

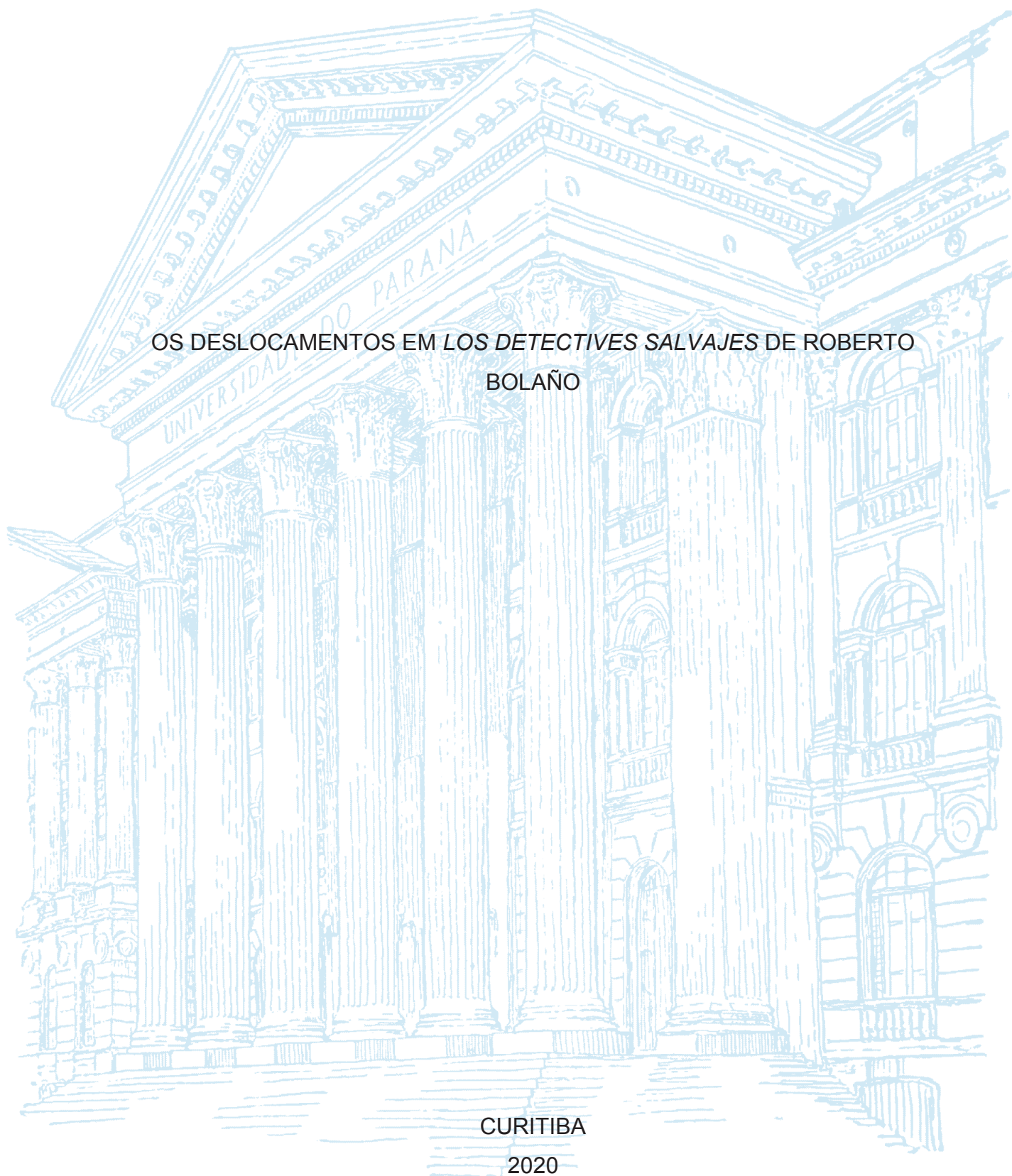
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SÉRGIO RICARDO SANTOS LOPES

OS DESLOCAMENTOS EM *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO  
BOLAÑO

CURITIBA

2020



SÉRGIO RICARDO SANTOS LOPES

OS DESLOCAMENTOS EM *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO  
BOLAÑO.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanidades, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabel Cristina Jasinski.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607

Lopes, Sérgio Ricardo Santos

Os deslocamentos em *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. / Sérgio Ricardo Santos Lopes. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabel Cristina Jasinski

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003 – Crítica e interpretação. 2. Literatura chilena – História e crítica. 3. Romance chileno. I. Jasinski, Isabel Cristina, 1970-. II. Título.

CDD – Ch863



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO SECTOR DE  
CIÊNCIAS HUMANAS UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **SÉRGIO RICARDO SANTOS LOPES** intitulada: **Os deslocamentos em *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño**, sob orientação da Profa. Dra. ISABEL CRISTINA JASINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Abril de 2020.

ISABEL CRISTINA JASINSKI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

DÉBORA COTA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

MARIA JOSELE BUCCO COELHO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Para Marta e Táreq.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente a professora Isabel Jasinski, primeiramente, pela paciência e confiança. Mas, sobretudo, pelas leituras atentas, que me ajudaram a pensar o meu objeto de pesquisa de uma maneira mais profunda. Também sou muito grato aos professores da banca de qualificação, o professor Rodrigo Vasconcelos Machado e a professora Maria Josele Bucco Coelho, pelas críticas e conselhos. Outra pessoa que não poderia deixar de agradecer é a Carla Alessandra Cursino, pelas valiosas correções.

And Jesus was a sailor  
When he walked upon the water [...]  
And when he knew for certain  
Only drowning men could see him  
He said "All men will be sailors then  
Until the sea shall free them"  
But he himself was broken  
Long before the sky would open  
Forsaken, almost human  
He sank beneath your wisdom like a Stone  
(Leonard Cohen, *Susanne*, 1967)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> E Jesus era um navegante / quando caminhou sobre a água[...] / E quando soube com certeza / que somente os afogados podiam vê-lo / disse: "Todos os homens serão navegantes então, / até que o mar os libere". / Porém, ele mesmo estava quebrado / Desde muito antes que o céu se abrisse / Renegado, quase humano, / afundou em sua sabedoria como uma pedra. (Leonard Cohen, *Susane*, 1967, tradução nossa)

## RESUMO

Esta dissertação analisa os deslocamentos no romance *Los detectives salvajes* (1998), do escritor chileno Roberto Bolaño, com base nos conceitos teóricos de des(re)territorialização de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Perseguimos esses deslocamentos no espaço, na linguagem das personagens e na sua mobilidade física, inclusive na linha narrativa, para saber como eles atuam no romance e quais são as possíveis repercussões na obra. A estratégia de entrar na obra pelo viés dos deslocamentos tem o propósito de evidenciar que ela está marcada justamente por essa mobilidade, tão característica do final do século XX. Dessa forma, também colocamos uma relevância na problemática dos sujeitos empurrados pelas convulsões sociais da América Latina a migrar – acontecimentos fundamentais para entender a produção literária do continente e a própria biografia do autor. Acreditamos que os deslocamentos nos direcionam para a discussão da metaliteratura no romance, as variadas análises e relações que dizem respeito à literatura são fomentadas pelo trânsito das personagens. A literatura faz com que as personagens se movam pela cidade, busquem uma escritora perdida no norte do México e desistam da vida que levam. Por meio das implicações do trânsito das personagens, podemos pensar o romance como uma epopeia do fracasso e da desilusão de uma geração de escritores que não conseguiram se firmar como uma resposta àquilo que criticavam.

**Palavras-chave:** *Los detectives salvajes*. Roberto Bolaño. Literatura em Língua Espanhola. Deslocamentos. Des(Re)Territorialização.



## ABSTRACT

This dissertation analyses the displacements in the novel *Los detectives salvajes* (1998), by the Chilean writer Roberto Bolaño, based on the theoretical concepts of de(re)territorialization by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1995). We follow these displacements in space, in the language of the characters and in their physical mobility, even in the narrative line, to know how they act in the novel and what are the possible repercussions on this work. The strategy of entering the work from the perspective of displacement is intended to show that it is marked precisely by this mobility, so characteristic of the late 20th century. In this way, we also place relevance on the problem of subjects pushed by social upheavals in Latin America to migrate - events which are fundamental to understanding the continent's literary production and the author's own biography. We believe that the displacements direct us to the discussion of metaliterature in the novel, the varied analyses and relations that concern literature are fomented by the transit of the characters. Literature causes the characters to move around the city, look for a writer lost in northern Mexico and give up the life they lead. Through the implications of the characters' transit, we can think of the novel as an epic of failure and disillusionment for a generation of writers who failed to establish themselves as a response to what they criticized.

Keywords: Los detectives salvajes. Roberto Bolaño. Literature in Spanish Language. Displacements. De(Re)Territorialization.

## RESUMEN

Esta disertación analiza los desplazamientos en la novela de *Los detectives salvajes* (1998), del escritor chileno Roberto Bolaño, en base a los conceptos teóricos de des(re)territorialización de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1995). Perseguimos esos desplazamientos en el espacio, en el lenguaje de los personajes y en su movilidad física, incluso en la línea narrativa, para saber cómo ellos actúan en la novela y cuáles son las posibles repercusiones en la obra. La estrategia de entrar en la obra desde la perspectiva de los desplazamientos tiene el propósito de poner en evidencia que ella está marcada justamente por esa movilidad, tan característica de finales del siglo XX. De esa forma, también colocamos una relevancia en la problemática de los sujetos empujados por las convulsiones sociales de América Latina a migrar – hechos fundamentales para entender la producción literaria del continente y la propia biografía del autor. Creemos que los desplazamientos nos direccionan hacia una discusión sobre la metaliteratura en la novela, a variados análisis y relaciones al respecto de la literatura que vienen fomentadas por el tránsito de los personajes. La literatura hace que los personajes se muevan por la ciudad, busquen a una escritora perdida en el norte de México y desistan de la vida que llevan. Por medio de las implicaciones del tránsito de los personajes, podemos pensar la novela como una epopeya del fracaso y de la desilusión de una generación de escritores que no consiguieron afirmarse como una respuesta a aquello que criticaban.

**Palabras clave:** *Los detectives salvajes*. Roberto Bolaño. Literatura en Lengua española. Desplazamientos. Des(Re)Territorialización.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
2.1 BOLAÑOMANIA .....	15
2.2 LOS DETECTIVES SALVAJES .....	20
2.3 A DESTERRITORIZAÇÃO EM BOLAÑO .....	23
<b>2 CAPÍTULO II – MAPA DE LOS DETECTIVES SALVAJES</b> .....	<b>38</b>
3.1 A VANGUARDA NÃO SE RENDE .....	38
3.2 À DERIVA NO DF .....	43
3.3 AS ILHAS URBANAS .....	49
3.4 FUGA PARA O NORTE .....	53
<b>3 CAPÍTULO III – BIFURCAÇÕES E ABISMOS</b> .....	<b>61</b>
4.1 OS NARRADORES .....	61
4.2 A GERAÇÃO DO <i>BOOM</i> DA VIOLÊNCIA .....	65
4.3 A MÃE DE TODOS OS POETAS JOVENS MEXICANOS .....	69
4.4 NAÚFRAGOS .....	75
4.5 O ULISSES MEXICANO .....	81
4.6 ARTURO BELANO .....	94
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>105</b>
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A poeta e crítica literária venezuelana Maria Antonieta Flores (2006) advertiu que, nas redes tecidas em *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, há uma função de armadilha. Nossa percepção da obra coincide com a afirmação de Flores, e os elementos mais valiosos para a construção dos ardis do romance são as características emprestadas do gênero policial. Com esse subterfúgio policialesco na trama do romance, o escritor chileno utiliza seu artifício predileto, que é confundir, plantando pistas falsas, criando caminhos enganosos e labirintos para o leitor se perder.

Outra particularidade da estrutura do romance, que contribui para aumentar a complexidade da obra, é a grande quantidade de narradores, geografias visitadas e referências à literatura produzida na América Latina e a que influenciou os escritores do século XX da região. A reflexão metaliterária é um aspecto frequentemente presente; *Los detectives salvajes* examina a produção literária do continente – sobretudo a do século XX – e, a nosso ver, o périplo das personagens funciona como uma metáfora dos destinos de uma geração de escritores da região, o que poderia ser interpretado como uma épica do fracasso e da desilusão. É a razão pela qual nos fez pesquisar os deslocamentos no romance, para entender como eles repercutem e quais significados operam na obra de Bolaño. Nesse sentido, os deslocamentos são o mapa que criamos na tentativa de entrar em *Los detectives salvajes* para entender as suas sutilezas e não nos perdermos nas tramoias do autor.

O conceito de deslocamento, dentro da perspectiva de estudos da cultura, como afirma Elena Palmero González,

significa remeter a diferentes formas de mobilidade, física, espiritual, linguística; a diversas práticas de emigração, exílio, diáspora, êxodos, nomadismos, circulações humanas; é pensar traslado e em trânsitos de todo o tipo, em políticas do movimento e em economias da viagem. Entendido como vivência e prática dos sujeitos, o deslocamento é um conceito fundamental nos estudos sobre imaginário e memória cultural (GONZÁLEZ, 2010, p. 109).

Sob esse enfoque, deslocamentos são todos os fenômenos relacionados com a movimentação, o trânsito e as mudanças. Pensando somente na mobilidade física,

no estágio da globalização em que nos encontramos, há um aumento crescente do fluxo de pessoas se locomovendo por turismo, negócios e estudo. Ao mesmo tempo, existe um número enorme de indivíduos que se deslocam involuntariamente: são êxodos e exílios decorrentes de guerras, desastres naturais, crises ambientais e econômicas e outros fatores que forçam as pessoas a deixarem o seu território. Esses deslocamentos impactam as sociedades e os sujeitos, provocam mudanças sociais, políticas, comportamentais e culturais em diferentes níveis, a cada momento moldando nossa percepção do mundo e da realidade. As metrópoles são o grande palco das transformações decorrentes dessas dinâmicas, nesse espaço podemos observar de maneira mais evidente as trocas culturais, que alteram a paisagem urbana, os hábitos e criam novas relações.

Trazendo essa discussão para a América Latina e nos restringindo ao século XX, o continente recebeu migrantes de todas as partes do mundo, os quais modificaram sensivelmente nossas sociedades, miscigenando-as e hibridizando-as ainda mais. Ao longo do século passado, a região viveu descontinuados processos modernizadores e assíduas convulsões sociais, golpes, revoltas, massacres. São contextos que motivaram deslocamentos populacionais: o êxodo do campo para as cidades, a fuga de ditaduras e aparatos de repressão sanguinários e a tentativa de escapar da pobreza em busca de uma vida melhor em outro país.

Uma sensação compartilhada por muitos leitores de *Los detectives salvajes* é o magnetismo causado pelas personagens do romance: poetas, pobres, santos, marginais, pessoas sem rumo e que vagam sem parar, insolentes e desiludidas com a sociedade. Uma possível causa dessa empatia poderia ser que isso nos remeta à geração de jovens latino-americanos dos anos 1970, suas agruras e alegrias. Nessa época a juventude do mundo estava experimentando grandes mudanças comportamentais, artísticas e filosóficas, era o auge da contracultura. Essas transformações, que tinham uma forte atitude rebelde frente à sociedade, impactaram a juventude latino-americana produzindo visões alternativas àquilo que era estabelecido na época.

Outro ponto provável de atração para com as personagens é a continua conversa, as discussões sobre literatura. Talvez os anos 1970 tenham sido o momento culminante da literatura latino-americana, a Cidade do México vivenciou uma eclosão de feiras, oficinas e conferências, fóruns de literatura. Os escritores do *boom*, que vinham publicando obras de grande qualidade desde o final dos anos

1950<sup>2</sup>, alçaram a literatura produzida no continente a um lugar de prestígio em todo o mundo. No entanto, a literatura produzida pelo *boom* não capturava as transformações e os anseios de parte da juventude dessa época. Ao mesmo tempo, eclipsava tudo o que ocorria de diferente e acabava moldando um caminho, que foi a da escrita pastiche, algo que perdurou por um período longo. Os jovens escritores de *Los detectives salvajes* almejavam se impor como uma alternativa à maneira de entender a literatura latino-americana dos escritores do *boom* e, sobretudo, àquilo que representava Octavio Paz para o México dos anos 1970.

