunta sobre qué significa ser latinoamericano está cambiando a comienzos del siglo XXI, se desvanecen respuestas que antes convencían y surgen dudas sobre la utilidad de tomar compromisos continentales (p.18).

Se considerarmos essas palavras na nossa contemporaneidade, poderíamos destacar a Roberto Bolaño como representante de uma categoria extinta, pois ele assume esse compromisso continental a que Patricia Espinosa (2003) chamou de “latinoamericaneidad deslocalizada” e que converteria o autor chileno num exilado involuntário, pois “su itinerancia se vuelca en pretender una suerte de neonacionalidad, gesto que demarca, trasciende y amplia el lugar latinoamericano”

Essa fragmentação do espaço é assinalada por García Canclini ao descrever a incompletude, já que a “America Latina no está completa en América Latina y su imagen le llega en espejos diseminados en el archipiélago de las migraciones” . Bolaño é quem melhor refletiu a respeito desse louco trânsito e fragmentação na singularidade da sua escritura. Sua literatura é a de um pária que não chora melancolicamente, mas que busca alternativas no meio do não lugar que habita. Nesse sentido, segundo Patricia Espinosa, Bolaño:

[...] rompe con la chilenidad y territorio, pues se trata de un nacionalismo que excede las marcas del estado-nación. Otro concepto también importante es el de cultura híbrida, ya que es capaz de jugar con registros genéricos que pasan por la poesía, la narrativa, el ensayo, por ciertos matices de discurso histórico y con la memoria²⁴.

²⁴ Artigo consultado in: <http://www.letras.s5.com/bolano240803.ht> aceso em 12 de maio de 2011.

No conjunto de obras produzidas na Espanha pelo autor, durante mais de duas décadas, encontra-se o ser latino-americano, que pensando como mexicano, transcendeu a dimensão histórica e recuperou o singular, o heterogêneo. O tempo não se fixa como concluído e se conecta na contemporaneidade mutante mediante estratégias narrativas em que o anacrônico, a criação de efeitos de inverosimilhança, o uso da ironia, da paródia e, sobretudo do emprego de uma variedade de formas autoreflexivas chamam a atenção sobre a reconstrução do passado, emergindo da sua narrativa uma atitude crítica que reivindica o derrotado, o humilhado no processo histórico da construção da América Latina.

3.1 O transformismo chileno, da ditadura à transição

Tomas Moulian, no seu ensaio *Chile, anatomia de um mito* (1997) utiliza o conceito “transformismo” para se referir ao longo processo de preparação que sofreu o Chile durante a ditadura para uma saída da mesma, e que tinha como objetivo principal permitir a continuidade das estruturas básicas sob outras roupagens políticas, nas palavras de Moulian: “las vestimentas democráticas”. Esse objetivo, segundo Moulian, procura desenvolver a camuflagem no exercício do “gatopardismo”, o qual consistiria em parecer “cambiar para permanecer”. Esse transformismo abarca as operações que no Chile de pós-ditadura se realizam para assegurar a reprodução da infraestrutura criada durante a ditadura, mas despojadas das molestas e brutais formas que a superestrutura do poder manejava na época do oficialismo pinochetista. O transformismo consiste numa operação de perpetuação que se realizou através da mudança do Estado, pois:

Este se modifico en varios sentidos muy importantes, pero manteniendo inalterado un aspecto sustancial. Cambia el régimen de poder, se pasa de una dictadura a una cierta forma de democracia y cambia el personal político en los puestos del Estado”. (p.141)

O que não se modifica é a ação do bloco político dominante, apesar de que há uma mudança da maneira em que se exerce o poder, a dominação não se realiza mais através do medo, do terror, da ameaça.

Moulian, em seu texto, explica como nasce o “transformismo” e como este se instala desde a época do regime militar através de diferentes aspectos políticos, econômicos, sociais e históricos, mas é de nosso interesse enfatizar como o autor expõe o seu desenvolvimento e assentamento no momento do chamado processo de “transición chilena”. É de suma importância destacar que a coroação do operativo transformista foi o Plebiscito de 1989, ocasião em que se anunciava o começo de uma pretensa transformação, pois, apesar de se

instalarem os governantes da “Consertación”²⁵, não houve uma mudança real, no que diz respeito às questões de poder.

O segredo desse novo Chile é apresentar uma realidade sem ditadura, através de um debilitamento intencional da democracia, já que uma das operações estratégicas do Estado neoliberal tem sido a de debilitar o exercício da política e, assim, reproduzir a ordem econômico-social criada durante o período ditatorial.

Uma das estratégias transformistas utilizadas no processo pós-ditatorial foi aquela que podemos considerar como essencial no Chile da “Transición”: é o denominado “blanqueo”²⁶, em referência à compulsão do esquecimento, já que se produziu o bloqueio da memória, representando o sintoma das sociedades que vivenciaram experiências limites. Nelas, a negação ao respeito do passado gera a perda do discurso, a dificuldade da fala. Moulian destaca:

La llamada transición ha operado como un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio. Pero se trató de una trampa de la astucia. Las negociaciones parecieron realizadas, especialmente durante el gobierno de Alwyn, bajo el imperio del temor, como si estuvieran inspiradas por una táctica de apaciguamiento. Pienso que el sentimiento de miedo existió efectivamente en la masa, en los ciudadanos comunes (ibid, p.38)

Essa estratégia de “blanqueo” foi realizada pela elite que a decidiu, em prol de um “bem comum”, interpretando a necessidade do país em se converter num modelo de confiabilidade e situá-lo no cenário dos negócios e investimentos internacionais, mas para isso teve de executar a operação transexual que convertesse o ditador em patriarca, outorgando-lhe assim:

²⁵ Coalizão de partidos políticos de centro esquerda que governou o Chile desde o 11 de março de 1990 até 11 de março de 2010. Atualmente faz parte da oposição ao atual presidente de direita Sebastián Piñera. O movimento consertacionista nasce em 1988, com o nome de Consertación de partidos por el No, como força política que se opunha à continuação de Pinochet no poder e que efetivamente obteve sucesso ao derrotá-lo nas urnas do plebiscito de 1989.

²⁶ Termo também utilizado por Nelly Richard em *Residuos y Metáforas* (Ensayos de crítica cultural sobre El Chile de la Transición) Editorial Cuarto Propio, 2001.

Un poder naturalizado, rodeado de solemnidad por amigos y enemigos. Alguien que nació de la traición pero que ha sido enaltecido hasta la gracia. Surgió de la doble traición. La de la simulación cortesana, que le permitió llegar a Comandante en Jefe durante el mandato de Allende, asumiendo el papel del más fiel entre los fieles. La de la barbarie, la de consentir el asesinato brutal del antecesor, del General Prats. Doble parricidio. (ibid, p.39)

O Estado, para poder construir essa nova imagem do país, teve que programar uma severa campanha de marketing que abarcasse todos os âmbitos da sociedade. A campanha branqueadora foi lançada na Espanha durante a Expo Sevilla'92, oportunidade em que foi exacerbado o caráter vencedor do Chile, o apresentado como "Chile Jaguar, Chile Líder, Chile Estável e desenvolvido". Como ferramenta publicitária, foi projetado um folder no qual destacava, através de seis folhas, o Chile descrito como: "Tierra de manjares", "País de riqueza generosa", "Chile funciona", "Chile, empresa de ideas", "Gente sólida" e "El último confín del mundo".

Assim, mediante o registro publicitário, se corrigiram velhos preconceitos acerca de um país subdesenvolvido e que foi governado pela ditadura de Pinochet. Ao se utilizar uma nova linguagem visual, na qual predominou o uso de cores claras, límpidas e que não permitiram a aderência de lembranças inglórias da memória recente dos anos de horror, o país mostrou uma nova cara, a cara dos novos tempos de progresso. Essa poderosa manifestação cosmética de um país em "transição" representa, para Moulian, a construção do mito do Chile atual, um país onde se realizou o trabalho da desmemória.

Em similar perspectiva à crítica desse trabalho de desmemória, o trabalho de Nelly Richard destaca-se, pois formula seus questionamentos relativos à memória, a partir de um enfoque transdisciplinar, na apresentação da compilação ensaística intitulada *Políticas y Estéticas de la memoria* (2000). A autora faz referência aos anos de ditadura no Chile:

[...]al desorganizar bruscamente los minuciosos pactos –de silencio y complicidades, de temores y vigilancia- con que las máquinas oficiales de la Transición sellaron su "democracia

de los acuerdos”, el caso Pinochet –en Chile- evidenció la necesidad de reexaminar críticamente la lógica encubridora de estos pactos transicionales. Puso de manifiesto cómo la ritualización del consenso hizo prevalecer la lógica –centrista- del término medio, para conjurar el fantasma de la polarización ideológica ligada al recuerdo de los extremos.(p.9).

Vemos que a predominância da lógica consensual no estilo de se fazer política se relaciona diretamente com a imposição de uma democracia que fomenta o esquecimento.

Richard atenta para a importância dos indícios que permitem recorrer aos relatos que se referem às histórias fragmentadas, porém necessárias para a construção das significações desde o Chile da ditadura ao da "Transición". Além disso, a autora evidencia a urgência pela ruptura com o confortável discurso do esquecimento proposto em favor da reconciliação, destacando o desconforto que o passado e as lembranças doloridas trazem consigo, incômodo esse que promove o corte entre o antes e o depois para proteger o hoje confortável, o qual nos leva a considerar que as memórias chilenas parecem estar feitas de silêncios. O escritor José Donoso costumava falar do "tupido velo del silencio" que se abate há muito sobre o Chile. O silêncio foi se instalando aos poucos. Não obedecendo a nenhuma ordem e sem expressar os anseios de grande parte da população. Um silêncio que não é esquecimento. Conhecem-se as histórias, porém as calam.

Assim, recortam-se os episódios que fariam retornar à memória a história que não se apaga somente pelo não dizer, pelo não relato da mesma, através das técnicas do esquecimento que incitam a virar a página e almejar pelo futuro promissor.

3.2 Insistente memória

Até a detenção de Pinochet em Londres, no dia 16 de outubro de 1998, cada ano o tirano e seus partidários comemoravam de maneira soberba a “gesta del 11 de septiembre”, dia que ainda era festivo em Chile até o ano de 1998. Em consequência, desde o fim da ditadura até o aniversário número 25 da data da destruição da democracia prevalecia de maneira acintosa o tradicional discurso que proclamava o fracasso do Governo de Allende e a justificativa por ter sido levada a cabo a ação do golpe militar em suas diferentes versões, desde a mais dura: foi uma operação cirúrgica para extirpar o “câncer marxista” de Chile, até a mais moderada: foi uma resposta às demandas de uma suposta “maioria nacional”.

Em 2003, a comemoração dos 30 anos da morte do Presidente Allende foi muito diferente e teve uma grande divulgação pelos meios de informação. Nas redes de televisão pode ser assistidos documentários e imagens do período 1970-1973 até então censuradas e que ofereciam uma imagem positiva do Governo de Allende, imagens que revelavam as agressões que sofreu por parte do imperialismo norteamericano e a oposição dos políticos de direita.

Além dessa nova apresentação do que fora o primeiro governo socialista eleito pela via democrática no Chile, e como resultado de um processo de recuperação da memória histórica, em 2003 se realizaram uma grande variedade de atividades, exposições, ciclos de conferências seminários sobre aquele período e sobre a história da última metade do século chileno, publicando-se centenas de livros em comemoração .

Meses depois estreava Machuca, um tocante, emocionante e belo filme de Andrés Wood que nos conta a história de humildes garotos nos meses previos ao golpe de estado, e que atingiu o recorde do filme chileno mais visto de todos os tempos no país. Assim, através de diferentes expressões, a memória histórica se fazia presente.

Do nosso ponto de vista, esse despertar da memória guarda estreita relação com a juventude chilena que nasceu e cresceu em ditadura e que resultou

vítima do sistema neoliberal que lhe condena à educação de alto custo e que não lhe garante um futuro promissor. Trata-se, sobre tudo, de uma juventude que quer conhecer em antigos livros, na música, nos testemunhos dos sobreviventes, nas lutas dos ativistas pelos direitos humanos um passado traumático que não é aquele do qual se contava nos jornais e nas redes oficialistas de comunicações, passado que é posto à margem na escola e que muitas famílias tentam ocultar, cobrindo-o com o manto do olvido.

De igual modo, entre maio e agosto de 2003 todos os partidos políticos e o Governo definiram suas propostas a respeito do tema dos direitos humanos. O dia 12 de agosto Ricardo Lagos, presidente do Chile à época, se dirigiu ao país em rede de televisão para pronunciar seu discurso “No hay mañana sin ayer”, que expôs sua proposta sobre direitos humanos. A principal medida foi a criação da Comissão sobre Prisão Política e Tortura. Lagos afirmou:

Se violaron los derechos humanos: se asesinó, se torturó, se detuvo, se hizo desaparecer a personas. Sus familiares, y todo Chile, tienen el derecho y la necesidad de saber la verdad acerca de qué ocurrió con esas personas.

No final de seu discurso, Lagos instou a avançar em direção a

Un Chile con un mañana compartido para nuestros hijos. Un mañana construido, no sobre la base engañosa y frágil del olvido, sino sobre la base sólida de nuestra memoria histórica²⁷.

Mas, a maior parte de suas propostas não exigia o necessário julgamento dos responsáveis pelas violações dos direitos humanos e não consideraram a revogação da lei de anistia, razão pela qual foram rejeitadas pela assembleia dos direitos humanos do Chile. Essa medida se baseiava nos seguintes motivos:

²⁷ La Nación, 13 de agosto de 2003. Edição digital: www.lanacion.cl, acesso em 11 outubro 2012

La Agrupación de Ejecutados Políticos, familiares de detenidos desaparecidos, ex presos políticos y grupos de movimientos sociales, acudieron a La Moneda a entrevistarse con el Ministro Insulza, para demostrar su descontento y rechazo categórico a la propuesta de DD.HH. señalada por el Gobierno hace dos meses atrás.

