Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana

Jáder Vanderlei Muniz de Souza

Roberto Bolaño e a utopia de Arturo Belano

Versão Corrigida

São Paulo

2018

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana

Jáder Vanderlei Muniz de Souza

Roberto Bolaño e a utopia de Arturo Belano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Hispano-Americana
Orientadora: Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson

Versão corrigida

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S729r Souza, Jáder Vanderlei Muniz de
Roberto Bolaño e a utopia de Arturo Belano /
Jáder Vanderlei Muniz de Souza ; orientadora Laura
Janina Hosiasson. - São Paulo, 2018.
115 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Roberto Bolaño. 2. Arturo Belano. 3. Utopia.
4. Literatura e história. 5. América Latina. I.
Hosiasson, Laura Janina , orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Jáder Vanderlei Muniz de Souza

Data da defesa: 04/05/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Laura Janina Hosiasson

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 29/07/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: SOUZA, Jáder Vanderlei Muniz de.

Título: Roberto Bolaño e a utopia de Arturo Belano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Lula e Fidel, invencíveis.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão da bolsa de doutorado.

Aos professores de literatura hispano-americana do DLM, por construírem um ambiente democrático e fértil à construção do conhecimento.

Aos funcionários da secretaria do DLM, na pessoa de Edite Mendes Pi, por sua presteza e solicitude em todos os momentos.

Ao professor Rafael Gutierrez, pela contribuição a este trabalho, especialmente no exame de qualificação.

Ao professor Júlio Pimentel, por sua contribuição ao meu trabalho no exame de qualificação e em diversos outros momentos no ambiente acadêmico; também por ser fonte de inspiração e referência daquilo que eu gostaria de ser como docente.

Ao professor Horacio Gutierrez, interlocutor generoso, sempre comprometido com o crescimento daqueles que o cercam.

À professora Francine Iegelski, companheira de tantas lutas por um Brasil melhor, por ter aceito o convite para avaliar este trabalho.

À professora Laura Hosiasson, de modo muito especial, por todos os ensinamentos, pela generosidade, pela compreensão e apoio nos momentos mais delicados, por todo o incentivo ao meu crescimento, pelas oportunidades de avanço e vivência intelectual, enfim, por tudo e por tanto.

À Nadine Poletti, pelo carinho e apoio.

Ao Marco Chandía, amigo, interlocutor e parceiro de tantas jornadas, por tudo e pela contribuição decisiva à bibliografia deste trabalho.

Ao querido Thiago Santos, pela amizade inabalável, que transcende uma década.

Ao meu irmão de alma, Carlos Suárez, por sua amizade incondicional e pela solidariedade sem medidas.

Ao gigante Juan Felipe Calderón, o Juancho, por tudo, por existir e por ser também um irmão de alma.

À Daniela Mercier, por todo seu carinho.

À minha mãe, Marinete Vanderlei, por tudo e pelo amor que se renova.

À minha irmã, Dayane Muniz, mão amiga imediata e a maior das parceiras.

Aos meus amigos do grupo *LM*, pela parceria, diversão e solidariedade fraterna.

Ao meu amado Simonzinho, afeto canino.

*"Ese consejo le provocó a Tom un violento
estallido de furia porque él se proponía a producir
una obra perfecta o nada. Le explicaron que nunca
conseguiría graduarse o dedicarse a la docencia a
menos que se decidiera a escribir cosas
imperfectas."*

El camino de Ida, Ricardo Piglia

RESUMO

Ao lado de Ulises Lima, Arturo Belano protagoniza o romance *Los detectives salvajes* (1998), do escritor chileno Roberto Bolaño. A trajetória de Belano, que ultrapassa essa obra, e desembarca com semelhante força e espaço no romance *Amuleto* (1999), confunde-se propositalmente com a biografia do autor. Configura-se na construção desse personagem a clássica figura do *alter ego*, aqui servindo ao escritor como instrumento de revisão da própria história e de sua relação com a vida política e literária de uma América Latina em ebulição na década de 1970. A referida relação é, como este trabalho pretende demonstrar, utópica. Essa utopia, ao frustrar-se no exercício da política propriamente dita, migra para o campo literário, convertendo a poesia em horizonte, o único possível.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño; Arturo Belano; utopia; literatura e história; América Latina.

ABSTRACT

Beside Ulises Lima, Artur Belano stars *Los detectives salvajes* (1998), a novel written by the Chilean author Roberto Bolaño. Belano's journey, which surpasses the book and reaches, with similar strength and space, the novel *Amuleto* (1999), is intentionally merged with the author's biography. The construction of this character makes use of the classical concept of the *alter ego*, which is, in this case, the writer's instrument for revising his own history and his relationship with the political and literary life of a booming Latin America in the 1970's. As this present work intends to show, the mentioned relationship is utopian. This utopia, when frustrated in the political activity itself, moves to the literary field, turning poetry into the horizon, the only one possible.

KEYWORDS: Roberto Bolaño; Arturo Belano; utopia; literature and history; Latin America.

RESUMEN

Junto a Ulises Lima, Arturo Belano protagoniza la novela "Los Detectives salvajes" (1988) del escritor chileno Roberto Bolaño. La trayectoria de Belano desborda esta obra y desemboca con una fuerza y espacio semejante en la novela "Amuleto" (1999), mezclándose adrede con la biografía del autor. Se plantea en la construcción de este personaje la clásica figura del *alter ego* que sirve al escritor como instrumento de revisión de la historia propia y de su relación con la vida política y literaria de una América latina en ebullición durante la década de 1970. Este trabajo pretende demostrar que la relación en cuestión es de carácter utópico. Tal utopía se trunca en el ejercicio de la política propiamente dicha y se traslada al campo literario convirtiendo a la poesía en el único horizonte posible.

PALABRAS-CLAVE: Roberto Bolaño, Arturo Belano, utopía, literatura e historia. América Latina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Apresentação	15
Investigação e percurso bibliográfico	16
Estrutura da tese	23

PARTE I

<i>Arturo Belano: A forjadura de um alter ego entre a história e a literatura</i>	24
---	----

Capítulo 1

1.1 Arturo Belano alter ego de Bolaño	26
1.2 Estella distante, a construção de um representante imediato na ficção	27
1.3 <i>Nocturno de Chile</i> , um exercício de auto-ficção e revisão da história	30
1.4 <i>El joven envejecido</i> , esse outro	36

PARTE II

<i>Arturo Belano e a história</i>	39
---	----

Capítulo 2

2.1 Atuação dentro de uma tradição	41
2.2 Um discurso da desconstrução	42
2.3 Narrativa e desdobramento	45
2.4 Auxilio Lacouture e Arturo Belano	49
2.5 A história como referência	52
2.6 <i>El joven envejecido</i> contra a oficialização da história	58
2.7 Roberto Bolaño e seu lugar como escritor frente à tarefa do intelectual	61

PARTE III

<i>Da revolução à literatura: a poesia como forma de utopia</i>	67
---	----

Capítulo 3

3.1 O romance e a história	69
3.2 Itinerário da utopia: um posfácio à história	70

3.3	Das sombras aos desertos: a poesia como horizonte	75
3.4	Cesárea Tinajero e a última janela	79
3.5	Amadeo Salvatierra	81
3.6	A busca	82
	Considerações finais	85
	Referências	87
	Anexos	96

Introdução

Apresentação

O longo processo de construção e elaboração de uma tese pressupõe a adoção de caminhos que se vão tecendo em movimento. Aponta-se, a princípio, em uma direção e descobre-se no trajeto outras rotas possíveis. Nosso itinerário, no entanto, vincula-se desde sempre ao universo do escritor chileno Roberto Bolaño, no qual tem nos interessado especialmente as relações que o autor de *Los detectives salvajes* e *Amuleto* estabelece com a compreensão ou mesmo com a reescrita da história. Acreditamos na fertilidade dessas relações, entendendo que a literatura se alimenta da história, enriquecendo-se e à contrapartida fertilizando esta outra com as possibilidades de ressignificação que o texto literário oferece. Esses interesses, que têm sido determinantes em nossa aproximação a Bolaño e guiado nossas intervenções interpretativas de sua obra, são agora objeto da tese de doutorado que se apresenta.

Foi preciso percorrer, em espaço de tempo não tão amplo, e com recursos limitados, um dilatado roteiro de pesquisa. Este roteiro, que a um tempo projetamos e construímos nos últimos semestres, nos trouxe até aqui por dois caminhos essenciais, como este trabalho mostrará capítulo a capítulo. Por um lado, compreensão de sua obra ficcional como um todo, buscando entender o movimento interno que define um caminho e uma forma peculiar de reconstruir a história ou de abordá-la; por outro, um diálogo que precisou ir atualizando-se a cada movimento com sua já ampla, porém ainda jovem, fortuna crítica. Enfim, debruçar-se sobre a obra já conhecida de Bolaño, acompanhando também a agressiva publicação de textos póstumos e estabelecer um diálogo que constantemente se renova com seus leitores ao redor do mundo e na América hispânica em especial. Desse diálogo, que funde uma obra como um todo e sua leitura especializada,

resulta a parte mais significativa dos frutos que pudemos colher na seara da pesquisa, formulada e em formulação no texto escrito.

Pretendemos apresentar frentes de trabalho que demonstram o raciocínio e o fio condutor que construímos como modo de interpretação da obra de Bolaño à luz das escolhas que há muito fizemos, como já mencionado. Este trabalho, no seio de um diálogo com a obra bolañesca enquanto conjunto, elege dois romances como objeto de suas análises que se afunilam: *Los detectives salvajes*, de 1998, e *Amuleto*, de 1999. As duas frentes perseguidas, que servem a objetivos que pretendem unificá-las em momento posterior, abarcam a formulação e a trajetória do fundamental *alter ego* de Roberto Bolaño, o personagem *Arturo Belano*, num movimento que não se limita a um dos textos do autor, mas que se complementa na passagem de um texto a outro. Assim, a partir das informações oferecidas pelos diversos narradores que ocupam a cena nos romances eleitos, pretendemos desenhar o perfil de um personagem que se forja como *alter ego* de um escritor e tem sua existência marcada, definida e projetada pelo impacto da história em momentos decisivos e pela opção pela literatura como forma de utopia. Nosso texto persegue os rastros de Arturo Belano e projeta a história e a literatura como as duas faces de seu enfrentamento ao mundo, reformulado mais de uma vez a partir do fracasso de seus projetos.

Pretendemos, portanto, perseguir o destino de Arturo Belano, acreditando que sua primeira fase vincula-se a uma utopia política, com a pretensão de intervir na história. Fracassada essa possibilidade, e profundamente marcado por esses eventos, Belano abraça, como defendemos, uma outra utopia, a de um projeto literário com pretensões de refundar o próprio cânone ou construir um outro, alternativo, marginal.

Investigação e percurso bibliográfico

Havíamos proposto, no momento de postulação ao doutorado, um aparato bibliográfico que julgávamos suficiente para dar início a uma investigação sólida e pontual acerca da atividade literária do escritor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), bem como para tratar de sua relação com autores de uma geração anterior, a geração do chamado *boom* da literatura latino-americana. O ingresso ao programa, no entanto, não apenas dá início à pesquisa em caráter oficial, como vem acompanhado de algumas exigências e termina por oferecer condições para que a mesma se aprofunde e aquele aparato se amplie, levando, inclusive, a desdobramentos não necessariamente previstos no projeto original.

O caso Bolaño é especial. Trata-se de um autor já amplamente lido e divulgado. Porém, por se tratar de um escritor contemporâneo, a produção e as discussões sobre suas obras e sobre as nuances de seu projeto literário ainda não possuem bases definitivas, não oferecendo, portanto, a solidez das referências que possuem autores já há muito estabelecidos. Sua fortuna crítica está, pois, em construção. Daí o viés sinuoso da tarefa que empreendemos. Soma-se a isso sua morte prematura há quase quinze anos e a inevitável demanda por textos póstumos, publicações que, por natureza, levantam uma série de questionamentos do ponto de vista estritamente literário, embora possam promover eventualmente alterações em algumas abordagens, dada a aparição de conteúdo novo, inesperado.

Nosso projeto, para além de um aparato teórico acerca da literatura, parte das referências já reconhecidas por aqueles que têm se debruçado sobre o universo de Bolaño nos últimos anos, um sem fim de artigos e algumas reuniões de textos críticos publicados em livros e organizados por estudiosos que nos dias atuais tentam estabelecer-se como seus leitores mais legítimos. É o caso da argentina

Celina Manzoni, professora da Universidade de Buenos Aires, a quem Bolaño dedicou os contos *Encuentro con Enrique Linh*, publicado na coletânea *Putas Asesinas* (2001), e *Sabios de Sodoma*, incluído no livro póstumo *El secreto del mal* (2007). Manzoni é a primeira pesquisadora a organizar um trabalho sobre o autor. É de sua iniciativa a reunião de artigos publicados sob o título *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, lançada em 2002. Trabalho semelhante realizou a chilena Patrícia Espinoza, organizando a primeira coletânea de estudos sobre seu compatriota publicada em seu país natal: *Territórios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, volume lançado em 2003.

Ambas reúnem artigos e abordagens ao texto de Bolaño dos mais diversos possíveis e conseguem apresentar, mais que qualquer outra coisa, um panorama da recepção ao autor no momento em que ele atinge o reconhecimento de um público mais amplo e começa também a chegar à academia.

Posterior é a aparição de *Bolaño salvaje*. A coletânea organizada pelo boliviano Edmundo Paz Soldán e pelo peruano Gustavo Faverón Patriau é publicada em 2008 e conta também com alguns dos colaboradores dos volumes anteriores. Possui, no entanto, o privilégio da distância e traz leituras mais sólidas, já abarcando, inclusive, análises de alguns dos escritos póstumos de Bolaño. O trabalho de Paz Soldán e Faverón merece destaque, ademais, pela interessante iniciativa de incluir como parte da empresa um documentário com depoimentos inéditos de críticos, amigos e familiares do autor, colhidos especialmente para o momento. O filme *Bolaño cercano* consegue criar uma sensação de intimidade com o escritor e faz com que acreditemos estar mais sintonizados com seu processo criativo.

São esses os principais trabalhos que até bem pouco tempo concentravam as atenções e se impunham como referências a quem pretendia ler e explicar Roberto Bolaño. Entretanto, a produção sobre

o autor não cessa e ganha cada vez mais empreendedores entusiasmados. É nosso propósito, como parte de um itinerário investigativo, mapear essas produções, abordando-as na medida em que sejam alcançáveis e estabelecer com as mesmas o diálogo possível.

Nesse sentido, é interessante a aparição de dois estudos de razoável fôlego, publicados entre os anos de 2010 e 2011, e aos quais tivemos acesso em 2013. Estamos nos referindo aos trabalhos realizados por pesquisadores chilenos: *Bolaño infra (1975-1977)*. *Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, de Montserrat Madariaga, e *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*, de Alex Candia.

No primeiro caso, a tese de Madariaga abarca e traça um perfil daquele que poderíamos chamar de o *jovem Bolaño*. E de fato, sua investigação busca entender a juventude mexicana de um poeta pretensioso e ainda imaturo. Aqui nos deparamos com uma análise de textos e intervenções que mais que traçar esse perfil, busca encontrar nesta etapa da vida e das atividades intelectuais de Bolaño construções que seriam parte constitutiva da base e da formação intelectual que culminaria na construção do narrador sólido que o mundo conheceria aproximadamente duas décadas depois. Quando revisamos os manifestos literários do movimento infrarrealista¹ que a autora apresenta e analisa em seu trabalho, reconhecemos o que já é possível comprovar numa leitura analítica de *Los perros románticos*, o famoso poemário de Bolaño: a juventude mexicana marca de modo indelével a composição de *Los detectives salvajes* (1998), uma das obras de maior destaque em sua produção, e é objeto de estudo indispensável para uma aproximação séria a Bolaño.

¹ Ver anexo 1

A segunda referência dessa natureza que acrescentamos à bibliografia e ao suporte crítico de nosso projeto, o trabalho de Alex Candia, vem adubar um diálogo do qual estamos próximos desde investidas anteriores e do qual pretendemos nos manter acercados na investigação em curso. *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño* propõe uma caminhada entre o hedonismo e a violência na obra bolañesca, acreditando que estes são temas fundantes em sua escritura. Interessa-nos a abordagem que dá conta dessa violência que, antes de tudo é social, culminando mais adiante na violência política, no sentido mais ortodoxo do termo. É importante, assim, observar aquilo que vemos como um risco no qual incorre Candia, reproduzindo o modelo de muitos críticos mais experientes que ele, e não por isso imunes a este tipo de armadilha, ao aderir à análise do *mal* como um significante direto para a representação da violência e do horror, sejam estes de caráter social ou mesmo político, no sentido em que já apontamos acima. Importa-nos, portanto, desnudar esse *mal*, dando a ele a definição que lhe cabe em cada circunstância que apareça na narrativa de Bolaño.

Nosso projeto propunha, inicialmente, uma análise do já mencionado *Los detectives salvajes*. Partimos, como já está claro, da obra bolañesca e buscamos compreendê-la enquanto conjunto, intentando, além disso, explicar um pouco do papel que cumpre o "mito" Bolaño no atual cenário das letras latino-americanas. É neste instante que se torna importante retomar a ideia de conjunto de sua obra, inevitavelmente ampliada pela aparição de uma série de obras póstumas que obedecem, em sua maioria, e como apontamos inicialmente, a uma demanda de mercado gerada pela ascensão do escritor. Buscamos, portanto, no decorrer da pesquisa de doutorado, atualizar a bibliografia de Roberto Bolaño e compreender o impacto causado para o universo bolañesco pela imposição por parte de seus editores de alguns desses textos *novos* nos últimos anos.