Consideramos que Bolaño é um autor que estava em um processo contínuo de des(re)territorialização, pensando nos termos de Deleuze e Guattari (1995). As histórias e as personagens de *Los detectives salvajes* são forjadas com uma matéria que provêm da própria experiência vital de Bolaño. As viagens, as aventuras e o anseio de renovar a literatura latino-americana são movimentos que estão no romance, correspondem com a aspiração geracional da qual Bolaño fez parte. Esses dois planos, o da realidade de Bolaño e o da obra ficcional, são des(re)territorializações geográficas (pelas itinerâncias do autor e das personagens), ideológicas, identitárias e literárias (com críticas aos mandarinatos literários, especialmente a Octavio Paz, Pablo Neruda e à geração *boom*). Assim, um dos objetivos específicos é problematizar as des(re)territorializações na obra.

Os deslocamentos no livro de Bolaño são múltiplos; contudo, esta dissertação tem como objetivo principal problematizar e analisar como a mobilidade interfere no espaço e nas personagens do romance. A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro, *Fator Bolaño*, é dedicado à apresentação do escritor e de sua obra. Neste capítulo também tentamos problematizar algumas questões sobre a migração e o lugar de enunciação do escritor. Acreditamos que, em muitos aspectos, a conjunção de fatores manifestos na produção literária do escritor chileno é o gérmen de uma nova literatura, que atravessa fronteiras e altera a organização dos cânones nacionais. Além disso, nesta unidade discutimos o suporte teórico para a análise posterior dos deslocamentos na obra.

O segundo capítulo de *Los detectives salvajes* se propõe a examinar as conexões do espaço. Nas cidades, o movimento se traduz em passeios frenéticos,

---

<sup>2</sup> Escritores como Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad* - 1967), Julio Cortázar (*Rayuela* - 1963), Carlos Fuentes (*La región más transparente* - 1959), Vargas Llosa (*Ciudad de los perros* - 1962), Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre* - 1962) publicaram obras de grande calibre.

sobretudo pela Cidade do México, que é onde se originam muitas das histórias. Essa atitude ocorre, muitas vezes, nas outras urbes visitadas pelas personagens: Barcelona, Paris, Tel Aviv etc. O frenesi arrasta também os personagens para fora do ambiente citadino: uma fuga em direção à fronteira norte do México, Santa Teresa e Villaviciosa, espaços simbólicos e míticos que se relacionam com o mal. Esses lugares podem ser uma referência a outros tantos do Terceiro Mundo, onde imperam a extrema violência, a miséria, o desespero e o esquecimento.

O terceiro capítulo, *Bifurcações e abismos*, analisa algumas das personagens do romance, centrando-se nas do segundo capítulo do livro de Bolaño, as trajetórias dessas personagens que também são narradores. A fragmentação dos narradores do segundo capítulo do romance – são mais de 50 – se configura como uma quebra importante na sequência narrativa do livro. Desse modo, o segundo capítulo é um intenso deslocamento de narradores, que implica um trânsito espacial e temporal a cada modificação. Todas as narrativas se conectam com a localização e a história das duas personagens principais, que são os andarilhos Arturo Belano e Ulises Lima. Uma perseguição infrutífera, uma constante aparição e desaparecimento. A vida dos dois visceralistas é marcada pela desistência, pela solidão e pelo caminho em direção ao desfiladeiro. Os dois são os líderes e criadores do movimento vanguardista que propunha uma nova literatura. Perseguimos os rumos de cada um deles para tentar entender o que significa o caminho que cada um deles toma.

*Los detectives salvajes* é um encaixe narrativo complexo pensado para nos enredar por veredas enigmáticas e de interpretações ambíguas. A nossa busca não foi a de esgotar sua complexidade ou tampouco de encontrar uma resposta definitiva para a questão dos deslocamentos no romance, senão contribuir na discussão dessa fascinante obra. Sabemos também que Bolaño não deixou de mover esforços para construir o romance de uma maneira que não tivéssemos as respostas cabais, mas algumas pontes.

## CAPÍTULO I – FATOR BOLAÑO

### 2.1 BOLAÑOMANIA

“A veces me creía pésimo, a veces fracasado, pero siempre un escritor.”<sup>3</sup>

Roberto Bolaño

Com três romances que vieram à luz em um período de oito anos – *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) e *2666* (póstumo, 2004) –, o escritor Roberto Bolaño (Santiago, 1953 – Barcelona, 2003) ganhou uma repentina e crescente reputação como um dos principais escritores do início dos anos 2000. A receptividade da produção literária de Bolaño foi se ampliando entre leitores de diversos países da América e da Europa, o que fez do autor um dos mais traduzidos e vendidos na ficção em língua espanhola das últimas décadas.

Os articulistas da imprensa especializada chamaram este fenômeno literário de Bolañomania.

Editor jefe de la estadounidense Farrar, Straus & Giroux (FSG), una de las más exquisitas firmas del mundo editorial neoyorquino, publicó en 2007 *Los detectives salvajes*. La novela, comúnmente aceptada como una de las cumbres de la narrativa española de fin de siglo, fue uno de los best-sellers más inesperados de la temporada en Estados Unidos y, pese a ser una novela editada en español ya en 1998, acabó encabezando las listas que glosan lo mejor del año. [...]

La bolañomanía no toca techo en EE UU. Sus obras las había publicado antes de acabar en FSG la editorial independiente New Directions, que tiene en su catálogo títulos como “La literatura nazi en América” y “La pista de hielo” (editadas en España por Seix Barral antes del paso de Bolaño a Anagrama), o “Nocturno de Chile”, novela recibida con una impagable bienvenida de Susan Sontag. Lo que es inédito es la reciente fama de Bolaño. Tanta, que ya se ha convertido en el autor muerto más vendido de FSG, solo por detrás de... ¡Tennessee Williams! (SIERRA, 2008).

O fato é que as obras e o mito Bolaño conseguiram capturar a atenção de um vasto número de críticos, estudiosos e leitores em várias latitudes e línguas. Começamos por resgatar, primeiramente, a biografia do autor em questão. Bolaño nasceu em Santiago (Chile), em 1953. Passou sua infância em Valparaíso e em Viña del Mar. Em 1968, com 15 anos de idade, migrou para o México acompanhando a família. Depois de passar parte da juventude na Cidade do

---

<sup>3</sup> Epígrafe retirada do texto em homenagem a Roberto Bolaño publicado na página da biblioteca nacional do Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3688.html> (última entrada 01/08/2019)



México, deixou a América Latina para se estabelecer na Espanha, em 1977, país em que se sentiu muito à vontade e onde faleceu em 2003, com 50 anos de idade.

Roberto Bolaño trilha um caminho pouco convencional. Com 15 anos de idade, decidiu ser escritor e desistiu dos estudos (ele não terminou o Ensino Médio). Na etapa mexicana da sua carreira de literato (anos 1970), fundou o Movimento Infrarrealista<sup>4</sup>, escreveu manifestos, poesia e dramaturgia, embora ele tenha queimado todas suas produções teatrais. A mudança para Espanha significou grandes transformações para o escritor – no que se refere, sobretudo, ao estilo de vida anterior. Na Cidade do México, passava os dias perambulando pelas ruas. Já no Velho Mundo, para sobreviver, trabalhou em diversos empregos: lavador de pratos, vigilante noturno em um *camping* nos arredores de Barcelona e vendedor de artesanato em Blanes. Durante toda essa época, leu e escreveu obstinadamente com o objetivo de construir, com uma convicção muito grande em seu talento literário, um espaço próprio como escritor.

Nos anos 1980, depois de um tempo na Espanha, Bolaño começou a escrever romances. Nesta época, o autor em questão ganhou alguns concursos de literatura e, assim, conseguiu publicar seus primeiros romances<sup>5</sup>. O primeiro deles, *Consejos de un discípulo de Morrison para un fanático de Joyce*, em parceria com o escritor catalão Antoni Garcia Porta, foi publicado após vencer o prêmio Ámbito Literario de Narrativa de 1984. Neste mesmo ano, publicou o seu segundo romance, *Senda de elefantes*, ganhador do prêmio Felix Urabayen, outorgado pela prefeitura de Toledo, de melhor romance curto, o que lhe rendeu 300 mil pesetas da época<sup>6</sup>. Tal obra foi reeditada em 1999 pela editora Anagrama, com o título *Monsieur Pain*. Há um longo interstício de quase uma década deste livro até o aparecimento de uma nova publicação, o qual se rompeu em 1993, com *Pista de hielo*.

---

<sup>4</sup> Movimento de vanguarda fundado na Cidade do México no ano de 1975. Os infrarrealistas buscavam repetir a força e a vitalidade das vanguardas históricas, principalmente os dadaístas. A primeira etapa, a mais importante e conhecida do grupo, termina em 1977 com a retirada de Roberto de Bolaño e Santiago Papasquiaro, que viajam para a Europa.

<sup>5</sup> [...] los premios que recuerdo con mayor cariño e incluso con mayor fervor son esos premios de provincias, porque cuando yo gané el Heralde no me hacía falta el dinero, y cuando gané el Romulo Gallegos, tampoco. Pero cuando yo ganaba esos premios de provincias, cuando llegaba el cheque, era como agua bendita, era maná caído del cielo, *pennies from heaven*. Realmente, el favor que me hicieron los que me dieron estos premios es enorme. No sabrán jamás la enorme gracia que derramaron sobre mí. Son los premios que recuerdo con mayor cariño. Como un premio que daba la Generalitat Valenciana, rarísimo, en el que obtuve una mención y me gané diez mil pesetas, hace mucho tiempo esto: recuerdo que, cuando lo supe, daba saltos por la plaza. Me sentía feliz. (GRAS, 2000, p.51-52).

<sup>6</sup> Convertido seria: 1800 euros. Na época esse montante de dinheiro tinha um valor maior.

Com a publicação de *La literatura nazi en América* (1996), a obra de Bolaño recebe mais atenção e elogios por parte da crítica. *Estrella distante* (1996), por sua vez, obteve excelentes comentários na imprensa literária e é considerada uma das obras-primas de Roberto Bolaño. No ano seguinte, o escritor publicou o livro de contos intitulado *Llamadas telefónicas*. Já em 1998 publicou a obra de melhor recepção, até este momento, tanto de crítica como por parte dos leitores, *Los detectives salvajes*. *Amuleto* (1999), romance curto, é um hipertexto<sup>7</sup> que parte de uma história de *Los detectives salvajes*.

Depois desses reconhecimentos e da publicação póstuma do monumental romance *2666* (2004), considerada sua obra mais audaciosa, a crítica literária começou a atribuir um peso muito maior à obra de Bolaño. Os últimos anos de vida do escritor chileno, no que se refere à produção literária, destacaram-se por publicações extensas de grande nível e escritas em pouco tempo. São justamente essas obras que influenciaram parte da crítica a tecer afirmações elogiosas à produção literária do autor chileno. Para os críticos, a obra de Bolaño se configura como uma das mais importantes dos últimos tempos e é renovadora da literatura em língua castelhana<sup>8</sup>.

Segundo o crítico literário espanhol Ignacio Echevarría (2013), também amigo de Roberto Bolaño, a explosão do interesse internacional pela obra do escritor chileno se deveu, em grande parte, pela publicação nos Estados Unidos:

Ha sido allí donde ha terminado de fraguarse lo que bien admite ser llamado “el mito de Bolaño”, sustentado sobre todo en sus dos grandes novelas, *Los detectives salvajes* (2007) y *2666* (2008). Éstas, publicadas en Estados Unidos de forma consecutiva, tuvieron un efecto avasallador. Que de un mismo escritor, recientemente fallecido, llegaran en tan poco tiempo dos obras de este calibre, generó una inmensa curiosidad acerca de su vida y

---

<sup>7</sup> Genette (2010) define hipertexto da seguinte maneira: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário.” (GENETTE, 2010, p.18). No caso, o romance *Amuleto* é o hipertexto que surge de uma história dos *Detectives salvajes*, que seria o hipotexto.

<sup>8</sup> Em 2008 o romance *2666* ganha o National Book Critics Circle (NBCC). Em quase todas as listas dos melhores romances do século XXI a obra de Bolaño *2666* está presente. Em 2016 o suplemento cultural do diário espanhol *El País*, *Babelia*, em comemoração aos 25 anos da existência do suplemento, organizou uma lista dos melhores romances em língua espanhola desses 25 anos: “Un recorrido por la literatura en español de los últimos 25 años evidencia un incontestable afán experimental de los creadores de ficción. *Babelia* ha realizado una encuesta entre 50 escritores, críticos y libreros de los dos lados del Atlántico para elegir 25 hitos de esos años. Cada uno ha elegido cinco títulos.” Nessa lista *2666* de Roberto Bolaño ficou em primeiro lugar, *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa em segundo e *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño em terceiro lugar. [https://elpais.com/cultura/2016/10/28/babelia/1477661801\\_804300.html?rel=mas](https://elpais.com/cultura/2016/10/28/babelia/1477661801_804300.html?rel=mas).

de su personalidad, y esta curiosidad constituyó un caldo de cultivo idóneo para todo tipo de chismes, tergiversaciones e idealizaciones. Como suele ocurrir en estos casos, el periodismo cultural hizo industria de toda noticia —tanto mejor si escandalosa— relativa a Bolaño, y el evidente solapamiento del autor con su alter ego narrativo, Arturo Belano, dio pie a todo tipo de proyecciones de la vida de aquél en su obra, y viceversa. (ECHEVARRÍA, 2013, p. 178).

A reflexão de Echevarría (2013) sobre a popularidade de Bolaño é pertinente, sobretudo quando o autor afirmou que a fama do escritor chileno advém da maneira que o romancista entrelaça ficção, realidade e autobiografia. Esse estilo de escrita acaba atraindo a curiosidade do leitor com relação à vida do escritor, uma vez que o público deseja descobrir se um episódio de ficção tem uma correlação com a vida do autor. Para o crítico espanhol, essa característica fez com que a curiosidade em torno da obra de Bolaño crescesse depois da morte dele. Vale ressaltar também que o jornalismo cultural, de certa forma, fomentou as especulações sobre a vida do escritor chileno.

A outra explicação do crítico espanhol para o fenômeno Bolaño é a maneira em que se deu a sua publicação no mercado editorial dos Estados Unidos: os dois romances mais premiados foram publicados quase consecutivamente em território estadunidense, o que potencializou, em um mercado enorme e influente, a boa receptividade entre o público e a crítica literária.

No que diz respeito a como Bolaño se relacionava com o sucesso e a fama, o escritor mexicano Jorge Volpi contou uma história que ocorreu durante o Primeiro Congresso de Jovens Escritores de Sevilha (2003), na Espanha. Segundo Volpi (2008), esse evento foi a última aparição pública de Roberto Bolaño. Volpi (2008) narrou que, certo dia, o escritor chileno, ansioso, buscava nas bancas de jornal de Sevilha a última edição do jornal francês Libération. A busca se devia a um acontecimento importante para Bolaño – o encarte de cultura do periódico francês trazia uma reportagem especial e de destaque sobre a sua obra. Após contar esta história, Volpi afirmou que Bolaño pressentia a aproximação da fama e também comentou de que forma Roberto Bolaño a tinha em consideração.

Como todo escritor que se respete, Bolaño se reía a carcajada de las mieles de la fama y se pitorreaba de la izquierda intelectual francesa, pero el sabor almibarado de los artículos y críticas que lo ponían por los cielos endulzó un poco sus últimos días, con la ácida lucidez que lo caracterizaba, que estaba a punto, a casi nada, de convertirse en un escritor famoso pero, aunque estaba muy consciente de su genio – tan consciente como para despreciarlo –, quizás no llegó a imaginar que muy poco después de su muerte que también entreveía, no sólo iba a ser definido como “uno de los escritores

más relevantes de su tiempo”, como “un autor imprescindible”, como “un gigante de las letras”, sino también como “una epidemia” y “como el último escritor latinoamericano” (VOLPI, 2008, p. 191-192).

Roberto Bolaño não chegou a contemplar a transformação da sua obra em um fenômeno *pop* ou, usando palavras de Volpi (2008), uma “epidemia” que se dissemina de maneira avassaladora. Para entender a recepção da obra bolañeana é necessário conjugar vários fatores: a publicidade editorial; a maneira que Bolaño tece a sua narrativa com elementos da própria biografia; e, também, a morte prematura do autor, no auge da carreira, deixando a obra mais audaciosa (2666) inconclusa. Atualmente, em 2020 (ano de conclusão do presente trabalho e 17 anos depois da morte Bolaño), a “transmissão” é mais comedida, o vírus está mais concentrado nos textos críticos que tratam da sua obra. Como todos os modismos, a Bolañomania está se esgotando. O que fica é a obra do escritor chileno em questão e o julgamento do tempo.

Outro ponto sobre a popularidade da obra de Bolaño é sugerido pelo escritor peruano-mexicano Mario Bellatin. Segundo Bellatin (2014), a primeira parte de *Los detectives salvajes* – o romance que trouxe o primeiro grande reconhecimento de Bolaño – transformou leitores do escritor em novos fanáticos, que realizam, contudo, leituras desde uma perspectiva equivocada, ocultando características da obra do autor diferentes daquelas evidentes no *mainstream*.