El objetivo de esta audiencia, según la abogada Julia Urquieta, es plantearle al Gobierno que "estos proyectos sean rechazados, y que éstos antes de ser entregados sean conocidos por la asamblea, porque claramente son proyectos de impunidad. Nosotros como principal actor social, y víctimas y defensores de los derechos conculcados, somos los que debemos tener la primera palabra en esta propuesta al país, y no ha sido así, se nos impone a través de acuerdos con los victimarios una fórmula que posterga eternamente la solución fundada en la verdad y la justicia²⁸

Em setembro de 2003, naqueles dias em que milhares de chilenos lembravam o governo de Salvador Allende, ficou evidente a existência de várias visões enfrentadas do passado recente do Chile²⁹. Obviamente, em nenhuma sociedade existe uma única memória histórica, já que, também, o sentido do passado, como propôs Paul Ricoeur, está sujeito a interpretações muitas vezes ligadas às expectativas sobre o presente, e o futuro.

²⁸ Documento consultado no site: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/chile/031018lagos.htm> , acceso em 11 de outubro de 2012.

²⁹ Jelin, Elizabeth: Los trabajos de la memoria. Siglo XXI. Madrid, 2002. p. 39

4. A narrativa da infâmia e o resgate da memória em *Estrella distante*

Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar.

Bolaño se confirma como um escritor importante a partir da publicação e recepção, em 1996, de *La literatura nazi en América* editada pela Seix Barral, definida, segundo as palavras escritas pelo seu autor na contra capa do romance, como:

Una antología vagamente enciclopédica de la literatura filonazi producida en América desde 1930 a 2010, un contexto cultural que, a diferencia de Europa, no tiene conciencia de lo que es y donde se cae con frecuencia en la desmesura.

Romance escrito de modo a imitar os dicionários de literatura a *Literatura nazi em América* é uma engenhosa obra de ficção que se compõe das mais variadas resenhas dedicadas à vida e à obra de autores inexistentes de uma literatura inexistente.

Com a publicação desse dicionário de autores infames, Roberto Bolaño chamou por primeira vez a atenção da crítica, que elogiou sua originalidade e brilhante inventiva, onde o oculto e o sinistro são expostos sob a base de parâmetros que aparentemente não são distante da realidade, já que Bolaño constrói seus textos através de materiais realistas, os quais são exacerbados ao extremo.

La literatura nazi en América é um conjunto de biografias sobre escritores de tendencias fascistas no continente americano, tema que a pesar de representar um peculiar exercicio de imaginacao não apresenta, em primeira instancia, nada particularmente aterrorizante ou fora de lugar. Contudo, a explosiva combinacao de literatura e violencia extrema destroe a barreira da trivialidade.

Atraves das historias dessa galeria de autores mediocres, Bolaño monta um cenário literário, escritural que evidencia o pior desses autores, denunciando seus escuros e abjetos projetos de criaçao, sempre conotando suas relaçoēs com a ideologia nazi e, acima de tudo, a pouca qualidade dessa literatura.

Apesar de que Bolaño utiliza materiais biográficos de escritores reais, é praticamente impossível traçar uma equação causal entre seus personagens e os modelos que em principio deveriam parodiar, mas, como observa Manzoni em "*Biografías ínfimas y el equívoco del mal,*" essas anécdotas vitais similares que se dão entre diversos escritores reais e os inventados por Bolaño, servem ao autor simplesmente de inspiraçoão. O único fator que parece unir esses escritores é precisamente o fato de que são escritores. Essa é a opiniao do autor, e em diversas entrevistas tem sido claro ao respeito, como por exemplo, na entrevista dada no programa de televisao chileno *La belleza de pensar*, Bolaño declarou:

Los escritores de La literatura nazi no son más que una metáfora del oficio de escritor, de la literatura, que es, un oficio, a mi modo de ver, bastante miserable; con gente, o practicado por gente, que está convencido de que es un oficio magnífico. Y ahí hay una paradoja bestial, un equívoco bestial... Es un equívoco como si alguien ve a una persona muerta con 4 balazos en la cabeza, 10 en la espalda, y un cartel que reza: "Te maté por tonto" y al verlo, dice: "Uy, sufrió un accidente". Es que es así el equívoco, no sé cómo no se dan cuenta... El oficio de escribir es un oficio poblado de canallas (eso más o menos todo el mundo lo intuye) pero es que, además, está poblado de tontos... que no se dan cuenta de la fragilidad inmensa, de... de... lo efímero que es. Es decir, yo puedo estar con 20 escritores de mi generación y todos están convencidos de que son buenísimos, de que van a perdurar. Y esto es de una ignorancia, aparte de un acto de soberbia, enorme... Porque a ver, se les podría preguntar: "Si tienes una ligera idea de la historia de la

literatura, ¿cuántos escritores latinoamericanos sobreviven de la década de 1870 a 1880? A ver, nómbrame a 20". Y ya no te hablo de un país, sino de todo un continente.³⁰

Contudo, quando se presta atenção à caracterização da galería de escritores apresentados em *La literatura nazi en América*, constatamos que muitos deles não são simplesmente tolos. Alguns sabem que não vão perdurar ,como Amado Couto, que acaba enloquecendo e comete suicidio porque sabe que jamais alcançará a seu duplo famoso, o escritor brasileiro Rubem Fonseca, criador de Madrake. Mas, quase todos compartilham sonhos ou delírios de grandeza, como coloca Gonzalo Aguilar, o problema é mais complex: "Algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo. [...] Pero el tema de las novelas es, más que la literatura, sus bordes perversos."

Em *La literatura nazi en América* a estratégia de apariências e enmascarementos progressivos está presente e vai se repetir em todas as histórias que compõem o romance, criando-se dessa maneira, estreitas redes intertextuais entre os relatos, redes de significações que ajudam a dar coesão à narração, amarrando componentes ficcionais a referentes reais.

O termo "nazi", presente no título do romance, alude, engloba todo o campo semántico da maldade, do perverso, infame e espantoso, seja este visível ou invisível, que como leitmotiv, reaparecerá na quase totalidade da obra de Bolaño.

Em entrevista a Andrés Braitwhaite (2006), Bolaño afirma: "En *La literatura nazi en América* yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo ahí es de la izquierda". E acrescenta, "Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general" (112).

Outra definição elaborada respeito à *La literatura nazi en América* se encontra no ensaio "Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea" de Martín-Estudillo e Quílez (apud SONDÁN e

³⁰ Entrevista a Roberto Bolaño por Cristián Warnken, in: [http://www.doooss.org/articulos/entrevistas/Roberto Bolano.htm](http://www.doooss.org/articulos/entrevistas/Roberto_Bolano.htm), acceso em 15 de julho de 2012.

PATRIAU, 2008). Após um breve resumo de “como funciona” o romance de Bolaño, os autores do ensaio propõem a seguinte interpretação:

El libro puede leerse como una mirada a las formas de articulación de las ideologías, que no pertenecen únicamente al orden simbólico, sino que adquieren relevancia en la vida cotidiana, desde la actividad literaria y artística hasta la política. En ciertas ocasiones, como se puede apreciar en la última entrada del “diccionario” biográfico, ese magma de ideas está en el origen de actos específicos de violencia, tanto reaccionaria como contrareaccionaria.

Celina Manzoni considera que, através dessa obra, Bolaño propõe uma literatura que tem como objetivo fazer oposição à política de esquecimento ao promover uma:

Voluntad estética orientada a capturar el despliegue de las diferencias ,le permite a su vez diferenciarse de la seguridad y también de la banalidad y el adelgazamiento de los intentos de representación mimética, así como abandonar la ilusoria eficacia colocadas en las verdades dichas con estridencia, para adoptar en su lugar los lenguajes de la refelexión, no sólo estética, sino también ética y política.³¹

A partir de *Estrella distante* podemos explorar essas questões , romance que se desdobrou a partir do capítulo final de *La literatura nazi en América* e em cujo prefácio o autor explicita a origem da história que será narrada nas páginas que se seguem. É através de um artifício narrativo que Bolaño informa como construiu a sua história, a partir do último episódio de seu livro anterior:

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narra tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente

³¹ Manzoni, Celina. Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*, p. 42.

Ramírez Hoffman , de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en la mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos³².

Faz-se evidente que Bolaño, no prefácio da obra *Estrella distante*, explicita sua devoção pela escritura de Borges ao introduzir a presença do fantasma de Pierre Menard nas conversas que o narrador tem com seu informante para levar adiante o relato, num tom humorístico, criticando um relato que não narra os fatos tal como se desejava e que será reformulado de forma a consertá-lo. De forma tal que, através desse relato, consegue elaborar um autêntico labirinto que reflète a história do Chile, a partir dos anos 70 até os 90.

Ainda nesse mesmo prefácio não são poucos os indícios que nos guiam a respeito da importância que o narrador terá na história ao compartilhar com Arturo B a responsabilidade de transformar e de desestruturar o discurso original, fazendo com que a história se transfigure, exploda e desapareça.

Celina Manzoni (2006) no seu artigo “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*” descreve essa operação narrativa, argumentando que “la narración es el doble de otra narración y Arturo B, coautor, es el doble del autor–narrador-personaje Roberto Bolaño exiliado en España” (p.40).

Dessa maneira, um autor a pedido de outro, retoma, reconstrói o último capítulo de *La literatura nazi en América* (1996), romance que relata a biografia de Ramírez Hoffman, o personagem é descrito como “la estrella más brillante y

³² Roberto Bolaño, *Estrella distante*, p. 11.

enigmática”, adjetivos que , sem dúvida alguma , nos fazem supor que o título do romance *Estrella distante* nos remete à figura do torturador e carrasco Hoffman-Wieder que é o duplo mascarado do poeta Alberto Ruiz Tagle.

Estrella distante é a articulação da memória dos sujeitos reprimidos, das vozes que não deviam ser ouvidas, nem dentro, nem fora do Chile, até o trunfo da “Consertación”, na passagem à democracia em 1990. A história começa na oficina de literatura e poesia em Concepción, quando ainda governava Salvador Allende em 1971 ou 1972, mesmo não sendo um dado cronológico exato, a especificação do espaço físico é mencionada, a capital do sul do Chile. Nesse espaço, o jovem narrador e seu amigo Bibiano O’Ryan se apaixonam pelas irmãs gêmeas Verónica e Angélica Garmendia, jovens poetisas, e conhecem o sinistro personagem Alberto Ruiz-Tagle, pseudônimo de Carlos Wieder.

Na trama fica evidente que o narrador faz um grande esforço para lembrar os acontecimentos, apesar das suas limitações, como expressado na seguinte citação: “En realidad todas las suposiciones que podíamos hacer en torno a Ruiz-Tagle estaban determinadas por nuestros celos o tal vez nuestra envidia” (p.14),

O espaço de atividade poético cultural também era o lugar onde os ideais revolucionários dos jovens estavam sendo gerados, onde a possibilidade da vivência utópica revolucionária poderia se concretizar, pois o consideravam “la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir” (p.13). Mas a realidade da ditadura de Pinochet toma conta desse espaço e todos comprovaram que Chile se transformara num espaço do simulacro e os acontecimentos se transmitiam através de terceiros. O narrador nos relata o que sabe pelos outros, o que indica que se produziu o esvaziamento da experiência, pois através das cartas que o narrador troca com o seu amigo Bibiano se estabelece uma forma de recuperar a “arte da memória”.

É de suma importância estabelecer o tipo de violência que permeia a produção literária de Roberto Bolaño, em particular a que diz respeito das obras que se analisam neste trabalho de pesquisa. Assim sendo, podemos constatar que em diversos estudos de crítica dedicados a sua obra, a violência tem um

papel fundamental na sua narrativa. Acreditamos que se faz necessário estabelecer a maneira como a violência opera nela, pois, como o próprio autor afirma: "De la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende". A citação, pertencente ao conto "El ojo Silva" aponta para dois aspectos da violência que Bolaño assinala reiteradamente: a violência sofrida em um momento histórico concreto pela geração a qual pertence o próprio Bolaño, quando se instauram os regimes totalitários de fim da década de sessenta e começo dos setenta nos países da América Latina, e a violência como elemento constituinte à qual não há como escapar.

Contudo, a obra de Bolaño não se submerge somente em uma violência repressiva e assassina que quer silenciar determinadas personagens, senão que também se localiza no interior de um discurso autoritário que se pretende fundador de um principio, cuja intenção primordial é articular uma violência, que não penalize e sim construa uma nova ordem sociopolítica. Claro exemplo disso o constitui os "escritores nazis" de *La literatura nazi en América* que insistem na importância da instauração de uma "nova origem"; também constatamos essa ideia nas ações poéticas de um dos personagens mais emblemáticos de Bolaño, na ocasião que Carlos Wieder escreve nos céus de Santiago "versículos de la Biblia y del Renacer chileno".

Se considerarmos que a obra de Bolaño aborda a época em que a sociedade latino-americana viu-se assolada pelos regimes militares e ditatoriais e, em particular, o caso chileno, a questão de como esses governos construíram um discurso violento e o executaram exige que nos detenhamos e observemos como se operacionalizou essa prática no seio da sociedade. Contudo, descrever esses regimes como sendo somente máquinas assassinas ou perversos e castradores projetos governamentais, desviaria-se a atenção para uns dos aspectos centrais daquelas ditaduras: o seu caráter fundador e disciplinar. Dessa maneira, em pronunciamento logo após do golpe, os integrantes da Junta Militar, que viria governar o país durante quase duas décadas, declaram à nação:

Como chilenos, haciendo honor al juramento que un día hicimos, tuvimos que asumir esta responsabilidad que no queremos. Y aunque sea triste que se haya quebrado una tradición democrática que en este continente era larga, cuando el Estado pierde sus calidades tienen aquellos que por mandato mantener su vigencia, asumir ese cargo...
...después de tres años de soportar el cáncer marxista, que nos llevó a un descalabro económico, moral y social que no se podía seguir tolerando, por los sagrados intereses de la Patria nos hemos visto obligados a asumir lá triste y dolorosa misión que hemos acometido.
No tenemos miedo. Sabemos la responsabilidad enorme que cargará sobre nuestros hombros, pero tenemos la certeza, la seguridad de que la enorme mayoría del pueblo chileno está con nosotros, está dispuesto a luchar contra el marxismo, está dispuesto a extirparlo hasta las últimas consecuencias. Y gracias al apoyo de este noble pueblo chileno, con el que, a excepción del que sea marxista, llevaremos al país al resurgimiento económico, político, social y moral. ³³ □

Em *Estrella distante* a leitura da relação entre o mal e sua representação histórica na narrativa de Roberto Bolaño é tecida no relato através da palavra sutil, porém envilecida pela iniquidade ao explorar a degradação e o aniquilamento moral de uma sociedade durante a época da ditadura.