Assim, gostaríamos de destacar três desses textos póstumos que apontam, cada um deles, para uma das distintas frentes de trabalho às quais se dedicou o escritor: poesia, contos (narrativas curtas) e romances. Aparecem em 2007 *La universidad desconocida* e *El secreto de mal* e posteriormente, no ano de 2011, *Los sinsabores del verdadero policía*. *La universidad desconocida* pretende reunir o conjunto da obra poética de Bolaño, incluindo, em sua maioria, textos que já conhecemos através dos dois livros de poemas publicados em vida pelo autor: *Tres* (2000) e *Los perros románticos* (1995). Alega-se que esse era um projeto de Bolaño, a publicação de sua obra poética em um volume único. No entanto, é importante destacar que a produção desse gênero ocupa lugar, sobretudo, na juventude do escritor e que mesmo as compilações que mencionamos, avalizadas pelo autor e publicadas em seus anos de maturidade, recuperam textos daquela etapa de sua existência. Vale perguntar, portanto, porque em vida o próprio Bolaño não se dispôs a lançar sua *Universidad*...

Também em 2007 aparece *El secreto del mal*. Reunião de relatos, em boa parte inconclusos, também não foi fechada por Bolaño como um compêndio a ser publicado tal qual. Se dos textos aí incluídos diz-se que neles o autor esteve trabalhando até pouco antes de partir, é possível inferir, por outro lado, que ele mesmo não estava seguro sobre a decisão de publicá-los. É verdade, no entanto, que nesta reunião de textos está Bolaño como o conhecemos, com seus temas e suas opções. Trata-se, não da possibilidade de fazer projeções sobre um autor promissor, mas de fragmentos de um trabalho que por razões óbvias já se sabia interminável. Se é difícil abraçar *El secreto del mal* como obra sobre a qual produzir uma esmiuçada análise, é importante considerá-la como aporte aliado à compreensão do processo criativo do escritor, que aqui é de algum modo desnudado.

Vinculado diretamente a 2666 (2004), vem a público em 2011 *Los sinsabores del verdadero policía*. À primeira vista é possível

entrever no “romance” uma estratégia já característica do projeto literário de Roberto Bolaño: a retomada de personagens nascidos em obras anteriores e que ganham autonomia, protagonizando *romance* subsequente.

Compreendendo que o texto de *Los sinsabores del verdadero policía* advém de um longo processo de trabalho, há muito iniciado, e que provavelmente não seria publicado, é possível abordá-lo não como um desdobramento de 2666, mas ao contrário, como a montagem de um projeto que levaria à construção dessa obra monumental. *Los sinsabores...* traz a estória do professor Amalfitano que, impossibilitado de seguir trabalhando em Barcelona, encontra lugar na inóspita Santa Teresa, no México. O Amalfitano que se estabelece aí ao lado da filha é o mesmo que irá receber os críticos literários que em 2666 saem da Europa perseguindo as “huellas” de Benno Von Archimboldi, o misterioso romancista alemão cujo rosto não se pode conhecer e que se constrói como um dos eixos centrais desse livro. A relação é clara, mas a expectativa de que o texto protagonizado por Amalfitano seja um desdobramento daquele publicado anteriormente engana o leitor comum. Em *Los sinsabores del verdadero policía* encontramos uma espécie de rascunho alimentado por Bolaño nos anos anteriores, ou mesmo paralelamente, à construção de 2666. É complementar e soma-se, portanto, ao aparato útil à compreensão do prolixo romance também publicado postumamente, em 2004.

Intentamos fazer uma revisão tanto da fortuna crítica de Roberto Bolaño, como de sua obra ficcional. Partimos de referências já presentes no momento da elaboração do projeto de pesquisa com vistas ao doutorado e seguimos com àquelas que vimos incorporando durante o processo de composição da tese, com uma ampliação de nosso arcabouço. Não analisamos aqui, no que diz respeito à crítica, o todo daquilo que se vem publicando a respeito do autor, mas, como anunciamos, aquilo que até o presente momento foi possível acessar.

Em relação à ficção bolañesca, há um número maior de obras, póstumas ou não, às quais poderíamos nos remeter na concepção da tese. Escolhemos, no entanto, casos que consideramos emblemáticos para uma análise da conjuntura em que se encontra o universo de nosso autor.

Estrutura da tese

Desse modo, o trabalho organiza-se em três frentes, quais sejam: 1. *Arturo Belano: A forjadura de um alter ego entre a história e a literatura*; 2. *Arturo Belano e a história*; 3. *Da revolução à literatura: a poesia como forma de utopia*. Cada uma delas desdobra-se capítulo a capítulo, dando conta do itinerário que nos propomos a percorrer, buscando afirmar que o personagem Arturo Belano configura-se como o principal alter ego de Roberto Bolaño. Sendo ele o representante imediato do autor em sua obra, cumpre um roteiro utópico, buscando, numa primeira etapa, intervir na história. Esse destino termina por aderir e fundir-se com a poesia, num exercício de revisão, ou mesmo de refundação, do cânone literário, tarefa abraçada como o único horizonte possível a este *anti-herói*.

PARTE I

A forjadura de um alter ego

*Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad,
veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me
pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el
verdadero, el gran terror, ser yo el joven
envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y
que el pobre joven envejecido sea yo?*

Nocturno de Chile, Roberto Bolaño

Capítulo 1

Los primeros días, tras su regreso, Arturo se mantuvo encerrado en su casa, casi sin pisar la calle, y para todos, menos para mí, fue como si no hubiera vuelto de Chile. Pero yo fui a su casa y hablé con él y supe que había estado preso, ocho días, y que aunque no fue torturado se comportó como un valiente. Y se lo dije a sus amigos. Les dije: Arturito ha vuelto y orné su retorno con colores tomados de la paleta de la poesía épica. Y cuando Arturito, una noche, apareció finalmente por la cafetería Quito, en Bucareli, sus antiguos amigos, los poetas jóvenes, lo miraron con una mirada que ya no era la misma. ¿Por qué no era la misma? Pues porque para ellos Arturito ahora estaba instalado en la categoría de aquellos que han visto a la muerte de cerca, en la subcategoría de los tipos duros, y eso, en la jerarquía de los machitos desesperados de Latinoamérica, era un diploma, un jardín de medallas indesdeñable.

(Amuleto, p.71)

1.1 Arturo Belano alter ego de Bolaño

A história de Arturo Belano, desde sua condição de jovem imigrante chileno no México dos anos 1960/70, confunde-se invariavelmente com a própria trajetória de Roberto Bolaño, sendo o personagem de sua ficção fortemente identificado como o principal *alter ego* do escritor. São inúmeras as coincidências entre o perfil de Belano e a biografia de Bolaño, entre elas, por exemplo, a idade, os locais de nascimento e residência, a atuação política e literária, além de uma marcante similitude no discurso e na compreensão acerca da literatura e da vida cultural.

O espaço da ficção parece servir a Bolaño para, como faz a narradora de *Amuleto* (1999) com o jovem Arturo Belano que acabara de regressar de uma aventura no Chile de 1973, ornar a própria figura, confundindo de maneira intencional realidade e ficção. O personagem

que protagoniza *Los detectives salvajes* (1998), e também figura como o principal objeto da narrativa do romance subsequente, volta ao seu país natal pouco antes do golpe de Estado que derrubaria Salvador Allende. Pretendia somar-se às fileiras que construiriam o socialismo naquele país. Peregrinação similar àquela que teria realizado Bolaño e que se converteria em matéria de controvérsia entre alguns de seus leitores mais perspicazes².

No recorte que escolhemos para tratar do personagem central de *Los detectives salvajes*, há um encontro com um jovem poeta nascido no Chile em 1953. Migrante, chega ao México em fins dos anos 1960, abrindo passo para uma etapa de sua trajetória que forjará as bases de uma existência dominada pela literatura como forma de vida e como opção política. Está delineada aqui uma opção pelo jovem Belano, ou pelos anos de formação que converteriam em escritor aquele pretenso poeta.

1.2 Estella distante, a construção de um representante imediato na ficção

Não se pode esquecer também que, além do mencionado Belano, o escritor vale-se de outras nomenclaturas para inserir seu *alter ego* ao longo de praticamente todas as suas obras. Desde o jovem libertário entre o Chile e o México, passando pelo peregrino *Arturo B* entre a África e a Europa, até o escritor de meia idade estabelecido na Espanha e identificado apenas como *B*, o leitor pode acompanhar uma sequência e, em certa medida, aproxima-se de uma figura que se torna familiar para quem adentra o universo do autor. O que indica que muito

² Há, por exemplo, um debate travado na revista cultural do periódico *La nación*, de Buenos Aires, em setembro de 2009, quando os críticos Leonardo Tarifeño e Horacio Castellanos divergem sobre a viagem por terra entre o México e o Chile que Bolaño teria realizado em 1973.

provavelmente o mesmo personagem transita em diversos textos, atendendo por nomes que, embora diferentes, guardam uma marca comum. Para Sérgio Marras (2011, p.29), se pretendemos

"entender el carácter de los personajes que estructuran la obra de Roberto Bolaño es imprescindible remontarse a su primer y máximo héroe: él mismo, con la sucesión de nombres propios y alter egos que desarrollará en el tiempo."

Nesse sentido, é possível depreender que o autor realiza um exercício de memória, jogando entre o ficcional e o real, ou histórico, propondo um jogo ao mesmo tempo sedutor e traçoeiro no qual Arturo Belano é sua principal peça³.

A gestação, no entanto, desse *alter ego* que irá perpassar toda a narrativa de Bolaño, construindo esse "herói de si mesmo", tem inicialmente uma faceta mais direta, quando o autor aparece com o próprio nome em uma de suas primeiras obras em prosa, o romance *Amberes*⁴: "Sí, dijo el guitarrista, parece mala literatura para enamorados, pero no encuentro otra explicación, quiero decir que en esa época Bolaño no iba muy sobrado de solidaridad o desesperación [...]" (Amberes, p.49) Posteriormente, o encontro entre Bolaño e Arturo B em *Estrella distante* (1996) parece realizar-se como um ritual de passagem no qual o autor assume a necessidade dessa figuração e entrega a cena a seu representante máximo.

"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 Ramírez Hoffman,

³ A partir desse jogo proposto em torno da figura de seu *alter ego*, Bolaño desafia os limites entre realidade e ficção e faz desta última o espaço no qual realiza seu exercício de memória e de reescrita da história que trabalharemos mais adiante.

⁴ Escrito em 1980, como bem aponta o já citado Marras (2011), *Amberes* só será publicado em 2002 pela Editora Anagrama, que terminará como detentora dos direitos de praticamente toda a obra em prosa de Roberto Bolaño.

de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicidas en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* 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 mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.”

(*Estrella distante*, p.5)

Como vemos, Arturo B, veterano de aventuras africanas, también é escritor e assume o comando da narrativa para contar uma história com cujo desdobramento não está satisfeito... Bolaño arma dessa maneira sua retirada como presença explícita. Como a história que se conta entre o final de *La literatura nazi en América* (1996) e o citado *Estrella distante*, esse duplo que assume a voz e o lugar de Bolaño na trama também irá se desdobrar.

Con el expediente de delegar las decisiones en sus alter egos, Bolaño puede disfrazar su biografía, transgredirla e incluso traicionarla a veces, ganando una libertad infinita para desarrollar su historia en un itinerario. [...]

En esta novela [Estrella distante] Bolaño marca rotundamente la separación de su yo de sus diversos alter egos. Los deja en libertad de acción, rechazando la responsabilidad sobre los escritos que vendrán.

(Marras, 2011, p.42, 43)

Assim, ao chegar àquela que para muitos é sua obra prima, o romance *Los detectives salvajes*, o leitor de Bolaño já estará familiarizado com a estratégia discursiva e com a presença transversal de seu equivalente no texto. É levado, dessa forma, a um aperto de mãos com o autor, mediante o qual aceita o pacto ficcional,

concordando com a estratégia através da qual Bolaño desafia os limites da própria criação, confundindo propositalmente a fronteira entre realidade, ficção e história.

En Los detectives salvajes integrar en la red de acontecimientos "inventados" -para el lector- otras obras literarias -que ya forman parte de la realidad real-, es un mecanismo que crea un efecto de sentido realidad: la literatura incorpora personajes de la historia y así adquiere una tonalidad verosímil ya que el tiempo histórico se vuelve parte del mundo literario.

(ROJAS, 2014, P.15)

Esse é um movimento que, no entanto, possui duas temporalidades. Uma primeira de caráter literário, se seguimos Bolaño como escritor mediante a sequência de aparição de seus romances. Nessa direção, é possível entrever, como descrevemos, a forjadura de um *alter ego* como uma das linhas fundamentais de um projeto literário que avança e se constrói obra após obra. Uma segunda temporalidade se configura quando nos dispomos a observar, ou, como próprio autor nos desafia, a investigar a trajetória de Arturo Belano. As peças que no conjunto da obra bolañesca não são oferecidas em sequência permitem, se as recolhemos, construir a biografia de seu representante na ficção, compreendendo seu percurso e abrindo espaço para uma abordagem que pode se dar de distintas formas. Entre elas, o desenvolvimento e a mutação de sua veia utópica, dentro e fora da literatura.

1.3 *Nocturno de Chile*, um exercício de auto-ficção e revisão da história

No discurso assumido por Roberto Bolaño em sua maturidade está colocada sua profunda desilusão política, especialmente no que se refere ao comportamento e aos valores apregoados pela esquerda latino-americana. Isto fica claro não apenas em seus romances e contos, mas em entrevistas, depoimentos, discursos, ensaios, artigos,

etc. Essa desilusão é um dos elementos que impulsiona sua criação, fornecendo um de seus pontos de partida e uma porcentagem importante da matéria que compõe a narrativa que desenvolve especialmente nos anos 1990. Essa exploração de frustrações, que se depara com a constatação amarga da impotência e das limitações de toda uma geração, que não consegue levar a cabo seus sonhos e projetos de instauração do novo, abriga uma das importantes características da poética de Bolaño: a reescrita ou revisão da própria trajetória.

Frequentar sua obra de ficção e demais escritos implica um reencontro com o próprio Bolaño enquanto personagem e tipo bastante representativo de uma geração, aquela que nos anos 1970 ainda não havia atingido os 30 anos de idade. Mas sendo esse um encontro com o autor e por ele proposto, fica dado que constrói um Bolaño que não necessariamente corresponde com fidelidade à sua biografia, mas aquele com o qual gostaria que seus leitores se deparassem. Isso não significa que a projeção de um *alter ego* se alicerce de modo definitivo em uma idealização da própria imagem, tampouco que esses lampejos ponham em risco a empreitada.

A auto-representação realizada por Roberto Bolaño adquire diversas nuances no espectro de sua ficção. Podemos ver desde um Arturo Belano enigmático e sem voz em *Los detectives salvajes*⁵,

⁵ Arturo Belano se faz acompanhar por Ulisses Lima, que por sua vez representa a figura do poeta Mario Santiago, que foi o melhor amigo de Bolaño. Na obra povoada por cerca de 50 narradores diferentes, não ouvimos um relato sequer de Belano. O leitor tem a tarefa de montar um mosaico que a partir das histórias contadas. Esse mosaico é a história dos dois poetas, desde sua juventude no México até os anos 1990 no continente europeu. Parte dessa história se desdobra no romance *Amuleto*, na voz de Auxilio lacouture, que é uma entre aqueles tantos narradores. Vale a pena lembrar a descrição que ela faz do jovem Arturo belano, ainda em *Los detectives salvajes*: "Arturo Belano, en el joven Arturo Belano al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía ni beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones

passando por um alter ego duplicado em *Estrella distante*⁶ e pelos narradores/personagens das histórias curtas de *Putas asesinas* e *Llamadas telefónicas*, que na maioria das vezes pode-se identificar apenas como *B*⁷, conforme já apontamos.

É nessa variada gama de possibilidades que nos encontramos com o *joven envejecido*, de *Nocturno de Chile* (2000), cuja vinculação com o percurso biográfico do autor é menos explícita. Vinculação que, no entanto, pode ser mapeada a partir das pistas e informações que nos vai oferecendo o narrador com quem o *joven* se defronta.

Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución.

(Nocturno de Chile, p.22)

Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero he leído. (...) Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades [...]

(Nocturno de Chile, p.24)

Na fala do narrador de *Nocturno do Chile*, Sebastián Urrutia Lacroix, as referências a esse *joven envejecido* se caracterizam pela inexatidão. Por mais contundentes ou decisivas que sejam algumas afirmações, situam-se sempre no espaço das aproximações ou são

Salvador Allende". (p.203) (...) "En 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución". (p.204)

⁶ *Estrella distante*, uma história que assim como *Amuleto* advém de uma narrativa anterior, nasce do desdobramento de uma das passagens do indefinível *La literatura nazi en América*. Em *Estrella...* Bolaño reúne-se com Arturo Belano para reescrever a história de um insólito poeta/militar que desconhecia os limites entre a barbárie e a arte, tendo realizado uma obra sombria durante o regime ditatorial chileno.

⁷ Boa parte dos contos de Bolaño são narrados por um narrador em primeira pessoa, facilmente identificável com o autor. Quase sempre um escritor residente na Espanha, propõe ainda uma jogo auto-referencial ao identificar-se como um certo *B*, que poderia ser tanto *Bolaño* como *Belano*.

colocadas de um modo que não oferece segurança, estando a tal contundência na tomada de posição ou no juízo de valor daquele que conta. Esse alter ego que já percorreu a narrativa e a poesia de Bolaño aparece aqui quase que apenas insinuado, mas reivindicando o mesmo procedimento executado em textos como os poemas de *Los perros románticos*: um Bolaño que se faz personagem, mas cuja presença na obra traz consigo a trajetória e o drama de uma geração ou de um amplo séquito de poetas e jovens escritores, que compartilharam com ele as agruras de uma época singular. É essa mesma geração que mais tarde veria todo um bojo de expectativas perder o sentido ou se transformar em nada.