De Bolaño puedo decir que lamento su muerte porque los supuestos nuevos fanáticos están destrozando su obra. Me refiero principalmente a los académicos europeos y lectores norteamericanos, quienes quieren seguir viendo en Bolaño escrituras propias de treinta años atrás. Maldita la hora en que se le ocurrió a Bolaño escribir la primera parte de *Los detectives salvajes*, a partir de esa lectura acabarán destruyéndolo y ocultando ese Bolaño magnífico que no va con este *mainstream*. (BELLATIN, 2014, p. 18, grifo do autor)

A análise de Bellatin (2014) é aguda, visto que a primeira parte do romance em questão é uma história de aventuras, que se aproxima mais de uma literatura juvenil de descoberta e formação. Trata-se, sobretudo, de uma narrativa linear, com poucas digressões, intertextualidades ou fragmentações que caracterizam a produção de Bolaño. Em outras palavras, a primeira parte de *Los detectives salvajes* não se assemelha ao estilo experimental que o escritor chileno cultivava. Segundo Bellatin (2014), foi esse o motivo do enfraquecimento da apreciação da obra de Bolaño, que ele considera uma produção literária distante dos padrões comerciais e de modismos.

Trazemos essa consideração de Bellatin (2014) porque acreditamos que este autor aponta para uma das contradições da obra de Bolaño – aliás, a obra do chileno é repleta de contradições. Eis aqui alguns exemplos: (i) Bolaño constrói quase a totalidade de sua produção literária na Espanha; todavia, o seu lugar de enunciação é América Latina; (ii) mesmo radicado na Espanha, após ter morado grande parte da juventude no México, Bolaño pertence à literatura nacional do Chile, país de seu nascimento; (iii) o escritor chileno é visto como um autor marginal; contudo, conforme indagou Bellatin (2014), podemos classificá-lo de tal forma, mesmo sendo Bolaño um verdadeiro fenômeno de vendas?

Para nos aproximarmos dessas discussões, levaremos sempre em consideração *Los detectives salvajes* (precursor da Bolañomania), nosso objeto de pesquisa, e como esse romance de Bolaño traz todos os temas que pretendemos discutir na continuação deste trabalho: a busca por escritores perdidos; a desistência da escritura; a fuga e o desaparecimento de escritores, que optaram por um tipo de escritura combativa e de resistência; uma insistente intertextualidade e referências que amplificam e fortalecem os temas anteriores. Enfim, toda uma série de deslocamentos que pretendemos aprofundar ao longo deste trabalho.

## 2.2 LOS DETECTIVES SALVAJES

Conforme já mencionamos na seção anterior, *Los detectives salvajes* é um romance publicado em 1998<sup>9</sup>, ganhador do prestigiado prêmio Rómulo Gallegos e, também, por unanimidade, vencedor do XVI Premio Herralde de novela. A obra em questão, como também destacamos anteriormente, é responsável pelo reconhecimento de Roberto Bolaño como um dos grandes escritores em língua espanhola do início de milênio. Tal livro também pode ser considerado o *big bang* da cosmogonia de Bolaño, pois é por meio dele que conhecemos, pela primeira vez, personagens, temas e geografias revisitadas e exploradas em livros posteriores do autor.

---

<sup>9</sup> Trabalhamos com essa edição: Editorial Anagrama, S.A., 1998. Vigésima primera edición en Compactos: octubre de 2011

Segundo o próprio escritor, a obra é um “roman-fleuve” (romance-rio<sup>10</sup>), resultado de um esforço criativo que conecta um grande número de histórias, vozes e personagens a um enredo principal. Além dessa própria classificação do autor, outros teóricos conferem mais etiquetas à obra: um romance memorialista (com muitos traços autobiográficos)<sup>11</sup>, um romance de formação, um romance-arquivo, um romance de viagem, um romance detetivesco. Seguramente, existem outras etiquetas para catalogar a obra aqui analisada<sup>12</sup>. Não obstante, não há um tipo ou rótulo mais representativo que outro: *Los detectives salvajes* é a soma de todos eles. Nesse aspecto, de miscelânea de gêneros e subgêneros literários, *Los detectives salvajes* se insere numa classificação feita por Josefina Ludmer (2010) sobre alguns “escritos dos 2000”:

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano (LUDMER, 2010, p. 2).

A definição de “escrita diaspórica” se encaixa perfeitamente em *Los detectives salvajes*, sobretudo pela maneira que a realidade inspiradora da narração é tratada no livro. Um de seus temas centrais é o passo do tempo de jovens que viveram nos anos 1970 até meados dos anos 1990. Conhecemos, na obra, personagens ficcionais influenciados por pessoas reais. Também sabemos sobre

---

<sup>10</sup> “Bolaño, por su parte, pensaba en *Los detectives salvajes* como en un libro perteneciente al género de novela-río y escribió que <<creo ver en ella una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela de Huckleberry Finn de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela>>. Flujo de voces al que – no está de más precisarlos – van a dar estos afluentes secundarios, pero no por eso menos decisivos o caudalosos, que son *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*” (FRESÁN, 2003).

<sup>11</sup> Em uma entrevista para a professora e crítica literaria Dunia Gras, Bolaño ao ser perguntado: -Por otra parte, siguiendo con *Estrella distante*, a partir de aquí aparece también Arturo B, al que hemos continuado frecuentando en adelante en tu obra narrativa. ¿Se puede decir que comienza ahí lo que podría denominarse tu juego autorreferencial que, de alguna manera, da unidad a tu obra? -Sí, es posible. Y es bastante misterioso. Porque Arturo Belano aparece en *Estrella distante* sólo en el prólogo, en las palabras iniciales, cuando se dice “y esta historia me la contó mi compatriota Arturo B”, pero es claramente Arturo Belano el protafonista de algunos cuentos de *Llamada telefónicas* y de *Los detectives salvajes*: fue una aparición. (GRAS, 2006, p.54)

<sup>12</sup> No prólogo, *Apuntes para um atlas del planeta de los monstruos*, para o livro *Tres novelas: Estrella distante*, *Amuleto* e *Nocturno de Chile* o escritor Rodrigo Fresán (2003) diz: “*Los detectives salvajes*, en la que, en ocasiones, no puedo evitar pensar como en una suerte de *El Señor de los Anillos* beatnik-sudaca y catastrófico.”

episódios que, de fato, aconteceram e que, no entanto, servem somente de matéria-prima, uma vez que foram recriados para funcionar como ficção. Dito de outro modo, tais episódios não foram concebidos para serem “verdadeiros” ou para fazerem uma correspondência com a realidade. Sobre a realidade, podemos afirmar que a ficção favorece uma leitura sobre uma determinada época mais precisa e mais profunda – algo que o realismo não conseguiria captar em igual escala.

As múltiplas formas do romance de Bolaño também corroboram com a classificação de Ludmer (2010). Tais formas são compostas por três partes. O diário do jovem poeta García Madero constitui a primeira e a terceira parte, que estão separadas pelos textos da segunda parte da obra em questão. Escolher uma única etiqueta para os textos da segunda parte do livro, por sua vez, é um pouco difícil: são relatos, histórias, testemunhos, organizados de uma maneira que parecem fichas de um grande arquivo sobre os integrantes do movimento real-visceralista e dos dois personagens líderes do grupo, desaparecidos.

São 96 “fichas-relato” catalogadas com a data e a localização e dispostas em 26 capítulos. A narração de Amadeo Salvatierra está dividida em 13 “fichas-relato”, que estão dispostas aleatoriamente nessa segunda parte. Este aluvião de personagens, histórias e justaposições de narrativas são um aspecto formal destacável em *Los detectives salvajes*. Outra característica que sobressai é que algumas partes poderiam ser retiradas da obra e funcionariam por si só, como conto, novela ou romance. Todas essas partes estão entrepostas de uma maneira precisa que faz com que o todo ganhe múltiplas interpretações. Este engenhoso jogo de justaposições deixa patente a habilidade no experimento formal, o esforço e o potencial narrativo do escritor, elementos que justificam a excelente recepção do livro por parte da crítica.

Uma das características de um romance-rio é que as ações confluem em um mesmo ponto na narração, como os afluentes nos rios. Refletindo sobre essa perspectiva no romance, podemos dizer que a história principal, o rio mais caudaloso, são as transformações, através dos anos (1975-1996), de uma geração de jovens poetas e escritores que viveram na Cidade do México dos anos 1970: a juventude pós-olímpica mexicana traumatizada pelo horror de Tlatelolco, permeada por vários outros jovens de outras partes do mundo, principalmente de outros pontos da América Latina, os quais, para encontrar saídas aos seus anseios, incansavelmente se precipitam por várias latitudes. Uma geração de valentes,

rebeldes, derrotados e contestadores da sociedade que viveram um momento de sombras do continente latino-americano, o que não seria desarrazoado dizer que é uma constante na região.

No já mencionado discurso de Caracas, Bolaño (2008) revelou a intenção de escrever para e sobre esta geração:

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 de 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 la juventud [...] 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 (BOLAÑO, 2008, p. 40).

A citação, retirada do discurso de premiação de *Los detectives salvajes*, confirma que Roberto Bolaño tinha a preocupação de realizar uma escrita crítica, política e social. O romance que aqui analisamos reflete o que escritor chileno deixou expresso nessa citação. Uma das características patentes e que tentaremos explorar é o esforço de justapor temas como a violência política e social na América Latina da última metade do século XX a outros como as contradições, os medos, as angústias, os sonhos, as frustrações, as derrotas dessa geração da qual ele fez parte. Esta geração (Bolaño especifica como a dos nascidos na década de 1950) que nos países anglo-saxões é conhecida como a dos *baby boomers* (1945-1965), a geração do pós-guerra, foi marcada por uma intensa transformação cultural, identitária e política. Esses ventos de mudanças reverberaram na América Latina, mas a juventude teve de se enfrentar com a brutalidade do Estado, dos processos ditatoriais e, em muitos casos, não teve outro caminho que o exílio, a migração, numa tentativa de se reconstruir e se distanciar do mal.

### 2.3 A DESTERRITORIZAÇÃO EM BOLAÑO

“Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas”.

(BOLAÑO, 2008, p. 38)

A literatura de Roberto Bolaño é caracterizada por personagens em locomoção, buscando pessoas desaparecidas, fugindo ou vivendo no exílio. Toda



essa movimentação das personagens, como já exposto antes, traça um paralelo com a biografia do autor. Relembramos, assim, que Bolaño foi um escritor transumante e que experimentou múltiplos processos de deslocamento. Há uma numerosa produção crítica em torno da produção literária de Bolaño que parte de uma perspectiva que busca entender a mobilidade e a problemática que se articula na obra do autor.

Um livro que nos serviu para iniciar a análise sobre a mobilidade em Bolaño é *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, das críticas literárias Dunia Gras e Leonie Meyer-Krentler. Além do texto analítico, o livro também inclui fotografias de Siqui Sánchez. As fotos de Sánchez materializaram as locações mexicanas dos romances de Bolaño (ruas, bares, sebos e parques da Cidade do México, a estrada e o deserto do norte do país). Gras e Meyer-Krentler (2010) tratam principalmente das viagens e dos espaços mexicanos da obra de Bolaño, que configuram uma paisagem que se repete insistentemente na produção literária do escritor chileno. O livro busca elucidar o contínuo regresso ficcional de Bolaño a essas paragens.

En 1998, después de más de veinte años viviendo en España, Roberto Bolaño fue contactado para realizar una de tantas entrevistas tras haber obtenido el prestigioso Premio Rómulo Gallegos. La sorpresa de la entrevistadora ante la accesibilidad y la extrema amabilidad del autor chileno llegó al límite no sólo cuando constató que Bolaño había cocinado para ella, sino a ver el plato que había elegido para esa invitación inesperada: Roberto Bolaño había cocinado un mole. Mole poblano. Todo encajaba, no podía ser de otra manera. En esa entrevista, se le preguntó al escritor si pensaba volver en alguna ocasión a México. Tras un largo silencio, mientras fumaba pausadamente y bebía su manzanilla de rigor, respondió que no podía arriesgarse a volver, que había sobrevivido entonces de milagro y que no podía jugársela de nuevo (GRAS; MEYER; KRENTLER, 2010, p. 7).

A viagem física de volta para o México nunca foi empreendida por Roberto Bolaño, que foi receber o prêmio Rómulo Gallegos em Caracas e voltou para o Chile – porém, jamais retornou ao México. Esse dado é significativo, pois a produção literária do escritor foi pautada pelo insistente regresso ficcional ao país em que ele viveu a primeira juventude. As autoras de *El viaje imposible* afirmam que são múltiplas as impossibilidades de voltar a um lugar deixado para trás. Uma delas é que os lugares mudam com o passar do tempo e tudo se modifica, as pessoas não são as mesmas e a relação delas com o espaço tampouco são iguais. As autoras opinam que essa era, verdadeiramente, uma das razões pelas quais Bolaño não voltou a pisar em solo mexicano. Segundo as autoras, ele gostaria de preservar o

México que ele guardava na sua memória, que lhe dava um imenso material para produzir literatura.

Outro texto de destaque sobre a mobilidade da obra de Bolaño é o do crítico catalão Ignacio Echevarría (2008), que classificou a literatura do autor de *Los detectives salvajes* como “extraterritorial”, conceito resgatado de George Steiner (2002). Segundo Echevarría (2008), o termo extraterritorial caracteriza<sup>13</sup> tanto a obra produzida pelo escritor chileno como o próprio Roberto Bolaño.

O artigo de Echevarría – originalmente escrito como texto de abertura de um ciclo em Barcelona dedicado a Roberto Bolaño e lido na presença do mesmo<sup>14</sup> – foi muito citado pela crítica literária. No entanto, o texto não deixou de angariar algumas polêmicas, sobretudo por parte da crítica literária do Chile. Em outro congresso sobre a obra de Roberto Bolaño, desta vez no Chile, o pesquisador chileno Gastón Carrasco afirmava (dentro do marco de uma discussão polêmica bem mais complexa sobre o lugar de enunciação) que Echevarría, pelo fato de ser europeu,

---

<sup>13</sup> Steiner desenvolveu esse conceito no final dos anos sessenta para classificar autores que, vivendo ou não o exílio territorial e linguístico, escreveram obras literárias fora da sua terra e em outra língua. Para ele, o grande exemplo era Nabokov, que produziu literatura em outras línguas além da sua língua materna e teve que migrar de um país a outro, se adaptando e se reinventando cada vez que passava uma nova fronteira. Outros exemplos seriam Beckett e Borges; no caso de Borges, Steiner comenta que o escritor argentino jamais publicou um conto ou poema em outra língua que não a *castellana*, no entanto, também o coloca como um exemplo de extraterritorialidade pelo domínio que tinha de vários idiomas e, sobretudo, pela admiração que nutria pela literatura europeia e o seu universalismo. “Aun cuando, por lo que sé, Borges sólo escribió poemas o relatos en español, es uno de los nuevos «esperantistas». Su conocimiento del francés, el alemán y, especialmente, el inglés es profundo. Muy frecuentemente, un texto inglés –de Blake, Sdtevenson, Coleridge, De Quincey– subyace en su frase española. La otra lengua «se trasluce», confiriéndole a los versos de Borges y a sus Ficciones una cualidad luminosa y universal. Borges se sirve de la lengua vernácula de Argentina y de su mitología para conferir peso a lo que de otra manera sería una imaginación demasiado abstracta, demasiado arbitraria.” (STEINER, 1968, p.19 e 20)

“Echevarría, antes de classificar Bolaño como extraterritorial, comenta que a formulação do conceito por parte de Steiner está cheio de imprecisões, mas que com o tempo foi ganhando implicações que o faz cada vez mais útil. Para Echevarría num contexto mais atual, de “internacionalismo cultural e de globalização da cultura de massas”, a noção de extraterritorialidade “subverte a antiquada e mais complacente noção de cosmopolitismo que serviram a literatura moderna” e cita a Steiner, “é uma estratégia de exílio permanente”.