Na produção de Roberto Bolaño o “terror latino-americano” é o marco de todo discurso sobre o sujeito narrado. Assim, a experiência de viver em ditadura está cruzada por esse terror; é em *Estrella distante* que Bolaño narra o Chile a partir e através do fascismo, desde um ângulo que capta a dimensão oculta, porém muito presente da realidade chilena.

Estrella distante é o relato de várias histórias que descrevem o percurso em torno de uma única personagem que desde o começo do romance é apresentado como um enigma, como uma incógnita que as outras personagens do enredo desejam decifrar. Essa personagem é o poeta autodidata Alberto Ruiz – Tagle,

³³ Documento consultado no site: <http://www.oocities.org/capitolhill/congress/1770/discurso.html> , acesso 13 de setembro de 2012.

que posteriormente utilizará a identidade de tenente da FACH cujo nome é Carlos Wieder, no qual se concentra o mistério e o suspense estrutural do romance.

Assim sendo, o primeiro capítulo dos dez que compõem a trama se organiza de modo a abrir o mistério que percorre o relato de *Estrella distante* em torno dessa personagem misteriosa que produz curiosidade e rejeição. Lemos no capítulo inaugural sobre o assassinato das irmãs Garmendia, jovens poetas admiradas pelo narrador e seu amigo Bibiano O'ryan, cometido por Wieder/Ruiz-Tagle, pois as gêmeas depositaram nele sua confiança e não imaginavam o triste fim que lhes aguardava. “Al princio los demás poco caso le hacíamos. Pero cuando vimos que las Garmendia se hacían amigas de él, nosotros también nos hicimos amigos de Ruiz-Tagle” (p.15-16).

A unidade temática do romance se introduz mediante o maior acontecimento histórico do Chile no século XX: o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973. O narrador conta de maneira sucinta, sem entrar em muitos detalhes, que “Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada”, e tudo mudou, o país se transformou, e o narrador descreve a situação como: “[...] el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad”(p.27) .Tudo sofre uma assustadora metamorfose, sendo a maior de todas a do personagem de Alberto Ruiz –Tagle, que ao se transformar em Carlos Wieder é quem comete o crime das irmãs Garmendia.

As jovens, após o golpe, decidem retornar à casa paterna antes de sofrerem as retaliações que, supunham elas, seus amigos da Faculdade de Sociologia sentiriam em carne própria. Mudam-se, então, para Nacimiento, escapando do ambiente de perseguição política que havia em Concepción. Algumas semanas depois, chega Ruiz –Tagle para lhes fazer uma visita, e com alegria é recebido pelas irmãs e as duas mulheres que moram na casa, a tia e a empregada das jovens.

O ambiente festivo logo se transformará em pesadelo, enquanto todos dormem:

[...]Lo cierto es que Carlos Wieder se levanta con la seguridad de un sonámbulo y recorre la casa en silencio. Busca la habitación de la tía (...) Justo cuando se desliza al interior de la habitación escucha el ruido de un auto que se acerca a la casa. Wieder sonríe y se da prisa. De un salto se pone junto a la cabecera. En su mano derecha sostiene un corvo. Ema Oyarzún duerme plácidamente. Wieder le quita la almohada y le tapa la cara. Acto seguido, de un solo tajo, le abre el cuello (...) Wieder ya está fuera de la habitación y entra al cuarto de la empleada. Pero la cama está vacía. Por un instante Wieder no sabe qué hacer: le dan ganas de agarrar la cama a patadas (...) Poco después está en la puerta, respirando con normalidad, y les franquea la entrada a los cuatro hombres que han llegado. Estos saludan con un movimiento de cabeza (que sin embargo denota respeto) y observan con miradas obscenas el interior en penumbras (...) Y nunca encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios... (p. 32-33).

No segundo capítulo describe-se o destino das demais personagens após o golpe do 11 de setembro de 1973 no Chile. O narrador não dá importância aos detalhes da sua própria detenção e explicita: “Por aquellos días, mientras se hundían los últimos botes salvavidas de la Unidad Popular, caí preso. Las circunstancias de mi detención son banales cuando no grotescas.” (p. 34). Assim, no espaço da reclusão, no ambiente da loucura e do desespero, na incerteza do próprio destino, o narrador presencia o desempenho poético de Carlos Wieder:

[...] Sucedió un atardecer -Wieder amaba los crepúsculos- mientras junto con otros detenidos, unas sesenta personas, matábamos el aburrimiento en el Centro La Peña (...) En aquel momento, no sé por qué, yo tenía la sensación de ser el único preso que miraba el cielo. Probablemente era debido a que tenía diecinueve años (...) Lentamente, por entre las nubes, apareció el avión (...) Y ahí, en las alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto se había vuelto loco y no me pareció extraño. La locura no era la excepción en aquellos días (...) Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de

cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba...
(P.35-36)

Na sua exibição, o piloto escreve os seguintes versos em latim,

EN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS COELUM ET TERRAM/ TERRA
AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERANT... SUPER
FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEL... FEREBATUR SUPER AQUAS

Esses versos bíblicos provocam nos reclusos uma profunda comoção, pois com seu avião caça alemão, Messerschmitt, Wieder escreve com fumaça no céu de Concepción os primeiros versículos do Gênese, para que os presos políticos compreendam que tinha começado uma nova era.

Esse acontecimento parece estar baseado em um episódio real, protagonizado pelo escritor chileno Raúl Zurita em 1982, em Manhattan. María Luisa Fischer relaciona esses dois acontecimentos no seu artigo “La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño”, mas Wieder pretende a defesa do regime de Pinochet e dar uma lição aos reclusos na única mensagem escrita em espanhol: “APRENDAN” (p.39).

Em outra apresentação, Wieder desenha no céu com o seu avião, arriscando-se em uma exibição durante um dia de extremo mau tempo, dessa vez perante uma plateia de altos mandos do exército em Santiago, e proclama exatamente:

La muerte es amistad / La muerte es Chile / La muerte es
responsabilidad / La muerte es amor / La muerte es
crecimiento / La muerte es comunión / La muerte es limpieza
/La muerte es mi corazón / Toma mi corazón /La muerte es
resurrección. (p.89-91)

O poema é uma evidente referência ao processo histórico chileno e às mortes que o Estado cometeu. Ao analisarmos o sentido dos versos de Wieder “la muerte es amistad”, somente se for entre os militares no poder; assim como quando escreve “la muerte es responsabilidad”, pois quando foi instaurado o regime ditatorial, o Chile estava, segundo os militares, correndo o perigo de ser destruído pelo socialismo do governo de Allende, e “es crecimiento”, pois o país crescerá economicamente mediante sua abertura ao livre mercado. A idéia de que “la muerte es limpieza” se refere à questão ideológica ao denunciar o que está acontecendo no país, mas:

[...] Carlos Wieder escribió La muerte es limpieza pero lo escribió tan mal, las condiciones meteorológicas eran tan desfavorables que muy pocos de los espectadores [...] comprendieron lo escrito. Sobre el cielo quedaban jirones negros, escritura cuneiforme, jeroglíficos, garabatos de niño. Aunque algunos sí que lo comprendieron, y pensaron que Wieder se había vuelto loco. (p.90)

A loucura e a audácia de escrever versos tão comprometedores diante dos militares, que dão as ordens de “limpeza” nas operações de extermínio, mostram Carlos Wieder num ato contraditório, tanto de defesa como de acusação do que acontece no país.

A descrição da vida social e literária chilena, a partir da figura de Carlos Wieder, no desenvolvimento do terceiro capítulo, nos dá a conhecer a prepotência com que uma geração de chilenos se impôs pela força e a humilhação, representando uma sociedade de tendências de extrema direita e admiradora da estética marcial. O aviador assassino exprime a exploração dos limites morais, na procura da realização do ideal do regime militar.

Segundo o narrador, os poemas de Wieder poderiam ser lidos como “los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena”, cujo discurso demonstrava uma força de “una voluntad sin fisuras”(p.53).

A “voluntad sin fisuras” em Wieder funciona como uma metáfora do fascismo, em oposição ao conceito de revolução dos jovens poetas esquerdistas, pois na vontade revolucionária de Wieder se configura a violência e destruição dos seus atos poéticos. Contudo, somos surpreendidos pela não reivindicação desses atos, pois Wieder permanece frio e distante, não justificando em momento algum sua criação, demonstrando dessa maneira que sua vontade vai além de qualquer tipo de reivindicação.

Imediatamente após a exibição da poesia aérea, terá lugar um ato que já tinha sido antecipado pelas palavras de Gorda Posadas logo no começo do relato, uma das freqüentadoras da oficina de poesia através das seguintes palavras: “Alberto va a revolucionar la poesia chilena”(p.24), não em referência à poesia que Ruiz –Tagle/Wieder escreveu, mas “La que él va a hacer “(p.25), pois Wieder realiza uma exposição privada em um apartamento de Providencia, onde exhibe fotografias de corpos torturados e mutilados, fato que ocasiona sua expulsão da FACH e o seu desaparecimento do cenário literário chileno.

A exibição de uma grande quantidade de fotografias das torturas e execuções realizadas por Wieder inclui o assassinato das irmãs Garmendia, o qual provocará as reações de horror e incredulidade no público que se dispõe em fileira para entrar no quarto onde se exhibe as imagens:

[...] La primera en entrar fue Tatiana Von Beck Iraola (...) No había pasado un minuto cuando Tatiana Von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder -parecía como si le fuera a decir algo y no encontrara las palabras- y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento (...) El segundo en entrar fue un capitán que había sido profesor de Wieder en la Academia. No volvió a salir. Wieder, junto a la puerta cerrada (el capitán, al entrar, la dejó entreabierta pero él la volvió a cerrar), sonreía cada vez más satisfecho (...) El padre de Wieder contemplaba algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes (...) Un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez el hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras[...] (p.94).

Esse excesso poético é recontado pela testemunha Julio César Muñoz Cano que descreve ter reconhecido em algumas das fotos as irmãs Garmendia e outros desaparecidos. A grande maioria das imagens correspondia a mulheres, afirma Muñoz Cano em seu livro que leva o sugestivo título “*Con la soga al cuello*”, e que segundo o narrador é “especie de narración autobiográfica y autofustigadora sobre su actuación en los primeros años de gobierno golpista”

Muñoz Cano continua sua descrição do horror ao relatar que era provável que as vítimas estivessem ainda com vida no momento em que foram fotografadas, mas após o impacto inicial do espetáculo nefasto “[...] Parecía como si una corriente de alto voltaje hubiera atravesado la casa dejándonos demudados, dice Muñoz Cano en uno de los pocos momentos de lucidez de su libro”.(p.98).

Assim, a exposição fotográfica significa a queda do poeta-aviador, pois Wieder não previu a reação do público, tinha arriscado tudo na recepção da sua obra e foi rejeitado. Começava, então, sua marginalização e o seu exílio, mas antes de deixar o país, Wieder recebe a crítica do ensaísta Ibacache, quem lhe dedicará um texto do seu livro “*Las lecturas de mis lecturas*”, porém, a sua escrita não consegue descrevê-lo:

Ibacache, en la soledad de su estudio, intenta fijar la imagen de Wieder. Intenta comprender [...] la voz, el espíritu de Wieder, su rostro entrevisto en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa, y el fracaso es además estrepitoso, y se hace notar en su prosa, que de pizpireta pasa a doctoral [...] y de doctoral a melancólica, perpleja” (114).

Ibacache termina seu texto de forma lacônica, incapaz de explicar quem é Wieder: “El fragmento referido a las lecturas del “prometedor poeta Carlos Wieder” se interrumpe de pronto, como si Ibacache se diera cuenta de que está caminando en el vacío” (p.115).

Caberá a Bibiano O’Ryan a tarefa de seguir as pistas deixadas por Wieder e manter informado o narrador que mora em Barcelona, afim de que este fique

sabendo das incursões de Wieder na literatura sobre sadismo, atuando como fotógrafo de filmes pornográficos e como escritor de artigos em revistas neo-nazis da Europa.

Carlos Wieder reúne, na violência de sua produtividade, o problema da representação literária da experiência do terror, na sua condição de poeta, assim como o problema da representação histórica do horror, pois ele é um assassino. No livro *“El nuevo retorno de los brujos”*, escrito por Bibiano O’Ryan, a figura do poeta aviador se destaca pelo seu trabalho com a estética da violência, segundo Belano:

El nuevo retorno de los brujos es un ensayo ameno [...] sobre los movimientos literarios fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989. No escasean los personajes enigmáticos o estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como se suele decir más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia. El capítulo que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula “La exploración de los límites” y en él [...] Bibiano habla precisamente del brillo; se diría que está contando una película de terror. En determinado momento, con no mucha fortuna, lo compara con el Vathek de William Beckford. Cita las palabras de Borges al respecto: “Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura” Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él son vacilantes como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje [...] no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (p.116-117)

O poeta cala-se completamente e se coloca por trás da camera utilizando-se de uma falsa identidade, R. P. English (p. 134). Esse misterioso R.P.E trabalhou na posta em cena —em quanto cameraman— de filmes pornográficos onde se filmavam crimes reais e as mais cruéis humilhações e vexações. Como

em casos anteriores, a culpabilidade do cameraman R.P.E não pôde ser sequer estabelecida nos tribunais porque desaparece sem deixar rastro, tal como Ruiz-Tagle tinha desaparecido em Chile anteriormente.