*En aquel tiempo yo tenía veinte años
y estaba loco.
Había perdido un país⁸
pero había ganado un sueño.
Y si tenía ese sueño
lo demás no importaba.
[...]
Y la pesadilla me decía: crecerás.
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del
laberinto
y olvidarás.
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un
crimen.
[...]⁹*

⁸ Referência ao golpe de Estado no Chile em 1973, quando Bolaño tinha vinte anos de idade.

⁹ Trecho do poema que dá título ao livro *Los perros románticos*. A obra ilustra com alguma força a tentativa de revisão que Bolaño busca fazer de sua juventude. De modo muito semelhante estes temas reaparecem em *Los detectives salvajes*.

Na concepção do *joven* e desses outros referentes é possível entrever uma outra faceta do autor. Roberto Bolaño propõe um jogo no qual forja uma autobiografia, construindo uma fronteira indefinida entre a realidade e a criação. O escritor realiza um reencontro com a própria história, reescrevendo-a. Apesar de encarar suas frustrações e deixar fluir no texto uma evidente sensação de fracasso, o autor assume o comando do diálogo mediado por suas peças, oferecendo o *Bolaño* que deseja, aquele com o qual gostaria que nos encontrássemos¹⁰. O *Bolaño* personagem, portanto, desembarca em sua obra envolto numa sorte de *autoficção*¹¹. Dessa forma,

"puede también recuperar una energía perdida, avanzando en un terreno de límites imprecisos, que instaura la duda y la ambigüedad como relación natural con el mundo real".

(SPERANZA, 2008: P.07)

Nesse sentido, alguns elementos caraterísticos das estratégias narrativas aplicadas por Roberto Bolaño sobre as quais vimos tratando encontram uma correspondência estreita com traços fundamentais da autoficção. Em primeiro lugar, a mencionada série de *alter-egos* dos quais o escritor chileno lança mão e que, em conjunto, como temos defendido até agora, constroem um conjunto de referências diretas ao próprio autor, demarcando sua presença no interior da obra. Por outro lado, o favorecimento da ficcionalidade nessa relação dúbia com o real, implícita no movimento pelo qual é Arturo Belano ou simplesmente B, e não Roberto Bolaño, o autor de determinados textos, o protagonista de certas estórias, o referente em torno do qual gravita uma série de outros personagens.

¹⁰ Entre outras questões, está presente a ideia de um jovem revolucionário que além da literatura vivera intensamente também a política.

¹¹ Terminologia cunhada pelo francês Serge Doubrovsky há aproximadamente quarenta anos.

Desse modo, é importante destacar a aposta pela narrativa como uma via de questionamento da própria história e da própria identidade - mesmo que acompanhada da consideração de que esta não poderá ser alcançada sem levar em conta a experiência coletiva da comunidade a qual se pertence, comunidade que no caso de Roberto Bolaño é definida por caráter geracional. Nesse sentido, diferentemente dos exemplos clássicos de auto-ficção, o percurso narrativo do escritor chileno não avança em direção à intimidade, mas reivindica a memória coletiva, fundamental a uma das facetas da produção literária latino-americana, fundada no valor do testemunho.

Consideramos que, em meio ao arcabouço que permite a reflexão sobre as estratégias de figuração do eu, a noção de auto-ficção se faz útil para pensarmos a relação de Bolaño com seus alter-egos, naquilo que eles têm de precários, patéticos, ou mesmo ridículos. Dessa forma, o personagem que é um representante do autor na sua ficção, sendo um vetor que introduz suas referências biográficas no interior do romance, não deixa de ser também heroicizado, pois como assinala a crítica Pilar Andrade, uma das vertentes férteis da auto-ficção é a construção de anti-heróis (Negrete-Sandoval: 2015). Neste caso, seguindo a reflexão construída até aqui, tratar-se-ia de um anti-herói/herói de si mesmo.

Podemos afirmar que essa manobra, ainda que não proposta como verdade, não deixa de induzir ao erro. Ler Bolaño converte-se quase que sempre na montagem de um quebra-cabeças, cujo pacote traz um número de peças que muitas vezes difere daquele que comporia o quadro.

O joven envejecido é um escritor de esquerda nascido no Chile nos anos 1950. Sua presença leva um padre idoso à beira da morte a uma perturbação tal que ele chega a questionar-se se aquele fantasma não é um reflexo de si mesmo. Lembra, mais pelo procedimento que

pelo teor da situação, o conto de Jorge Luis Borges¹², em que aos 70 anos de idade o autor encontra-se consigo mesmo, décadas mais jovem.

"Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el joven envejecido sea yo?"

(Nocturno de Chile. p. 149/150)

O terror de Lacroix talvez esteja naquilo que de modo corrente nos dias atuais muitos dos agentes políticos de períodos anteriores vivenciam com naturalidade e sem espanto: estar diante de si mesmos e perceber em que se transformaram, ou reconhecer o próprio passado, sem poder cultuá-lo.

1.4 *El joven envejecido*, esse outro

O *joven envejecido* é uma presença constante em *Nocturno de Chile*, figurando como antagonista do Sebastián Urrutia Lacroix, personagem central da obra. Não se materializa, mas atravessa o romance em toda a sua extensão, sempre invocado pelo narrador que o abomina. Está clara a oposição entre esses dois personagens, sendo a mesma o mote que dá largada à narrativa. É esta tensão que determina a importância desse personagem impalpável na configuração da obra.

¹² O inesperado encontro é narrado no conto *El outro*, publicado em *El libro de arena*, 1975. Não fazemos aqui um paralelo no sentido político, mas uma referência ao que ao nosso ver se coloca quando podemos perceber ao longo de *Nocturno de Chile* que Bolaño também fala em certa medida pela voz desse narrador. Essa possibilidade é reforçada certamente nas elucubrações finais do padre Urrutia.

Sempre mencionado pelo outro, o *joven envejecido* jamais tem voz e não pode ele mesmo proferir suas palavras de ordem ou de denúncia. Fica desenhado que se apresenta ao narrador quando este agoniza e passa a encontrar, de modo um tanto alucinado, com os fantasmas de sua história. O *joven envejecido* é um desses fantasmas, o mais agudo, pois é aquele que evoca todos os outros, trazendo à tona a trajetória pregressa do narrador com todos os seus percalços, em uma série de situações comprometedoras que o ligam às forças mais conservadoras da igreja, da arte e da política nos anos da ditadura.

Apontado pelo próprio padre Ibacache como aquele que tirou sua paz no momento em que se via mudo, tranquilo e pronto para morrer, o *joven envejecido* não recebe nome e não tem uma presença física apontada em momento algum. É um fantasma e cumpre nesse sentido o papel de aterrorizar seu inimigo, não permitindo que ele esqueça aqueles fatos que o condenariam e que no leito de morte gostaria de apagar. A partir daí esse oponente permeia a narrativa sendo sempre aquele a quem se quer responder, contestar ou acusar. Mas ao mesmo tempo que o padre se vê instigado ou mesmo obrigado a respondê-lo, sem poder dele se livrar, parece carregá-lo em alguma esfera do inconsciente que não consegue apaziguar: “Entonces me parece ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios”. (Nocturno de Chile, p. 22)

Essa é a dinâmica da relação estabelecida entre os dois. Sebastián Urrutia Lacroix tem aparentemente as condições para exercer um domínio, já que detém a prerrogativa da palavra. Esse domínio, no entanto, não se impõe e o oponente se instala na mente e no imaginário do padre, perturbando o que lhe resta de vida e realizando ali uma espécie de ato público no qual toda uma trajetória é questionada e obrigada a ser revista. É por isso que Lacroix conta sua história, reivindicando uma espécie de direito à defesa. O joven

envejecido, privado do direito à palavra, nada nos pode contar, sendo apenas o motor da fala desse *outro*.

PARTE II

Arturo Belano e a história

"Pero ni siquiera el descubrimiento de un mundo de sutilezas que remitían a los orígenes mismos de la civilización conseguiría despertarlo del letargo pesimista en que había caído y que le hacía sentirse extraño de sí mismo: Liev Dávídovich Trotski necesitaba una espada y un campo de batalla."

El hombre que amaba a los perros, Leonardo Padura

Capítulo 2

2.1 Atuação dentro de uma tradição

*"Um romancista não se parece nada com Adão; não é aquele que, como imaginou o poeta romântico, despertou e foi dando nome às coisas, criando palavras virgens para coisas virgens. O romancista existe dentro de uma literatura; falando abstratamente, diríamos que ele nasce dentro dela, nela se forma e desenvolve, com ela e contra ela faz sua criação. E por isso mesmo é herdeiro de uma tradição e criador de tradições."*¹³

Ángel Rama

Quando Ángel Rama afirma que um escritor em nada se parece com Adão, quer dizer também que este apenas pode existir dentro de uma literatura, que com ela e contra ela imagina sua criação. Como Rama propôs, após a modernidade, para ninguém é possível deparar-se com uma realidade virgem e a partir daí tomar para si a função de nomear as coisas. O escritor existe dentro de uma longa tradição, na qual se insere, a ela aderindo ou negando-a. É verdade também que o verbo criar pressupõe a instauração do novo, de uma construção e, porque não dizer, de um grau mínimo de originalidade. Esse advento da novidade que apenas um *escritor* no sentido mais amplo do termo é capaz de apontar é o que dá dinamismo a uma literatura e a faz caminhar, amadurecer ou desenvolver-se, dependendo do estágio em que se encontre o sistema literário em que se insere aquele que escreve.

¹³Tese defendida por Rama em um texto já clássico: *Dez problemas para o romancista latino-americano*. Aqui fazemos referência ao “quarto problema”, onde o crítico discute a relação do escritor com as literaturas nacionais.

A partir daí temos em jogo uma série de escolhas e opções no caminho a ser percorrido. Se escrever é vincular-se a algo, pertencer a uma história literária é também definir um itinerário próprio dentro dessa literatura, outorgando a ela a sua contribuição e reivindicando, dessa maneira, um espaço particular. Ao eleger um caminho, o escritor anuncia também qual é o lugar que deseja ocupar. Percorrer o caminho escolhido é, portanto, enfrentar-se com o já estabelecido, buscando transformá-lo ou então legitimá-lo, mas sempre propondo uma ressignificação das obras, lugares, gêneros e ideias legados pela tradição da qual o escritor se aproxima ao aceitar a tarefa da criação literária.

2.2 Um discurso da desconstrução

O que se precisa hoje é de histórias sóbrias e desintoxicadas que evidenciem a multiplicidade e complexidade da história, sem permitir que se conclua que ela progride de forma impessoal, de acordo com regras determinadas ou pelo divino ou pelos poderosos.

Edward Saíd

Um Roberto Bolaño questionador, irônico ou contundente, defronta-se de modo recorrente com os nomes mais canônicos da literatura latino-americana, compondo uma espécie de cânone particular, no qual nomes igualmente consagrados pela crítica, pelo mercado ou por um amplo público leitor, ocupam lugares distintos ou são mesmo excluídos de sua biblioteca. Sua predileção por autores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, declarada em seus ensaios, entrevistas, discursos ou depoimentos, aparece também em suas escolhas estéticas, vinculando-o a uma tradição mais extensa que aquela que projetou a literatura hispano-americana em décadas mais

recentes. Perseguir a longa e estreita senda de referências que se abre na poética de Bolaño é tarefa quase que interminável, e que exige, obviamente, muito mais que um périplo pelos países dessa região.

A esse respeito é de grande interesse uma conversação via correio eletrônico realizada entre Bolaño e o escritor argentino Ricardo Piglia. A troca de ideias foi promovida pelo jornal *El país* e no Brasil republicada pela *Folha de São Paulo*. No amistoso diálogo entre os dois afloram referências a autores de todo o mundo e de diversas épocas. A *Folha* chegou a elaborar um pequeno glossário, oferecendo informações como data de nascimento (e morte quando era o caso), nacionalidade e a principal obra dos autores mencionados na conversa. Lá aparecem, entre outros, o irlandês Laurence Sterne (1713), o francês Marcel Schwob (1867-1905), o mexicano Julio Torri (1889-1970), além de nomes mais recentes como o espanhol Javier Marías, nascido em 1951, e o norte-americano Don DeLillo (1976).

Por outro lado, é interessante notar como essa ampla formação intelectual, alimentada pela prática compulsiva da leitura, fornece os alicerces para uma peculiar relação com a literatura produzida na América Latina, que em certa medida nunca deixou de ser passional. Em um documentário intitulado *Bolaño cercano*, a viúva Carolina López guia uma breve visita pela biblioteca do autor, falando sobre o modo como cuidou de seus livros após seu desaparecimento em 2003. Nesse momento Carolina apresenta uma pequena estante que desde a morte de Bolaño estaria intocada. “Estes”, aponta ela, “são os livros que Roberto mais lia e relia”. Ali estão, entre outros, Vicente Huidobro, Octávio Paz, Enrique Lihn e, curiosamente, Pablo Neruda.

A postura que define o autor de *Los detectives salvajes* o coloca em confronto, por exemplo, com a própria essência de instauração de uma história da literatura. Posições como as apontadas anteriormente norteiam a construção de sua ficção, num esforço por pensar os lugares absolutos, outorgados por um cânone que se tece nas mais distintas

relações, muitas vezes alheias à própria literatura. É nesse momento que a obra de Roberto Bolaño adquire um caráter fortemente político, indissociável de seu desenvolvimento contingente.

É possível afirmar, e vale a pena aclarar, que esse é um debate no qual o escritor adentra com razoável lucidez, construindo uma ideia coerente acerca da prática da literatura e da institucionalização de obras, autores e tendências. Institucionalização essa influenciada de modo decisivo pelos poderes político e econômico. Daí o interesse constante por uma reflexão sobre o comportamento de escritores, sua relação com o poder e os limites éticos e morais, observados ou não por quem faz literatura. Aqui aparece certamente a noção de que a literatura enquanto instituição ignora ou não necessariamente adere a esses valores. Essa abordagem é explorada à exaustão em obras como *2666*, *La literatura nazi en América* e *Nocturno de Chile*:

Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura.

(p.147)

O cerne dessa reflexão atinge seu ápice quando a prática literária vislumbra-se em momentos de exceção. É aí que os mencionados limites veem-se na berlinda e mantém uma relação consequente com desdobramentos maiores, nos quais a literatura por si só já não redime, tornando inevitável a apropriação da história, em tentativas de enquadramento e resistência a discursos que desconstroem. Se o passado e as práticas que constroem o meio em que atuam esses personagens os condena, é preciso tomar mais uma vez a pena, assumir a palavra e escrever a história. Aqui podemos afirmar que Bolaño se propõe aquela tarefa descrita por Eward Saíd:

O primeiro é proteger contra e impedir o desaparecimento do passado, que na rapidez da mudança, da formulação da tradição e da construção de blocos simplificados de história, está no cerne da disputa descrita por Benjamin Barber como a "Jihad contra o MCMundo". O papel intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional.

(Saíd, p.38/9)

O que fica, adquire legitimidade e ecoa no imaginário coletivo é aquilo que é dito por quem tem esse poder. Esse discurso procura projetar-se como história, num registro que superaria o processo mesmo de sucessão dos acontecimentos.

É, no entanto, da tarefa de desconstrução que o autor mais se aproxima. Bolaño vai de encontro não apenas a um discurso pretensamente oficial, mas também em contra àquele que se coloca como alternativa a este, pondo a nu o descrédito de uma disputa que, em seu entender, já não se sustenta, não se justifica, ou mesmo inexistente.

2.3 Narrativa e desdobramento

El nuevo texto [Amuleto] saquea al anterior, lo desmenuza y en el mismo acto lo reconstruye; realiza un deslinde, asimila y amplía restos y detalles con los que contruye una nueva textualidad que consigue recuperar zonas ocultas o escondidas en el fragmento original; un procedimiento que a su vez ilumina una nueva lectura de Los detectives salvajes.

(Manzoni, 2003, p. 176)

É recorrente no universo de Roberto Bolaño o desdobrar de um episódio, seja ele central ou não em determinada obra, em outra narrativa, em outra obra. É estratégia do autor retomar suas “estórias” e construir uma obra subsequente, na qual um tema abordado anteriormente aparece com mais fôlego. Um de seus livros mais importantes, *Los detectives salvajes* (1998), que conta a saga de sua geração, extremamente jovem nos anos 1970, é anunciando bem antes, na coletânea *Los perros románticos* (1995), uma reunião de poemas de sua juventude, na qual os mesmos personagens que irão viver a saga poética do grande romance têm suas aventuras e ilusões contadas em versos carregados pelo tom passionai da época. Algo semelhante acontece, por exemplo, com o romance *Estrella distante* (1996), texto que retoma um dos episódios contados anteriormente em *La literatura nazi en América* (1996).

Assim, fruto de estratégia semelhante, nasce o romance *Amuleto* (1999). O texto retoma a narrativa de Auxilio Lacouture, que ocupa cerca de dez páginas em *Los detectives salvajes*, onde é, por sua vez, depoimento que se soma ao de aproximadamente 50 outros narradores¹⁴.