“Es en este sentido en el que esta categoría de extraterritorialidad conviene muy bien a la literatura de Bolaño, que refunda a través de ella una nueva forma de comprenderse a sí mismo y de comprender en general al escritor latinoamericano. En Roberto Bolaño, cabría decir, la nueva narrativa latinoamericana reconoce -y consagra- no sólo un nuevo modelo de escritura: también a un nuevo modelo de escritor.” (ECHEVARRÍA, 2008, p.439)

<sup>14</sup> O ciclo dedicado à obra de Roberto Bolaño em Barcelona foi organizado pelo Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana, em novembro de 2002. O artigo de Echevarría, em nota da edição consultada informa que o texto quase não foi mudado “pues se corría el riesgo de desvirtuarlo si se trataba de adaptar a la perspectiva que, tras la muerte de Bolaño, y en especial tras la publicación de 2666, se tiene sobre su figura y su obra”. (SOLDÁN;PATRIAU ed.; 2008, p.445)

não seria capaz de apreender alguns aspetos da obra do autor que fez decolar sua carreira como crítico.<sup>15</sup>

Su amistad con Bolaño parece investirlo de una autoridad incuestionable, incluso queriendo intervenir en el canon literario chileno y latinoamericano, volviéndose el mejor mercader de autores entre España y nuestro continente. Ciertamente, se ha vuelto un factor que determina las condiciones de producción, circulación y consumo de la obra de Bolaño, logrando un sitio inmejorable. A nuestro favor, queda la alegría de saber que el crítico no logra entender a cabalidad su objeto de estudio. Su criterio formal de interpretación limita las múltiples entradas de lectura del autor chileno. Bolaño se le escapa de las manos. He ahí el gesto final del autor: no dejarse aprehender ni acabar en la totalización de una sola lectura. He ahí la impotencia del crítico, la de enfrentarse a un escritor en constante diatriba con el orden, un autor salvaje, insufrible, inagotable, al menos por lo que nos queda de congreso. (CARRASCO, p. 9, 2013)

As polémicas sobre a nacionalidade do escritor e de sua obra são propícias para entender o quanto podem ser flexíveis, ou não, as fronteiras e divisões. Echevarría (2008), ao denominar a literatura de Bolaño de extraterritorial, despojou um escritor famoso como Bolaño do cânone literário chileno, algo que evidentemente não é muito bem aceito pela academia chilena, além de trazer à tona discussões próprias da geopolítica. Não obstante, sobre o texto de Echevarría (2008), podemos afirmar que se trata de um dos primeiros que ressaltam esse deslocamento como uma característica para entender a literatura de Bolaño.

Echevarría (2008) também aborda outro deslocamento – o distanciamento em relação à geração do *boom* latino-americano. O crítico espanhol se refere a Bolaño como o escritor que “consagra” não só “um novo modelo de escrita”, como também um “novo modelo de escritor”<sup>16</sup>. Em seguida, com relação à nova narrativa latino-americana, afirmou:

Si de algún modo puede caracterizarse a la nueva narrativa latinoamericana sería por su determinación de apartarse de los clichés a que, a partir del *boom*, quedó asociada la producción literaria de todo el continente. Y en ello jugaría un papel fundamental la resistencia a asumir el exotismo como condición de la propia identidad. (ECHEVARRÍA, 2008, p. 439)

---

<sup>15</sup> Texto presentado en *Estrella distante*, congreso literario a 10 años de la muerte de Roberto Bolaño a cargo de la Dirección de Investigación y Postgrado de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Departamento de Literatura de la Universidad de Playa Ancha y la Carrera de Licenciatura en Letras de la Universidad Andrés Bello. Santiago de Chile, Julio 2013.

<sup>16</sup> A argumentação de Echevarría é para referendar a “extraterritorialidade”. Segundo Echevarría a etiqueta servia muito bem para a literatura de Bolaño, que queria se distanciar do realismo mágico.

Como explica Echevarría (2008), surgiu, então, um conjunto de novos escritores dos anos 1990 que desejava firmemente romper com a geração do *boom* e a sua influência. Dois movimentos representam esse anseio: McOndo e Generación del Crack. Roberto Bolaño apareceu para o grande público nos anos 1990, mas é de uma geração anterior de escritores e, portanto, não integrou qualquer desses movimentos. Contudo, nutria de longa data essa antipatia com os escritores do *boom*.

Bolaño conocía perfectamente la tradición que cargaba a costas, los autores que odiaba y los que admiraba, que no en pocas ocasiones eran los mismos. No los españoles (que despreciaba o envidiaba), no a los rusos (que lo sacudían), no los alemanes (que le fastidiaban), no los franceses (que se sabía de memoria), no los ingleses (que le importaba bien poco), sino los escritores latinoamericanos que le irritaban y conmovían por igual, en especial esa caterva amparada bajo esa rimbombante y algo tonta onomatopeya, *boom*. Cada mañana, luego de sorber un cortado, morder una tostada con aceite y hacer un par de genuflexiones algo dificultosas, Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del *boom*. [...] Bolaño los leyó de joven, los leyó de adulto y tal vez los hubiese releído de viejo: nombrándolos o sin nombrarlos, cada libro suyo intenta ser una respuesta, una salida, una bocanada de aire, una réplica, una refutación, un homenaje, un desafío o un insulto a todos ellos. Todas las mañanas pensaba cómo torcerle el pescuezo a uno o cómo aplicarle una llave maestra a otro de esos viejos que, en cambio, dolorosamente, nunca lo tomaron en cuenta o lo hicieron demasiado tarde. (VOLPI, 2008, p. 192-193, grifo do autor)

Volpi (2008) dramatizou a atitude beligerante de Roberto Bolaño, que objetiva se colocar na cena literária latino-americana. A luta era para não seguir a tradição, o que, para escritores da geração de Bolaño, era resignar-se ao pastiche dos escritores do *boom*. Construir um lugar distinto, um lugar próprio era a luta diária de Bolaño, deslocando-se, assim, do que seria o padrão. Nesse contexto, sua produção literária buscou temas diferentes, uma afiliação às vanguardas anteriores e à contracultura americana.

Outra discussão que permeia a obra de Bolaño é a do escritor que escreve sobre a América Latina e latino-americanos, mas que reside fora deste continente. O deslocamento é que separa, distancia o escritor do seu país de origem. O artigo do crítico Diego Hollanda Cavalcanti (2016) não trata especialmente sobre Roberto Bolaño, mas traça uma linha do tempo dos escritores da região que escreveram e

escrevem residindo fora do continente<sup>17</sup>. No artigo, o crítico ressaltou que essa propensão, a de escrever em exílio ou residência estrangeira, permeia o cânone latino-americano em todas as épocas<sup>18</sup>. Um dos motivos que podem explicar essa situação é a proximidade com as editoras. A Espanha teve durante muitos anos uma exclusividade editorial quase total em língua castelhana. Ainda hoje suas editoras possuem uma força publicitária e uma abrangência distribuidora consolidada dentro das nações que compartilham o idioma. Cavalcanti (2016) resgatou uma citação de Rubén Darío sobre o interesse de se ter uma aproximação com os responsáveis pela publicação: “sueño rosado de un escritor hispano-americano tener un editor español” (FOMBONA, 2005, p. 199 *apud* CAVALCANTI, 2016, p. 76).

Aproximando-nos da contemporaneidade, Cavalcanti (2016) faz referência a Josefina Ludmer e o seu livro *Aquí América Latina* (2010). Em sua obra, a crítica literária argentina afirma que, nos anos 1990, as consequências do avanço das políticas neoliberais – privatizações e perdas graduais da soberania territorial – provocaram um espírito antinacionalista que ecoou na literatura. Nesta mesma época, alguns autores ficaram famosos pelas críticas muito negativas que fizeram a seus países<sup>19</sup>. Ludmer (2010) destaca que esse discurso se estabelece a partir de um “fora-dentro” – os escritores tecem os seus juízos desde fora do território nacional, comparando uma realidade mais próxima (no caso, países do Primeiro Mundo), com a dos países da América Latina. Nesse processo, como apontou Ludmer (2010), os escritores utilizaram o conhecimento de dentro, dos fenômenos sociais e flagelos próprios do continente e da voz própria da sociedade retratada, com uma linguagem coloquial:

Nossa voz antipatriótica está e não está territorialmente na nação: está fora-dentro, e não só porque vem de fora por um tempo. Está fisicamente e linguisticamente e provisoriamente dentro, mas está intelectualmente fora em relação ao território da nação. Separa o olho da língua: olha o país a partir do primeiro mundo e o diz em uma voz interior latino-americana. A

---

<sup>17</sup> Uma característica tem uma relativa antiguidade, como no caso do escritor peruano Inca Garcilaso de la Vega, residente na Espanha desde 1560 e que publica em Lisboa *Comentarios Reales de los Incas*, em 1609.

<sup>18</sup> Cavalcanti cita alguns, mas a lista de escritores que residiram ou se exilaram no continente Europeu é grande, vão desde os escritores do século XIX como José Martí, Rubén Darío, José Sarmiento, Andrés Bello; segue pelo século XX, Alfonso Reyes, Pablo Neruda, Jorge Luiz Borges; passando pelos escritores do boom, Gabriel García Márquez, Julio Cortazar, Vargas Llosa.

<sup>19</sup> Por outro lado, na década dos noventa também apareceram correntes literárias como *McOndo* e a *Generación del Crack* que não necessariamente tinham essa opinião desfavorável da região, contudo, dedicavam-se a uma interpretação não tão essencialista da identidade latino-americana, característica atribuída ao Boom: a busca por uma identidade constitutiva do ser latino-americano.

posição fora-dentro (neste caso da nação) é uma posição central no presente e nas políticas territoriais. Implica ver as nações latino-americanas a partir do primeiro mundo (a partir de fora e de outro território nacional), e dizê-lo aqui mesmo, na língua de dentro. E assim se estabeleceu a política de desnacionalização dos anos 1990 na América Latina (LUDMER, 2010, p. 163 *apud* CAVALCANTI, 2016, p. 83).

Observamos, assim, que Ludmer (2010) contextualiza um grupo de escritores que tiveram certa repercussão na última década do século XX na América Latina, sobretudo pelas opiniões negativas que proferiam aos seus países de origem. Cavalcanti (2016) destacou que, atualmente, os escritores hispano-americanos que escrevem de outros lugares, fora do país de origem, são cada vez mais habituais. No artigo, o autor recopila como alguns desses escritores percebem-se a si mesmos e as opiniões demonstram que são novos tempos e que a maioria não se sente mais atrelada a uma literatura nacional:

O escritor *barranquillero* Julio Olaciregui, estabelecido em Paris há mais de duas décadas, define-se, por exemplo, como “pós-colombiano” (QUESADA GÓMEZ, 2011, p. 34). O argentino Rodrigo Fresán, que vive em Barcelona desde 1999, diz que sua pátria é sua biblioteca. O peruano Fernando Iwasaki, há 26 anos em Sevilha, afirma que, para ele, não existe literatura espanhola nem literatura hispano-americana, somente literatura em espanhol (CORRAL, 2004, p. 28). Jorge Volpi – que, como dissemos, viveu em vários países – observa o seguinte sobre os autores hispano-americanos nascidos depois de 1960: “Embora nenhum deles renegue abertamente sua pátria, trata-se agora de uma mera referência autobiográfica e não de uma denominação de origem” (VOLPI, 2009, p. 168 *apud* Cavalcanti, 2016, p. 80-81, grifo do autor).

O próprio Bolaño participou desse debate: no discurso de Caracas (2008) – concebido para a cerimônia em que lhe outorgaram o prêmio Rómulo Gallegos – ele faz menção ao escritor nacional que dá nome ao certame. Roberto Bolaño revelou uma história que lhe foi contada pelo poeta Pere Gimferrer, de que Rómulo Gallegos começou a escrever o célebre romance *Canaíma* durante a estadia do escritor caraquenho em Barcelona. Bolaño pontuou: “y digo estancia y no exilio porque un latinoamericano jamás está exiliado en España” (BOLAÑO, 2008, p. 37). Tal afirmação pode se chocar com muitas pessoas que pensem de outra forma; no entanto, nela vemos que o uso da palavra *estancia* é remarcado para atestar o seu sentimento com relação à Espanha. Esse exemplo se junta a outras afirmações neste discurso sobre o cânone hispano-americano, como, por exemplo: “*La casa verde*, de Vargas Llosa, es una novela colombiano-venezolano”, “*Terra nostra*, de Fuentes, es una novela argentina” e “*Pobre negro*, de Rómulo Gallegos, es una

novela eminentemente peruana é um romance peruano” (BOLAÑO, 2008, p.36, grifo do autor)

O discurso de Caracas é uma amostra do estilo de Bolaño de contar histórias, em que o que vai ser contado é realinhado para que tenha uma conexão com outras histórias, e tudo serve para construir uma teia de relações. Outra característica de Bolaño, que parece ter sido uma obsessão, também está no texto de Caracas: a reorganização dos cânones literários, especialmente do hispano-americano. A essa prática de reorganização de obras e escritores, evidenciada em vários momentos da sua produção literária<sup>20</sup>, somou-se uma história que, segundo Bolaño, é verídica: uma confusão geográfica justificada por uma suposta dislexia, que o fazia trocar as capitais da Venezuela e da Colômbia. Todos estes vaivéns bolañescos culminam em um desfecho, que não é o fim do discurso, tampouco da rede de relações, mas nos interessa neste momento:

Lo que realmente significa poco, ser colombiano o ser venezolano, y en ese punto volvemos como rebotados por un rayo a la b de Bolívar, que no era disléxico, y al que no hubiera disgustado una América Latina unida, un gusto que comparto con el Libertador, pues a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieren verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o en Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario (BOLAÑO, 2008, p. 38).

O discurso de Caracas ilustra alguns elementos significativos para a nossa discussão: a percepção de Bolaño sobre sua nacionalidade e sobre os territórios por onde ele transitou; seu desentendimento com relação às fronteiras geográficas da América Latina. A estes temas o escritor chileno juntou referências a biografias de escritores, obras poéticas, romances e, em suma, produção literária. Tanto o território geográfico como o território literário têm as fronteiras nacionais difusas. Em nossa visão, esse é o entendimento de Bolaño sobre a problemática dos cânones nacionais: para o escritor, a literatura em língua espanhola é um território só, sem fronteiras regionais.

---

<sup>20</sup> Literatura nazi em América é um exemplo de produzir listas, no caso fictícias, de livros, escritores com uma tendência. Em *Los detectives salvajes* está a cena de uma das personagens do romance relacionados com a sua sexualidade.

Outro elemento que se pode acrescentar àquilo que foi exposto anteriormente é a importância dada à diversidade da língua espanhola. Resgatando o que afirmou Ludmer (2010) sobre estar fora e dentro (no contexto dos escritores que escrevem em outras paragens e se apropriam de uma linguagem coloquial para criticar a nação de origem), a aproximação à linguagem das pessoas no caso de Bolaño, é um elemento constituinte da subjetividade da personagem. Denota o seu deslocamento, a sua origem e o que busca é imprimir às personagens uma dimensão maior com as marcas territoriais.

Seleccionamos dois exemplos do romance, o primeiro do poeta peruano Hipólito Garcés, residente em Paris.

Quando mi pata Ulises Lima apareció por París me dio una alegría, esa es la verdad. Yo le conseguí su buena chambre en la rue des Eaux, al ladito de donde yo vivía. De la Marcel Proust a su casa no hay más que dos pasitos [...]. Yo en mi chambre tenía un hornillo y cocinaba todos los días y Ulises venía a comer conmigo. Pero yo le dije: tienes que pasarme algo de platita, pues [...]. No, mi pata, no mi causita, si no te imaginas tú lo cara que está la vida, se nota que no vas a hacer las compras (BOLAÑO, 2011, p. 228-229).

Garcés é o primeiro amigo de Ulises Lima em Paris, é a pessoa que consegue um quarto (a personagem usa a palavra francesa, *chambre*) para que Ulises se aloje e lhe apresenta para outros amigos do exílio latino-americano na capital francesa. As palavras “causa” (amigo) e “pasita” (companheiro) são próprias da gíria peruana. Outra característica da fala peruana empregada pela personagem na citação é o uso de diminutivos: “ladito”, “pasitos” e “platita”. A personagem usa de maneira redundante palavras que denotam carinho pelo interlocutor, mas está enganando o amigo, Ulises Lima, para conseguir dinheiro. A linguagem de Garcés marca a sua origem, dentro de uma comunidade de latino-americanos em Paris. Ou seja, é a sua maneira de falar que o caracteriza como peruano no exílio.

Outro exemplo é o da personagem Barbara Patterson, pesquisadora estadunidense que está no México. “Yo estaba en México dizque para hacer un curso de posgrado sobre la obra de Juan Rulfo” (BOLAÑO, 2011, p. 178). O trecho que retiramos do romance é uma explosão de raiva da personagem depois de uma visita que os jovens poetas mexicanos fizeram ao “estridentista” Marples Arce: “El pendejo encima me miró como con pena, como diciendo estos bueyes sólo me han traído a esta gringa de ojos desvaídos para cagarle encima, y Rafael también me miró y ni se inmutó el enano ojete” (BOLAÑO, 2011, p. 177).