Essa perpetua fuga da institución judicial mostra outra característica comum às manifestações posvanguardistas e perversas de Wieder: o silenciamento e o desaparecimento das vitimas. Mostrando a outra cara do exceso de representação cruel e violenta, uma prática impune das exibições aéreas e fotográficas, assim como as filmagens pornográficas e a escritura bárbara. Nas imagens e as palavras de Wieder e seus vulgos, vários detalhes dão conta dessa representação negada à vítima: o corpo flutua no ar sem rosto, além do mais a vítima geralmente desaparece, sem deixar vestígios, nem haverá testemunhas que delatem o passo do assassino. Afortunadamente, algumas mulheres sobrevivem e podem dar conta da culpabilidade do assassino e falar pelas vitimas ausentes. Mas as únicas provas incriminatórias são as poéticas palavras utilizadas no longo discurso de Amalia Maluenda, a empregada mapuche das Garmendia, quem as pronuncia no tribunal e têm o efeito de condenação, reproduzindo o ato que a justiça chilena já tinha renunciado:

Los años transcurridos parecen haber volatilizado el castellano de Amalia. Sus intervenciones están repletas de giros mapuches que dos jóvenes sacerdotes católicos que hacen de guardaespaldas suyos y que no la dejan sola ni un momento se encargan de traducir. La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido a una larga historia de homicidios e injusticias. Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, la historia de la ciudadana Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror. (p.119)

4.1 Lembranças do Apocalipse Austral

O inferno em que se transformou a América Latina durante a época da ditadura, nas décadas de 1960 até 1990, se vê retratado com crueza nos relatos da constante presença da violência e da morte que se projetam como sombras. Bolaño reconhece por trás da aparente superfície de harmonia e calma, o cenário onde aconteceram os episódios mais horrendos:

Me sentí de pronto feliz, inmensamente, capaz de cualquier cosa, aunque sabía que en esos momentos todo aquello en lo que creía se hundía para siempre y mucha gente, entre ellos más de un amigo, estaba siendo perseguida o torturada (p.27)

O autor não omite os acontecimentos mais graves da realidade latino-americana e suas personagens são vítimas dessa situação histórica, assim como também são responsáveis da mesma. Bolaño define os latino-americanos da sua geração como: “mis hermanos verdugos y[...] mis hermanos desconocidos./Todos finalmente humanos y curiosos, todos huérfanos y/ jugadores ciegos en el borde del abismo”(p.65) .

Essa é uma situação ambígua da qual Carlos Wieder é o máximo representante, pois a violência que ele leva a cabo como militar e como assassino em série, de alguma maneira, se vê justificada por ele ser também uma “vítima” a mais das circunstâncias vivenciadas à época. Lemos, assim, que colegas da FACH saíram em sua defesa:

El primero, un mayor del Ejército, dice que Wieder era un hombre sensible y culto, una víctima más, a su manera, claro, de unos años de fierro en donde se jugó el destino de la República. El segundo, un sargento de Inteligencia Militar, entra más en apreciaciones cotidianas; su imagen de Wieder es la de un joven enérgico, bromista, trabajador [...] El tercero, un oficial que lo acompañó en algunas misiones en Santiago- pocas, como se preocupó por aclarar- afirma que el teniente de la Fuerza Aérea sólo hizo lo que todos los chilenos tuvieron que hacer, debieron hacer o quisieron y no

podieron hacer. En las guerras internas los prisioneros son un estorbo [...] y ¿quién en el medio del terremoto de la historia, podía culparlo de haberse excedido en el cumplimiento del deber? (p.118).

O extermínio massivo como prática política, desde o exemplo nazi na Alemanha até a maioria das ditaduras latino-americanas, destrói a lógica do modelo de história que até então tinha se construído sobre o sujeito. Veremos, que a partir dessa experiência, a história colocará o sujeito como ator histórico na situação que Benjamin descreve a respeito do Angel de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Tesis 9,1973 p.183)

Podemos ler nas Teses sobre o conceito da história, de 1940, que Benjamin fala em nome dos vencidos, identifica-se com os excluídos, os explorados, os que jazem sob o furacão chamado progresso. A exigência fundamental de Benjamin é escrever a história a contrapelo, ou seja, do ponto de vista daqueles que caíram — contra a tradição conformista do historicismo alemão cujos partidários entram sempre "em empatia com o vencedor"

A crítica anti-historicista elaborada por Benjamin se dirigia à monumentalidade heróica das verdades maiúsculas e a desenvolveu a partir do detalhamento analítico dos pequenos acontecimentos que desmontam as significações, fatos que os cronistas da historicidade transcendente freqüentemente olham como se fossem materiais de rejeito. Segundo Márcio Seligmann-Silva ³⁴:

A história para Benjamin, como é conhecida, é aproximada do modelo do colecionador e do Lumpensamler, o catador de papéis. O historiador deve acumular os documentos que são como que apresentados diante do tribunal da história. Em Benjamin, a cultura como arquivo e memória, devido ao viés crítico e revolucionário de seu modo de leitura, não deixa a sociedade e sua história se cristalizarem em museus e parques temáticos. É o viés conservador da cultura como mercadoria que o faz, ao qual Benjamin opõe sua visada da cultura como documento e testemunho da barbárie.

Durante todos os séculos da existência humana, o mal, além de contextualizar-se como objeto de representação, gera sua própria simbologia que interage, em maior ou menor escala, com comunidades de indivíduos e sobre ela projeta seu escuro manto.

As atuais guerras contra o terrorismo se nutrem de tão complexa energia. Por um lado, o Ocidente propaga sua força para eliminá-lo, porém, na sua cruzada se apóia, paradoxalmente, nos mesmos elementos que permeiam a simbologia do mal: assassinatos, genocídios, destruições e mortes. Contudo, assistimos nesta “guerra ao terror” toda a fragilidade do limite entre o bem e o mal na atual sociedade em que vivemos.

Custa reconhecer o mal, porque ele se encontra camuflado, se traveste, maquia-se até ficar parecido com sua antítese, o bem. Nesse sentido, Hanna

³⁴ Walter Benjamin e a tarefa da crítica in:

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/> último acesso em 5 de julho de 2011.

Arendt (1987) caracterizou os perigos das sociedades de massa em termos da repetição dos comportamentos apáticos, que não promovem o pensar crítico, e que contribuem à construção de uma sociedade na qual “tudo o que é numa presença opaca e sem sentido quer espalhar o ofuscamento e provoca mal-estar”

Na produção de Bolaño, o “terror latino-americano” é o marco de todo discurso sobre o sujeito narrado. Assim, a experiência de viver em ditadura está cruzada por esse terror. A violência e a crueldade são apresentadas como sendo as únicas maneiras de reagir nessa circunstância histórica. *Estrella distante* expressa o mal estar que produz a incapacidade de distinguir claramente entre o bem e o mal, à esquerda e à direita.

Como aponta María Luisa Fischer (2004), o romance levanta uma série de interrogações:

¿Qué significa que el horror y la violencia se relacionen estrechamente con la historia literaria, la del arte de vanguardias, la poesía chilena y, además, con su doble espurio, la historia de una imaginaria literatura nazi en América en cuyo volumen compilatorio encontrábamos una primera versión del relato? [...] “Estrella distante obliga a preguntarse, una vez más cómo y cuándo puede la imaginación literaria hacerse cargo de la violencia y el horror históricos y qué sentidos nuevos podrían adquirir cuando se los re-elabora desde la literatura” (p.146-147)

Roberto Bolaño reflete sobre o que significa para sua geração o naufrágio dos ideais revolucionários dos anos setenta e em como essa reflexão sobre a relação entre literatura e política só poderá ser feita à intempérie, em um oceano, igual ao do sonho do narrador de *Estrella distante*. Ele sonha que está em um grande barco cruzando o oceano e escuta alguém que grita “¡tornado! En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos”. No mar, flutuando entre os restos do naufrágio, está Carlos Wieder: “Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (p.131).

A idéia de Benjamin (1940) de que "No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie" ecoa fortemente no texto bolañiano, já que tanto para Bolaño como para Benjamin, a barbárie pode ser representada pelo fascismo, não só como uma forma política, mas também vista como uma tendência mais profunda que permeia a civilização ocidental moderna. O que os textos de Bolaño mostram é o ascensão de um fascismo ubíquo, insidioso, que transpassa a vida cotidiana, as relações sociais e a cultura. Cabe a nós perguntarmos se é uma atitude filosófica nos surpreendermos do acontecido no Chile recentemente. Tudo que aconteceu, parece indicar Bolaño, foi para dar origem a uma nova sociedade na qual hoje vivemos. Podemos dizer, nesse contexto, que a aposta de Bolaño é encarar o horror, a dimensão sinistra da vida, desenvolvendo uma escritura que expressa o profundo mal estar de nossa época.

A narração e a reconstrução do mal com frequência tomam formas excessivas que se aproximam ao delírio, ao pesadelo, à alucinação. A alucinação se converte em uma forma mais de narrar o horror, que nos permitiria falar também de certa "poética do delírio" ou "poética da loucura". Assim, em *Estrella distante* se nos diz que "las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes". As visões, os delírios, os sonhos, os pesadelos, a dimensão onírica y fantasiosa da realidade se enlaçam com a poética do horror por dois motivos: por uma parte, supõem a consequência lógica do contato com o horror nessas identidades frágeis e instáveis (como Auxilio Lacouture, como Sebastián Urrutia Lacroix, como Joaquín Font, e muitos outros) e condicionam essa maneira de narrar; por outra parte, acabam se transformando em uma forma de proteção que permite fazer mais assimilável a incursão numa memória traumática, na única maneira de permanecer lúcido perante uma realidade desquiciada.

Essa poética do horror, que acaba se submetendo à poética do duplo, à da loucura e a topografia do apocalipse, encontra seu reverso na ironia e no humor, que se convertem em uma forma de compensação do horror. A propósito dessa estratégia para sublimar esse horror Ignacio Echevarría declara que existem várias palavras chaves com as quais podemos fazer uma melhor leitura da obra do autor chileno: "Una de ellas es *tristeza*. La otra, *valentía*. Falta aún una tercera,

sin la cual las otras dos no alcanzarían toda su potencia: broma”³⁵. Brincadeira de múltiplos significados, pois nos mostra, através dela, o sentido do absurdo, do fracasso, também graças ao humor e à parodia, Bolaño “se vacuna e imuniza contra la infección de la literatura misma, comprendida siempre por él como una enfermedad de la vida”. Essa imunização o protegeria, tal vez, contra o horror, contra as incursões pelo mal e o abismo. A modo de conjuro, Bolaño apresenta um desfile de personagens abjetos, grotescos através dos quais pode falar, tal qual o faz Wieder em *Estrella distante* :

[...] sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil, y concluye que nadie, *absolutamente nadie*, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa³⁶.

Constata-se, nessa passagem do romance, a importância que o autor outorga a Carlos Wieder, o artista-assassino, apesar de sua enigmática e misteriosa personalidade, já que, segundo Maria Luisa Fischer (2008):

Wieder sigue siendo un enigma, un personaje opaco que no transparenta sus motivaciones ni, menos, su fuero interno. No hay acceso a su monólogo interior, pronuncia apenas unas pocas frases, sólo se alcanza a tocar su presencia ausente a través de las acciones exteriores recordadas y transmitidas por otros, con el filtro del tiempo y la memoria.(p.159)

Mas, nesse trabalho de elaboração de uma personagem tão pouco transparente é onde Bolaño elabora de forma magistral a questão do mal, de como este se camufla na história. Com a presença de Wieder no relato nos aproximamos às histórias entorno dos jovens poetas que com ele conviveram,

³⁵ Ignacio Echevarría. “Bolaño extraterritorial”, in PAZ SOLDÁN, E; FAVERÓN PATRIAU, G. Bolaño Salvaje. 6a ed. España: Editorial Candaya, 2008, p. 443

³⁶ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, p.105.

podendo, dessa maneira, conhecer, através dos testemunhos desses jovens esse poeta maquiavélico, que, apesar do seu mutismo e facilidade de se esquivar das ações de justiça representa o território da impunidade e da frágil e arredia memória.

Na ficção de Roberto Bolaño, o silêncio permeia a narração, em certo momento, aparece quase de modo lúdico, mas encerra nele revelações intensas de interpretação. Ao silenciar, ao deixar de dizer, paradoxicamente, se aumenta a percepção do mal que paira na obra, nas situações abjetas, submersas no manto do ocultamento, do não dito, e caso venham à tona algumas verdades, estas são contadas pela metade, murmuradas apenas. Parece ser que, enquanto menos se fale do mal e menos se faça menção respeito dele, haveria maiores possibilidades de conjura-lo, mantendo-se sobre ele “un mutismo absoluto [sólo de] insinuaciones... de frases voluntariamente enigmáticas, de palabras con doble sentido, suposiciones”.

Com a narrativa se propicia o mal através do silêncio. A insinuação, aquilo que permanece entre linhas, como um sussurro, confere ao texto outras possibilidades de significar a linguagem. Silêncio que omite nomear a tortura, a violência, promovendo o esquecimento da vil e cruel realidade.

Essa escrita soberana, consciente de estar recriando a linguagem sobre barbárie, no relato dos assassinatos e dos abusos, propõe um território de zonas arraigadas na crueldade e na aberração.

5. Violência e memória em *Nocturno de Chile*

Em *Nocturno de Chile* a mediocridade e o fracasso são desmembrados a partir de uma literatura que se enlaça com as profundezas do poder, com os gritos dos torturados e com os silêncios cúmplices da sociedade.

Podemos ler o romance *Nocturno de Chile* como a escrita de narrativa que autoriza o sujeito, entendendo-se como sujeito do mundo moderno, a uma autorreferência na qual se especula e interroga sobre si mesmo, na medida em que se conta a vida vivida no relato de uma noite febril, onde se mostrará a memória que a constitui.

A personagem principal, Sebastián Urrutia Lacroix é a transfiguração, a metamorfose do sacerdote Opus Dei José Miguel Ibáñez Langlois, autor de vários livros de poesia, que assinava suas resenhas críticas como Ignacio Valente e dominou absoluto a crítica literária durante a ditadura pinochetista, assim como os primeiros anos da transição democrática e ainda na atualidade conserva a autoridade. Da mesma forma que Urrutia Lacroix, Ibáñez Langlois deu aula de marxismo para os generais da Junta e escreveu um ensaio, há muito esquecido, denominado “ El marxismo como teoría y práctica”. Ignacio Valente foi o herdeiro do mestre nacional das resenhas literárias chilenas, Hernán Díaz Arrieta, quem assinava suas críticas sob o pseudônimo Alone, o Farewell do romance *Nocturno de Chile*.