O trânsito de uma obra a outra confere a Auxilio um protagonismo antes negado pelo autor, já que na primeira obra é “apenas” a possibilidade de acrescentar algo à biografia de Arturo Belano e Ulises Lima que autoriza sua voz. Esse é o papel cumprido não apenas por Auxilio, mas também pelos demais narradores da segunda parte de *Los detectives salvajes*, obra que é um mosaico de narrativas a partir do qual se constrói a história daqueles personagens. Em *Amuleto*, Auxilio Lacouture volta a narrar e assume agora todas as atenções, sendo a única narradora.

¹⁴ Ao todo, o romance *Los detectives salvajes* (1998) possui 53 narradores. Dessa profusão de vozes emerge a trajetória de Arturo Belano e Ulises Lima, amigos inseparáveis até o final da década de 1970.

*Lo que sí puedo decir es mi nombre.
Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya, de
Montevideo, aunque cuando los caldos se me suben
a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy
charrúa, que viene a ser lo mismo aunque no es lo
mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende
a los latinoamericanos.
Pero lo que importa es que un día llegué a México
sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni
cuándo.*

(Amuleto, p.11/12)

Os episódios e dilemas de sua existência anunciados anteriormente desdobram-se, ocupando espaço importante e dividindo atenções com as peripécias de Arturo Belano e de outros personagens que, como o *alter ego* de Bolaño, também transitam entre o real e a ficção. Trata-se, como o definiu Celina Mazoni¹⁵, de “un trabajo meticulado que opera sobre la zona de riesgo que de manera casi necesaria se establece en las relaciones entre escritura y reescritura”.

Se Belano possui no relato uma presença transversal, desaparecendo e reaparecendo constantemente nas elucubrações da narradora, figuras como Remedios Varo, Lilian Serpas e seu filho, Carlos Coffen Serpas, aparecem em episódios relativamente fechados, como se fossem digressões que, por outro lado, ganham certa autonomia em relação à narrativa central. Se em *Los detectives salvajes* sua narrativa é pautada pela expectativa sobre o que Auxilio pode acrescentar à história de Arturo, no novo texto (*Amuleto*), quando seu relato adquire independência, naturalmente se amplia e lhe permite contar anedotas que vão do vivido ao imaginado e nas quais esses personagens figuram como protagonistas em relação direta com a narradora.

Esse texto novo permite a Auxilio um relato de si e os personagens que nele desembarcam circundam ao seu redor,

¹⁵ MANZONI, 2002, P.174

ganhando vida numa narrativa que se alimenta de lembranças desordenadas a partir do trauma de 1968, quando esteve isolada durante 13 dias num banheiro da Faculdade de Filosofia e Letras, enquanto os militares ocupavam a universidade após violar sua autonomia: “Y mis recuerdos que se remontan sin orden ni concierto hacia atrás y hacia adelante de aquel desamparado mes de septiembre de 1968 [...]” (Amuleto, p.98)

Por outro lado, pode se dizer que o relato de Auxilio Lacouture é um só, para o qual Roberto Bolaño oferece duas versões. A primeira serve à construção de um ambicioso romance, legando à empresa uma contribuição específica. A segunda, tanto ou mais que relato deslocado e ampliado, que se justifica pela referência explícita ao primeiro texto, é um novo romance. Assim sendo, esta segunda versão das lembranças da uruguaia pode, a critério do leitor, dispensar a referência anterior e ser acessada como um texto autônomo, no interior do qual é possível perseguir, sem o risco de qualquer prejuízo semântico, as prováveis chaves para sua compreensão. Aqui, ao contrário do que faz na nota que emite ao apresentar *Estrella distante*, Bolaño não recupera diretamente o vínculo com o texto anterior, tampouco o faz por meio de sua narradora. O relato que aqui se amplia assemelha-se a uma explosão, contida pela estrutura de *Los detectives salvajes* que, ao abrir um mosaico de narrativas, não outorga a todas as vozes um espaço que poderíamos chamar de próprio¹⁶. Auxilio não oferece satisfações ao leitor de Bolaño e anuncia de imediato o que tem a contar, não a história de Arturo Belano, e sim aquela que não parecerá, por ser ela quem conta, mas que é, no fundo, a história de “un crimen atroz”. (p.11)

¹⁶ Exceção óbvia feita a Juan García Madero, narrador que na primeira e última partes do romance divide o protagonismo com Arturo Belano e Ulises Lima.

2.4 Auxilio Lacouture e Arturo Belano

"Uno de ellos era Arturito Belano.

Yo lo conocí y fui su amiga y él fue mi poeta joven favorito o mi poeta joven preferido, aunque él no era mexicano y la denominación «poeta joven» o «joven poesía» o «nueva generación» se empleaba básicamente para referirse a los jóvenes mexicanos."

(Amuleto, p.55)

Protagonista em *Los detectives salvajes*, Arturo Belano é o amigo a quem a narradora Auxilio Lacouture mais se refere também no romance *Amuleto* (1999). Provavelmente, é com quem ela mais se identifica entre seus jovens amigos. Imigrante uruguaia, Auxilio constrói na Cidade do México dos anos 1960/70 um ciclo de amizades e convivência composto em grande medida por jovens candidatos a poeta que acreditavam/pretendiam formar uma nova vanguarda¹⁷. É dessas relações que ela extrai boa parte de suas estórias e é na companhia dessa juventude que experimenta o México efervescente dessas décadas¹⁸.

¹⁷ Em um momento posterior ao narrado por Auxilio, Belano irá se engajar na construção de um movimento que chamará de Real Visceralismo. Sobre o contexto de que se origina vale destacar duas coisas: 1. A iniciativa do movimento poético no romance é inspirada na organização do movimento infrarrealista, do qual o próprio Roberto Bolaño participou nos anos 1970; 2. O fato de que nunca se configurou no México uma cena vanguardista como tal, sendo o movimento desses jovens poetas inspirado em duas iniciativas da década de 1920, o *Estridentismo* (anexo 2), liderado por Manuel Maples Arce, e o grupo que ficou conhecido como *los contemporâneos* por editar uma revista de mesmo nome entre 1928 e 1931.

¹⁸ É necessário contextualizar que a etapa narrada se dá no período da presidência de Luis Echeverría (1970-1976), que pretende fomentar as atividades culturais entre a juventude, numa tentativa de dissociar-se dos acontecimentos de 1968 que culminaram no massacre de Tlatelolco, perpetrado pelo governo de Gustavo Díaz Ordaz, do qual Echeverría fazia parte.

"[...] ese cielo que yo conocía tan bien, esse cielo revuelto e inalcanzable como una marmita azteca bajo el cual yo me movía feliz de la vida, con todos los poetas de México y con Arturito Belano que tenía diecisiete años, dieciocho años, y que iba creciendo mientras yo lo miraba. ¡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."

(Amuleto, p. 42, 43)

Auxilio, como seus amigos, se vê diante de acontecimentos que iriam mudar a história e intimamente sonha protagonizá-los ou deles tomar parte mais diretamente. No entanto, no episódio que motiva sua narrativa, tanto em *Los detectives salvajes* como em *Amuleto*, fica claro que o único que logra é não converter-se em uma vítima direta da violência que assola a universidade e logo a Praça de Tlatelolco. Se não se converte em uma vítima fatal desses acontecimentos, certamente a narradora guardará sequelas que a acompanharão posteriormente e cujo reflexo será notado na construção de seu discurso ao longo da narrativa. Traços que se tornam mais visíveis no desdobramento e na expansão do relato no romance *Amuleto*.

Nesse sentido, podemos afirmar que Auxilio encarna

"essa linguagem entravada [que], por outro lado, só pode enfrentar o 'real' equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida".

(SELIGMANN-SILVA, p.47, 2003)

Salvar a própria pele, o que significa ultrapassar com vida aqueles dias, é o grande feito da narradora, que se delicia

posteriormente com a repercussão do caso e com as múltiplas versões que a história ganha:

"Y eso es todo, amiguitos. La leyenda se esparció en el viento del DF y en el viento del 68, se fundió con los muertos y los sobrevivientes y ahora todo el mundo sabe que una mujer permaneció en la Universidad cuando fue violada la autonomía en aquel hermoso y aciago año. Y yo seguí viviendo (pero faltaba algo, faltaba lo que había visto), y muchas veces escuché mi historia, contada por otros, en donde aquella mujer que estuvo trece días sin comer, encerrada en un baño, es una estudiante de Medicina o una secretaria de la Torre de Rectoría, y no una uruguaya sin papeles y sin trabajo y sin una casa donde reposar la cabeza. Y a veces ni siquiera es una mujer sino un hombre, un estudiante maoísta o un profesor con problemas gastrointestinales. Y cuando yo escuchaba esas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. ¡Y si estaba borracha le quitaba importancia al asunto! Eso no es importante, les decía, eso es folklore universitario, eso es folklore del DF [...]"

(Amuleto, p.148)

Auxilio, imigrante ilegal, que não tem residência e trabalho fixos na Cidade do México, alimenta-se das estórias que consegue contar, estórias que contam, sobretudo, aquilo que ela não foi, muitas vezes realizando num plano verbal as experiências que ela de fato não vivenciou. Apresenta-se, antes de mais nada, como a mãe da poesia mexicana e de todos os jovens poetas daquele momento. Atribui-se, assim, um status mítico, numa cena literária imaginária na qual seus imberbes amigos seriam senhores de um cânone vanguardista que, na prática, tentava derrubar a gritos toda uma tradição até então estabelecida¹⁹.

¹⁹ O principal alvo dos jovens poetas, que neste momento ainda não são aqueles liderados por Arturo Belano e Ulises Lima, são os escritores estabelecidos e que mantinham uma relação pacífica com o *establishment* da

"Y lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el 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 todos."

(Amuleto, p. 56)

Estes não alcançariam tornar-se mais que lembranças muitas vezes opacas na memória eventualmente frágil daqueles que tentam recuperar os passos de Arturo Belano e Ulises Lima. Auxilio Lacouture, no entanto, é amiga de um Belano anterior à parceria com Lima. Um jovem que ainda não havia empreendido a viagem de regresso ao Chile natal, numa experiência que se tornaria um divisor de águas em sua biografia e depois da qual, ao retornar ao México, conheceria Ulises e se afastaria completamente de Auxilio.

2.5 A história como referência

"Me puse a pensar en cosas que tal vez a ustedes no les interese de la misma manera que ahora me pongo a pensar en Arturo Belano, en el joven Arturo Belano al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía ni beber pero que se sentía orgulloso de que en su lejano Chile hubiera ganado las elecciones Salvador Allende"

(Los detectives salvajes, p. 194)

época. Esses escritores se faziam simbolizar nas figuras de Carlos Monsiváis e Otávio Paz, este o principal alvo das críticas e dos ataques do grupo.

Arturo Belano, como os demais *alter egos* de Bolaño²⁰, que aparecem em seus contos e em romances como *Putas asesinas*, *Llamadas telefónicas*, *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*²¹, reflete-se em Auxilio Lacouture na medida em que ambos formalizam uma busca por ser parte de acontecimentos decisivos para a história recente da América Latina. Bolaño projeta em seu(s) *alter ego(s)* e em alguns de seus narradores uma versão de si mesmo frente à história. Aqui vemos a necessidade de passar a história a limpo e refletir não apenas sobre o significado da mesma, repensado nas obras, mas, sobretudo, acerca do impacto por ela causado naqueles que ultrapassaram os anos mais difíceis, havendo ou não protagonizado-os. Os personagens de Bolaño não são, nesse sentido, atores dos grandes acontecimentos, mas figuras impactadas pelos mesmos. Coadjuvantes na história, protagonistas de uma literatura que se alimenta, sobretudo, de uma espécie de frustração ou fatalismo diante de derrotas coletivas. Aqui é preciso entender que Bolaño, ou o *alter ego* nele inspirado, não protagonizou ou esteve diretamente envolvido em nenhum evento histórico decisivo para a sociedade de sua época, amplamente falando, a América Latina, e, mais especificamente, o Chile e o México dos anos 1960/70.

O chileno Arturo Belano, ainda adolescente, chega à Cidade do México com sua família em 1968, ano de convulsões estudantis em diversas partes do mundo. A Cidade do México, por sua vez, seria marcada pelo massacre perpetrado pelas forças do presidente Gustavo Díaz Ordaz contra centenas de estudantes reunidos na praça das três culturas, em Tlatelolco, em outubro daquele ano. Esse acontecimento abala, evidentemente, toda uma geração de jovens e estudantes.

²⁰ Ver nota anterior.

²¹ Em *Nocturno de Chile* não nos encontramos com Arturo Belano ou B, por exemplo, mas com um enigmático *joven envejecido* cujas características também se cruzam com o perfil de Roberto Bolaño, como apontamos em capítulo anterior.

Belano, que não participara dos motins de Tlatelolco, irá conviver a partir daí com uma geração forjada pelo impacto de 1968.

"Y entonces yo llegué al año 1968. O el año 1968 llegó a mí. Yo ahora podría decir que lo presentí, que sentí su olor en los bares, en febrero o en marzo del 68, pero antes de que el año 68 se convirtiera realmente en año 68. Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende? Yo estaba en la facultad 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. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!"

(Los detectives salvajes, p. 192)

Uma derrota política dessa magnitude afeta não apenas os mais diretamente envolvidos ou vitimados pela violência, mas intervém na dinâmica que norteia as relações estabelecidas nessa sociedade a partir de então. O Estado, a sociedade e a juventude de esquerda assumem seus papéis na direção de um restabelecimento da vida social e política e constroem uma nova correlação de forças. Para o "novo" governo, que sucede àquele responsável pelo massacre, interessa um novo pacto social, onde os jovens e a sociedade acatem a nova conjuntura, usufruindo das possibilidades de atuação cultural e política que este oferece e formulando um imaginário que isola os acontecimentos de Tlatelolco num lugar do passado. Para este propósito a cooptação de representantes da alta cultura foi uma primeira estratégia, como esclarece o historiador José Agustín:

Luis Echeverría fue el primer presidente mexicano que se acercó a los intelectuales, pues, antes de él, sólo Miguel Alemán había mostrado aprecio hacia los artistas. Echeverría, sin embargo, comprendió que en el nuevo contexto post 68 la alta inteligencia del arte, el pensamiento y la investigación vestiría muy bien a su gobierno y la cautivó.

Uno de los primeros éxitos del presidente en este terreno fue la conquista fácil de Carlos Fuentes, quien no sólo se adhirió al nuevo mandatario sino que incluso hizo un gran proselitismo a su favor al compás del lema "Echeverría o el fascismo".

(Tragicomedia mexicana 2, La vida en México de 1970 a 1982, p. 17)

No entanto, para os jovens ativos na vida política e cultural nesse DF do entre décadas (1960/70), mesmo em um ambiente que se amplia a partir daí, não é possível apagar as sequelas de Tlatelolco, uma vez que todos estão ligados de algum modo àqueles que se perderam na tragédia. Assim,

"Aquellos jóvenes que no confiaron en el "nuevo estilo democrático del PRI" o bien se marginaron del sistema para criticarlo desde fuera o extremaron sus posturas políticas con la guerrilla. El movimiento del 68 había dejado claro que los jóvenes no eran escuchados por el gobierno sino aplastados por este, por lo tanto la manera de comunicar su descontento no estaba en la tradicional huelga, ni estaba en hacer una declaración pública de sus molestias y exigencias: para los automarginados estaba en la calle, en el rock, en la autogestión y los colectivos [...]"

(MADARIAGA, 2010, P.24)

Nesse sentido, o acontecimento histórico funciona como referência para a construção de uma narrativa que não necessariamente dá conta desse acontecimento. Esta é uma estratégia presente na obra de Bolaño, recorrente também em outros de seus textos²². Para falar especificamente dos romances *Los detectives salvajes* e *Amuleto*, entende-se o massacre da Praça de Tlatelolco, ocorrido na Cidade do México em 2 de outubro de 1968, como o marco

²² Em seu livro póstumo 2666, por exemplo, a segunda guerra mundial é uma forte referência para a formação do personagem central Benno Von Archimboldi, mas não necessariamente objeto da narrativa.

histórico determinante nas narrativas de Auxilio Lacouture. O acontecimento em si não é tratado em detalhes em nenhuma das narrativas, mas funciona como ponto de partida para a voz que conta²³:

"Pensé: estoy en el lavabo de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras y soy la última que queda. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia. Y también pensé (porque no soy tonta): todo ha acabado, los granaderos se han marchado de la Universidad, los estudiantes han muerto en Tlatelolco, la Universidad há vuelto a abrirse, pero yo sigo encerrada en el lavabo de la cuarta planta [...]"

(Amuleto, p. 127/8)

A partir daí o marco histórico converte-se em divisor de águas para a geração de Arturo Belano, que vive em um México posterior ao massacre, mas igualmente se alimenta da vontade de fazer história. Assim, é de suma importância também uma experiência posterior do jovem chileno. Auxilio nos conta que Belano parte ao Chile em 1973 com o intuito de se juntar aos apoiadores de Salvador Allende e “fazer a revolução”. O jovem Arturo é surpreendido pelas circunstâncias do golpe de Estado naquele país e tampouco pode ser efetivo em seu apoio ou em qualquer movimento de resistência, retornando ao México pouco depois. A narrativa tenta dar à viagem um tom épico, que termina por situar-se entre o irônico e o patético, juvenil. A experiência funciona para Arturo Belano como um ritual de iniciação à vida adulta e o reintroduz à cena mexicana com uma dupla sensação: por um lado, a de dever cumprido frente à história, por outro, a de detentor de autoridade moral para levar a cabo a organização de seu próprio movimento político/poético.