Na citação anterior, a personagem Barbara Patterson usa palavras vulgares do espanhol mexicano para expressar o seu enfado. Não somente o léxico empregado, mas a linguagem de Patterson demonstra uma relação intensa com o ambiente mexicano dos anos 1970. A estudante estadunidense abandona o objeto de estudo que a levou ao México depois que conhece os jovens poetas mexicanos em um recital: “Al día siguiente ya no fui a la universidad y me pasé platicando a diestra y siniestra con todos” (BOLAÑO, 2011, p. 178). Esses exemplos nos levam a refletir que a variante linguística é mais um elemento fundamental para a construção da personagem. O espanhol é das ruas da Cidade do México, aprendido em conversas, festas, andanças e em todas as experiências que ela vivenciou com os jovens poetas mexicanos. A locução da personagem a aproxima das pessoas do lugar em que está vivendo, uma “gringa” que fala como os “chilangos” (habitantes de Cidade do México). Demonstra, ainda, todo um afeto com o lugar onde está, além de expressar uma tentativa de ruptura com as distâncias que separam um estrangeiro de um nativo.

A subjetividade das personagens é incrementada pela utilização da língua coloquial, pois é um dado concludente da localização geográfica, que evidencia tanto o “pertencimento” a outro lugar quanto a assimilação do convívio com o novo lugar de estadia. Leonidas Morales (2008) destaca a caracterização linguística da obra de Bolaño, para comentar o que ele entende ser o “domicílio em trânsito”:

Una pregunta conduce rápidamente al aspecto de la enunciación narrativa en Bolaño que aquí interesa. La siguiente: cuando en sus novelas y cuentos el narrador es un personaje, un yo (una ocurrencia frecuente), y al enunciar incorpora a su registro de lenguaje modos coloquiales (léxicos, sintácticos), por lo tanto desformalizados, y de uso habitual o cotidiano dentro de una determinada comunidad lingüística, característicos de la misma, ¿qué referente, como patrón, reconoce entonces la enunciación? ¿A qué comunidad de “habla” remite? ¿Remite al habla “chilena”, como podría esperarse de un escritor “chileno”? La respuesta sería que sí, pero que sólo a veces, y entonces sobre todo mediante el uso del lenguaje sexual, coprolálico, de “garabatos”. Pero la enunciación del personaje narrador también remite en otras direcciones: la del habla “mexicana”, la de la “española” [...]. En el terreno de las inferencias, no sería infundada la afirmación de que a esta escritura narrativa, en el plano de su enunciación, le es por completo ajena la idea de “domicilio”. Aunque mejor sería decir de ella que dentro de un amplio espectro cultural de hablas (el de la lengua española) opta por domicilios transitorios, o mejor, en tránsito. Enunciación híbrida sin duda. No parece haber en la tradición narrativa chilena (novela y cuento) nada comparable desde este punto de vista (MORALES, 2008, p 57).

Também sobre *Los detectives salvajes*, Morales (2008) afirmou que não existe na “tradição narrativa chilena” outro exemplo de uma obra que tenha essa multiplicidade de variantes linguísticas da América Latina. Sobre o destaque da variante mexicana na obra, Candia-Cáceres e González (2017, p. 134, grifo do autor) observaram: “No por nada *Los detectives salvajes* fueron calificados como la mejor novela mexicana desde la publicación de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes”. O que afirma Morales (2008) se soma à nossa percepção de que a linguagem é um forte componente de visibilidade da transumância de Roberto Bolaño e essa experiência impacta sua produção literária. De maneira mais específica, em *Los detectives salvajes* a caracterização da enunciação das personagens por meio de uma expressão coloquial, tanto do lugar de origem como da língua aprendida, é um fator que enriquece as personagens e ressalta seu deslocamento geográfico.

As análises da problemática do deslocamento, elencadas anteriormente, dizem respeito à biografia de Roberto Bolaño e também à sua produção literária. Todas essas particularidades nos levaram a pensar tanto no escritor como na obra que ele produziu a partir de uma perspectiva rizomática, de desterritorialização e reterritorialização. Esses conceitos foram desenvolvidos por Deleuze e Guattari (1995).

Para explicar o conceito de des(re)territorialização, Deleuze e Guattari (1995) usam uma analogia, a da relação entre a vespa e a orquídea. Segundo Deleuze e Guattari (1995), a vespa se reterritorializa na orquídea e a orquídea na vespa: “A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). Para cada desterritorialização, levamos conosco algo do antigo território, que já não é o que era, mas tampouco é só um novo território, é algo diferente, uma reterritorialização. Esse fluxo de mudanças é contínuo, mas ao mesmo tempo não respeita uma sequência. A des(re)territorialização não acontece somente em um território físico, mas também ocorrem aos significados das coisas, à própria existência e aos valores. Transportando essa metáfora para a literatura, é possível afirmar que os escritores que atravessam fronteiras acabam levando consigo algo dos territórios por onde passam e que alguns estão mais abertos a criar novas relações literárias, o que favorece a hibridização, a mistura e o rizoma.

A des(re)territorialização de Bolaño, primeiramente, é um deslocamento físico, uma vez que as viagens por geografias distintas influenciaram e transformaram o escritor. Ilustram esse impacto: a vida itinerante do escritor chileno, a permanência na Espanha – de onde escreve grande parte da obra publicada –, a declarada relutância em não voltar ao México e um entendimento ambivalente sobre o seu pertencimento a quaisquer dos territórios em que habitou. Bolaño deixou o Chile e se reterritorializou no México, e logo se desterritorializou para se reterritorializar na Espanha.

É que toda viagem é intensiva e se faz em limiares de intensidade nos quais evolui ou, então, que transpõe. É por intensidade que se viaja, e os deslocamentos, as figuras no espaço dependem de limiares intensivos de desterritorialização nômade, por conseguinte, de relações diferenciais que fixam, ao mesmo tempo, as reterritorializações sedentárias e complementares (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 68).

Quando deixa os territórios por onde passa (desterritorializa-se) e se fixa em um novo país, o escritor é influenciado pelo novo espaço, estabelece relações, ele se reterritorializa no novo território. Entendemos que essas experiências ressoam na produção literária do escritor de muitas maneiras. Dois exemplos manifestos em *Los detectives salvajes* dessa des(re)territorialização: o evidente esforço em movimentar um tropel de personagens deslocados, que transitam por várias latitudes, e as relevantes referências à literatura dos países por onde Bolaño transitou (Chile, México e Espanha).

Outra des(re)territorialização é a maneira com que o escritor critica o cânone literário mexicano, condenando os mecanismos de produção e publicação de literatura. Essas asseverações estão na atitude do escritor em entrevistas, na sua juventude como líder de um movimento contestador de vanguarda, e aparecem também, de modo muito explícito, em *Los detectives salvajes*. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 197, grifo do autor):

A função de desterritorialização: D é o movimento pelo qual “se” abandona o território. É a operação da linha de fuga. Porém, casos muito diferentes se apresentam. A D pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa, com o que a linha de fuga permanece bloqueada; nesse sentido, podemos dizer que a D é *negativa*. Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, “valer pelo” território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema... Por exemplo, o aparelho de Estado é erroneamente dito territorial: na verdade ele opera uma D que, no entanto, é imediatamente recoberta por reterritorializações sobre a propriedade, o trabalho e o dinheiro (é evidente que a propriedade da terra, pública ou privada, não é territorial, mas reterritorializante).

Não pertencer a qualquer dos dois grupos em que se dividiam os escritores no México dos anos 1970 (o grupo que orbitava em torno dos escritores da revista *Plural* e de Octávio Paz e o grupo dos “escritores campesinos”, denominação feita em *Los detectives salvajes* aos escritores socialistas) era um posicionamento, exemplo de uma linha de fuga, da desterritorialização. Criar um espaço alternativo, que se expressasse de maneira distinta das apresentadas pelas duas correntes dominantes, *establishments* distintos, mas que regiam os modos de produção da literatura do México, era o que movia os jovens escritores liderados por Roberto Bolaño e Mario Santiago Papatzi. A fundação do infrarrealismo (1975) e outras ações da época do movimento, como publicar de maneira artesanal<sup>21</sup>, eram uma des(re)territorialização da produção literária, que tentava buscar outras formas de acontecer.

Ao deixar o México, a produção de Bolaño se transformou. O autor passou a escrever não exclusivamente poesia, mas também romances e contos. Além disso, participou de prêmios literários e publicou por meio dos prêmios que ganhou. Nesse contexto, o contrato com as grandes editoras e a fama – que começa com *Los detectives salvajes* (1998) e aumenta com *2666* (2004) – são outra des(re)territorialização da produção literária de Bolaño. Esse novo lugar de sua produção literária – com sua obra traduzida em várias línguas, aclamada pela crítica e pelo público, além da palavra “clássico” utilizada para designar algumas das suas obras – são fatores que se colocam como uma contradição ao seu início, mais uma reterritorialização.

Outro aspecto que nos parece pertinente é classificar *Los detectives salvajes* como um texto interconectado, como uma rede que une e ressignifica as histórias, as personagens e as paisagens do romance. Essa característica se deve, principalmente, ao entrelaçamento referencial e intertextual das histórias e das personagens do romance. A intertextualidade é muito nítida, pois quase tudo está relacionado com literatura em *Los detectives salvajes*: as personagens se movimentam, buscam uma poeta perdida, Cesárea Tinajero, para resgatar as suas obras completas; as personagens são escritores, poetas, editores, vendedores de livros usados etc.; uma das histórias principais faz alusão ao Movimento

---

<sup>21</sup> A primeira publicação de Roberto Bolaño foi o livro de poesia, *Reinventar el amor* (1976). O pequeno livro, 20 páginas, foi produzido pela gráfica artesanal de Juan Pascoe, Martín Pescador, com uma tiragem de 225 cópias.

Infrarrealista mexicano dos anos 1970. São somente alguns exemplos, uma vez que são muitas as marcas de intertextualidade presentes.

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena (SAMOYAULT, 2008, p. 9).

Na citação anterior, Samoyault (2008) reflete sobre as relações intertextuais da literatura e afirmou que não se pode delimitar analiticamente as relações entre os textos. Sobre essas relações, Bolaño tinha uma opinião que nos parece pertinente trazer à discussão. Em uma entrevista no final do ano de 2001 ao jornal *La Voz del Interior*, o entrevistador fez referência a um conto do escritor chileno que está no livro *Putas asesinas*, intitulado *Días de 1978*. Uma das perguntas dirigidas a Bolaño procurava saber a razão escondida na ação da personagem do conto narrar o filme de Tarkovski, *Andrei Rublev*, de 1966. E o entrevistador perguntou: “¿Le interesa que este tipo de metáfora oculta funcione como clave?” (OROSZ, 2013)<sup>22</sup>.

No sé si lo dijo Borges. Tal vez fue Platón. O tal vez fue Georges Perec. Toda historia remite a otra historia que a su vez remite a otra historia que a su vez remite a otra historia. Hay historias que son los manes tutelares de una historia, hay historias que son las llaves de una historia y hay historias que nos llevan al borde del vacío y que nos obligan a plantearnos las grandes preguntas. Yo sólo conozco una de las preguntas. ¿Cómo construir un puente? Y por descontado desconozco la respuesta (BOLAÑO, 2013).

Esta consideração sobre relações, entrelaçamentos e conexões de histórias é um aspecto fundamental para entender a literatura de Bolaño e a sua filiação como escritor. Não há um padrão de comportamento comum entre essas histórias, cada uma delas pode nos levar a lugares distintos, a iniciar novas histórias ou acabar em

---

<sup>22</sup> <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico>. Sobre a entrevista dada por Bolaño ao jornal de Córdoba, Argentina, e publicada originalmente em 2003, fragmentos da entrevista foram escolhidos para fazer parte do livro *Bolaño por si mismo* publicado por Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2006.

“abismo”. A maneira de construir as histórias são rizomáticas<sup>23</sup> e *Los detectives salvajes* é um exemplo dessa rede de vínculos que tece o autor.

O primeiro entrelaçamento de histórias que visitaremos faz parte de alguns acontecimentos no espaço mexicano, primeiramente na Cidade do México e, posteriormente, para outros lugares desse território.

---

<sup>23</sup> “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (DELEUZE; GUATTARI, p. 16, 1995). Rizoma para Deleuze e Guattari é a relação existente entre os processos, que podem ser hierarquizada ou de uma maneira horizontal, rizomática, nesse sentido, os autores dizem que não há um centro nesse tipo de relação ela acontece de uma maneira múltipla.

## 2 CAPÍTULO II – MAPA DE LOS DETECTIVES SALVAJES

### 3.1 A VANGUARDA NÃO SE RENDE<sup>24</sup>

Siempre quise ser un escritor político, de izquierda, claro está, pero los escritores políticos de izquierda me parecían infames.

Roberto Bolaño<sup>25</sup>

O romance *Los detectives salvajes* se inicia no dia dos mortos de 1975<sup>26</sup>, data em que o jovem poeta Juan García Madero foi convidado a participar do movimento dos real-visceralistas (BOLAÑO, 1998, p. 13): “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.” O primeiro dia do diário marca o início da mudança de caminho de García Madero, que o levará por uma estrada cheia de aventuras e também de horrores.

No primeiro encontro de García Madero com o grupo, Ulises Lima comenta que a maneira de caminhar dos real-visceralistas é para trás. Quando o primeiro questiona como seria isso, Lima lhe responde: “De costas, olhando um ponto, mas tomando distância dele, em linha reta em direção ao desconhecido” (BOLAÑO, 1998, p. 17). Segundo essa afirmação de Lima, há algo, uma força que os mobiliza para tomar distância daquilo que eles estão olhando. Essa referência, a uma misteriosa força que move os visceralistas para trás, nos remete a Walter Benjamin e que ele afirmava, na sua famosa análise sobre uma pintura de Paul Klee, o *Angelus Novus*:

---

<sup>24</sup> “En 1962, el artista Asger Jorn (1914 -1973) presentó una de sus “modificaciones” pictóricas. Jorn era miembro de la Internacional Situacionista y su “modificaciones” consistían en la adquisición de pinturas figurativa convencionales, que después eran alteradas al pintar encima. El resultado final deja ver la pintura original más el añadido posterior que altera completamente su significado; En este caso, la pintura original representa a una niña vestida de blanco como si fuera a realizar la ceremonia de la primera comunión. Mira fijamente el espectador y sostiene una comba entre las manos. Se trata de una pintura convencional y decorativa apta para cualquier interior pequeño burgués. Sin, Jorn pinta encima del rostro de una niña unos finos bigotes y una perilla, recordando obviamente a los Marcel Duchamp sobre una reproducción de la Mona Lisa en 1919> Además, añade alrededor del cuerpo de la niña la frase: “L’avangarde se rende pase” (sic) que podemos traducir como “La vanguardia no se rinde.” (ONTAÑÓN, 2002 <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/> )

<sup>25</sup> <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escriptor-politico>

<sup>26</sup> Además de las constantes referencias a sitios, no puede dejarse de mencionar que la primera parte de *Los detectives salvajes* lleva como título “Mexicanos perdidos en México (1975)”, lo cual es una referencia crucial, dado que es la fecha de fundación del infrarrealismo.(TORNERO, 2017, p.52)

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Benjamin compara o anjo de Klee com o anjo da história, o filósofo e crítico literário alemão vê semelhanças na atitude desses dois anjos, uma atitude de espanto com o que se depara – no caso do anjo da história, esse espanto é com o passado, que são ruínas que crescem aos seus pés (presente) até o céu. O anjo tenta se aproximar do que lhe causa espanto, mas a tempestade o impede. Nessa cena jaz uma crítica à importância dada ao futuro e ao progresso. Segundo Rozada<sup>27</sup>:

para Benjamin, los hechos pasados saltan furiosamente al presente. El pasado, así pues, no debe ser “reconstruido” en el sentido de “reproducido” científicamente, como pretendía el historicismo, uno de sus blancos de ataque principales en las Tesis, sino que tiene que ser construido. Para ello, se precisa una operación de recuerdo (“rememoración”) hecha en el presente una crítica que es, por ende, política y no meramente arqueológica (ROZADA, 2018, p. 183-184).

Comparando essa visão do anjo da história de Benjamin com a cena do romance, uma interpretação possível a essa afirmação de Ulises Lima é que o ponto que eles estão olhando também seja o passado mexicano. Uma tentativa de construir, reeditar as vanguardas, que foi um motor de crítica à sociedade e ao conservadorismo nacional dos anos 1920. O que lhe separa e empurra para trás é o contexto dos anos 1970. Nessa época, o México queria ser visto pelo mundo como um país pujante, um projeto de nação que não deixa espaço para um olhar diferente.