Bolaño, através desse romance repete uma de suas técnicas narrativas ao recriar personagens de romances ou contos anteriores, sendo assim, reconhecemos em Urrutia Lacroix o personagem de *Estrella distante* chamado “Nicasio Ibacache, anticuario y católico de misa”, “ uno de los más influyentes críticos literarios de Chile”.

Assim, aparece em duas oportunidades o crítico Ibacache, na primeira delas promovendo, apoiando a atividade literária do poeta aviador:

Una carrera que por aquellos días, los días de las exhibiciones aéreas, recibió el espaldarazo de uno de los más influyentes críticos literarios de Chile (algo que

literariamente hablando no quiere decir casi nada, pero que en Chile, desde los tiempos de Alone, significa mucho), un tal Nicasio Ibacache, anticuario y católico de missa diária, aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Roka y descubridor (según él) de Nicanor Parra, en fin, un tipo que sabía inglés y francés y que murió a finales de los setenta de un ataque al corazón. En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión que nos encontrábamos, los lectores de Chile, ante el gran poeta de los nuevos tiempos.³⁷

Aparecem, então, alguns dos rasgos que se destacam na personagem de *Nocturno de Chile*: crítico influente, amigo de Neruda, domina idiomas, escreve uma coluna no jornal mais prestigioso de Chile. Apesar de Ibacache morrer “ a finales de los setenta”, não será a única menção da personagem em *Estrella distante*, já que a segunda oportunidade em que o narrador evoca Ibacache é quando comenta que no livro póstumo do crítico, de título *La lecturas de mis lecturas*, Ibacache faz menção ao trabalho de Wieder, nesse texto o comentarista do *El Mercurio*:

[...] se afana en consignar las lecturas claves de los autores que a quienes Ibacache ha glasado con fervor o complacência a través de su periplo de crítico [...] Entre los más jóvenes el más joven es Wieder (lo que demuestra la fe que Ibacache había depositado en éste) y es en el apartado de sus lectura en donde la prosa de Ibacache, por lo general llena de florituras y generalidades, las típicas del reseñista del periódico un poco redicho que en el fondo siempre fue, se retrae, abandona poco a poco (¡pero sin pausa alguna!) el tono festivo familiar con que despacha al resto de sus ídolos, amigos o secuaces.³⁸

Através desses estreitos vínculos entre o tenebroso poeta e o seu admirador e crítico, vemos que a imagem de Ibacache se repete, quase idêntica no sacerdote de *Nocturno de Chile*.

³⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, pp.44-45.

³⁸ *Ibid*, pp113-114.

Em *Nocturno de Chile*, Bolaño resucita o crítico do romance *Estrella distante*, só acrescenta a letra H ao nome que Urrutia Lacroix usará como pseudônimo, já que a partir do momento em que passa a resenhar adota o nome de H.Ibacache. Podemos constatar que este romance também explicita uma nova versão da perversão que conhecemos no relato da obscura e bárbara história de Wieder, assim como suscita um exercício de memória e questionamento de valores.

Acreditamos que Bolaño realiza, neste romance, uma reflexão consistente respeito da relação entre a realidade e a ficção, sobre as obsessões que assolam a consciência do homem contemporâneo.

A referência à filosofia de Paul Ricoeur na interpretação e compreensão do texto de Roberto Bolaño se dá na medida em que o filósofo estabelece um vínculo entre as maneiras com que o sujeito compreende-se a si mesmo e ao mundo que o rodeia e de como surge através dessa relação o processo de narrar o vivido. Assim, a linguagem humana, imperfeita, ambígua, como as pré-compreensões que todo sujeito carrega consigo, passa a ser considerada não mais como um entrave ao conhecimento do mundo, mas como a condição que promoveria a possibilidade e autenticidade dessa compreensão.

O relato *Nocturno de Chile* é centrado na relação entre o crítico literário, o campo cultural e as esferas do poder hegemônico e nele podemos ver como se configura a memória através dessa relação crítica.

Nocturno de Chile se apresenta como um relato retrospectivo e introspectivo, proposto desde o umbral da morte do narrador, o sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix, que desde a intimidade confessional abre sua consciência às lembranças, mas não para expiar sua culpa, é sim para se justificar perante às infâmias que uma enigmática entidade, o jovem envelhecido, espalhou fomentando seu “descrédito en una sola noche relampagueante” (p.11)

Esse propósito justificativo ancora a narração no espaço da memória como base argumentativa de sua defesa, seguindo uma sorte de via crucis que começa

quando Urrutia Lacroix sente a voz da vocação aos treze anos de idade, até o presente, e na velhice, sente a morte se aproximando. O sacerdote anseia resgatar da memória elementos que testemunhem em sua defesa, que mostrem que ele tem sido sempre responsável de “sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios”(p.11). Com as palavras e os silêncios, nos adentramos aqui nos mecanismos da memória já que como afirma Todorov:

[...] la memoria no se opone em absoluto al olvido. Los dos términos para conrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos.³⁹

Dessa forma, a repetição no “incipit”⁴⁰ da obrigação moral de ser responsável dos atos, das palavras, dos silêncios condensa o projeto da obra no que poderíamos resumir na proposta seguinte: contar para não esquecer, e não esquecer para se justificar e poder, assim, recobrar a paz interior que a presença do jovem envelhecido veio quebrar. Podemos ver que o “incipit” se centrará numa narrativa cujo núcleo é um “superyó” (p.35) perturbado pelas lembranças.

Ao avançar na trama de *Nocturno de Chile*, constatamos que o narrador alarga seu olhar e realiza um percurso por quase cinquenta anos da história literária chilena, chegando até o início do século XXI. No romance, impera uma

³⁹ Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Paidós Ibérica, 2000, pp.15-16.

⁴⁰ Considerando a estrutura da obra, a qual consta de somente dois parágrafos, o segundo constituído somente de uma frase (“y después se desata la tormenta de mierda”) limitaremos o “incipit” ao fragmento a seguir: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Pero de improviso surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y resbuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. 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 solo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprende a mi mismo apoyado en un codo divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces de mi propio nombre me olvido”(pp.11-12) A frase seguinte introduz uma ruptura narrativa com uma apresentação precisa do personagem, (nome, sobrenome, nacionalidade) que permite iniciar o eixo retrospectivo.

ordem de valores oligárquicos que estabelecem os parâmetros das relações das personagens. Essa estrutura se manifesta desde a apresentação que o narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, realiza de si mesmo. Urrutia se auto-define como um ser cuja sensibilidade exacerbada lhe permite valorizar-se como catalisador predileto das forças que regem o universo. No jogo de olhares e visões, o observador-observado projeta a si mesmo como o vate por excelência, seguindo as pegadas, projetando-se na mesma sombra do vate maior chileno: Pablo Neruda.

Urrutia é batizado no mundo das letras chilenas, se abre caminho num denso sistema relacional que favorecem sua ambição de se tornar crítico literário. Devido à regência unilateral sem oposição que exerce Farewell sobre o campo cultural, os escritores se prostituem para alcançar um lugar na biblioteca do crítico. A casa de Farewell se assemelha a um porto onde “se refugiaban, por períodos cortos o largos, todas las embarcaciones literarias de la patria [...] En realidad, me dije a mí mismo, la casa de Farewell era un puerto” (pp. 22-23). Farewell é o farol que ilumina o caminho dos poetas que ingressarão ao cânone lhes dando abrigo na sua casa. Urrutia, para acessar o poder que lhe entrega o trabalho de crítico, deve primeiro fazer o necessário para que o grande mecenas da cultura o autorize. Assim, Urrutia tolera que Farewell intente sodomizá-lo, o crítico lhe fala dos poetas italianos ao mesmo tempo em que suas mãos tocam os quadris e nádegas de Urrutia, que se prostitui ao permitir esse livre exercício sobre seu corpo.

Logo desse fim de semana em *Là-bas*, Urrutia vê abrirem-se as portas nos diferentes âmbitos laborais. Começa a trabalhar como crítico literário, escreve resenhas da vida cultural e dá aulas na Universidade Católica. Urrutia fala sobre seu desempenho: “en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte” (p.37). Dessa forma, Urrutia toma o lugar de Farewell, já que ele também deseja ser um farol que ilumine os poetas que entrarão na tradição das letras chilenas.

Urrutia experimenta “El comienzo de una carrera brillante” (p 70). Desse modo, seu primeiro mecenas é Farewell, logo virão os senhores Oido y Odeim,

que lhe oferecem uma bolsa que o levará por diversos países europeus a fim de aprender as técnicas de conservação das igrejas. Assim, Urrutia obtém o apoio da ditadura após dar aulas de marxismo à Junta Militar: “y luego volví a mis clases y a mis conferencias, y publiqué otro libro en España, en Pamplona, y llegó mi hora de pasear por los aeropuertos del mundo, entre elegantes europeos y graves norteamericanos” (p. 122). Vemos que o exercício crítico se une à ditadura em benefício pessoal, mas Urrutia percebe seu poder sobre os máximos representantes da junta militar:

De reojo me vi reflejado en un espejo. Los uniformes brillaban ora como cartulinas de colores, ora como un bosque en movimiento. Mi sotana negra, amplísima, pareció absorber en un segundo toda la gama de colores. (p.108)

Assim, a batina que caracteriza o representante Opus Dei, se transforma em um uniforme com grande poder que se expande e se projeta como uma bandeira que anuncia os tempos sombrios pelos quais atravessará o país sob ditadura.

A escuridão que percorre a narrativa alude à ordem social em inércia, sustentada na submissão da massa. O governo de Allende pode ser interpretado como a tentativa de romper com essa sociedade. Durante esses três anos de governo popular, se cruzam os acontecimentos do país com as leituras de Urrutia dos clássicos gregos. Com este gesto, valoriza-se uma literatura que não é crítica nem reflexiva, já que são lidos de modo descontextualizado e canonizante. O crítico se dedica à leitura dos gregos unicamente por serem clássicos e também, porque através deles, encontra-se o médio para continuar com a tradição cultural da inércia e silenciar o movimento que está se gestando. Urrutia não compreende as mudanças, só constata dados concretos, porém, não os analisa, assim como tampouco interpreta a literatura, porque a priva de seu contexto: “y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos y por la televisión empezaron a transmitir la telenovela *El derecho de nacer*, y yo leí a Tirteo de Esparta y a Arquíloco de Paros y a Solón de

Atenas” (p. 97). Ao enumerar os fatos de um modo enciclopedista, não compreende o significado dos mesmos.

Urrutia intenta eliminar da história o governo da Unidade Popular, sua leitura dos clássicos gregos é sua maneira de silenciar a massa, e só se dedica a esperar que caia sobre ela o inevitável *peso de la noche*. Ibacache realiza uma estratégia de esquecimento: “siempre se puede narrar de otro modo, suprimiendo, desplazando los momentos de énfasis, refigurando de modo diferente a los protagonistas de la acción al mismo tiempo que los contornos de la misma” (Ricoeur, 2004, p. 572). Na rápida menção ao governo de Allende e o modo como se narra, se exerce uma acentuada visão ideológica. Somente se dedicam três páginas para narrar três anos que marcaram a história do Chile. Esses anos são atenuados mediante a supressão de situações pessoais, só se apela aos dados que não completam uma realidade. O tom da narração, sem ênfase algum, que apóie um ou outro posicionamento, contribui ao silêncio, ao esquecimento dos três primeiros anos da década de setenta no austral país.

A viagem para Europa de Ibacache e as aulas de marxismo dadas à Junta Militar são dois relatos convergentes da relação entre a esfera cultural e a esfera política. Os senhores Oido e Odeim (ódio e miedo, em português ódio e medo) propiciam estas duas instâncias, já que graças a eles Urrutia vai para Europa estudar os métodos de conservação dos prédios eclesiásticos. Porém, ao seu retorno à pátria, só será contatado por ambos senhores para que instrua os membros do governo militar, os quais procuram “comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuesto a llegar” (p. 118). Assim, os discípulos do sacerdote, da mesma forma que os sacerdotes europeus, poderão “deshacerse por métodos tan expeditivos de aquellos pájaros que también, pese a sus cagadas, eran criaturas de Dios” (p. 89). Desse modo, aquele extermínio em série das pombas, realizado pelos sacerdotes católicos, acha seu correlato durante a ditadura através dos assassinatos e desaparecimentos sistemáticos de membros da esquerda chilena.

Urrutia se converte no retórico da ditadura: “Hasta el tirano necesita un retórico, un sofista, para proporcionar un intermediario a su empresa de seducción

y de intimidación” (Ricoeur, 2004, p.115). O papel que desempenha o sacerdote Urrutia Lacroix, quem posteriormente utilizará o pseudônimo H.Ibacache, por um lado, alude à função que detém como conselheiro do poder hegemônico e, por outro, mediante sua crítica, é o responsável imediato no sentido em que “la ideología actúa como discurso justificativo del poder, de la dominación” (ibid,p.115).

Assim, une sua visão de crítico literário à visão de Pinochet. Durante o governo de Allende, Ibacache realiza uma crítica do romance *Palomita blanca* de Lafourcade, “una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada” (p.98). Pinochet manifesta seu interesse pela opinião de Ibacache a respeito desse romance e o crítico responde: “Excelente, mi general, publiqué una crítica sobre ella y la ponderé bastante, respondí. Bueno, tampoco es para tanto, dijo Pinochet. En efecto, dije” (p. 118). Vemos que o exercício crítico, assim, se alia às necessidades da ideologia e ao cânone que a hegemonia requer.