²³ Essa voz “Mantiene el carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico, pero también lo expande en un juego de sueños, pesadillas y visiones al que el texto se aproxima en un movimiento que el propio texto prefigura”. (MANZONI, 2002, P. 177)

No entanto, essa experiência promoverá mudanças profundas e ajudará a forjar a personalidade de Belano. É esse jovem poeta que aderirá a um novo ciclo de amizades, afastando-se, inclusive, e como já mencionamos, da própria Auxilio e empreendendo uma mudança drástica nas formulações de suas ideias e em seu projeto de vida. Profundamente impactado por derrotas políticas que põem em xeque seu horizonte utópico, tanto em sua vivência mexicana, neste que se tornara, até então, seu lugar no mundo, como em sua condição de chileno. Após ter cumprido seu dever com a pátria, Belano forjará um novo caminho, no qual a poesia ocupa esse horizonte utópico e não se realiza sem a obediência a uma máxima por ele adotada: a fusão entre ética e estética²⁴.

"Auxilio Lacouture nos confirma que cuando B²⁵ regresó de su aventura chilena se había transformado en alguien completamente distinto del que salió del DF. Consideraba haber cumplido su destino histórico con aquel intento de cooperar con la revolución en su país de nacimiento; ya podía tener tranquila la conciencia.

En realidad, desde ese momento se marcó un profundo cambio en B, que tiene que ver con su asunción de la literatura como modo de vida. Descartó todo cuanto se podía oponer a ese objetivo. Su paso por Chile le permitió abandonar un lastre que pesaba en su historia: el deseo de participar en las lides revolucionarias latinoamericanas, las guerras floridas, como le gustó llamarlas después. Asumió, a partir de entonces, su derrota político-existencial y la convirtió en un motor fundamental de su escritura."

(MARRAS, 2011, P. 63)

Os acontecimentos ficam como fantasmas e são repensados nas obras com uma eficácia que as ações ou tentativas de intervenção não

²⁴ Problemática importante na forjadura do perfil de Belano e de seu realismo visceral. Retomaremos mais adiante neste trabalho.

²⁵ Sergio Marras, ao fazer um mapeamento da construção desse *alter ego* de Bolaño opta por referir-se sempre a esse referente do autor com o termo B.

possuíram. Fica ao final o legado da memória, do testemunho e a autoridade da palavra convertida em literatura. Bolaño e seus narradores se confundem e fertilizam sua obra, espaço no qual sua fixação pela história ganha sentido, alimentando e sendo alimentada. É possível perseguir esses personagens e entender de onde vêm e como se constroem, porém, para além disso, fica o fracasso como matéria, a história como referência e, por fim, uma literatura própria.

2.6 *El joven envejecido* contra a oficialização da história

Em *Nocturno de Chile*, quando Sebastián Urrutia Lacroix nos apresenta o *joven envejecido* e instaura sua presença no lado oposto do discurso que enuncia, nos permite entrever as bases de uma disputa cujo rastro é preciso perseguir. O duelo que se instaura na espinha dorsal da obra a partir da ambivalência desses dois personagens tem um campo de batalha determinado: a história. Ao outorgar voz a Urrutia e fazer dele o narrador de um romance que percorre aproximadamente quatro décadas de história, Roberto Bolaño propõe-se levar ao centro da questão o monopólio da palavra e dos meios de forjadura de verdades e mitos que possuem aqueles que saem em vantagem de épocas especiais. O *joven envejecido* gravita ao redor de um Lacroix à beira da morte, mas ainda disposto a deixar sua versão para os fatos. Registro cuja necessidade se lhe impõe a partir das provocações desse oponente e que ele apresenta como verdade.

Considerando o vínculo que o narrador possui com os segmentos mais conservadores da sociedade chilena daquelas décadas, fica posto que, num momento em que a ordem até então vigente sofre um desequilíbrio e tende a uma alteração decisiva em suas estruturas, um representante do *status quo* dessa época precisa intervir e salvaguardar o lugar dessa ordem numa espécie de imaginário político.

O padre Ibacache se propõe essa tarefa, a princípio como defensor da própria reputação. A história de vida se mescla com a política e com a literatura e o envolve num laço inequívoco com a estrutura de poder estabelecida no país durante as décadas imediatamente anteriores ao momento de sua fala: 1970/80. É contra a ideia de conciliação e de estabelecimento de um lugar seguro para essa versão da história que o *joven envejecido* se levanta. Mais do que isso, levanta-se mesmo contra esse discurso, tentando impedir que ele construa um veredito:

"No lo veo, pero me parece verlo. Arruga la nariz, otea el horizonte, se estremece de pies a cabeza. No lo veo, pero me parece verlo acucillado o a cuatro patas en un altozano, mientras las nubes negras pasan velocísimas por encima de tu cabeza, y el altozano entonces es una colina baja y al minuto siguiente el atrio de una iglesia, un atrio negro como las nubes, cargado de electricidad como las nubes, y brillante de humedad o sangre, y el joven envejecido tiembla, retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia."

(Nocturno de Chile, p. 124)

Assim, esse personagem envolto em névoas e apenas aludido leva a cabo um exercício de resistência, alavancado mediante o procedimento irônico que caracteriza o texto de Bolaño. Está dada a partir de sua elaboração uma disputa ideológica que acompanhamos pela voz de Lacroix. Disputa essa que foge claramente a padrões simplistas e renega a mera denúncia, propondo uma reflexão aprofundada acerca dos papéis que cumpriram os sujeitos ideológicos situados tanto à direita como à esquerda da cena política.

O *joven envejecido*, descrito ou simplesmente mencionado pela voz do narrador, pode ser entrevistado com alguma clareza como um representante ou como um tipo que sintetiza o papel desempenhado pela esquerda no embate político que reproduzem. Esse interlocutor vem para questionar e pôr em conflito a estabilidade de Lacroix. Os

questionamentos que disparam o mote narrativo permeiam a história que é contada e permitem que tracemos esse perfil que se define e caminha pela esquerda. O *joven envejecido* reage e contesta, portanto, os lugares que o narrador busca afirmar em seu discurso, instaurando também a dúvida sobre as ações que próprio padre considera questionáveis, mas intenta justificar.

No desenrolar dessa relação fica anunciada também a liquidez desses agentes. O que faz com que o *joven envejecido* não se configure de modo algum como uma espécie de herói, tipo para o qual dificilmente há espaço em na ficção de Bolaño. Fica, de qualquer modo, como representante daqueles que resistiram antes, durante ou depois do período militar. Sendo a própria grafia de sua designação um indicativo dessa função: o personagem é sempre mencionado com as iniciais em minúsculas, o que deixa claro que não se trata de um alguém específico, que recebera um apelido. *Joven envejecido* é mais que uma alcunha atribuída a algum inimigo de Sebastián Urrutia Lacroix, é o modo como este se refere à esquerda chilena daqueles anos, ou a um setor específico desta, que mesmo após o fim da ditadura obriga a continuidade de uma disputa, agora em torno à construção de significado sobre esse passado recente, num momento em que as vozes da situação ou do novo *establishment* pretendem enquadrar a história.

O *joven envejecido* cumpre uma função importantíssima, pois, se por um lado questiona e de algum modo interrompe essa forjadura de verdades sob a égide do poder político, é também um elemento de forte contestação à atuação da própria esquerda, que por excelência representa o novo e é *joven*, portanto. Essa *esquerda*, por outro lado, se instala no texto bolañesco já *envejecida*. Seu papel é apresentado aqui como caquético ou ultrapassado. Esse jovem que não é herói, tampouco é vilão. Compõe, sim, parte significativa de um mosaico em que ninguém, pessoa, agente ou tipo específico, é capaz de apontar

caminhos, nem pode, com alguma autoridade ou legitimidade, reivindicar supremacia diante do passado.

"Desde hace mucho el joven envejecido guarda silencio. Ya no despotrica contra mí ni contra los escritores. ¿Tiene esto solución? Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de occidente. Métetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un no inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia."

(Nocturno de Chile, p. 148)

A subjetividade desses personagens e a disputa peculiar que se desenha a partir deles e em toda a extensão desse romance não permitem que olhemos para eles com qualquer segurança que poderiam oferecer lugares sólidos ou campos de ação supostamente confiáveis. Certamente Bolaño não propõe um encontro entre direita e esquerda no sentido ortodoxo do termo, mas coloca em seu texto o ambiente para que estes tipos sejam diluídos. Indo além, os recursos da ficção servem à investida literária para colocar o que o discurso de Bolaño em outros espaços já demonstrara com toda a clareza.

2.7 Roberto Bolaño e seu lugar como escritor frente à tarefa do intelectual

O *joven envejecido* que escreve os romances que Urrutia Lacroix lê às noites, que mexe a boca sem que os seus sons possam ser ouvidos pelo ex-professor de marxismo do ditador Pinochet, que parece guardar silêncio, remete, neste caso, a uma forma de presença improvável do autor do romance, já não numa representação da sua juventude diante da história que frustraria os seus anseios radicais de transformação da sociedade, mas do escritor consagrado que já operou um recuo, fixando-se exclusivamente na trincheira da literatura. O percurso descrito acabaria por afirmar o lugar específico do escritor,

concentrado em seu trabalho de criação, permitindo-nos pôr em questão as formas pelas quais, após o referido "recuo" e a opção definitiva pela literatura, o outrora jovem Roberto Bolaño, agora um envelhecido escritor de sucesso, se apresenta, ou não, como intelectual, intervindo na chamada esfera pública para se posicionar sobre assuntos relativos ao destino político, moral ou cultural de sua sociedade, vivenciando aquele desafio descrito por Nicolau Sevcenko, qual seja, "o dilema entre o impulso de colaborar para a composição de um acervo literário universal e o anseio de interferir na ordenação de sua comunidade de origem". (2003: p.31)

Partimos, assim, para uma distinção analítica que se estabelece entre as figuras do escritor e do intelectual, destacando no primeiro a aura demiúrgica e profética da criação, como destacado por Edward Said, e no segundo a vocação de intervenção em assuntos que se encontram fora dos problemas relativos à escrita literária, voltados para dimensões da vida coletiva que ocupam a agenda da opinião pública. Manifestos, debates, colunas em jornais, são algumas das formas de intervenção das quais pode lançar mão o intelectual que decide atuar para além dos limites da sua produção artística, humanista ou científica específica, e que se coloca como baluarte moral, como arauto da herança cultural, como reservatório da consciência crítica da sociedade. Roberto Bolaño resiste a este lugar. O Rechaça. Nas suas notas de jornal, recolhidas e publicadas post-mortem, são extremadamente excepcionais as referências do chileno a quaisquer temas não os literários. No entanto, entre essas raridades, podemos encontrar uma declaração de repúdio à ideia do intelectual, tal como a vimos tratando. Em um artigo intitulado "La poesía chilena y la intemperie", ao fazer um elogio contundente à poesia de Gonzalo Millán, o autor afirma que este

[...] se erige durante algunos años como la única poesía civil frente al alud de la poesía sacerdotal: es un alivio leer a Millán, que no se propone a sí

mismo como poeta nacional ni como la voz de los oprimidos.

(Entre paréntesis, 2003: p.89)

Bolão não é, e rejeita a possibilidade de ser, aquele escritor que carrega empunhada uma bandeira política, seja ela qual for. Ele parece permanecer acorado, como o jovem envelhecido, proferindo as palavras que o poder não escuta. Na escuridão, na solidão da literatura, o escritor que se retira da história empreende um caminho no qual opta por sua ressignificação e recriação, pelo resgate da memória de sua experiência (e que pretende ser a memória de toda uma geração) para reinserir horizonte poético a utopia derrotada no plano estritamente político. O caráter político da escrita de Bolaño, portanto, está ancorado no desafio à história oficial. Bolaño faz da literatura esse lugar da utopia recuperada, e o seu projeto criativo acaba por representar, no plano do imaginário, uma forma de intervenção sobre a memória comum da experiência histórica latino-americana. Neste sentido, o seu discurso ao receber o prêmio Rómulo Gallegos, é eloquente. Destacando o paralelo cervantino entre o poeta e o soldado, o escritor chileno repete o gesto do autor do *Quijote*, ao fazer de sua literatura uma homenagem à sua vida anterior, pré-literária, da milícia, do militante:

De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México,

y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. Y ése es el resorte que mueve a Cervantes a elegir la milicia en descrédito de la poesía. Sus compañeros también estaban muertos. O viejos y abandonados, en la miseria y en la dejadez. Escoger era escoger la juventud. Y hasta en esta debilidad melancólica, en este hueco del alma, Cervantes es el más lúcido, pues él sabe que los escritores no necesitamos que nadie les ensalce el oficio. Nos lo ensalzamos nosotros mismos.

(Bolaño, *Entre paréntesis*, 2004: p.37)

Arturo Belano, assim como o *joven envecido*, de *Nocturno de Chile*, guarda silencio. Há muitas referências sobre o que disseram ou haveriam dito, mas não ouvimos suas vozes. Esse último é filtrado pela voz de Lacroix; aquele essencialmente pelo discurso de Juan García Madero, em *Los detectives salvajes*. Por esses narradores, sabemos que, na juventude, esses personagens atuaram intensamente na vida pública até o momento em que desapareceram, compelidos por suas derrotas no plano político. O silêncio que guardam, portanto, é emblemático de sua retirada de um campo de batalha específico, o da história. Um outro caminho estará aberto na sequência e complementa a fusão ente biografia e auto-ficção realizada pelo autor.

Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era.

(Bolaño, *Entre paréntesis*, 2004: p.37)

Roberto Bolaño afirmou mais de uma vez que a literatura era sua forma de fazer política. Isso implica a reivindicação de um espaço de autonomia em relação a outras tarefas e veicula a ideia de que o espaço privilegiado do escritor, conforme aponta Saíd, possibilita uma intervenção que prescinde sem prejuízos de um tipo específico de ocupação do espaço público, própria do intelectual ou do militante.

No uso cotidiano de idiomas e culturas com os quais estou familiarizado, o escritor é uma pessoa que produz literatura – isto é, um poeta, romancista ou dramaturgo. Acredito que, de modo geral, é verdadeiro que em todas as culturas os escritores tenham um lugar separado, talvez até mesmo mais honroso, do que os intelectuais; a aura de criatividade e uma quase sublime capacidade pela originalidade (muitas vezes profética em escopo e qualidade) é prerrogativa dos escritores, de uma forma que não se aplica, em absoluto, aos intelectuais.

(Saíd, 2012: p. 29)

Aqui está a atuação do escritor e a adesão a um espaço próprio que, mesmo longe da patrulha ideológica, possui códigos específicos, inserindo o escritor – que se diferencia do intelectual ou opta por não aceder a essa função – em um circuito do qual não pode se eximir, inclusive por questão de sobrevivência de sua atividade. Aqui, vale a proposição de Pascale Casanova, tão bem resumida por Edward Saíd.

No entanto, é verdade também, como mostrou Pascale Casanova em seu livro sinóptico A república mundial das letras, que se criou um sistema global de literatura que hoje se encontra consolidado, completamente organizado, com sua nova ordem literária, ritmo de andamento, dogmas, internacionalismos e valores de mercado.

(Saíd, 2012: p. 30)

Roberto Bolaño, inserido no circuito descrito por Casanova, faz da literatura seu meio de intervenção, elegendo um modo específico

de fazer ficção, reescrevendo a história e restaurando um passado que o oficialismo reivindica como unívoco. Assim, o autor evoca a própria memória como matéria de sua literatura, ampliando as possibilidades de sua narrativa através de um artifício que possibilitaria também a sua legitimação.

PARTE III

Da revolução à literatura: a poesia como forma de utopia

"Es totalmente lógico, dijo, que cuando el filósofo se levanta de su sillón, después de haberse convencido de que es el propietario exclusivo de la verdad más allá de toda duda, lo que hace es tomar uno de esos leños encendidos y dedicarse a incendiar con el fuego de su razón el mundo entero."

Respiración artificial, Ricardo Piglia

Capítulo 3

3.1 O romance e a história

É notória a relação que a ficção hispano-americana empreende com a história dessa região. Desde muito cedo, a narrativa, e posteriormente o romance como gênero estabelecido, aproximam-se do conhecimento histórico e dele subtraem matéria essencial para sua construção. Está claro que este apelo à história tergiversa por diferentes nuances e é motivado pelos mais variados interesses, conforme a etapa que atravessa a literatura ou o projeto a que se propõe determinado autor. De um modo geral, esse empreendimento sempre esteve motivado pelo desejo de um mundo novo e em constante construção, por significar-se e dar sentido à própria história, e esse desejo de utopia encontrou no romance ambiente extremamente propício, realizando-se a partir daí, e em contato com a história, num exercício bastante profícuo. Este

"sería el punto a que una cultura ha llegado para verse a sí misma en la realización de uno de sus principios más caros o el mejor vehículo que ha creado para entender la articulación entre realidad empírica y realidad simbólica"

(JITRIK, 1995: 55)

A fecundidade que a relação entre literatura e história encontrou no romance hispano-americano proporcionou o amplo desenvolvimento daquilo que uma longa tradição ocidental, cristalizada desde Europa, já havia fixado sob o rótulo de "romance histórico".

A tradição desse tipo de literatura na América Hispânica adquire tal relevância que a prática termina por configurar um gênero cujo desenvolvimento se confunde com a própria consolidação do romance, sobretudo naqueles países em que a *novelística* e uma sólida tradição literária iriam se desenvolver. Enfim, rever a trajetória do romance

histórico enquanto tradição na literatura hispano-americana é percorrer também o itinerário da produção romanesca no continente e do amadurecimento de uma literatura com profundo senso de identidade. Esses processos que terminam por fundir-se em um só, numa relação mais do que incestuosa, atingem seu auge ao longo do riquíssimo século XX. Isso permitiu “a las novelas históricas trabajar sobre tales contradicciones para situarse en la problemática presente del poder y socavar el poder que la historiografía defiende de manera imperfecta”. (JOTRIK, 1995: 84)

3.2 Itinerário da utopia: um posfácio à história

¿Qué hay detrás de la ventana?