As alusões a grupos literários, poetas, escritores e artistas que remetem ao passado são uma constante no romance. Por exemplo, aos simbolistas franceses, a Arthur Rimbaud (o nome do líder do movimento real-visceralista, Arturo Belano, *alter*

---

<sup>27</sup> *Angelus Novus*: un comentario sobre el tiempo a propósito de las Tesis de Walter Benjamin Isabel Argüelles Rozada. Universidad de Oviedo. <http://revistadefilosofia.com/80-07.pdf>



ego de Roberto Bolaño<sup>28</sup>, é uma homenagem ao poeta francês), aos poetas modernistas mexicanos e às vanguardas europeias e mexicanas (principalmente aos estridentistas mexicanos)<sup>29</sup>. Para demonstrar as correlações, vamos retirar referências e paralelos que o romance estabelece com vertentes artísticas em que há esses deslocamentos para o passado e indicar as direções interpretativas possíveis.

Começamos com o nome “real-visceralista”, o qual – segundo os idealizadores, Arturo Belano e Ulises Lima – é uma homenagem a um grupo vanguardista mexicano desconhecido (uma cisão dentro dos estridentistas) formado por Cesárea Tinajero, a poeta que desapareceu nos anos 1920. Com o sarcasmo característico das personagens que gravitam ao redor do grupo “real-visceralista”, a poeta Maria Font comenta que acha asqueroso o nome da agrupação: “Soy vegetariana. Todo lo que suene a vísceras me produce náuseas” – e quando perguntada sobre qual nome poderia ser o do grupo, comenta: “Ay, no sé. Sección Surrealista Mexicana, tal vez” (BOLAÑO, 1998, p. 36). As excessivas expulsões dos integrantes do grupo são outra correspondência com os surrealistas declarada de forma direta no romance pelo poeta Jacinto Requena, quando todos comentavam os cortes feitos por Arturo Belano e Ulises Lima:

—¡Ha expulsado a tres mujeres! —exclamé sin poder evitarlo.

En la cuerda floja están Moctezuma Rodríguez, Catalina O’Hara y él mismo. ¿Tú, Jacinto? Muy movidoso está ese Belano, pues, dice Requena

---

<sup>28</sup> “-Precisamente, a partir de la publicación de *Los detectives salvajes*, el lector de tus novela suele considerar al personaje de Arturo Belano como um *alter ego* tuyo. ¿Aceptas esta lectura, consideras a Arturo Belano como una de tus máscaras?-En cierta forma. Es un alter ego en el sentido de que hay cosas que le pasan a él que a mí me ha ocurrido. Pero en otros casos, no, por supuesto. Como cualquier *alter ego*. Es decir, *un alter ego* es lo que uno querría ser, pero también es lo que uno se ha salvado de ser. Yo me salvé de ser Arturo Belano, y hubiera querido ser también en algún otro momento Arturo Belano. Por lo demás, tenemos muchísimas cosas en común.” (GRAS, 2006, p. 57)

<sup>29</sup> O movimento “Estridentista” (1921-1927) mexicano é o primeiro movimento das chamadas “Vanguardias” que surge nesse país. O movimento inicia com o manifesto “Actual 1”, escrito pelo poeta Manuel Maples Arce em 1921. Os três escritores mais representativos desse movimento são o próprio Maples Arce, List Arzubide e Arqueles Vela. No manifesto fundacional percebe-se uma postura muito crítica com relação aos modelos literários vigentes, além de um esmerado uso da palavra: “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 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 éxitos en nombre de la vanguardia actualista de México, para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la “decouvert” (MAPLES ARCE, 1921)

resignado. ¿Y yo? No, de ti nadie ha hablado por ahora, dice Requena con voz vacilante. Le pregunto el motivo de estas expulsiones. No lo sabe. Se reafirma en su primera opinión: una locura temporal de Arturo Belano. Luego me explica (aunque esto *yo ya lo sé*) que Bretón acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Bretón, dice Requena. En realidad, todos los *capo di famiglia* de la poesía mexicana se creen Bretón, suspira [...] (BOLAÑO, 1998, p. 101, grifo do autor).

As práticas de cortes dos membros de uma organização de vanguarda também aconteceram com a Internacional Situacionista na Europa. Em uma entrevista, Henri Lefebvre (1997) comentou sobre o seu contato com os Situacionistas, mais precisamente com o grupo vanguardista CoBrA, do qual sua companheira à época fazia parte. Na referida entrevista, Lefebvre (1997) afirmou:

Sabes que la Internacional Situacionista nunca tuvo más de 10 miembros [a la vez]. Habían dos o tres belgas, dos o tres holandeses, como Constant. Pero todos fueron expulsados inmediatamente. Guy Debord siguió el ejemplo de André Breton. La gente era expulsada. Yo nunca fui parte del grupo. Podría haberlo sido, pero fui cuidadoso, pues conocía el carácter y las maneras de Guy Debord, y la forma que tenía de imitar a André Breton expulsando a todos para conseguir un núcleo pequeño, puro y duro. Al final, los miembros de la Internacional Situacionista eran Guy Debord, Raoul Vaneigem, y Michele Bernstein (LEFEBVRE, 1997, p. 6).

Outro detalhe digno de menção é o encontro, na segunda parte do romance, do personagem Salvatierra, membro dos estridentistas mexicanos, com os dois líderes dos real-visceralistas. Na obra de Bolaño, Salvatierra é o guardião do único exemplar da revista Caborca, editada por Cesárea Tinajero, na qual foi publicado o raro poema da escritora desaparecida. Nessa reunião, na casa de Salvatierra, ele narra as conjunturas da vida dos anos 1920 na Cidade do México:

Y entonces me puse a hablarles de la noche en que Manuel nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, y que nosotros al escucharlo nos reímos, creímos que era una broma, pero no, no era una broma [...]Y entonces yo volví a pensar en Estridentópolis, en sus museos y en sus bares, en sus teatros al aire libre y en sus periódicos, en sus escuelas y en sus dormitorios para los poetas transeúntes, en esos dormitorios donde dormirían Borges y Tristán Tzara, Huidobro y André Bretón (BOLAÑO, 1998, p. 374, 378).

A intenção, mencionada no romance, de erguer uma cidade vanguardista utópica em Xalapa, Estridentópolis, no México dos anos 1920, traça um paralelo com a realidade, porque Estridentópolis era o apelido da cidade de Xalapa, na época dos estridentistas. A iniciativa de construir uma cidade utópica também se aproxima dos projetos vanguardistas, como, por exemplo, a La Città Nuova dos futuristas. O

crítico brasileiro Jorge Schwartz (1995) relacionou a vanguarda mexicana e o modernismo brasileiro:

Enquanto Oswald de Andrade sonha o matriarcado do Pindorama, o grupo mexicano tem como utopia a fundação de Estridentópolis, sediada na cidade de Jalapa. Nela haveria um edifício estridentista (projeto de Germán Cueto), torres de rádio e a Universidade de Estridentópolis (SCHWARTZ, 1995, p. 154).

Outra vanguarda europeia, a Internacional Situacionista, também tinha a intenção de criar uma cidade utópica, mas logo abandonou essa ideia para alterar as cidades onde estavam seus seguidores, por meio de técnicas desenvolvidas por movimentos vanguardistas anteriores, como o urbanismo unitário: “Teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA nº1, 2003, p. 65).

No romance de Bolaño, os jovens do movimento real-visceralista irrompem nas tertúlias literárias da cidade, especialmente nas palestras do maior inimigo, Octávio Paz. Essas práticas de perturbar a ordem dos recitais de Paz foram lembradas pela escritora mexicana Carmen Boullosa (2002), colega do autor, e estão na ficção de Bolaño:

Se acabaría para ustedes, pero en nuestra memoria quedó muy vivo. Eran el terror del mundo literario. Yo entonces formaba parte de los solemnes (mi mundo estaba tan desarticulado y sin columna que me era imprescindible asirme a algo rígido), me gustaban los formularios de lecturas de poesía, cócteles, esas cosas absurdas llenas de códigos que de alguna manera me sujetaban, y ustedes eran los terroristas también de estos formularios. Antes de comenzar mi primera lectura de poemas, en la Librería Gandhi, en el remoto año de 1974, me encomendé a Dios -en quien no creía por lo regular, pero a quien tenía que pedírsele- para que por favor no fueran a aparecer los infras. Pasé la noche anterior con urticaria en la cara, una dermatitis nerviosa (BOULLOSA, 2002, p. 112).

No romance está muito presente a aura de agitadores da cena literária e o pânico ao qual se refere Boullosa (2002). Um exemplo: o personagem Luis Sebastián Rosado menciona, em seu testemunho, que recebe a visita de Piel Divina e este diz que precisa lhe contar algo importante; quando Sebastián Rosado pergunta o que era, Piel Divina responde que era sobre os real-visceralistas, “que estão preparando algo grande”. Com essa afirmação, Luis Sebastián Rosado começa a conjecturar:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero (BOLAÑO, 1998, p. 171).

No romance, a imaginação de Sebastián Rosado chegou a pensar que o segredo de *Piel Divina* estava relacionado com o sequestro de Paz<sup>30</sup>. Essa ideia tinha como pano de fundo a paranoia que causou no ambiente acomodado das artes – e, principalmente, da literatura no México dos anos 1970 – os *happenings* dos real-visceralistas para atacar os escritores oficialistas, que tinham mais proximidade com o poder.

A atitude do movimento guarda muitas semelhanças com os situacionistas franceses, considerada a última vanguarda europeia, tanto pelos *happenings* como também pela posição ideológica. Os real-visceralista se opõem à ideia de que somente há dois lados, duas possibilidades – Paz (a poesia oficialista e liberal) ou, como se designa no romance, os poetas campesinos (mais próximos à revolução cubana e sandinista) – para seguir escrevendo no México: “Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (BOLAÑO, 1998, p. 30).

### 3.2 À DERIVA NO DF<sup>31</sup>

A Internacional Situacionista é o movimento de vanguarda europeu mais lembrado do pós-guerra, muito pela vigência das ideias veiculadas por Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo*. Entre os aportes teóricos da época dos letristas e situacionistas, o conceito de “deriva” é um dos mais importantes, principalmente pela tentativa de vislumbrar outra cidade mediante a mudança do olhar e a relação das pessoas com a cidade e com o seu entorno.

Em *Los Detectives salvajes*, o perambular dos personagens se assemelha às teses das referidas vanguardas. Sobre essa característica de *Los detectives*

---

<sup>30</sup> Octávio Paz comenta durante o episódio do parque Hundido foi avisado de que seria sequestrado pelos real visceralistas.

<sup>31</sup> Oficialmente a Cidade do México deixou de ser nominada Distrito Federal (DF) no dia 30 de janeiro de 2016 com a publicação da constituição política da cidade. No entanto, a utilização da nomenclatura DF antes da consolidação da constituição era muito corrente, inclusive existe o gentílico defeño, em língua espanhola, para nomear os habitantes da Cidade do México.

*salvajes* também fazem menção Gras e Meyer-Krentler (2010, p. 18, grifo do autor): “las resonancias literárias de ese deambular casi a ciegas” dos personagens do romance de Bolaño, para as autoras, “es el origen de la poesía moderna, como los *rêveries* y los *flâneries* de Charles Baudelaire por sus *tableaux parisiens*”. Estes também terão uma repercussão nas vanguardas, principalmente para os surrealistas e os situacionistas.

Partiendo de las anteriores vanguardias históricas, se proponen disolver las barreras entre el arte y la vida, tal y como apuntará Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*. Básicamente, se trata de desarticular la rutina de lo cotidiano para dejar paso a la espontaneidad y al arte en el día a día. Se proponen despojar a la ciudad de su funcionalidad y de su utilitarismo y convertirla en un espacio abierto al enigma y al azar. Pretenden arrancar al individuo de la alienación de las masas consumistas atrapadas en la sociedad del espectáculo. Proponen dejar paso al riesgo y a la emoción en la realidad anegada de aburrimiento. Buscan un camino, una ruta, lo que denominan un “paso del noroeste” en las calles, que los conecte con la geografía de la verdadera vida entendida como aventura y subvierta el orden tradicional (GRAS; MEYER-KRENTLER, 2010, p. 19, grifo do autor).

Para os situacionistas, a psicogeografia era uma maneira de criar situações, experiências citadinas que transformassem e ressignificassem a cidade. A intenção era desligar-se do caráter funcionalista, conectando com o que eles diziam ser as rotas psicológicas da cidade. Segundo Paola Berenstein Jacques (2003)<sup>32</sup>, “a psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas” (JACQUES, 2003, s/p).

No romance de Bolaño, a Cidade do México, uma das maiores cidades da América Latina, é uma espécie de encruzilhada ou labirinto, onde as pessoas se encontram e se perdem. O contexto periférico e pobre latino-americano marca uma distância com as vanguardas europeias. O título da primeira parte *Mexicanos perdidos en México*, faz alusão tanto aos traços dos personagens – os descaminhados, sem salvação, contestadores e marginais –, como também ao espaço, o campo ou o tabuleiro do jogo. Nessa parte do romance, uma cartografia da cidade é desenhada pelas personagens que se caracterizam pela falta de direção. É o caso do próprio narrador, o jovem poeta Juan García Madero, que deixa o conforto da sua vida para deambular pela cidade capital. No diário de García Madero, vemos que ele segue – em sua viagem iniciática e também de descoberta –

---

<sup>32</sup> [https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696\\_Acesso em 10/10/2019](https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696_Acesso em 10/10/2019).

as pegadas dos desaparecidos Ulises Lima e Arturo Belano. Os líderes do movimento real-visceralista estão tentando encontrar as pistas do paradeiro de Cesárea Tinajero, a poeta vanguardista que desaparece no norte do México, na década de 1920. Na primeira parte do romance há um jogo voluntário, dos dois líderes do movimento que se perdem e, inesperadamente, aparecem. Um jogo em que o jovem poeta García Madero entra sem notar, de modo quase acidental, mas que cada vez mais o absorve, como um vórtice que o levará cada vez mais a outro entendimento da sua vida, uma perdição ou uma linha de fuga, que o extravia até que ele mesmo desapareça sem deixar rastros.

Depois de um primeiro encontro em que Juan García Madero é convidado a participar do grupo, todos vão para o bar *Encrucijada Veracruzana*. Em dado momento da madrugada, García Madero perde todos de vista e somente depois percebe que não tem os endereços de nenhum dos visceralistas e tampouco sabe como encontrá-los. É o que o impulsiona a voltar várias noites para o bar da primeira reunião. O que mencionamos anteriormente se refere ao momento em que o narrador-personagem se depara com os líderes dos real-visceralistas. O inusitado da situação é que García Madero acaba de ter a sua primeira experiência sexual com uma das camareiras do local, interrompida pela chegada do dono do estabelecimento. Desorientado na escuridão de um corredor entre o depósito do bar e o banheiro, num ambiente envolto pela fumaça de maconha, encontra Arturo Belano e Ulises Lima, que se revelam para o jovem.

Caminé unos pasos a la deriva, aún aturdido por la celeridad de los hechos que acaban de ocurrir. Olía a desinfectante y el suelo estaba húmedo, en algunos tramos encharcados. La iluminación era escasa, por no decir nula [...] Di un salto hacia atrás y estuve a punto de caerme. En uno de los excusados había alguien. Lo sentí rezongar, maldecir. Un borrachín patibulario, sin duda. Entonces alguien me llamó por mi nombre [...] Entonces una mano y después un brazo surgieron del hueco del humo que los protegía y me ofrecieron la bacha de marihuana. [...] Cuando estaba a punto de dar media vuelta en dirección a la bodega las manos de los desconocidos me sujetaron. Entonces vi salir sus rostros de la humareda. Eran Ulises Lima y Arturo Belano (BOLAÑO, 1998, p. 27-28).

Encontros como esse são a tônica dessa primeira parte do romance: Lima e Belano se configuram como personagens misteriosos e marginais que surgem do nada e desaparecem por vários dias sem deixar vestígios; ninguém sabe muito bem o que fazem quando somem, mas se propala que traficam maconha e cogumelos alucinógenos. Essa relação de desaparecimento e busca será um elemento

importante para o funcionamento de outras histórias e do romance em si: Arturo Belano e Ulises Lima buscam a poeta vanguardista desaparecida Cesárea Tinajero e eles são buscados na segunda parte por um narrador oculto.

Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar durante todo el rato no hemos dejado de hablar. De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían me dijeron que llevaban a cabo una investigación. Pero a mí me parece que reparten marihuana a domicilio. Durante el trayecto les leí los últimos poemas que he escrito, unos once o doce, y creo que les gustaron (BOLAÑO, 1998, p. 32).