Ibacache desempenha seu trabalho de crítico marcado pela ditadura, ensinando uma leitura que validam os livros que concordam com a ideologia imperante. Ricoeur postula que a *memória exercida* se apresenta como uma imposição que tem como fim legitimar a ideologia, exercendo-se usos e abusos da memória e do esquecimento. Urrutia assume a responsabilidade de validar um cânone que esteja de acordo com a ideologia ditatorial. Desse modo, mediante sua crítica, legitima uma memória que se ensine e que se adapte ao regime. O ditador precisa de Ibacache dado que a crítica é uma mediação da cultura que ajuda a se constituir como memória e que segundo Ricoeur:

En el plano más profundo, el de las mediaciones simbólicas de la acción, la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa. Y como configuración de la trama de los personajes del relato se realiza al mismo tiempo que la de la historia narrada, la configuración narrativa contribuye a modelar la identidad de los protagonistas de la acción al mismo tiempo que los contornos de la propia acción.⁴¹

⁴¹ RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,2004,p.115.

Em *Nocturno de Chile* se observa um processo de manipulação da história quando Ibacache, em plena ditadura, recomenda os textos que tem de ser lidos, se referindo unicamente ao cânone:

Mis críticas pedían [...] una actitud diferente ante la cultura [...], pedían a gritos [...] la lectura de los griegos y de los latinos, la lectura de los provenzales, la lectura del *dolce stil novo*, la lectura de los clásicos de España y Francia e Inglaterra [...] la lectura de Whitman y de Pound y de Eliot, la lectura de Neruda y Borges y Vallejo, la lectura de Victor Hugo, por Dios, y la de Tolstoi (p. 123).

O silêncio e a negação são atitudes recorrentemente tomadas pelas personagens de *Nocturno de Chile*, eles preferem não ver o que acontece e inclusive negar a sua participação nos fatos:

Un día [...] le pregunté a un joven novelista de izquierda si sabía algo de María Canales. El joven dijo que él nunca la había conocido. Pero si tú alguna vez fuiste a su casa, le dije. Él negó con la cabeza repetidas veces y acto seguido cambió de tema (pp. 148-149).

Nocturno de Chile manifesta que a memória sempre traz responsabilidades, ora para os carrascos, ora para as vítimas, já que na obra de Bolaño o caos frenético da memória de um narrador, que olha pra si mesmo movido pelo desejo de justificativa expiatória, o transforma no observador da sua própria história e o faz admitir a responsabilidade de suas escolhas, porque segundo o sacerdote Urrutia Lacroix “uno tiene que ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios...” (p. 11) e, para Bolaño, viver sem culpabilidade é abolir a memória, perpetrar e perpetuar a covardia.

Assim, os relatos nos permitem compreender o outro, pois, para compreendê-lo devemos nos apropriar do mundo que se abre ante ele, isto significa atenuar as distâncias entre o mundo apagado pelo horror e nossa própria experiência deste espaço aberto. Contudo, ler os relatos significa re-significar outros mundos possíveis e compartilhar a dor da lembrança e, na medida em que

isto é possível, sentimos que a memória se liberta da dor de não esquecer, pois realiza, em parte, um duelo não concluído.

5.1 A barbárie da ditadura e seu funcionamento em *Nocturno de Chile*

Em entrevista dada a Melanie Jösch, Bolaño manifesta estar plenamente consciente de que o romance *Nocturno de Chile* apresenta uma temática que resulta ser muito cruenta, e para certos leitores, incendiária:

Si viviera en Chile, 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.

Com uma referencialidade que alude, explícita ou implícita, a chilenos tirados da vida real como Neruda, Allende, Pinochet, Orlando Letelier, Carlos Prats, Ricardo Lagos, Mariana Callejas e seu esposo Michael Townley, entre muitos, a grande maioria pertencentes ao mundo das letras, Bolaño sabia que seu romance ia mexer na sensibilidade de muitos dos retratados na história. A acolhida da obra pela crítica chilena é muito bem resumida por Alejandro Zambra ao afirmar que *Nocturno de Chile* era “un libro cuya suerte crítica en Chile prometía ser mala o regular”, acrescentando que “[a]sí fue, de hecho”⁴². Contudo, passado o primeiro impacto, o romance alcançou o reconhecimento literário inegável desde sua publicação.

No livro *Entre paréntesis*, no ensaio intitulado *Una proposición modesta*, Bolaño, después de se questionar respeito de ¿Qué hubiera pasado si el 11 de septiembre no hubiera existido?, descreve o processo do golpe e a ditadura subsequente como “un baño de horror real e histórico” (p.83).

Em *Nocturno de Chile*, é no porão da casa de María Canales e seu esposo Jimmy Thompson onde nos submergimos nesse banho de horror. A modo de introdução e exploração desse episódio horripilante, outro escrito proveniente de *Entre paréntesis* será de ajuda. No ensaio *El pasillo sin salida aparente*, Bolaño explica alguns dos atos inquietantes associados diretamente com uma mulher cujo

⁴² Alejandro Zambra, Una novela pendiente, in: ESPINOSA, Patricia (Org.). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Frasis, 2003, p256.

nome ele não lembra com exatidão. O que se narra respeito dessa “mujer joven de derechas” é, garante Bolaño, “una historia verídica”, cuja veracidade merece ser reafirmada perante o leitor: “Lo repito: esto no es un cuento, es real, ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet y más o menos todo el mundo[...] lo sabe” (77). Todos sabem que essa mulher de orientação conservadora, representada por sua vez em *Nocturno de Chile* na personagem de María Canales, se chamava Mariana Inés Callejas, habitual anfitriã de saraus literários agora tristemente célebres. Essa infâmia se levava a cabo na mesma casa onde, simultaneamente, o esposo de Mariana, Michael Townley - Jimmy Thompson no romance *Nocturno de Chile* - torturava seqüestrados supostamente subversivos em um centro de interrogação subterrâneo. Bolaño afirma a respeito de Callejas:

Con Mariana Callejas y otras mujeres se podría hacer una enciclopedia de las damas negras de la literatura chilena. Sería un libro policial y erótico, un seguro bestseller, con escenas de sexo y torturas: algo así como “todo lo que quiso saber de la monstruosidad y no se atrevió a preguntar”.⁴³

Cabe destacar que María Canales, além de representar o horror de uma ditadura repressiva, tal como sua sócia de carne e osso, é escritora. As cenas reais e ficionalizadas dos saraus, onde diversas classes de arte e alta cultura estão representadas, unem novamente certos setores da sociedade à experiência mais medonhas da ditadura.

Em *Nocturno de Chile*, o leitor, se vê obrigado a se afastar da placidez da festa, descer as escadas e entrar num mundo onde as conseqüências humanas da repressão estão ao descoberto:

[...] 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

⁴³ Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p 95

no era bueno, pues pese a 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.⁴⁴

O achado fala por si só, dando voz aquele que não teve a sorte de ser ouvido, anos depois de proferido o lamento último, quando ninguém teve a coragem de denunciar nada do que acontecia naquela macabra residência.

Repetida três vezes no final da história, cada uma com a especificação de certos detalhes, porém sempre com uma vítima masculina anônima, sem rosto, as cenas com que revive Bolaño a realidade atroz desse porão maléfico servem de recurso para que todo o horror perpetrado durante os anos de ditadura se concretize num só exemplo brutal e inesquecível.

Contudo essa é, efetivamente, a única cena do romance que apresenta, com detalhes, evidências concretas do “baño de horror” que descreve o autor, sua especificidade e repetição não só faz com que o leitor seja convertido em testemunha dessa crueldade axiomática, mas a transforma em um tipo de catalisador que força Urrutia Lacroix a se enfrentar com ela.

Essas cenas em torno à casa de María Canales, festivas e depois solenes, todas entrelaçadas com as de uma tortura (in) humana, sem dúvida são as mais chocantes do *Nocturno de Chile*. Em esses relatos, como em muitos outros da obra de Bolaño, a História se apodera uma vez mais da ficção.

⁴⁴ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* p.140

6. Amuleto, em memória ao massacre de Tlatelolco

O México, no ano de 1968, preparava-se para mostrar ao mundo que tinha superado o subdesenvolvimento e vivia um momento de excepcional crescimento econômico. Tendo passado por uma intensa guerra civil, estava pronto para revelar seu potencial de pleno progresso. Sua capital, a Cidade do México, sediaria os Jogos Olímpicos daquele ano e o reconhecimento internacional da grandeza do país não tardaria.

Octavio Paz, em sua obra *O Labirinto da Solidão e Post-scriptum* (1969), analisa que “desde hace cuarenta años, y especialmente en las dos últimas décadas, la economía del país ha hecho tales progresos que los economistas y sociólogos citan el caso de México como un ejemplo para los otros países subdesarrollados”.

Mas nem tudo saiu como sonhavam as autoridades. Em Olimpíada y Tlatelolco (ibid,1969), lê-se:

A fines de septiembre el ejército ocupó la Universidad Nacional y el Instituto Politécnico. Ante la reprobación que provocó esta medida, las tropas desalojaron los locales de las dos instituciones. Hubo un respiro. Esperanzados, los estudiantes celebraron una reunión (no una manifestación) en la plaza de Tlatelolco, el 2 de octubre. En el momento en el que los recurrentes, concluido el mitin, se disponían a abandonar el lugar, la plaza fue cerrada por el ejército y comenzó la matanza. Unas horas después se levantó el campo. ¿Cuántos murieron? En México ningún periódico se ha atrevido a publicar las cifras. Daré aquí la que el periódico inglés *The Guardian*, tras una investigación cuidadosa, considera como la más probable: 325 muertos. Los heridos deben haber sido miles, lo mismo que las personas aprehendidas. El 2 de octubre de 1968 terminó el movimiento estudiantil. También terminó una época de la historia de México. (p.251-252)

A imprensa internacional manifestou uma tímida reação, mostrando-se “levemente escandalizada” perante uma agressão que, para Paz, “asumió la forma de un ritual de expiación; las correspondencias con el pasado mexicano, especialmente con el mundo azteca, son fascinantes, sobrecogedoras y repelentes”(p.253). Dessa forma, o dia 2 de outubro de 1968 foi a repetição de um fato ocorrido precisamente em Tlatelolco quatro séculos antes, quando os espanhóis, na noite do 13 de agosto de 1521, levaram a cabo a matança que determinou a queda da capital mexicana e a derrota definitiva dos astecas. Em outros termos, os que ordenaram a matança dos estudantes seriam os herdeiros da mentalidade asteca. Paz considera a chacina de 1968 uma repetição do arquétipo asteca, profundamente arraigado no povo mexicano, que exige um sacrifício sangrento para poder renovar a solidez do vínculo social.

O silêncio oficial caiu sobre a matança. O ato da renúncia de Octavio Paz ao cargo diplomático junto à embaixada do México na Índia foi uma das poucas vozes oficiais que se levantaram em protesto contra o assassinato dos estudantes. O México ainda permanece sem saber o número e os nomes exatos de mortos em Tlatelolco e tampouco houve um julgamento dos culpados.

A problemática da memória na América Latina implica remeter-nos diretamente à vida política e cultural da década de setenta e às sucessivas crises geradas a partir da irrupção de um modelo de violência sem precedente estabelecido e sustentado por diferentes setores sociais.

Uma reflexão em torno desse período nos leva a considerar o que significou para a experiência subjetiva a onipresença do terror no seio da cultura e explorar a maneira como a representação estética, em particular a literária, assimila essa problemática e outorga à memória seu papel de recuperadora de um passado que assombra no relato dessa “historia de un crimen atroz” no romance *Amuleto*.

Roberto Bolaño publica *Amuleto* em maio de 1999, nele o autor organiza a unidade narrativa através do discurso da escritora e imigrante ilegal uruguaia radicada no México, Auxilio Lacouture, que, nas palavras de Bolaño, se caracteriza pela sua vocação de grega, fazendo jus ao seu nome a personagem declara:

[...] frecuenté a esos españoles universales, diariamente, hora tras hora, con la pasión de una poetisa y la devoción de irrestricta de una enfermera inglesa y de una hermana menor que se desvela por sus hermanos mayores [...]”(p.11).

Esta voz narrativa e atuante autodenominada “la madre de la poesía mexicana” fez sua primeira aparição em novembro de 1998 nas páginas da polifônica novela *Los Detectives Salvajes* do mesmo autor.

Através do que pretende ser um trabalho de memória a contrapelo da história oficial alinhavada em catorze capítulos, sua voz será a responsável pelo relato de diversas histórias que terão em comum a tragédia e o horror que, remetendo a Benjamin, são os documentos da barbárie da cultura latino americana.

Através de procedimentos como a repetição, a ampliação ou a intercalação de histórias, o monólogo do capítulo quatro de *Los detectives salvajes* transforma-se num texto novo e independente, um relato que explora até a exaustão o processo da reescrita infinita, do recontar as histórias, de elaborar diferentes versões dos mesmos fatos acontecidos no cenário da UNAM , criando um romance que, segundo afirma Roberto Brodsky, narra :

Un acontecimiento que, en la voz de la narradora y en su memoria, está sucediendo permanentemente, es decir un hecho que constituye su sentido de la realidad desde entonces y para siempre, lo mismo que el viaje de Belano y Lima en Los detectives salvajes.⁴⁵

O texto de Bolaño é uma história construída sob um modo de figuração temporal “que atraviesan todo el relato en un remolino en el que presente, pasado y futuro se confunden en un espiral de la infinitud sin perder una presentización a veces alelada e incluso profética”.⁴⁶ Assim, em *Amuleto* a experiência está

⁴⁵ Roberto Brodsky. “Perdidos en Bolaño”. In: Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, p. 88

⁴⁶ Celina Manzoni, Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*, p.178.

ancorada em um dos momentos mais marcantes da história do México, especificamente, a violação da autonomia universitária em setembro de 1968.

Como acontecimento chave, um referente se repete a cada tramo e será a partir do qual a história se organizará: a longa permanência de Auxilio no banheiro do quarto andar da UNAM durante setembro de 1968, quando os militares violaram a autonomia do Campus universitário, levando professores e alunos prisioneiros que ali se encontravam. Este “claustro” obrigatório durará dez dias, durante os quais a poetisa lê, sonha e tem sofridas alucinações; o lavabo ergue-se no seu relato como o único lugar preciso da sua memória; é um “lieux de mémoire” (Pierre Nora, 1984) pessoal e, a partir desse espaço fluem as anedotas sobre a vida universitária, as noitadas da boemia em diferentes bares de México - Distrito Federal, as histórias de alguns dos personagens que conformam o romance.