(Los detectives salvajes, p.609)

A noção de utopia nasce como a concepção de uma sociedade justa, mais especificamente uma cidade, na qual existe um princípio de alteridade em que as coisas encontram seu correto lugar de convivência. Esse conceito, tal como a conhecemos hoje, trilhou um longo percurso de descartes e incorporações de sentido ao longo da história de sua manipulação semântica nas linguagens políticas dos homens e mulheres que porventura a tenham empreendido em seus discursos. Tais transformações a delinearam, especialmente, como um termo de cunho predominantemente ideologizado, sendo ora reivindicada, ora rejeitada pelos arrojadores de um texto – que

apelavam a certas nuances lexicais do termo em detrimento de tantas outras possíveis, a fim de corroborarem, de acordo com interesses intrínsecos à linguagem, com a configuração precisa da mensagem que almejavam comunicar.

É princípio básico desse ideário a negação do lugar existente e a projeção do novo; aponta sempre para o futuro. O termo criado por Thomas More²⁶ insufla um apelo constante à imaginação e reivindica a necessidade de pensar um todo que se harmonizaria, possibilitando a formação de uma sociedade tida por ele como ideal.

É interessante notar que essa fantasia é inspirada, sobretudo, pelas grandes navegações do século XV e pela possibilidade de descoberta de novos lugares e de povos que reuniriam, para a cultura europeia, as condições para a formação de uma outra sociedade. Esse lugar seria encontrado por um viajante que se surpreende com o novo mundo, detentor de todas as condições para tanto. O apelo à imaginação contido nas propostas mais primitivas acerca do termo *utopia* diziam respeito, em muito, às experiências adquiridas pelos europeus quando da ocorrência dos processos de expansão ultramarina que eclodiram no século XV e perpassaram as perspectivas dos coetâneos dos séculos seguintes.

A partir do contato com diferentes gentes e espaços, alguns homens e mulheres imiscuídos na estrutura mental desta cultura europeia “tardo-feudal” e “proto-moderna” se viram diante da possibilidade de ficcionalizar a respeito de sua própria sociedade com base em relatos que desembarcavam no *Velho Continente* através das penas dos viajantes e dos relatos de mercadores e traficantes. Possuindo o *Novo Mundo* como panorama inspirador, muitos foram os discursos que incorporaram aportes *utópicos* a descrições ou formulações do cenário europeu, tendo em vista o que se lia e o que

²⁶ *Utopia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

se ouvia a respeito do “paraíso” todavia não desbravado em além-mar).

A transformação do conceito de *utopia* fez com que o termo, fortemente questionado por Marx e Engels no século XIX, adquirisse sentido concreto, sendo, mais adiante, apropriado pela própria esquerda marxista, passando a designar esse lugar, ainda no futuro, mas todavia possível. A *utopia* deixou de ocupar um posto epistemológico necessariamente relacionado ao *ideal*, ao *fantástico* e ao *intangível* – ainda que tais evocações não tenham sido de todo eliminadas de sua polissemia, mas tenham tido seu potencial semântico reduzido em detrimento de outras categorias que passaram a ser apeladas com mais recorrência pelos discursos da época – e passou a figurar, a partir de calendários de ações gestados pela própria militância, num horizonte de expectativas exequíveis. Para a filósofa Marilena Chauí²⁷, é nesse momento que “a utopia deixa de ser um jogo intelectual para tornar-se um projeto político, no qual o possível está inscrito na história”.

Se, como propunha o crítico uruguaio Ángel Rama, a América Latina é o espaço da *utopia*, não é absurdo intentar compreender a partir de sua literatura²⁸ a trajetória de um projeto utópico que nasceu, reformulou-se, adquiriu diferentes matizes a cada século, entrou em crise e pode encontrar novo sentido agora, nas décadas iniciais do século XXI.

A própria concepção de um mundo novo fez com que aqui se pudesse pensar a possibilidade de construção de uma *pátria grande*, na qual se forjaria uma sociedade avançada. No entanto, o que dá fôlego a essas proposições é uma visão de conjunto, insistente, apesar das infindáveis diferenças entre os povos da região. Essa vontade de

27 *Notas sobre utopia*. Ciência e Cultura, São Paulo, p. 7-12, jul. 2008.

28 Aqui acatamos a proposição do crítico, quando este apontava para a existência de um sistema literário supranacional nesta parte do mundo.

enxergar a América Latina enquanto conjunto e pensá-la como uma grande sociedade que pode assumir seu destino, perseguiu – notadamente entre os séculos XIX e XX- os escritores e intelectuais da região, e foi por eles perseguida. A partir daí a possibilidade de pensar esse conjunto a partir de uma veia utópica fez-se plausível, tornando-se recorrente em uma série de discursos que se propõem a tratar da unicidade da América Latina como “una sola cosa”. Pedro Henríquez Ureña²⁹, por exemplo, em 1925, evocava a figura do libertador Simón Bolívar para sugerir que, após as independências, “debíamos seguir nuestras vidas de naciones hasta llegar a la unidad sagrada”.

Essa utopia, que apontava para a organização de uma grande nação em que diversos povos se veem interligados e constroem uma democracia autônoma em relação ao grande vizinho do norte e às nações do velho continente, jamais foi alcançada plenamente. Seu auge acontece nas décadas de 1960/70 do século XX, quando o advento da revolução cubana e um grande número de insurgências daí fomentadas fez com que se encarasse a ideia como um espectro fortemente verossímil³⁰.

Esse movimento, obviamente, contamina a literatura, como algo peculiar ao jogo intelectual da região. A vontade de transformar a realidade política e social adere à escritura como uma de suas armas mais notórias e eloquentes, que acompanha intensamente seu apogeu

29 *La utopia de América*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

³⁰Num primeiro momento, com o triunfo socialista em Cuba e a eclosão de uma série de insurgências daí derivadas e por Cuba fomentadas, muitos acreditaram que os ideais utópicos perseguidos desde meados dos oitocentos, que apontavam para a organização de uma grande nação latinoamericana em que os diversos povos que nela habitavam estariam interligados e aptos à construção de uma democracia autônoma, sobretudo em relação ao grande vizinho do norte e às nações do *Velho Continente*, estavam finalmente sendo alcançados. Com o tolhimento da Revolução sem que o projeto jamais fosse consumado integralmente, a *pátria grande* latinoamericana retornou ao seu lugar de *utopia*, tendo incorporado, dentre tantos outros termos, as categorias de *frustração* e *trauma* ao seu panorama lexical.

nas mencionadas décadas e vive o sabor de sua crise, na virada de século e início do novo milênio.

Nesse sentido, as décadas de 1990/2000 marcam a explosão de uma época de crise, impulsionada, no plano político, pelas grandes derrotas das décadas anteriores e pelo predomínio, a partir daí, de um descrédito de valores e ideais que naqueles anos anteriores tinham estado envoltos em esperança e certezas. Essa crise de paradigmas reflete-se naturalmente no comportamento e na atuação de intelectuais, artistas e escritores, que já não se impõem a necessidade de se agrupar ou de afinar a construção de ideias em uma direção semelhante.

É a partir desse momento que ganha força a literatura de Roberto Bolaño, cuja obra adquire corpo sólido no referido período. O romance que o projeta, *Los detectives salvajes*, publicado em 1998, traz de volta a ideia de *romance total* e convida a uma nova leitura da América Latina, que segue seu périplo, um itinerário pelo qual se defronta com estilhaços de uma batalha perdida e que já não pode levar a um desfecho redentor – embora ainda se caminhe, como faz García Madero e seus pares, como fez Aureliano Buendía.

Dono de uma obra que se prometia ainda mais frutífera, Bolaño tem em *Los detectives salvajes* uma de suas maiores realizações. É possível entrever, inclusive, que seu romance vem preencher um espaço permeado de perguntas que a América Latina e os cultores de sua literatura e sua cultura começam a se fazer a partir dos anos 1990, e que de algum modo era esperado, como uma necessidade a ser satisfeita: para o crítico Leonardo Tarifeño³¹, o impacto de sua obra só é comparável àquele que um dia exerceu García Márquez. *Los detectives salvajes* floresce numa América especial, talvez tanto quanto aquela dos anos 1960/70, embora por motivos distintos. Sua

31 Roberto Bolaño: *el crimen perfecto del detective salvaje*. La Nación, Buenos Aires, 19 de setembro de 2009.

concepção é o enfrentamento a um desafio estético e político, e seu alcance o impõe como o romance de uma época, cuja leitura e entendimento podem ser ferramentas úteis para aqueles que, apesar de tudo, não abandonam a ideia de pensar esta região como um conjunto que ainda caminha rumo a algum lugar. Nesse contexto, o romance de Bolaño parece fechar um ciclo que, reivindicando a palavra como lugar, funciona como uma espécie de posfácio à história.

Aqui, é preciso reconhecer a adesão do escritor, ainda que por um viés progressista, à ideia de que a luta de classes como fundamento da história teria perdido validade no início dos anos 1990. A partir deste marco, sua obra reformula um projeto literário e passa a cumprir um papel de recolhimento e reelaboração dos valores da etapa anterior. O romance é, assim, o espaço possível para a realização dessa tarefa.

3.3 Das sombras aos desertos: a poesia como horizonte

Y mi mirada rielaba como la luna por aquella intemperie y se detenía en las estatuas, en las figuras sobrecogidas, en los corrillos de sombras, en las siluetas que nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable.

(Amuleto, p.43)

Pero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito. (Estos animales son las serpientes, los gusanos, las ratas y algunos pájaros.)

(Los detectives salvajes, p.15)

Quando o relato de Juan García Madero desata, abrindo o romance *Los detectives salvajes*, Arturo Belano³² não demora em converter-se em uma sombra³³, uma figura que, desprovida de qualquer glamour que possa rondar o termo, forja-se como um mito não materializado: é referido por todos, mas poucas vezes se deixa encontrar. Apresenta-se, no entanto, como a principal referência para a “pandilla³⁴” que se configura ao redor de sua ausência autoritária. É ele o principal mentor do grupo neovanguardista que professa o realismo visceral e, como tal, articula a confecção de uma revista e a publicação de uma antologia, promove/autoriza a inserção de novos membros no grupo, bem como o banimento daqueles que já não se encaixam no mesmo.

"Todos temen encontrarse aquí con Arturo Belano, temor por lo demás infundado pues el chileno no aparece desde hace días. Según Requena (que de los real visceralistas sin duda es el más flemático), Belano ha empezado a echar a más poetas del grupo. Ulises Lima se mantiene en un discreto segundo plano, pero por lo visto apoya las decisiones de Belano. Le pregunto quiénes son los purgados en esta ocasión. Me nombra a dos poetas que no conozco y a Angélica Font, Laura Jáuregui y Sofía Gálvez."

(Los detectives salvajes, 100, 101)

Dado o caráter elíptico desse líder, as informações sobre os rumos que segue o real visceralismo são coletadas a partir de rumores que o mais recente poeta a integrar essa tendência transformadora da

³² Nesse sentido, a trajetória de Belano é indissociável de sua parceria com o amigo Ulises Lima. No entanto, optamos neste momento por seguir a pista de Arturo Belano sozinho, como alter ego do autor. Ficará um momento posterior, uma abordagem mais detalhada acerca do caráter e da perspectiva de Lima, para além de sua relação com o co-protagonista chileno.

³³ Nos referimos exclusivamente à primeira parte do romance, ao longo da qual Belano e Lima permanecem semicultos, aparecendo apenas eventualmente. Essa condição será diferente nas outras duas partes da obra, especialmente na terceira, quando é retomado o diário de Juan García Madero.

³⁴ Termo que no português coloquial praticado no Brasil significa “gangue”.

poesia mexicana capta em suas peripécias pelo DF e registra em seu diário, sendo este a primeira fonte que a obra oferece ao leitor/detetive.

Esse agitador, que logo irá oscilar entre as sombras, é aquele que acende o estopim da narrativa ao convidar cordialmente o estudante de Direito, Juan García Madero, a integrar as fileiras do novo movimento literário. Deslumbrado, o jovem poeta³⁵ compra a ideia da existência de um movimento poético com pretensões vanguardistas e celebra sua ascensão a esse círculo tão seletivo.

Juan García Madero, que sequer precisa apresentar a seus líderes qualquer credencial que o habilite a juntar-se a um grupo dessa natureza, assume a condição de poeta real visceralista como lugar de enunciação e, por consequência, acata e projeta as imagens de Arturo Belano e Ulises Lima como referência e símbolo de liderança, numa configuração que se assemelha com a organização células políticas.

"Más tarde llegaron otros poetas, algunos real visceralistas, otros no, y la barahúnda se hizo imposible. Por un momento pensé que Belano y Lima se habían olvidado de mí, ocupados en platicar con cuanto personaje estafalario se acercaba a nuestra mesa, pero cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla. No dijeron «grupo» o «movimiento», dijeron pandilla y eso me gustó. Por supuesto, dije que sí. Fue muy sencillo. Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo. La letra de la canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer. Antes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si ésos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana. A las seis de la mañana tomé otro pesero, esta vez solo, que me trajo hasta la colonia Lindavista, donde vivo. Hoy no fui a la universidad.

³⁵ Juan García Madero, que tem apenas dezessete anos de idade quando se depara com Arturo Belano e Ulises Lima, passa a ser o mais jovem integrante do grupo. Terminará trocando a carreira de Direito pela poesia...

He pasado todo el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas."

(Los detectives salvajes, p. 10)

A partir daí, após franquear a entrada de García Madero ao círculo, as aparições de Belano são eventuais e esporádicas e especula-se entre os integrantes do grupo as prováveis razões de seu sumiço.

"A primera hora vinieron a visitarme Requena, Xóchitl, Rafael Barrios y Bárbara Patterson. Les pregunté quién les había dado mi dirección. Ulises y Arturo, dijeron. O sea, que ya han aparecido, dije. Han aparecido y han vuelto a desaparecer, dijo Xóchitl. Están terminando una antología de poetas jóvenes mexicanos, dijo Barrios. Requena se rió. No era verdad, según él. Lástima: por un momento me sentí esperanzado de que incluyeran textos míos en esa antología. Lo que están haciendo es juntando dinero para marcharse a Europa, dijo Requena. ¿Juntando cómo? Pues vendiendo mota a diestro y siniestro, dijo Requena. El otro día los vi por Reforma con un morral repleto de Golden Acapulco. No lo puedo creer, dije yo, pero recordé que la última vez que los vi llevaban, en efecto, un morral. Me dieron un poco, dijo Jacinto, y sacó algo de hierba. [...] Arturo y Ulises no están ahorrando dinero, dijo [Xóchitl] (aunque también están juntando una reservita, para qué lo vamos a negar), sino dándole los últimos toques a un asunto que va a dejar a todos con la boca abierta. La miramos esperando más noticias. Pero Xóchitl se quedó callada."

(Los detectives salvajes, 115)

A ausência física de Arturo (que não deixa de ser evocado pelos demais componentes do movimento, sendo, inclusive, razão de divergências entre eles) sugere um caráter virtual ao grupo, do qual uma atuação concreta não pode ser vislumbrada. O sumiço de Belano coincide com a inoperância do real visceralismo, ainda que, entre outras coisas, especule-se que nas sombras ele trabalhe em prol das ambições do movimento, como sugere o final da fala da personagem

Xóchitl García, citada acima (o tom irônico aqui está sempre no entredito).

O caráter desse Belano impalpável, que apenas emerge em definitivo ao final da primeira parte de *Los detectives salvajes*, parece, no entanto, bem definido. Leitor voraz, crítico contundente, provocador intratável, é por fim um empreendedor poético que, oculto, cimenta o caminho de um projeto que, ao contrário do que acreditam seus exíguos seguidores e a lenda que se propaga nesse círculo diminuto, não possui uma dimensão coletiva, mas é compactuado apenas por seu inseparável Ulises Lima.

Esse projeto, que apenas por essa parceria não se resume à esfera do pessoal, tem em certa medida um traço intimista e busca na literatura uma saída, um norte que seja alternativa ao fracasso precoce de todas as ilusões políticas. Belano e Lima, sem explicitar isso aos demais pares do grupo, buscam as condições para possibilitar sua épica: perseguir México adentro o destino que teria tomado a precursora/inspiradora de seu movimento, Cesárea Tinajero, de quem logram acessar um único poema... *Sion*. Uma aventura que dá ao seu projeto um caráter predominantemente de busca, mais que de construção. Tinajero é a um tempo o horizonte e o fim do Real Visceralismo, que irá se esgotar com sua segunda e definitiva desapareição.

3.4 Cesárea Tinajero e a última janela

Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia.

Pero lo que quería decir era otra cosa.

(Los detectives salvajes, p.149)

Na primeira parte da narrativa de Juan García Madero, menciona-se Cesárea Tinajero apenas cinco vezes, menções essas que não vão além de especular que Arturo e Ulises estariam buscando pistas de uma poeta. Se não se sabe onde estão e se a retomada do diário de Madero, na última parte do romance, não faz referências à ausência dos líderes do realismo visceral até aquele momento e tampouco esclarece às razões para a (aparentemente) súbita partida rumo ao norte do México, dependemos das informações que são fornecidas na série de depoimentos que intercalam esse diário.

Esses relatos dão conta dos rumos da dupla após a aventura nos desertos de Sonora e também de sua peregrinação pregressa pelo DF que culminaria na partida a bordo do Impala de Quim Font. É interessante notar que esses movimentos todos da dupla, pelo submundo e por uma geografia marginal da Cidade do México imprimem um significado patético, rebaixado a toda essa coreografia, servindo, inclusive para atacar a aura da literatura. Vale pensar, por exemplo, no que propõe por Luckacs, em sua concepção de anti-herói moderno.