A procura arrasta Juan García Madero a um caminhar contínuo pela capital do México, ao encaço de Belano e Lima. Parece que, pouco a pouco, García Madero sente uma necessidade desenfreada de caminhar, de buscar outros membros do grupo, amigos, a Maria Font, que tinha sido do grupo e por quem se apaixona. Perambulando pelas ruas da grande cidade, ele se desliga gradativamente da vida anterior e começa a descobrir outra cidade, outra poesia, outra literatura e outra vida.

Ya que no tengo nada qué hacer he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF. He descubierto la librería de viejo Plinio el Joven, en Venustiano Carranza. La librería Lizardi, en Donceles. La librería de viejo Rebeca Nodier, en Mesones con Pino Suárez. En Plinio el joven el único dependiente era un viejito que después de atender obsequiosamente a un “estudioso del Colegio de México” no tardó en quedarse dormido en una silla colocada junto a una pila de libros (BOLAÑO, 1998, p. 102).

Por intermédio do diário do jovem poeta García Madero – adolescente órfão contrariado com a vida que os seus tios decidiram para ele, cursar a faculdade de direito, quando ele queria, na realidade, estudar Letras –, vislumbramos o processo de mudança que se dá mediante o caminhar pela cidade, os encontros casuais e as experiências. A crítica Licia Soares de Souza (2010) explica que a palavra *derive*, originária do francês, remete ao desgoverno das embarcações, que devido a avarias ou questões climáticas acabam desviando da sua direção originária. Segundo Souza: “O termo *deriva* implica assim um sentido de desvio, com mudança de rumo espacial” (SOUZA, 2010). Souza também demonstra que o conceito de *deriva* está vinculado com uma crise do espaço urbano.

Assim, chega-se à análise da cena urbana contemporânea para entender que, realmente, há uma crise do espaço que não se resume simplesmente à superposição de lugares e territórios. O que é necessário é análise

criterosa dos sinais que não podem ser observados sem se passar por uma visada do conceito de *deriva*, apto a revelar os espaços propícios à des(re)territorialização. A representação da vida nômade urbana leva à compreensão do ultrapassar de limites entre um “eu” e um “outro” que se confrontem nas tentativas de definição dos tecidos das cidades, com seus diferentes lugares que estabelecem onde se situa o centro da habitabilidade e onde vão sendo traçados os caminhos da *deriva* (SOUZA, 2010, p. 88, grifo do autor).

O DF aparece focado de uma maneira particular: livrarias, sebos, bares, cafés, lugares do centro da cidade onde se divisam ruas de funcionários administrativos e ruas de prostitutas. A cidade despojada de sua utilidade: não se locomove da faculdade para a casa, não trabalha, vive à deriva. Por meio da experimentação, nutre relações que vão forjando no novo membro dos real-visceralistas uma maneira singular de entender a literatura, a vida e a cidade. É o caminho da formação do jovem García Madero pela deriva:

En la calle un aire fresco, ignoro qué hora era, pero era tarde, me golpeó en la cara y mientras caminaba fui recuperando si no la inspiración (¿existe la inspiración?) sí la disposición y las ganas de escribir. Doblé por el Reloj Chino y empecé a caminar en dirección a la Ciudadela buscando un café en el cual proseguir mi trabajo. Atravesé el jardín Morelos, vacío y fantasmal, pero en cuyos rincones se adivina una vida secreta, cuerpos y risas (o risitas) que se burlan del paseante solitario (o eso me pareció entonces) atravesé Niños Heroes, atravesé la plaza Pacheco (que conmemora al abuelito de José Emilio y que estaba vacía, pero esta vez sin sombras y sin risas) y cuando ya me disponía a tirar por Revillagigedo en dirección a la Alameda, de un esquina surgió o se materializó Quim Font (BOLAÑO, 1998, p. 92).

O personagem do arquiteto Quim Font cria uma situação nova para García Madero. Quim está ajudando Lupe, que quer deixar a prostituição, a se esconder do seu cafetão. O jovem poeta, no meio de suas andanças, encontra os dois em uma rua do DF. Quim tem uma saúde mental frágil e García Madero também começa a apresentar estados febris e um descontrole emocional.

—¡García Madero! —gritó—. ¡Hombre, ven para acá!

Crucé la calle tomando o haciendo ver que tomaba unas precauciones inútiles (pues en ese momento no circulaba ningún vehículo por Revillagigedo), tal vez para dilatar en unos segundos mi encuentro con el padre de María. Cuando alcancé la otra acera la muchacha levantó la cabeza y me miró. Era Lupe, a quien había conocido en la colonia Guerrero. No dio señales de recordarme. Por supuesto, lo primero que pensé fue que Quim y Lupe buscaban un hotel.

—¡Has llegado que ni caído del cielo, hombre! —dijo Quim Font.

Saludé a Lupe.



—Qué hubo —dijo ésta con una sonrisa que me heló el corazón.

—Estoy buscándole un refugio a esta señorita —dijo Quim (BOLAÑO, 2011, p.93)

As circunstâncias desse encontro serão o estopim para a fuga da cidade. As caminhadas fomentam as descobertas, o acaso e a mudança de rumo. Outra vez aparecem do nada Ulises Lima e Arturo Belano.

Sin que me diera cuenta creo que me puse a llorar. Caminé al azar por las calles de DF y cuando quise orientarme me hallaba en medio de unas calles desangeladas de la colonia Anáhuac, entre arbolitos agonizantes y paredes descascaradas. Me metí en una cafetería de la calle Texcoco y pedí un café con leche. Me lo sirvieron tibio. No sé cuánto tiempo estuve allí. [...] Volví caminando hasta Sullivan. Cuando cruzaba Reforma a la altura de la estatua de Cuauhtémoc, oí que me llamaban.

- Arriba las manos, poeta García Madero.

Al volverme vi a Arturo Belano y a Ulises Lima y me desmayé. (BOLAÑO, 1998, p. 110-111)

A formação de García Madero, por meio das andanças e dos contatos com pessoas que antes estavam muito longe da sua realidade, intensifica-se pelas ruas do DF. A febre e um estado de emoções desbordantes são efeitos de um momento de passagem, de iniciação a uma nova vida.

Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. **Supe que siempre había querido marcharme.** Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe. [...] Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF. (BOLAÑO, 1998, p. 137, grifo nosso)

Com esta cena, acaba a primeira parte do romance. A fuga da cidade acontece depois de um clímax que se estende por várias páginas. Lupe, Ulises Lima, Arturo Belano e García Madero estavam sitiados na casa dos Fonts, assediados pelo proxeneta e pelos comparsas da polícia. O rufião queria que Lupe voltasse ao trabalho e ela queria deixar a vida de prostituição. A frase de García Madero, na citação anterior, é reveladora: “soube que sempre tinha querido ir embora”. Por meio das situações vivenciadas, descobre que a sua vida toda estava esperando que se desse essa des(re)territorialização que se foi afiançando pelo seu caminhar incessante pelas ruas, pela deriva no DF.

### 3.3 AS ILHAS URBANAS

Na cartografia da Cidade do México, rota caótica que desenha o deambular das personagens na primeira parte do livro, existem alguns lugares que servem como catalisadores de momentos, situações e encontros. Nesses locais de reunião dos real-visceralistas os vínculos se fortalecem, as experiências se multiplicam, as relações se constroem e as conexões se intensificam.

No início do romance, García Madero está buscando os visceralistas, porque na noite em que foi convidado para entrar no movimento ele não anotou os endereços e os telefones dos membros do grupo. García Madero volta três vezes ao bar *Encrucijada Veracruzana* e, depois de um encontro inusitado com Lima e Belano, García Madero consegue as informações sobre os encontros do grupo (BOLAÑO, 1998, p. 23):

Las reuniones se celebran en el café Quito, en Bucareli, un poco más arriba del Encrucijada, y en la casa de María Font, en la colonia Condesa, o en la casa de la pintora Catalina O'Hara, en la colonia Coyocán (María Font, Catalina O'Hara, esos nombres evocan algo en mí, aunque todavía no sé qué.).

A crítica argentina Josefina Ludmer elaborou o conceito de “ilhas urbanas” (2010) para designar espaços muito bem limitados dentro das cidades latino-americanas: “Las ciudades brutalmente divididas del presente tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos” (LUDMER, 2010, p. 130). A eliminação das diferenças sociais dentro da geografia urbana se dá por uma relação de proximidade e união entre os componentes dessas ilhas urbanas: “La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos o freaks” (LUDMER, 2010, p. 131).

No livro *Aquí América Latina* (2010), no qual o conceito de ilhas urbanas é elaborado, a escritora analisa a literatura dos 2000, romances publicados próximos dessa data. Ludmer (2010) selecionou algumas características dessas obras e uma delas seria o forte caráter urbano da literatura latino-americana. Para a crítica argentina, as antigas classificações não serviriam mais, como, por exemplo, a de literatura rural e urbana.

Literatura urbana y rural, por ejemplo, ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe el campo y se traza de nuevo. Se desvanece la literatura rural, que todavía podía leerse en los años 1960 y 1970 en los textos del boom (y que en muchos casos fue el sitio de relatos de identidad nacional: una Latinoamérica rural en esa etapa de las naciones y del capitalismo), y aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de miseria y de violencia. (LUDMER, 2010, p. 127-128)

Nessa citação observamos alguns dos ingredientes de *Los detectives salvajes*. A crítica argentina formulou várias análises de romances que saíram nos 2000 e também usou como exemplo uma série de televisão argentina de grande sucesso, *Okupas* (2000). Nessa série ela encontra um exemplo de ilha urbana, uma vez que se trata de um grupo de jovens que compartilham experiências numa casa abandonada, vivem unidos por essa comunidade.

No romance de Bolaño, como colocado anteriormente, a comunidade que reúne as características da ilha urbana não tem um lugar específico para se encontrar. As personagens trafegam por vários ambientes, como os quartos de *azotea* (espécie de água-furtada) em que vivem alguns integrantes do grupo (os que dispõem de menos recursos econômicos): Piel Divina, Pancho Rodríguez e Ulises Lima. Esses quartos construídos nas lajes dos prédios – geralmente, nos bairros centrais da Cidade do México – servem de moradia para a classe pobre trabalhadora, que opta por morar apertado em quartos diminutos, pois assim reduzem o tempo de locomoção para o trabalho.

Ulises Lima vive en un cuarto de azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes. El habitáculo es pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes. Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas en donde, según dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos. (BOLAÑO, 2011, p. 29)

[...] Subimos en ascensor hasta el último piso. Allí, en vez de entrar, tal como yo esperaba en uno de los departamentos, trepamos por la escalera hasta la azotea. Un cielo gris, pero brillante como si hubiera ocurrido un ataque nuclear, nos recibió en medio de una profusión vibrante de macetas y flores multiplicadas en los pasillos y en los lavaderos. (BOLAÑO, 2011, p. 69)

Fora da ficção, os quartos de *azotea* do México têm uma história um tanto quanto particular. São uma espécie de barracos, na maioria das vezes construídos de uma maneira improvisada. As *azoteas* também foram casa de artistas famosos no início do século XX na Cidade do México: o pintor Dr. Atl, a fotógrafa italiana Tina Modotti e o poeta Alfonso Reyes estão entre ilustres intrusos desse espaço

reservado para a classe operária<sup>33</sup>. Nos anos 1960 e 1970 foram moradia dos *beatniks* mexicanos e outros grupos da contracultura da cidade, como os infrarrealistas.

Outro espaço emblemático no romance é o bar *Encrucijada Veracruzana*, onde acontece a primeira reunião do grupo real-visceralista com o poeta García Madero. No romance, o bar é descrito como um lugar popular, frequentado por pessoas de classes sociais mais baixas. No *Encrucijada Veracruzana*, García Madero conhece Rosario, uma das garçonetes do bar. Rosario se apaixona pelo jovem poeta e o convence a ir morar com ela.

Esta tarde fui otra vez al Encrucijada Veracruzana (el bar de Bucareli) pero ni rastro de los real visceralistas. Es curioso: las mutaciones que sufre un establecimiento de esta naturaleza visitado por la tarde o por la noche e incluso por la mañana. Cualquiera diría que se trata de bares diferentes. Esta tarde el local parecía mucho más cochambroso de lo que en realidad es. Los personajes patibularios de la noche aún no hacen acto de presencia, la clientela es, cómo diría, más huidiza, más transparente, también más pacífica. Tres oficinistas de baja estofa, probablemente funcionarios, completamente borrachos, un vendedor de huevos de caguama con la cestita vacía, dos estudiantes de prepa, un señor canoso sentado a una mesa comiendo enchiladas. (BOLAÑO, 1998, p. 18-19)

García Madero é um jovem da classe média do México; no entanto, encontra abrigo no *Encrucijada Veracruzana*. Talvez pelo fato de ter um caso com a garçonete do local, a personagem Rosario, receba o passe livre para fazer parte dessa comunidade, pelo menos temporariamente. Uma entrada que rompe as fronteiras que separam este jovem poeta da realidade do bar. A visão de mundo da personagem se altera. Ele vive uma abertura às novas experiências no processo de formação do poeta real-visceralista. O bar será, como o nome sugere, uma encruzilhada na vida do jovem poeta, uma mudança de direção que impactará a sua vida. “De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación” (LUDMER, 2010, p. 132). Este espaço ficcional é o lugar de iniciação do jovem poeta, um território muito diferente daqueles que ele estava acostumado a transitar. O bar é um lugar que serve como rito de passagem, é no *Encrucijada Veracruzana* que ele entra no

---

<sup>33</sup> O jornal *the guardian* publicou uma reportagem intitulada, “intrusos en los cuartos de azotea: el origen invisible de la vanguardia cultural en la ciudad de México”. Nesse artigo detalham como vários artistas dos anos 20 na cidade do México acabaram morando em um quarto de *azotea* e inclusive facilitam um mapa das *azoteas* em que moraram os artistas dessa época. Disponível em <https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/06/intrusos-cuartos-azotea-vanguardia-cultural-ciudad-de-mexico>. Acesso em 01/02/2020.

movimento visceralista, ele tem a primeira experiência sexual, é um lugar de passagem para outra vida.

Después de acompañar a Rosario hasta las puertas del Encrucijada Veracruzana (todas las meseras, incluida Brígida, me saludan efusivamente, como si me hubiera convertido en alguien del gremio o de la familia, todas convencidas de que llegaré a ser alguien importante en la literatura mexicana), mis pasos me llevaron sin un plan preconcebido. (BOLAÑO, 1998, p. 104-105)

Outro lugar que o poeta García Madero vai conhecer e frequentar é a casa dos Font, mais precisamente a edícula das irmãs Font, localizada em um bairro (no México os bairros são chamados de “colônia”) de classe média alta da Cidade do México. Nesse espaço elas se encontram com seus amigos, amigas, amantes e algumas situações transgressoras acontecem.

Las Font viven en la colonia Condesa, en una elegante y bonita casa de dos pisos con jardín y patio trasero de la calle Colima. El jardín no es nada del otro mundo, hay un par de árboles raquíticos y el césped no está bien cortado, pero el patio trasero es otra cosa: los árboles allí son grandes, hay plantas enormes, de hojas de un verde tan intenso que parecen negras, una pileta cubierta de enredaderas (en la pileta, no me atrevo a llamarla fuente, no hay peces pero sí un submarino a pilas, propiedad de Jorgito Font, el hermano menor) y una casita completamente independiente de la casa grande, que en otro tiempo probablemente hizo las veces de cochera o de establo y que actualmente comparten las hermanas Font (BOLAÑO, 1998, p. 33).

Um aspecto importante é que elas são filhas de um arquiteto que estava enlouquecendo, mas a família ainda possuía um *status* social de classe média alta na Cidade do México dos anos 1970, constituído tanto pela estrutura como pela localização da casa; além disso, dispunham de empregada, carro e um círculo de amigos importantes. Outra informação relevante é que Quim Font é um exilado catalão: “El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro” (BOLAÑO, 1998, p. 77).

O senhor Quim era um entusiasta do movimento real-visceralista. Estava trabalhando no desenho da capa da revista que a agrupação iria lançar, mas nutria certa antipatia com relação a alguns membros. A família Font é progressista, mas não aceita que as filhas tenham relações com alguns membros dos real-visceralistas, mais precisamente Piel Divina – “El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre”(BOLAÑO, 1998, p. 79) – e Pancho Rodríguez, os quais moravam em um quarto de *azotea* no centro da cidade com os dois irmão e a mãe.