Durante esse tempo, Auxilio se dedica a lembrar do seu passado e seu esconderijo se converte numa espécie de aleph, lugar no qual “la exploración de todas las posibilidades[...] permitan quebrar la rigidez impuesta por Cronos”⁴⁷

Auxilio narra o pesadelo vivido na Faculdade de Filosofia e Letras. Escondida no lavabo ressalta que na Universidade não houve tantos mortos como em Tlatelolco e convida ao não esquecimento, insistindo: “Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre” (p.28). Instala-se, dessa forma, a questão da memória tanto na esfera individual e nas insistentes lembranças da personagem Auxilio, como no espaço da memória coletiva, na elaboração e na recuperação do passado, num retorno a Tlatelolco, a chacina de 1968. Auxilio sente verdadeiro “horror al olvido” e presa à tarefa da lembrança dos fatos de violência da história latino-americana, afirma: “Yo no puedo olvidar nada. Dicen que ese es mi problema” (p.144).

O romance aposta tanto na memória individual e pessoal de Auxilio como na coletiva, vinculando os relatos seja sobre o franquismo, na história de exílio de Pedro Garfias e León Felipe seja na de Arturo Belano, jovem poeta chileno que

⁴⁷ Celina Manzoni, op. cit., p.180

em 1973 voltou ao Chile com o sonho de fazer a revolução, mas o golpe de estado fez com que ele retornasse ao México.

Assim, o fantasma da memória da violência da história latino-americana que Tlatelolco dispara se percebe a partir do presente concreto, numa manifestação de protesto contra a queda do governo de Allende. No relato, Auxilio nos coloca ao tanto do acontecido:

Recuerdo esa manifestación, puede que fuera la primera que se hizo en Latinoamérica por la caída de Allende. Allí vi algunas caras conocidas del 68 [...] pero también vi algo más: vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas [...] tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte (p.67-68).

Através do seu relato, Auxilio também se narra a si própria, a portadora da memória, pois quando afirma “yo soy el recuerdo”, ela se aferra àquilo que os demais, aparentemente, esqueceram. O caráter obsessivo do narrado revela ao longo do texto a violência que se sucede ao infinito: o horror de um único acontecimento vai se transmutando através do eterno lembrar. Tlatelolco se transforma na metáfora do inesquecível horror que percorre a história. Manzoni especifica que podemos ler *Amuleto* como:

[...] el relato del crimen, que habiendo empezado en Tlatelolco, sacrificó una generación de jóvenes latinoamericanos. También se lee la ilusión de imaginar que si no los olvidamos encontraremos un sentido del valor y hallaremos en el recuerdo y en el poema, en la escritura, un escudo y una protección.⁴⁸

⁴⁸ Celina Manzoni, Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*, p.184.

6.1 O trabalho da memória na voz de Auxilio Lacouture

O trabalho da memória resulta ser um exercício que coloca em uma só linha a temporalidade, ou seja, situa o presente sobreposto com o passado e o conecta ao futuro. Assim, o trabalho da memória envolve a figura de uma colagem onde passado, presente e futuro adquirem uma imbricação que mostra como desarmar a construção do tempo. É essa concepção do tempo que vem marcando a história da América Latina em um devir constante de olvido, que tem silenciado todo esforço das políticas de denuncia veem tentado realizar após das grandes catástrofes militares. Constata-se, então, que o Estado se sustenta sobre um discurso acerca da identidade baseado em algo similar a uma Nova Era que:

Más que historizar, se han venido practicando complicidades y silencios, transando el presente en oscilación timorata entre una democracia que vendría (condicional y pactada) y una democracia que fue (todo pasado republicano siempre fue mejor).⁴⁹

Posteriormente, às intervenções militares na América Latina os governos têm tentado criar uma nova ordem, impondo uma severa separação entre o que foi e o nosso presente, projetado como bem estar do que virá ser, em outras palavras: na ilusão de omitir o passado, almeja-se a criação de um projeto viável de futuro. Mas, é possível forçar o esquecimento? , é possível o silêncio daqueles que clamam ser ouvidos, calar as testemunhas? Acreditamos que não, é essa a razão da literatura contemporânea latino americana esteja fortemente marcada pela necessidade de se reerguer após daqueles escuros tempos, mas antes se faz necessário passar por um duelo que permita a incorporação da experiência traumática para seguir adiante:

⁴⁹ Oyarzún, Kemy. "Des/memoria, género y globalización". In: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001. p. 31.

El saber sobre lo traumático ha mostrado que las experiencias vitales de amenaza, percibidas como amenaza de muerte, alteran el funcionamiento del registro de la memoria generando un olvido masivo, que encapsula la totalidad de la experiencia o por el contrario, sobre-amplifican la memoria haciendo literalmente inolvidable lo vivido, en sus detalles y sus significaciones.⁵⁰

Em um determinado momento, a voz de Auxilio, menciona: “Porque escribí, resistí” essa citação poderia traduzir toda uma modalidade de escrita que surge no continente latinoamericano: a da escrita como resistência e denuncia. Na letra fica gravado todo testemunho que dá o direito à lembrança:

La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución de le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que, como señala Bourdieu, la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia.⁵¹

Amuleto é uma narração que está cheia de vazios, que se expressa através de uma voz não autorizada e ambígua, porém Auxilio insiste em deixar constância de sua importância, ainda que titubeie ao reivindicar a maternidade da poesia mexicana:

Yo soy la amiga de todos lo mexicanos. Podría decir: yo soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo. Yo conozco a todos lo poetas y todos lo poetas me conocen a mí. Así podría decirlo. Podría decir: soy la madre y corre un céfiro de la chingada desde hace siglos, pero mejor no lo digo (p.11)

⁵⁰ Lira, Elizabeth. “Memoria y olvido”. In: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.p. 45.

⁵¹ Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002. p. 35.

Auxilio se instala desde inicio com um tom controverso e por vezes pouco claro, caracterizando um discurso psicótico, linguagem que nasce da constante repetição de certos detalhes que tomam conta de sua percepção da realidade.

Esta voz alucinada, representante dos poetas, é impelida pela loucura a se deslocar até o México, onde Auxilio vive sua maior experiência:

Tal vez fue la locura la que me impulsó a viajar. Puede que fuera la locura. Yo decía que había sido la cultura. Claro que la cultura a veces es la locura, o comprende la locura. Tal vez fue el desamor el que me impulsó a viajar. Tal vez fue el amor excesivo y desbordante. Tal vez fue la locura. (p.13)

É por isto que na hora de buscar uma justificativa para todos esses atos aparece a loucura como único parâmetro possível. Para Auxilio, essa loucura não se desprende da ideia de cultura que rege todas suas ações.

O México é o destino de Auxilio, sua peregrinação por América latina chega ao fim, “lo que importa es que un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo”

México funciona en esta novela como una metáfora de Hispanoamérica (entendida, a su vez, como una metáfora del caos). Por donde el sentido de que sus protagonistas compartan una “triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo”. Criaturas desamparadas que en su patetismo mueven a uno de los personajes a experimentar “con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esta forma todos nos ahogáramos.”⁵²

Auxilio recorreu o continente latino americano, escolheu o México como sua última estação. Apesar disso, Auxilio não pertence à cultura mexicana, nem mesmo é reconhecida como uruguaia, já que sempre é confundida com alguém de

⁵² Echevarría, Ignacio. “Sobre la juventud y otras estafas”, in Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia, p. 72.

outra nacionalidade. Auxilio não manifesta uma identidade definida, não pertence a um país ou a uma cultura em específico, através da personagem se confirma a característica seguinte:

[...] la recomposición del sistema económico mundial y la globalización de las comunicaciones inducen a una acelerada desterritorialización, con lo que se hace muy difícil mantener una identidad estable, asociada al territorio en que se vive y la nación de pertenencia.⁵³

Auxilio apresenta a possibilidade de armar um discurso desde diferentes ângulos, sendo todos eles carentes de autoridade. Contudo, ela esclarece logo no início do romance que:

Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (p.11)

A voz de Auxilio é uma voz poderosa que, apesar de ser encoberta pela ambigüidade do seu discurso vacilante, consegue narrar o crime que se cometeu o 18 de setembro de 1968:

Yo estaba en la Facultad aquel 18 de septiembre cuando el ejército violó la autonomía y entró en el campus a detener o a matar a todo el mundo. No. En la Universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. (p.28)

A matanza de Tlatelolco é relembrada por Auxilio numa mescla de emoções desencontradas:

Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir? Yo soy la madre de todos los

⁵³ Hopenhayn, Martín. Ni apocalípticos ni integrados, pp. 20-21

poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara. (pp. 27-28)

Ela é a voz que lembra todo o acontecido, é ela que rindo e chorando, em uma espécie de angustia constante, retorna à lembrança do cruel crime. Ela é a construtora da memória.

O principal objetivo de Lacouture é ser testemunha, pressentir os acontecimentos e contemplar sua imagem de mulher poeta uruguaia escondida no lavabo, escapando da morte. Abaixada de cócoras frente a um vaso sanitário, graças ao seu vício de leitura e os poemas de Pedro Garfías, Auxilio se salva. A vida de Auxilio mudou, é a única mulher que escondida no lavabo foi testemunha de ano 1968. Viu a morte de perto, viu cair a autonomia da UNAM nas mãos do exército.

Auxilio também faz questão de narrar a perda de seus dentes. Os quatro dentes da frente caíram por falta de dinheiro para ir ao dentista ou simplesmente por falta de interesse. Assim, a ausência desses dentes deixou em Auxilio uma ferida no mais profundo do seu ser, para ela essa ferida “era necesaria e innecesaria, era absurda”. Auxilio perde os dentes no México, onde ela diz ter perdido muitas outras coisas, há ofertas de comprá-los e ter novamente o sorriso de mulher normal, mas para ela há só uma certeza: “Yo siempre supe que ese hueco iba a permanecer hasta el final en carne viva.”(p.36)

A ferida de Auxilio está presente ao falar, a única testemunha e sobrevivente dos acontecimentos de 68 não poderá conversar sem ter que cobrir a boca com a mão. As feridas devem estar cobertas para que ninguém as veja, as palavras devem estar cobertas. A poetisa que presenciou os fatos de 1968 escondida no banheiro deve falar só cobrindo sua boca com a mão, não pode deixar que alguém veja a ausência dos seus dentes perdidos, essa imagem alude à repressão, violência e censura após a invasão do campus universitário.

Os dentes de Auxilio caíram, mas não em vão, para a poeta essa perda significa o sacrifício vivido por ela: Yo perdí mis dientes en el altar de los sacrificios humanos(p37)

Junto à lembrança dos últimos dentes que lhe restam, aparece a presença de Arturo Belano, “un pibe”, nas palavras de Auxilio, que não sabia beber, que se orgulhava de que em seu longínquo Chile Salvador Allende tivesse sido eleito o primeiro presidente socialista de América latina. Esse jovem é o único que aos dezessete anos já tinha escrito um romance, esse fato era de vital importância para Auxilio na hora de considerar uma relação de tutoria intelectual com Belano:

Yo le dije, semanas después, quién era Ezra Pound, quién era William Carlos Williams, quién era T S. Eliot. Yo lo llevé una vez a su casa, enfermo, borracho. Yo lo llevé abrazado, colgando de mis faldas, y me hice amiga de su madre y de su padre y de su hermana tan simpática, tan simpáticos todos. (p.39)

A mãe dos poetas mexicanos se relaciona com jovens: lembremos que Belano tem só dezessete anos. Os trabalhos que realiza Auxilio são esporádicos e alguns sem remuneração, sua vida é a boemia. Os encontros amorosos não passam de um fim de semana, já que os relacionamentos não sobrevivem sem beijos, uma boca desdentada não é valorizada para esse tipo de relação. Seus labores são outros, ver crescer os poetas, como mãe de todos eles, a se preocupar com seus fatídicos destinos:

¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada.(p42)

Os jovens poetas, aos quais Auxilio se dedica, são todos aqueles que ainda vivem a utopia da palavra, tal vez uma palavra muito miserável, como diria a poeta, mas é uma poesia que procura mudar tudo, ir contra tudo:

Y lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado ese momento destruir esas estatuas, salvo la de Pacheco, el único que parecía escribir de verdad, el único que no parecía funcionario. Pero en el fondo ellos también estaban contra Pacheco. En el fondo ellos tenían necesariamente que estar contra todo.(p.56)

Auxilio é testemunha das tentativas de existência de uma vanguarda literária; é ela que nos relata essa agônica marcha em direção à morte, porque toda vanguarda está destinada a morrer. Não é uma surpresa que a morte fique rondando durante todo o relato, já que é o fim inevitável de todos os personagens que tentam formar parte desse grupo:

Las vanguardias artísticas sabían que nacían para morir. Su grito de protesta, su cuestionamiento crítico desde el arte a un mundo de razones dadas, va a ser tan enérgico contra las formas institucionales del arte, que su propio espíritu las obliga a pensarse circunstanciales, de efímero recorrido, rechazantes de cualquier tipo de consagración estética al estilo tradicional. Y si no mueren, las matan otras vanguardias.⁵⁴

A morte acompanha sempre à poesia, centos de poetas não cresceram segundo Lacouture, permaneceram com seus rostos de bebês, enterrados em caixas de sapatos ou em pequenos caixões pintados de branco. Não existe esperança, a morte sempre espreita.