A arquitetura de Bolaño, mais que construir um todo diretamente acessível, fornece peças ao leitor, que não raro é convertido em detetive. Se desconsiderado o parêntese que se abre à narrativa de Juan García Madero, a mesma pode ser lida como um texto de sentido completo. Descobrimos, por outra parte, que a série de relatos que a intercalam servem à sua elucidação, dando às razões que levam o grupo à peregrinar com o carro de Quim, na terceira parte, e explicando o sumiço de Belano e de Lima, na primeira.

As peças que Bolaño fornece, em *Los detectives salvajes* e em outros textos, possibilitam, se quisermos, uma organização cronológica da trajetória de seu *anti-herói*, permitindo-nos perseguir os passos de Arturo Belano, desde sua fracassada tentativa de somar-se à resistência chilena nos momentos prévios ao golpe de Estado de 1973,

até o desenrolar de sua busca em um México profundo por aquela que seria a personificação de sua utopia literária, em outras palavras, o centro de seu cânone particular, a autora do poema *Sion* e fundadora do realismo visceral que ele agora reivindica. Assim, "Poesía y revolución son las líneas que permiten ordenar la cronología para recomponer las temporalidades que el texto quiebra". (CARRAL e GARIBOTO, 2008, P. 163)

Esse Belano já convicto de onde quer chegar, levando ao extremo a fusão ética/estética³⁶ de seu movimento, busca no passado a sustentação de seu projeto. A poesia e os poetas que um dia se pretenderam vanguardistas, e que não lograram converter-se em tradição, serão suas referências, forjando sua relação com a literatura, a partir daí convertida em utopia.

3.5 Amadeo Salvatierra

Os detetives Lima e Belano parecem oferecer um novo sopro de vida ao esquecido poeta Amadeo Salvatierra, um suposto remanescente do estridentismo, ao tentar recuperar as páginas do movimento encerrado no tempo. Salvatierra é surpreendido pelos novos real visceralistas e levado a desenterrar suas lembranças, abrindo a eles um tesouro ao qual já não atribuía nenhum valor além do sentimental. Fornece, dessa forma, as ferramentas que serão a um tempo a justificava e o estopim para sua épica. A visita noturna que embriaga Amadeo Salvatierra ressuscita Cesárea Tinajero e dá início ao périplo que a levará a morte.

³⁶ Neste mesmo sentido Carral e Gariboto (2008, p. 169) corroboram, ao afirmar que "la poética de los realvisceralistas se sostiene sobre su modo de comportamiento: ética e estética se funden en un solo plano, y en esta fusión se cifra su apuesta subversiva".

O antigo poeta Salvatierra deposita em mãos de Belano e Lima a revista criada por Tinajero, documento que materializa a gênese do realismo visceral: *Caborca*. Com a revista, o poema *Sion*. Amadeo, simplesmente Amadeo, como deseja ser tratado pelos jovens, não conseguiu, em mais de quarenta anos, compreender a criação de Cesárea. Ficará a cargo dos novos líderes do movimento aclarar todas as dúvidas e brindá-lo com a “exegese definitiva”:

El poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así:

¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, Sión, en realidad esconde la palabra Navegación. Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio, dijeron los muchachos [...]

(Los detectives salvajes, p. 376)

3.6 A busca

Juan García Madero, por sua vez, embarca sem convite e de modo abrupto no Impala que levará Belano e Lima na busca fatal que se sucede à noite com Salvatierra. A fuga da prostituta Lupe, que supostamente justifica a viagem, se revelará no caminho como a obsessão de Belano e Lima pela criadora de *Caborca*, possibilitada, como fica entendido, pelo mecenato de Joaquín Font e Álvaro Damián.

Sorprendentemente quien llevaba la voz cantante era Álvaro Damián. Se había sentado en la silla de Quim (éste permanecía de pie en un rincón) y firmaba varios cheques al portador. Belano y Lima sonreían. Lupe parecía preocupada, pero resignada. María le preguntó al padre de Laura Damián qué se traían. El padre de Laura Damián levantó la mirada de su chequera y dijo que había que solucionar el asunto de Lupe a la brevedad posible.

—Me voy al norte, mana —dijo Lupe.

(Los detectives salvajes, 135)

Uma busca que se assemelha a princípio a uma investigação historiográfica, ou mesmo policial, como se o que estivesse em jogo fosse o desvendar de um crime ou a construção de um quadro capaz de contar a história. Arturo Belano, o copiloto do carro dirigido por Ulises Lima, busca, no entanto, pela autora de um único poema do qual se tem registro, uma poeta que ele converteu no centro de seu cânone, na razão de ser de sua literatura, a referência possível para os novos poetas do México. Aqui realiza-se um movimento semelhante ao empreendido pelos quatro professores de 2666, à procura, também no México, do escritor alemão Beno Von Achimboldi, que nunca aparece, podendo até mesmo ser considerado inexistente. Tudo isso como uma espécie de paródia da crítica literária, e da própria literatura como uma instituição.

"En la novela de Bolaño" —afirma a professora Margarita Rojas— "los jóvenes aprendices de escritores viven en la periferia de una vieja semiosfera; hallar a Cesárea significa crear la

propia al colocar a un otro escritor en el centro de su semiosfera, es decir, sustituir a Octavio Paz."

(2014, p.15)

Nessa direção, o drama de Lupe, a prostituta convertida em amante de Madero e perseguida no deserto por seu antigo cafetão, atravessa o caminho dos detetives selvagens e termina por vitimar também seu projeto. Uma Cesárea prosaica e marginalizada, tal uma Dulcineia del Toboso, ingressa na aventura que corre paralelamente à busca utópica do real visceralismo por suas origens, dando à mesma um desenrolar que funde o trágico e o banal. Se a única forma de salvar Lupe e livrá-la de seu perseguidor é matá-lo, a intervenção da poeta é fatal, terminando essa também por vitimar-se, num desfecho que não deixa a Belano e Lima outra alternativa a não ser recolher os corpos.

*Cuando se inclinó al lado del cadáver de Cesárea me di cuenta que le sangraban la nariz y los labios. ¿Qué vamos a hacer ahora?, pensé, pero no dije nada [...]
Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte.*

(Los detectives salvajes, p.605)

A utopia literária, que se convertera em sua forma de fazer política, ocupando no pensamento do poeta chileno o lugar daquela outra utopia que pretendia intervir na história, é vencida pelos fatos. A morte de Cesárea Tinajero esvazia o cânone de Belano e lhe deixa uma última tarefa: apagar os vestígios e desfazer-se dos corpos. É nesse momento que, outra vez derrotado, Arturo finalmente assume a direção do Impala de Quim e desaparece, obrigando-nos outra vez a investigar suas pistas e a quem sabe encontra-lo de um outro lado dessa última janela que é oferecida a Juan García Madero.

Considerações finais

Hablaban de libros, de poesía (Ingeborg le preguntaba a Reiter por qué no escribía poesía y Reiter le contestaba que toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida en una novela)

(2666, p.969)

O percurso de Arturo Belano pode guardar trajetos outros dos quais não tratamos aqui diretamente. Há uma opção por percorrer sua biografia e sobre ela levantar uma hipótese, uma tese. Partimos da convicção de que sua trajetória é essencialmente utópica, e isso procuramos demonstrar nas breves páginas que aqui encerramos. Não se trata, como acreditamos haver comprovado, de utopia fechada, caminho pré-determinado. Mas trajetória mutante, realimentada a cada derrota.

Assim, não falamos de uma utopia, mas do caráter de um personagem que consideramos essencialmente utópico. Se a história e a política são o caminho escolhido, a frustração de seus projetos não encerra sua busca, ao contrário, a revitaliza, levando-o a um encontro político com a literatura, promovendo a elaboração de um projeto calcado na política da literatura, e não no uso político desta para satisfazer interesses anteriores.

Nesse sentido, a poesia é apontada não como arma de combate, mas como espaço em disputa, terminando por conformar-se em símbolo desse fazer. Um fazer que se amplia para, mais tarde, no romance, realizar-se como práxis. A literatura para Bolaño é uma atividade fundamentalmente política, mas não mero instrumento. Vale por si e potencializa-se dessa maneira. Assim, Arturo Belano é a figura que irá carregar a tocha até o insuportável momento em que é levado a entender que o verso é guerrilha, mas o romance a arena definitiva.

Los detectives salvajes e outros textos em prosa do autor recuperam o percurso desse personagem, confundido umbilicalmente com seu criador, e servem a um movimento que estabelece sua narrativa como lugar definitivo de sua literatura, escrevendo, se não um posfácio a história, um epílogo a uma etapa que Belano precisou atravessar para que um escritor da envergadura de Roberto Bolaño fosse possível.

Seus romances talvez flertem contraditoriamente com aquela imagem aurática da literatura, realizando um movimento que, ao nosso ver, serve acima de tudo para que o autor conquiste um lugar no espaço canônico que tanto questionou e que sonhou reconstruir. Movimentação que corrobora a ideia de que Bolaño exerceu na literatura uma tarefa profundamente utópica, sendo ele próprio, mais que um epílogo, o capítulo final da utopia de Arturo Belano.

REFERÊNCIAS

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.

_____. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.

AGUIAR, Flávio e CHIAPPINI, Lúcia (Orgs.). *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra (Orgs.). *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso: História e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. *Comunicação e linguagem - Discursos e ciência*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

BENEVIDES, Daniel. *A geografia do exílio*. Revista Bravo, São Paulo, p. 96-99, mar. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *Qué es la crítica?* Sitio 4/5, maio. Buenos Aires. P. 74-76. 1985.

BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

BOLAÑO, Roberto e PIGLIA, Ricardo. *Histórias extraordinárias*. Trad. Sérgio Molina. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de setembro de 2004.

BOSI, Alfredo (Edit.). *Dossiê América Latina*. Estudos Avançados, São Paulo, set/dez. 2005.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa (Org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: DANTAS, Vinícius (Org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2002.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: EDUSP, 1965.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *O direito à literatura*. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global Editora, 1969.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Culturas, contexto e discursos*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1999.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASTAÑEDA, Jorge G. *Utopia Desarmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Intelectual engajado: uma figura em extinção?* In: NOVAES, Adauto de (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *Notas sobre utopia*. Ciência e Cultura, São Paulo, p. 7-12, jul. 2008.

CERCAS, Javier. *Bolaño, realista e visceral*. EntreLivros, São Paulo, p. 42-46, jun. 2007.

COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001.

COSTA, Antonio Luiz M. C. *O homem e a ferida*. Carta na Escola, São Paulo, p. 12-14, fev. 2007.

DORFMAN, Ariel. *O longo adeus a Pinochet*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Galilé, 1977.

_____. (2003); "Pourquoi l'autofiction", en *Le Monde*, 29 de abril.

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

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2003.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *La utopia de América*. SEÑAL QUE CABALGAMOS (nº 67), Bogotá, jun. 2006.

HOSIASSEN, Laura. *Bolaño à procura de uma renovação literária*, São Paulo, Revista Brasileiros, nov. 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

IZARRA, Laura P. Zuntini (Org.). *A literatura na virada de século: fim das utopias?* São Paulo: Humanitas, 2001.

JIMÉNEZ, Jorge. *Filosofía de ciudades imaginarias: ficción, utopía e historia*. Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, San José, set/dez. 2006.

JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

KERMODE, Frank. *El sentido de um final*. Barcelona: Gedisa editorial, 1983.

LAJOLO, Marisa. *Sociedade e Literatura: parceria sedutora e problemática*. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (Org.). *Sociedade e Linguagem*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*. Projeto História, São Paulo, p. 63 a 118, Nov. 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das "Teses sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. *Literaturas postautónomas*. Comunicación y Arte, Buenos Aires, p. 140-145, dez. 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANZONI, Celina. *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

MADARIAGA CARO, Montserrat. *Bolaño Infra, 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2010.

MARRAS, Sérgio. *El héroe improbable. (como Arturo Belano siempre quiso ser Benno Von Archimboldi)*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2011.

MARCOS, Juan Manuel. *De García Márquez al Postboom*. Madrid: Editorial Orígenes, 1986.

MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MOYA, Horacio Castellano. *Sobre el mito Bolaño*. La Nación, Buenos Aires, 19 de setembro de 2009.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *Romance de um ditador: poder e história na América Latina*. São Paulo: Ícone editora, 1989.

PAZ SOLDÁN, Edmundo e FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Org), *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

PAZ, Otávio. *Convergências. Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

PINTO, Júlio Pimentel. *De História e de Ficção*. História Viva, São Paulo, p.98, mar. 2006.

RAMA, Ángel. *El boom en perspectiva*. In: _____. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

_____. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.

RAMA, Ángel. *La novela em América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

_____. *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Barcelona: Seix Barral, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

SOSNOWSKI, Saúl. *La "nueva" novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición*. In: PIZARRO, Ana. *América latina: palabra, literatura e cultura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

SPERANZA, Graciela. *¿Dónde está el autor?* Outra Parte. Buenos Aires: 2008.

STAROBINSKI, Jean. *El ojo viviente II. La relación crítica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2008.

TARIFEÑO, Leonardo. *Roberto Bolaño: el crimen perfecto del detective salvaje*. La Nación, Buenos Aires, 19 de setembro de 2009.

_____. *Un guía posible de lectura*. La Nación, Buenos Aires, 19 de setembro de 2009.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói: Eduff, 2006.

VIDAL, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. Juan de la Cuesta: Newark/Delaware, 1994.

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

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma*. Barcelona: Ed. Paidós, 1992.

_____. *Meta-história: a imaginação do século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1995.

YÚDICE, George. *¿Puede hablarse en postmodernidad en América Latina?* Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, p.105-128, nº29. 1989.

ZEA, Leopoldo (Org.). *El descubrimiento de América y su impacto en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

ANEXOS

1. Primeiro Manifesto Infrarrealista, 1976

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

primer manifiesto infrarrealista

"Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?"

-Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche.

-Los infrasoles (Drummond diría los alegres muchachos proletarios).

-Peguero y Boris solitarios en un cuarto lumpen presintiendo a la maravilla detrás de la puerta.

-Free Money

*

¿Quién ha atravesado la ciudad y por única música sólo ha tenido los silbidos de sus semejantes, sus propias palabras de asombro y rabia?

El tipo hermoso que no sabía que el orgasmo de las chavas es clitoral (Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos).

*

Nuestros parientes más cercanos:

los francotiradores, los llaneros solitarios que asolan los cafés de chinos de latinoamérica, los destazados en supermarkets, en sus tremendas disyuntivas individuo-colectividad; la impotencia de la acción y la búsqueda (a niveles individuales o bien enfangados en contradicciones estéticas) de la acción poética.

*

Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado Los laberintos.

-Dancing-Club de la miseria.

-Pepito Tequila sollozando su amor por Lisa Underground.

-Chúpaselo, chúpate, chupémoselo.

-Y el Horror

*

Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, de un acontecer cultural vivo, fregado, en constante muerte y nacimiento, ignorante de gran parte de la historia y las bellas artes (creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante vallas hartes), cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución.

"Nuevas formas, raras formas", como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt.

*

Las sensaciones no surgen de la nada (obviedad de obviedades), sino de la realidad condicionada, de mil maneras, a un constante fluir.

-Realidad múltiple, nos mareas!

Así, es posible que por una parte se nazca y por otra estemos en las primeras butacas de los últimos coletazos. Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN

*

Metan a toda la ciudad al manicomio. Dulce hermana, aullidos de tanque, canciones hermafroditas, desiertos de diamante, sólo viviremos una vez y las visiones cada día más gruesas y resbalosas. Dulce hermana, aventones para Monte Albán. Apriétense los cinturones porque se riegan los cadáveres. Una movida de menos.

*

¿Y la buena cultura burguesa? ¿Y la academia y los incendiarios? ¿y las vanguardias y sus retaguardias? ¿Y ciertas concepciones del amor, el buen paisaje, la Colt precisa y multinacional?

Como me dijo Saint-Just en un sueño que tuve hace tiempo: Hasta las cabezas de los aristócratas nos pueden servir de armas.

*

-Una buena parte del mundo va naciendo y otra buena parte muriendo, y todos sabemos que todos tenemos que vivir o todos morir: en esto no hay término medio.

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. 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.

-La Constelación del Bello Pájaro.

-Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido.

-Un nuevo lirismo, que en América Latina 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.

Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.

"libros eróticos sin ortografía"

*

Nos anteceden

las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOSSESENTAS

Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta

Las matanzas, los nuevos campos de concentración

Los Blancos ríos subterráneos, los vientos violetas

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música hasta en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros.

Nos antecede HORA ZERO

((Cría zambos y te picarán los callos))

Aún estamos en la era cuaternaria. ¿Aún estamos en la era cuaternaria?

Pepito Tequila besa los pezones fosforescentes de Lisa Underground y la ve alejarse por una playa en donde brotan pirámides negras.

*

Repito:

el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque.

-Los intentos de una ética-estética consecuente están empedrados de traiciones o sobrevivencias patéticas.

-Y es que el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come.

-Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa.

*

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla ciertas noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu.

*

Desplazamiento del poema a través de las estaciones de los motines: la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía. No un callejón eléctrico / el poeta con los brazos separados del cuerpo / el poema desplazándose lentamente de su Visión a su Revolución. El callejón es un punto múltiple. "Vamos a inventar para descubrir su contradicción, sus formas invisibles de negarse, hasta aclararlo". Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir.

iRimbaud, vuelve a casa!

Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters. Lanke trr gll, o, upa kupa arggg, devienen en línea oficial, investigadores fonéticos codificando el aullido. Los puentes del Noba Express son anti-codificantes: déjenlo que grite, déjenlo que grite (por favor no vayan a sacar un lápiz ni un papelito, ni lo graben, si quieren participar griten también), así que déjenlo que grite, a ver qué cara pone cuando acabe, a qué otra cosa increíble pasamos.

Nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad

*

Convulsivamente

* ¿Qué le puedo pedir a la actual pintura latinoamericana? ¿Qué le puedo pedir al teatro?

Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido por el smog y ver a la gente cruzar en grupos (que se comprimen y se expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen.

¿Realmente qué historias me cuentan los pintores?

El vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento. Lienzos que sólo servirán de anuncios luminosos en las salas de los ingenieros y médicos que coleccionan.

El pintor se acomoda en una sociedad que cada día es más "pintor" que él mismo, y ahí es donde se encuentra desarmado y se inscribe de payaso.

Si un cuadro de X es encontrado en alguna calle por Mara, ese cuadro adquiere categoría de cosa divertida y comunicante; es un salón es

tan decorativo como los sillones de fierro del jardín del burgués /
¿cuestión de retina? / sí y no / pero mejor sería encontrar (y por un
tiempo sistematizar azarosamente) el factor detonante, clasista, cien
por ciento propositivo de la obra, en yuxtaposición a los valores de
"obra" que la están precediendo y condicionando.

-El pintor deja el estudio y CUALQUIER statu quo y se mete de
cabeza en la maravilla / o se pone a jugar ajedrez como Duchamp /
Una pintura didáctica para la misma pintura / Y una pintura de la
pobreza, gratis o bastante barata, inacabada, de participación, de
cuestionamiento en la participación, de extensiones físicas y
espirituales ilimitadas.

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles
inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real
visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos será la mejor
pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y
azules sobre nuestros rostros, para reconocernos en la creación
incesante de la tribu.

* Prueben a dejarlo todo diariamente.

Que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que
abran las manos (o que las empuñen, depende del lugar) hacia ese
espacio de afuera. Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no
sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a
partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes
entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de
éstas.

Para la arquitectura y la escultura los infrarrealistas partimos de dos
puntos: la barricada y el lecho.

*

La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta
microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que

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

* Las galaxias del amor están apareciendo en la palma de nuestras manos.

-Poetas, suéltense las trenzas (si tienen)

-Quemen sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables

-No queremos pinturas cinéticas, sino enormes atardeceres cinéticos

-Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora

-Ardillas de fuego saltando por árboles de fuego

-Una apuesta para ver quién pestañea primero, entre el nervio y la pastilla somnífera

* El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua. * Fusión y explosión de dos orillas: la creación como un graffiti resuelto y abierto por un niño loco.

Nada mecánico. Las escalas del asombro. Alguien, tal vez el Bosco, rompe el acuario del amor. Dinero gratis. Dulce hermana. Visiones livianas como cadáveres. Little boys tasajeando de besos a diciembre.

*

A las dos de la mañana, después de haber estado en casa de Mara, escuchamos (Mario Santiago y algunos de nosotros) risas que salían del penthouse de un edificio de 9 pisos. No paraban, se reían y se reían mientras nosotros abajo nos dormíamos apoyados en varias casetas telefónicas. Llegó un momento en que sólo Mario seguía prestando atención a las risas (el penthouse es un bar gay o algo parecido y Darío Galicia nos había contado que siempre está vigilado por policías). Nosotros hacíamos llamadas telefónicas pero las monedas se hacían de agua. Las risas continuaban. Después de que nos fuimos de esa colonia Mario me contó que realmente nadie se había reído, eran risas grabadas y allá arriba, en el penthouse, un grupo reducido, o quizás un solo homosexual, había escuchado en silencio su disco y nos lo había hecho escuchar.

-La muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles.

-Un arcoiris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga.

-Que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese.

-Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando.

-Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla.

* Hacer aparecer las nuevas sensaciones -Subvertir la cotidianeidad

O.K.

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

LÁNCENSE A LOS CAMINOS

México, 1976

ACTUAL-**No1**

Hoja de Vanguardia

Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce

Iluminaciones Subversivas de René Dunan, F. T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat-Papasseit, etc., y Algunas Cristalizaciones Marginales.

E MUERA EL CURA HIDALGO
X ABAJO SAN-RAFAEL-SAN
I LAZARO
T ESQUINA
O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

El nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados de sistema cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionadas por la ley, me en el vértice eclatante de mi insustituible categoría presentista, equilibra, convulsa y empujante revolucionaria, mientras que todo el mundo, fuera del eje, se contempla estérilmente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepciones a los "players" diametralmente explosivos en incendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentismo deshechante y acendrado para defenderme de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que se prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hildan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es tan sólo un estado de emoción incoherente desenrollado en un plano extrabasal de equivalencia integralista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada, como puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poéticas novilustitidinales: "Eas Rosas Eléctricas..." (Cosmópolis—No. 84). Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar. Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente. En este instante salimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, y comportarnos en el fondo como ella.

II. Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, —única y elemental finalidad estética,—es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y danucar los "swichs". Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he de abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max-Jacob, y es sensacional, como por lo que respecta a aquel periodista circunspecto, mientras mismo por lo que respecta, sin perder el equilibrio, intencionalmente.

III. Edith Cederström, que siempre está en el plato de superación, mientras mismo por lo que respecta, sin perder el equilibrio, intencionalmente.

IV. "Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samocrazia". A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Buzzi, Cavaocchioli, etc., juxtapongo mi apasionamiento desalivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y suprente, que en todos esos organizadurismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitales de changarro gratis a las señoritas, declamatorismos inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-trotantes y espasmódicas y burguesas temerosas por sus concubinas y sus calas de caudales, como valientemente afirma mi hermano espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yulista leído en la primera explosión ultrática de Parisiana, y esto, sin perorar todas esas poematizaciones (sic) entusiásticamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturipidos "specimen".

V. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentistas de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gimnicos reclamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cultistas de los grandes transatlánticos con humantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente—Rula Hidobro—junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuida por Emi-

lio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Braudun, y tan ampliamente dignificada y comprendida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los travías; han sido redimidos del dictorio prevarico, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía ventruda con hijas canederas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica de archivos cronológicos.

Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y deteroria. Ya los futuristas anti-telegráficos, pidiéron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraistas espasmos, transcriben, por voz de Rafael Canino Assena, la liquidación de las hojas rocas, reclamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, si de urgencia telegráficamente emplear un modo radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M. M. A. trade mark) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas extermina todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítense bien antes de usarse. Iniciato. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo tranchocho de los "Nocturnos", y proclamemos, sinérgicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas azules de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

VANGUARDIA ESTRIDENTISTA

ACTUAL – No. 1

HOJA DE VANGUARDIA

COMPRIMIDO ESTRIDENTISTA.

DE MANUEL MAPLES ARCE

Iluminaciones subversivas de Renée Dunan, F.T. Marinetti, Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat Papasseit, etcétera y algunas critalizaciones marginales.

E MUERE EL CURA HIDALGO

X ABAJO SAN RAFAEL – SAN

I LAZARO – - - - -

T ESQUINA ———

O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados sé sistemas cartulario, con veinte siglos de éxito efusivo en farmacias y droguerías subvencionales por la ley, me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, equiláteramente convencida y eminentemente revolucionaria, mientras que todo el mundo que está fuera del eje, se contempla esféricamente atónito con las manos torcidas, imperativa y categóricamente afirmo, sin más excepcionales a los “players” diametralmente explosivos en encidendios fonográficos y gritos acorralados, que mi estridentísimo y acendrado para defender de las pedradas literales de los últimos plebiscitos intelectivos: Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

I. Mi locura no está en los presupuestos. La verdad, no acontece ni sucede nunca fuera de nosotros. La vida es sólo un método sin puertas que se llueve a intervalos. De aquí que insista en la literatura insuperable en que prestigian los teléfonos y diálogos perfumados que se hilvanan al desgaire por hilos conductores. La verdad estética, es

tan sólo un estado de emoción incohercible desenrollando en un plano extrabasal de equivalencia integrista. Las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética, florece en sus relaciones y coordinaciones, las que sólo se manifiestan en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada, como puede verse en fragmentos de una de mis anticipaciones poemáticas novilatitudinales: " Esas Rosas Eléctricas..." (Cosmópolis. Núm. 34. Para hacer una obra de arte, como dice Pierre Albert-Birot, es preciso crear, y no copiar. "Nosotros buscamos la verdad en la realidad pensada, y no en la realidad aparente." En este instante asistimos al espectáculo de nosotros mismos. Todo debe ser superación y equivalencia en nuestros iluminados panoramas a que nos circunscriben los esféricos cielos actualistas, pues pienso con Epstein, que no debemos imitar a la Naturaleza, sino estudiar sus leyes, comportarnos en el fondo como ella.

II. Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales, – única y elemental finalidad estética, – es necesario, y esto contra la fuerza estacionaria ya afirmaciones rastacuera de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los "swchs". Una pechera reumática se ha carbonizado, pero no por esto he abandonar el juego. ¿Quién sigue? Ahora el cubilete está en Cipriano Max-<<="" p="">

III. "Un automóvil en movimiento, es más bello que la Victoria de Samotracia." A esta eclactante afirmación del vanguardista italiano Marinetti, exaltada por Lucini, Bruzzi, Cavacchioli, etcétera, yuxtapongo mi apasionamiento por la literatura de los avisos económicos.

Cuanta mayor, y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organillerismos pseudo-líricos y bombones melódicos, para recitarles de changarro

gratis a las señoritas, declamatoriamente inferidos ante el auditorio disyuntivo de niñas fox-troteantes y espasmódicas y burgueses temerosos por sus concubinas y su caja de caudales, como valientemente afirma mi hermano -espiritual Guillermo de Torre, en su manifiesto yoista leído en la primera explosión ultráica de Parisiana, y esto, sin todas esas poematizaciones (sic) entusiastamente aplaudidas en charlotadas literarias, en que sólo se justifica el reflejo cartonario de algunos literaturípedos "specimen".

IV. Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro Diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente – Ruiz Hidobro – junto a los muelles efervescentes y congestionados, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas (sic) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida; toda esta belleza del siglo, tan fuertemente intuída por Emilio Verhaeren, tan sinceramente amada por Nicolás Beauduin, y tan ampliamente dignificada y comprometida por todos los artistas de vanguardia. Al fin, los tranvías, han sido redimidos del dicterio de prosaicos, en que prestigiosamente los había valorizado la burguesía con hijas casaderas por tantos años de retardarismo sucesivo e intransigencia melancólica, de archivos cronológicos.

V. Chopin a la silla eléctrica. He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selene gráficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna, y los ultraistas españoles, transcriben, por voz de Rafael Cansinos Assens, la liquidación de las hojas secas reciamente agitada en periódicos y hojas subversivas. Como ellos, es de urgencia telegráfica emplear un método radicalista y eficiente. Chopin a la silla eléctrica! (M.M.A. trade mark) es una

preparación maravillosa, en veinticuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto.. Perpetuemos nuestro crimen en el melancolismo trasnochado de los "Nocturnos", y proclamemos, sincrónicamente, la aristocracia de la gasolina. El humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas.

VI. Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿ En dónde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos dispépticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos.

Tintas planas: azules, amarillas, rojas. En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV.

Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado, Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.A., etcétera, etcétera, Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Son amplia mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.

VII. Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etcétera, etcétera, de "ismos" más o menos terizados y eficientes. Hagamos una

síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante, no por un falso deseo conciliatorio, – sincretismo, – sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual. No se trata de reunir medios prismales, básicamente antisísmicos, para hacerlos fermentar, equivocadamente, en vasos de etiqueta fraternal, sino tendencias insíticamente orgánicas, de fácil adaptación recíproca, que resolviendo todas ecuaciones del actual problema técnico, tan sinuoso y complicado, ilumine nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica.

VIII. El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria, finar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción esférica, con pretextos sinceritas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro.

De aquí, que existan una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. (II. Profond aujourd'hui. Cendrars. Cosmópolis. Núm. 33. En un mismo lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo.

IX. ¿Y la sinceridad? ¿Quién ha inquirido? Un momento, señores, que hay cambio de carbones. Todos los ojos se han anegado de aluminio, y aquella señorita distraída, se pasea sobre los anuncios laterales. He aquí una gráfica demostrativa. En la sala doméstica se hacen los diálogos intermitentes, y una amiga resuelta en el teclado. La crisantema eléctrica sé despetala en niveles mercuriales. Pero no es esto todo. Los vecinos inciensan gasolina. En el periódico amarillista hay tonterías ministeriales. Mis dedos abstraídos se diluyen en el humo.

Y ahora, yo pregunto, ¿quién es más sincero?, ¿Los que no toleramos extrañas influencias y nos depuramos y cristalizamos en el filtro cenestésico de nuestra emoción personalísima o todos esos “poderes” ideocloróticamente diernéfistas, que sólo tratan de congraciarse con la masa amorfa de un público insufiente, dictatorial y retardatario de criterios oficiosos, académicos fotofóbicos y esquiroles traficantes y plenarios?

X. Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo, sobre los resca-cielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etcétera. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia. Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genéricas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista.

XI. Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, a así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibrocionismo, puntillismo, etcétera. Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado, (descripción, anécdota, perspectiva. Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literario, tan aplaudido por nuestra crítica bufa. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano de superación y equivalencia.

Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la asexión de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística.

XII. Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de una emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el "yo" superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. Hagamos actualismo. Ya Walter Bonrad Arensberg, lo exaltó en una estridencia afirmativa al asegurar que sus poemas sólo vivirían seis horas; y amemos nuestro siglo insuperado. ¿ Que el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al "vaudeville". Nuestro egoísmo es ya superlativo, nuestra convicción, inquebrantable.

XIII. Me complazco en particular en mi numerosa clientela fonográfica de estolistas nptenciales, críticos desrrados, roídos por todas las llagas lacerantes de la vieja literatura agonizante y apestada, académicos ratardarios y específicamente obtusos, nescientes consuetudinarios y toda la clase de anadroides exotéricos,

prodigiosamente logrados en nuestro clima intelectual rigorista y apestado, con que seguramente se preparan mis cielos perspectivas, que son de todo punto inútiles sus cóleras mezquinas y sus bravuconadas zarzueleras y rídiculas, pues en mi intergral convicción radicalista y extremosa, en mi aislamiento inédito y en mi gloriosa intransigencia, sólo encontrarán el hermetismo electrizante de mi risa negatoria y subversista. ¿Qué relación espiritual, qué afinidad ideológica, puede existir entre Sr. que se ha vestido de frac para lavar los platos y la música de Erik Satie? Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la "nada oficial de libros, exposiciones y teatro".

Es síntesis una fuerza opuesta contra el conservantismo solidario de una colectividad anquilosada.

XIV. Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, para hacer arte (1) con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y metíficas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga, a todos esos, los éxito en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la "decouvert", en donde, creo con Lasso de la Vega: "Estamos lejos del espíritu de la bestia. Como Zaratustra nos hemos librado de la pesadez, nos hemos sacudido los prejuicios. Nuestra gran risa es una gran risa. Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas". Para terminar pido la cabeza de los ruseñores que hicieron de la poesía un simple cancaneo

repsioniano, subido a los barrotes de una silla: desplumazón después del aguacero en los corrales edilicios del domingo burguesista. La lógica es un error y el derecho de integridad una broma monstruosa me interrumpe la intelcesteticida Renée Dunan.

Salvat-Papasseit, al caer de un columpio ha leído este anuncio en la pantalla: escupid la cabeza calva de los cretinos, y mientras que todo el mundo, que sigue fuera del eje, se contempla esféricamente atónito, con las manos retorcidas, yo, gloriosamente aislado, me ilumino en la maravillosa incandescencia de mis nervios eléctricos.

3. Manifiesto estridentista nº2

Manifiesto Estridentista.

Irreverentes, afirmales, convencidos, exitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistemático y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfales del estridentismo Y AFIRMEMOS:

Primero:—Un profundo desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio canibal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanística.

Segundo:—La posibilidad de un arte nuevo, juvenil entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente, superponiendo nuestra recia inquietud espiritual, al esfuerzo regresivo de los manicmios coordinados, con reglamentos policiacos, importaciones parisienses de reclamo y pianos de manubrio en el crepúsculo.

Tercero:—La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.

Cuarto:—La justificación de una necesidad espiritual contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas, como las que escribe Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de chiquillas engomadas. Que la pintura sea también, pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes.

CAGUEMONOS: Primero:—En la estatua del Gral. Zaragoza, brabucón insolente de zarzuela, Wilian Duncan del "film" intervencionista del imperio, encaramado sobre el pedestal de ~~la ignorancia colectiva~~. Horror a los ídolos populares. Odio a los panegiristas sistemáticos. Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolicos exegísticos con nombramiento oficial de catedráticos.

Charles Chaplín es angular, representativo y democrático.

Segundo:—En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tersgiversado, que hace catrinas de pulque con cenizas de latines para embriagar a sus musas rezanderas, en don Manuel Rivadeneyra y Palacio, momia presupuestiva de 20 reales diarios, en don José Miguel Sarmiento, recitador de oficio en toda clase de proxenetismos familiares en que la primavera y el "jazz band" se sangolotean en los espejos, y en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gómez Haro.

Tercero:—En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Tfo Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, agente viajero de una camotería de Santa Clara; la gran chachara!

PROCLAMANDO:—Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombreroazo. FELIZ AÑO NUEVO.

¡Viva el Mole de Guajolote!

Puebla, Enero 1o. de 1923.

Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M. N. Lira,
Mendoza, Salazar, Molina, siguen doscientas firmas.