Amuleto nos oferece uma das cenas mais densas da presença do sinistro na narrativa de Bolaño, assim, Auxilio enfrenta a presença do desconhecido uma noite após de se reunir com os poetas, Auxilio vai embora sozinha do bar La Villa ,

⁵⁴ Casullo, Nicolás. Itinerarios de la modernidad, p. 69.

e na escuridão de uma rua solitária presente que junto a ela uma sombra que a segue. Bolaño dota à narração de uma extraordinária tensão. Auxílio sente os ruídos que faz seu perseguidor:

Sólo sé que seguí caminando, abriéndome passo entre los escombros, sin prestar demasiada atención a las pisadas que iban detrás de mis pisadas, hasta que de pronto el sol nocturno se apagó, dejé de llorar, volví a la realidade con un escalofrío y comprendí que aquel que me seguia apetecia mi muerte. O mi vida. O mis lágrimas que asperjaban esa realidade odiosa como nuestra lengua a menudo adversa. Y entonces me detuve y esperé y los pasos que iban detrás de mis pasos se detuvieron y esperaron.(p.60)

As pisadas do perseguidor desatam em Auxílio uma série de inquietações pois são, em efeito, a confirmação de estar sendo acossada por um desconhecido, “ Y cuando abrí los ojos una sombra se despegó de una pared, en la misma acera, a unos diez metros, y comenzó a avanzar hacia donde yo estaba”(p.61). Bolaño continua avançando no relato travando os caminhos de escape de Auxílio, provocando no leitor a aflição de quem comprova que a personagem está desamparada ,sem ter a quem recorrer por ajuda:

[...] y yo miré las calles en busca de alguien conocido o desconocido sobre el cual salir gritando y cogirme de su brazo y pedirle que me acompañara a una estación de metro o hasta que yo encontrara un taxi, pero no vi a nadie.(p.60)

Auxílio percebe que carece da arma que sempre carrega consigo, objeto precioso nesse momento de angustiante perigo:

[...] y yo metí la mano [...] en mi moral oaxaqueño y busque mi navaja, la que siempre llevaba conmigo en previsión de una catástrofe urbana, pero las puntas de mis dedos [...] sólo palparon papeles [...] pero no la navaja, ay, amiguitos, otro terror recurrente y mortalmente latinoamericano: buscar tu arma y no hallarla.(p.61)

A morte vem ao seu encontro novamente, mas, dessa ocasião não é a voz interior quem a salva, não são os poemas de Pedro Garfias, é a voz do jovem poeta Arturo Belano e de seu acompanhante Julián Gómez, ambos gritam apelidos a Auxilio sem saber que essa gritaria traria consigo a paralisação da morte, esta passaria agora perto da protagonista sem se deter ao seu lado. Belano tinha visto também essa sombra:

Arturito dijo que se había preocupado por mí en aquel tugurio de la Villa (ergo fue en la villa), y entonces yo le pregunté por qué y él dijo que porque había visto, él también angelito mío, la sombra que iba tras mi sombra, y yo muy suelta de cuerpo lo miré me llevé una mano a la boca y le dije: era la sombra de la muerte.(pp.62-63)

Depois desse encontro, Belano decide viajar ao Chile para participar da revolução socialista. Sua família e Auxilio se despedem dele sem saber que a história vivida em 1968 se repetiria agora na experiência de Belano. Quando Arturo regressa ao México, o governo de Allende já não existe, Belano viu novamente a sombra da morte, Auxilio e ele estão unidos porque conseguiram resistir.

As marchas começam, então como protesta às repressões impostas. Auxilio participa de uma delas junto à família de Belano, de braços dados com a mãe de Arturo gritam “¡el pueblo unido jamás será vencido!”, porém esse grito só traz lágrimas para Auxilio, porque a visão do vale desolado que lhe vem a mente faz com que lembre outra vez do lavabo de mulheres da Faculdade de Filosofia e Letras, assim, setembro de 1968 se enlaça a setembro de 1973, ambos se fazem presente no vale da morte.

A história se repete na mente da mãe da poesia mexicana, Auxilio viu a queda da autonomia, a morte a perseguia e ela resistiu. Auxilio é quem tem o poder de decidir:

[...] decidí bajar de las montañas. Decidí no morir de hambre en el lavabo de mujeres. Decidí no enloquecer.

Decidí no convertirme en mendiga. Decidí decir la verdad aunque me señalaran con el dedo.(p127)

Auxilio é a protagonista desse vale sombrio que é Latinoamérica. A sobrevivente do ano 1968 na universidade é ela, porém para os outros ela é uma estudante de Medicina, ou una secretaria da Torre da Reitoria, não uma uruguaia sem papeis e desempregada. Ela tem a idade da mãe de Arturo Belano, já não é um referente válido para resistir no lavabo de mulheres, em um banheiro com os poemas de Pedro Garfías nas mãos.

A experiência do trauma vivido se repete a modo de um flashback, trazendo de volta a certeza de que Tlatelolco ocorreu e, assim, a memória de Auxilio se organiza a partir desse fato real. Através dessa lembrança, enclausurada no lavabo, a poetisa observa outras dimensões da história. O lavabo é um espaço infernal, a fronteira onde a lucidez foi extraviada, lugar onde o trauma é cifrado pelos signos dos tempos que prenunciam o horror dos anos setenta, no rio de sangue com que serão cobertos os países do Cone Sul durante os regimes ditatoriais. Nesse espaço, Auxilio lerá as desgraças que se aproximam e as suas previsões a fazem tremer e chorar ao ver o destino de jovens latino-americanos que caminham rumo ao abismo.

Bolaño põe em ação uma seleção política da memória na sua narrativa, expressando a importância desse aspecto na sua poética. Assim, observamos também em outros romances a variedade de vozes que trazem outras posições de memória, tal como se constata em *Nocturno de Chile*, através da voz do sacerdote Ibacache e em *Estrella distante*, em particular na constituição da personagem do poeta assassino Ruiz Tagle/ Carlos Wieder.

Em *Amuleto*, não existe a possibilidade de heroísmo, o herói foi destituído da sua “glória”, o relato não é o de uma épica vitoriosa, é uma homenagem a essa geração que se dirigiu ao abismo, cantando “Una canción apenas audible, un canto de guerra y de amor” (p154).

Roberto Bolaño compõe nessa obra um réquiem dolorido, um canto fúnebre em honra a uma geração ausente, uma geração de latino-americanos que não sobreviveu à batalha, incorporando, assim, uma reflexão da derrota e conflitos.

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto.

Considerações finais.

Nas palavras que seguem proponho uma conclusão, livre e informal de modo a enfatizar alguns pontos e oferecer algumas possibilidades de retomar e continuar a discussão.

Acredito que através do relato ficcional possamos encontrar a maneira de falar sobre a tortura, o horror, o caos e sobre a política, temas arduos e conflituosos ao extremo.

Durante o trabalho de pesquisa que empreendi há muito, antes de ser aluna regular do programa de pós graduação, graças à calorosa e receptiva acolhida do professor Foot, nos seminários que assisti como aluna ouvinte, a obra de Roberto Bolaño foi me cativando através de cada leitura realizada de suas obras.

Assim, foi através da voz de Roberto Bolaño, misturada às vozes dos seus personagens, que recuperei lembranças que, embora tristes, me fizeram voltar ao país do qual emigrei há quase três décadas.

Nas obras estudadas constatei que 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. Nos três romances escolhidos para a análise, *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* e *Amuleto* o autor chileno desenvolve uma espécie de tratado de como deve ser feita e encarada a literatura nos tempos atuais, tempos que pedem urgência, que nos demandam uma pressa alucinada.

No decorrer do meu trabalho quis dar a conhecer como Bolaño denuncia as práticas da violência, a incursão do mal numa sociedade cada vez mais bárbara, apesar das inúmeras ferramentas e tecnologias que tentam aparentar a evolução do homem.

Através da análise dos romances do universo literário de um dos autores mais significativos da literatura contemporânea em língua espanhola, elaborei uma proposta de leitura articulada a partir das diversas narrativas que tinham como sugestão a preocupação com a memória, a denuncia da violência e a história, tanto desde o ponto de vista temático como estético e estrutural. Assim, além de

pontuar essas problemáticas fundamentais da narrativa de Roberto Bolaño, tentei identificar os principais mecanismos e estratégias narrativas que a coesionam, que tratam de veicular uma realidade múltipla e descentrada, através de uma escrita caleidoscópica que narra desde e sobre a fragmentação, o questionamento sobre o papel da literatura, reiterando com diferentes matizes as obsessões, os demônios, do escritor : a denúncia da opressão das ditaduras, que deixam uma ferida aberta nos indivíduos que a sofreram; os deslocamentos contínuos que se vêem forçados os personagens de suas histórias, nômades pós-modernos e da derrota que estes sofrem nessa errância perpetua.

As diversas manifestações da crise da identidade percorrem os textos que foram estudados, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* e *Amuleto*, se concretizando em diferentes motivos essenciais, tais como o duplo, a loucura, o resgate da memória.

Através dos capítulos em que se divide o presente trabalho fomos nos aprofundando nas estreitas relações entre os temas que conformam e articulam o “território Bolaño”: as ambíguas relações entre a literatura e o mal nos protagonistas que unem a criatividade com a perversão , exemplificada em *La literatura nazi en América* e *Estrella distante* que mascaram a realidade dupla de cumplicidade com o poder sob a qual reina o horror em *Nocturno de Chile*.

Constatamos também que o elemento do deslocamento, da viagem adquire um valor múltiplo: constitui uma procura existencial, uma reflexão sobre o sentido da literatura, que articula seus romances a partir da pesquisa literária em *Los detectives salvajes* ou de uma incursão em uma memória problemática- *Amuleto* e *Nocturno de Chile* - outorgando aos textos o ritmo do fragmento, da escrita em movimento permanente.

Nos romances estudados as personagens, ao borde do abismo, constroem narrativamente uma “poética del delirio”, a partir de um discurso visionário e alucinado que dissolve os limites entre a realidade e a ficção. Essa loucura nos leva a conhecer o monstruoso, o mal onipresente nos romances bolañianos, o horror histórico e cotidiano, que se nos mostra próximo, universal e repetido mediante a poética do duplo. Um horror perigosamente vinculado à literatura,

explorando continuamente nos aspectos mais perversos desta, pois Bolaño não teme a ficcionalização do horror, questionar sua representação em seus romances.

Na narrativa de Roberto Bolaño, a reconstrução da história, a recuperação da memória se transmite a partir da multiplicidade dos discursos associados à memória problemática de personagens como Auxilio Lacouture ou Sebastián Urrutia Lacroix.

Os romances do autor chileno questionam constantemente seus próprios mecanismos, sobre as formas de construir a ficção e sobre os discursos que giram em torno da literatura, parodiando a crítica literária, questionando o cânone.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE ROBERTO BOLAÑO

BOLAÑO, Roberto. Amberes. Barcelona, Anagrama, 2002.

_____. Amuleto. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. Entre paréntesis. Barcelona: Anagrama, 2004.

_____. Estrella distante. Barcelona, Anagrama, 1996.

_____. La literatura nazi en América. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1996.

_____. Llamadas telefónicas. Barcelona, Anagrama, 1997.

_____. Los detectives salvajes. Barcelona, Anagrama, 1998.

_____. Los perros románticos. Edición electrónica: Ediciones Delirio,
2005.

_____. Nocturno de Chile. Barcelona: Anagrama, 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.

_____. DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE: primer manifiesto infrarrealista. México. 1976. Disponible em: <http://www.infrarrealismo.com/>. Acceso em: 27.05.2011.

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. Disponible em: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/03/25/u-00411.htm>. Acceso 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.

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

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.

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.

ESPINOSA, Patricia (Org.). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Frasis, 2003.

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

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.

FISCHER, María Luisa. "La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño". En Bolaño salvaje. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Eds. Barcelona: Candaya, 2008. 145-62.

GAMBOA, Jeremías. "¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en Estrella distante". En Bolaño salvaje. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Eds. Barcelona: Candaya, 2008.211-36.

GONZÁLEZ, Daniuska: "Roberto Bolaño, El silencio del mal". Revista Quimera 241 (2004): 28-31

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

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.

MANZONI, Celina. "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal". Ed. Manzoni, Celina: Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002

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

_____. Narrar lo inefable.El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*. In: Ed. Manzoni, Celina: Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

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-EIMovimientoInfrarrealista.html>. Acesso em: 27.04.2011

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

PAZ-SOLDÁN, Edmundo. La leyenda de Roberto Bolaño in Revista Quimera, 241, Barcelona, marzo 2004, pp.13-14.

ZAMBRA, Alejandro. Una novela pendiente in ESPINOSA, Patricia (Org.). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Frasis, 2003.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALLENDE, Salvador. Abrirán las grandes alamedas. Discursos. Santiago de Chile, LOM, 2003.

ARENDT, Hannah. Eichmami en Jerusalén, Un estudio sobre la banalidad del mal. Barcelona: Lumen, 2000.

_____. Homens em tempos sombrios, São Paulo: Companhia das Letras, 1987

AVELAR, Idelber. Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus. 1973

_____. La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Arcis-Lom, 1996.

_____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BRUNNER, José Joaquín. Chile en la encrucijada de su cultura, in Cuadernos Hispanoamericanos 482-483, pp.23-30, España, 1990.

CASULLO, Nicolás. Itinerarios de la modernidad, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.

GARCIA CANCLINI, Néstor: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.

HOPENHAYN, Martín. Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina. Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1994.

HUNEEUS, Carlos. Chile un país dividido. Santiago: Catalonia, 2003.
_____. El régimen de Pinochet. Santiago: Ed. Sudamericana, 2000.

JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria, Madrid, Siglo XXI de España editores, 2002

KRAMER, Andrés M. Chile. Historia de una experiencia socialista. Península. □Barcelona, 1974.

LIRA, Elizabeth. "Memoria y olvido". In: Volver a la memoria, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.

MOULIAN, Tomás: Chile actual, anatomía de un mito. Santiago de Chile, LOM, 1997.

OYARZÚN, Kemy. Des/memoria, género y globalizació". In: *Volver a la memoria*, Santiago de Chile, LOM /La morada, 2001.

PAZ, Octavio: Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1974

RICHARD, Nelly. Residuos y metáforas. Ensayos de la crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio. 2001

_____ La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis) Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio. 2000.

RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____ Interpretação e Ideologia. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1990.

_____ O si mesmo como um outro. São Paulo, Ed. Papyrus, 1991.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SELIGMANN- SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a tarefa da crítica in:

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/>

TODOROV, Tzvetan. Los abusos de la memoria. Barcelona, Paidós Ibérica, 2000.

VIDAL, Paloma. A história em seus restos – literatura e exílio no cone sul. São Paulo: Annablume, 2004.

WALDMAN, Gilda: Memoria y política. Consideraciones en torno a la Nueva Narrativa chilena, in Revista Hispamérica, diciembre 2000, pp.45-61.