Na edícula das irmãs Font se juntam vários tipos de personagens, quase todos têm alguma relação com o movimento, as duas são poetisas e participaram do real-visceralismo e, nessa época, era na edícula que aconteciam as reuniões. O pai delas, Quim Font, estava incumbido da missão de fazer o projeto gráfico do primeiro número da revista do grupo, iniciativa que nunca se materializou. Quim fica feliz quando aparece García Madero, porque o jovem membro dos visceralistas é uma pessoa mais próxima do que ele imaginava para as suas filhas.

Si la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir, la literatura ya no es manifestación de identidad nacional. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas. (LUDMER, 2010, p. 135)

Todos esses cenários da primeira parte são abandonados, não existe mais essa dinâmica com a cidade. Depois da fuga dos personagens, esses lugares deixam de ser mencionados ou se observa sua decomposição acelerada. Na casa dos Fonts, por exemplo, é possível perceber as ruínas: Quim é internado num manicômio; sua esposa, a senhora Font, abandona a casa e a cidade; Maria deixa a casa e vai morar num pequeno apartamento em outro bairro mais popular. Essa diferença marca o fim do período das festas, da rebelião, da união, da comunidade, da ilha urbana, tudo se perde depois da viagem para o norte. O sonho de recriar o espírito das vanguardas se desvanece.

### 3.4 FUGA PARA O NORTE

Em uma entrevista para a pesquisadora chilena Madariaga, o poeta e fundador dos infrarrelistas, Ramón Méndez Estrada<sup>34</sup>, conta que nos anos 1970 ele e o poeta Mario Santiago Papasquiaro, durante a madrugada, embriagados, decidiram fazer uma visita a Roberto Bolaño. Méndez diz que Bolaño se irritou, porque estavam interrompendo o seu momento de leitura e concentração, mas depois de um tempo, contagiado com a empolgação dos colegas, Bolaño afirmou, referindo-se a Papasquiaro: “¡Tú eres Ginsberg, el Ginsberg de México, y este, este es Corso!”.

---

<sup>34</sup> Ramón Méndez Estrada (1954-2015) foi um poeta, escritor, ensaísta e acadêmico mexicano. Irmão do também poeta Cuauhtémoc Méndez Estrada. Ambos são personagens de *Los detectives salvajes*. Ramón é Pancho Rodríguez e o irmão é o Montezuma Rodríguez.

«Éramos los *beatniks* de México» dice Méndez, quien estaba feliz de una comparación tan ansiada por todo veinteañero con un gusto por la literatura. Los *beatniks* eran los grandes ídolos de su generación. «A mí me dio el papel de Corso porque yo estuve en la cárcel antes de conocerlo por deleites contra la salud...», dice Méndez con una sonrisa, probablemente viendo en su cabeza la imagen de sí mismo, joven, rebelde y fumando marihuana, como un buen *beatnik* mexicano. (MADARIAGA, 2010, p. 42, grifo do autor)

A fuga das personagens rumo ao norte em um Impala é um movimento fundamental da narrativa. A saída da cidade constitui o epicentro de vários enigmas que mobilizam o desenvolvimento das histórias contadas no romance ao contexto do que aconteceu nessa viagem. A narração contínua do diário do poeta García Madero é interrompida na segunda parte do livro e apenas retomada na última parte do livro, *Los desiertos de Sonora*.

A deriva na cidade do México se transforma em *Los desiertos de Sonora* na viagem em busca de Cesárea Tinajero. A viagem é simbólica e também evidencia um comportamento iconoclasta e libertário, defendido pelas personagens do romance. O carro que parte do DF e ganha a estrada em busca de aventura remete a um tipo de romance que marcou a geração *beatnik* e a contracultura estadunidense, o romance de viagem e o livro de Jack Kerouac, *On the Road*. Muitos leitores e alguns críticos viram uma série de elementos da literatura de Kerouac em *Los detectives salvajes*:

En su espíritu aventurero, los neochilenos y, sobre todo, los detectives salvajes recuerdan a la horda de desesperados de Kerouac. Mientras los héroes de Kerouac cruzan el extenso paisaje de los Estados Unidos en autostop, en búsqueda de una vida intensa, extática, los real-visceralistas de Bolaño ya han perdido sus ilusiones (GRAS; MEYER-KRENTLER, 2010, p. 75)

A aventura e a proximidade das personagens com a marginalidade são características que, segundo as críticas Gras e Meyer-Krentler (2010), remetem à geração *beatnik*. Ulises Lima e Arturo Belano traficam substâncias ilegais e se lançam para as estradas. Igualmente, o próprio Movimento Infrarrealista (real-visceralista) tinha em suas atitudes muito de inspiração dos escritores *beatniks*. A vizinhança geográfica entre os dois países possibilitou esse fluxo. A Cidade do México era o destino de viagem dos escritores da geração *beat*.

Los infrarrealistas, al igual que muchos de los jóvenes de los setenta veían en los *beatniks* su alter ego, y tuvieron la suerte de que en México se editara una revista de culto, *El corno emplumado* o *The plumed horn*, donde había mucha poesía *beatnik* que leer. Esta publicación fue un sólido aporte

cultural para América durante la década del sesenta. Su contenido era estrictamente poético, tenía formato de libro y la particularidad de ser bilingüe. Sus editores Sergio Mondragón, poeta y escritor mexicano, y Margaret Randall, poeta *beatnik* estadounidense, marido y mujer, lograron sacar a circulación 32 números desde el 62 hasta el 69 (MADARIAGA, 2010, p. 43, grifo do autor).

A revista *El Corno Emplumado* foi o veículo que propagou no México as ideias da geração *beat* e da contracultura estadunidense dos anos 1960. Os infrarrealistas foram engendrados por essas influências e podemos ver em *Los detectives salvajes* traços desse influxo. Contudo, no romance de Bolaño, há várias diferenças com relação aos *beatniks*. Nele, a viagem é uma fuga, não é somente uma busca de aventuras. A professora Dunia Gras (2010, p.75 ) menciona que “os real-visceralistas já tinham perdido a ilusão”. O contexto da América Latina conta muito para esse fato: golpes de Estado, matanças e todo tipo de injustiças. Outra diferença é que os “*beat* mexicanos” não estão indo para o oeste luminoso dos sonhos, da libertação, mas para o norte, para a fronteira com os Estados Unidos. No célebre *Pé na estrada*, a personagem principal, Sal Paradise, sai de Nova Iorque para a Califórnia e, em uma das viagens, vai para a Cidade do México. Nessa viagem de *Los detectives salvajes*, a rota dos quatro ocupantes do Impala almeja buscar as pegadas de Cesárea Tinajero. As personagens passam pelos estados de Sinaloa, Sonora e Chihuahua. Já para Kerouac e os *beatnik*, a busca de aventuras era para o indomável oeste dos sonhos. Sobre a direção e a literatura *beatniks*, comentam Deleuze e Guattari (1995, p. 29):

E, no interior da América, não são sempre as mesmas direções: a leste se faz a busca arborescente e o retorno ao velho mundo. Mas o oeste rizomático, com seus índios sem ascendência, seu limite sempre fugidio, suas fronteiras movediças e deslocadas. [...] Vê-se isto até na literatura, na busca de uma identidade nacional, e mesmo de uma ascendência ou genealogia europeias (Kerouac parte em busca de seus ancestrais). O que vale é que tudo o que aconteceu de importante, tudo o que acontece de importante, procede por rizoma americano: *beatnik*, underground, subterrâneos, bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora.

O México não é os Estados Unidos e, obviamente, essa simbologia de direções apontadas por Deleuze e Guattari (1995) não ocorrem da mesma maneira que foi descrita pelos autores. Por exemplo, se usamos o México e lançamos as mesmas direções expostas pelos autores, todas elas – leste, oeste, norte, sul e até mesmo o centro – estão conformadas por uma forte presença das comunidades originárias. No entanto, para a análise que nos propomos a fazer da obra de Bolaño,



a classificação das direções dos Estados Unidos de Deleuze e Guattari (1995) é relevante por identificar no mapa dos Estados Unidos a contracultura estadunidense que influenciou e foi influenciada pelo México.

A viagem para o norte também tem uma simbologia de linha de fuga, uma tentativa de encontrar o sonho que alimentou a investigação dos detetives selvagens, de uma literatura diferente, soterrada, esquecida, uma literatura que não esteja condicionada aos padrões que eles criticavam. A contestação ao estabelecido (que era a agenda das vanguardas do mundo e que, no México, tem a sua antecedência nos anos 1920 com os estridentistas) e a figura da Cesárea Tinajero seriam uma alusão a uma direção mais aguerrida das vanguardas mexicanas. Estar entre a espada e a parede só pode ter dois fins: a desistência – que seria a trégua e o fim da luta – ou a destruição, o desaparecimento, a anulação do opositor. É uma viagem da morte da utopia de uma possível renovação da literatura latino-americana.

No romance há muitas antecipações das histórias que serão contadas posteriormente, pistas que vão sendo colocadas para auxiliar ou ludibriar o leitor. As antecipações servem, em alguns casos, para estender o significado de um determinado personagem, uma história ou um espaço. A definição do norte do México como uma locação de infortúnios começa a ser estabelecida com evidências plantadas ao longo do romance.

No segundo capítulo do romance há um exemplo sobre essa antecipação à qual nos referimos. Vários dos visceralistas “saem de farra” com três personagens da elite cultural da Cidade do México: Luis Sebastián Rosado, Alberto Moore e Julia Moore. Os visceralistas vão ao bar Priapo’s, que está localizado em Tepito, um bairro considerado marginal para a sociedade mexicana: “el Priapo’s está en Tepito, que es como decir zona de guerra, o zona de Charlys, o territorio al otro lado del Telón de Acero” (BOLAÑO, 2011 p. 158). A narração desse episódio é feita primeiramente por Rosado e, no relato seguinte, aparece a narração de Moore sobre o mesmo episódio. Os dois comentam que, no episódio do bar Priapo’s, Ulises Lima declama a poesia *Le cœur volé*, de Rimbaud. Moore corrige vários pormenores sobre as explicações de Rosado sobre essa noite: “yo no dije Baudelaire, fue Luis el que dijo Baudelaire y Catulle Mendés y creo que hasta Víctor Hugo, yo me quedé callado, me sonaba a Rimbaud, pero me quedé Callado” (BOLAÑO, 2011 p. 158-

159). Prosseguindo com a narração sobre esse encontro no Priapo's, Moore reconta a história que Ulises Lima contou essa noite:

En lo que respecta a Ulises Lima, da la impresión de ir siempre drogado y su francés es aceptable. Además, contó una historia bastante singular acerca del poema de Rimbaud. Según él, *Le Coeur Volé* era un texto autobiográfico que narraba el viaje de Rimbaud desde Charleville a París para unirse a la Comuna. En dicho viaje, realizado ja pie!, Rimbaud se encontró en el camino con un grupo de soldados borrachos que tras mofarse de él procedieron a violarlo. Francamente, la historia era un poco sórdida (BOLAÑO, 2011, p. 167-168, grifo do autor).

O poema de Rimbaud é o estopim para a história de Ulises Lima. O “caporal” do poema de Rimbaud, segundo Lima, serviu no México durante o período do império de Maximiliano de Habsburgo (1863-1867): “el caporal *de mon coeur couvert de caporal*, eran veteranos de la invasión francesa a México” (BOLAÑO, 2011, p. 159, grifo do autor). O que conta Ulises Lima se conecta com o norte de México, porque o “caporal” teria sobrevivido a um massacre em Villaviciosa, Sonora.

El destacamento iba al mando del capitán Laurent y de los tenientes Rouffanche y González, este último monárquico mexicano. Dicho destacamento, según Lima, llegó a un pueblo cercano a Santa Teresa, llamado Villaviciosa [...] Todos los hombres, menos el teniente Rouffanche y tres soldados que murieron en el acto, fueron hechos prisioneros mientras comían en la única fonda del pueblo, entre ellos el futuro *caporal*, entonces un recluta de veintidós años. [...] A las doce de la noche degollaron al capitán Laurent. El teniente González, dos sargentos y siete soldados fueron llevados a la calle principal y a la luz de las antorchas fueron lanceados por sombras que montaban sus propios caballos. Al amanecer, el futuro caporal y otros dos soldados consiguieron romper sus ligaduras y huir a campo traviesa. Nadie los persiguió, pero sólo el caporal logró sobrevivir y contar su historia (BOLAÑO, 2011 p. 159-160, grifo do autor).

Observamos uma violência que parece infectar o espaço e as pessoas que passam por ele. O nome da cidade de Villaviciosa aparece pela primeira vez relacionado com uma história de violência que se relaciona, segundo Ulises Lima, com o poema de Rimbaud. A história serve para construir, antecipadamente, a caracterização do espaço de Villaviciosa como um lugar de violência e horror.

Em outro momento do romance, Lima, Belano, Madero e Lupe, na terceira parte do romance, seguiam pelas estradas empoeiradas do norte do México em busca de Tinajero. Depois de muitas voltas e de passar por vários caminhos errados, encontram um toureiro que conheceu o amante de Cesárea, que também era toureiro.

La noche antes de su muerte, por ejemplo, mientras los dos toreros bebían en un bar de Agua Prieta y poco antes de que ambos se marcharan al hotel,

Avellaneda se puso a hablarle de Aztlán. Al principio Avellaneda hablaba como si le estuviera contando un secreto, como si en el fondo no tuviera ganas de hablar, pero a medida que pasaban los minutos se fue entusiasmando cada vez más. Ortiz Pacheco no tenía idea ni siquiera de qué significaba «Aztlán», una palabra que no había oído en su vida. Así que Avellaneda se lo explicó todo desde el principio, le habló de la ciudad sagrada de los primeros mexicanos, la ciudad-mito, la ciudad desconocida, la verdadera Atlántida de Platón, y cuando volvieron al hotel, medio borrachos, Ortiz Pacheco creyó que la culpa de aquellas ideas tan locas sólo podía ser de Cesárea. (BOLAÑO, 2011, p. 579-580)

Aztlán é a cidade lendária de onde partiu o povo que originou a antiga Tenochitlán e todo o Império Asteca<sup>35</sup>. Sobre Aztlán, há opiniões contraditórias: para alguns, a cidade foi uma espécie de paraíso, ao passo que, para outros, Aztlán caiu nas mãos de um governo tirano. A última hipótese motivaria o êxodo de parte da população. No romance, a cidade de Villaviciosa é comparada por Ulises Lima a Aztlán.

Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros. Todo ha sido mucho más simple de lo que hubiera imaginado, pero yo nunca imaginé nada así. El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrída. Las casas son de adobe aunque a diferencia de otras aldeas por donde hemos pasado este mes loco, las de aquí tienen, casi todas, un patio delantero y un patio trasero y algunos patios están encementados, lo que resulta curioso. Los árboles del pueblo se están muriendo. Hay, por lo que pude ver, dos bares, un almacén de comestibles y nada más. (BOLAÑO, 2011, p. 601)

A relação com um espaço mítico mexicano é mais um incremento à criação do espaço ficcional, Villaviciosa. Essa nova característica específica, a aproximação com Aztlán, relaciona-se com a origem da Cidade do México, a fundação de Tenochitlán, e também com uma migração em massa para escapar da tirania e da violência. Os habitantes de Aztlán, os astecas, depois de deixarem a cidade onde moravam, saíram em busca da terra das profecias (essas migrações encontram ressonâncias em muitas culturas antigas, como a “terra prometida” para os judeus; no sul da América, o que mobilizava os guaranis era a busca da “terra sem males”). Segundo a profecia de Huitzilopochtli (deus do sol e da guerra), esse lugar seria exatamente onde eles encontrassem uma águia segurando uma serpente pousada

---

<sup>35</sup> Asteca é uma palavra nahuatl que significa “povo de Aztlán”, dado aos habitantes do grande vale do México em virtude da lenda do êxodo de parte da população de Aztlán, embora tenham sempre se autodenominado Mexicas.

em um cacto nopal<sup>36</sup>. Os deslocamentos de populações, desde tempos imemoriais, iniciaram por uma história, uma ficção, um mito que fizeram com que pessoas buscassem em outra terra uma vida melhor. Esse elemento mítico mexicano, como dito anteriormente, compõe as características de Villaviciosa. A viagem dos visceralistas é em busca da poeta desaparecida, de quem eles só conheciam um poema. Eles tentam encontrar o que acreditam ser a origem, o passado renovador, perdido, da literatura mexicana. Em Villaviciosa (Aztlán), a cidade onde parece brotar violência por todos os lados é onde reside Cesárea e, finalmente, a descobrem.

A história dessa viagem está sendo contada por meio do diário do poeta García Madero, na última parte do livro. A leitura dessas páginas chega depois de toda uma investigação empreendida por um narrador oculto na segunda parte da obra. Esse narrador entrevista pessoas próximas dos real-visceralistas desaparecidos e essas informações nos dão pistas sobre o que aconteceu nesse caminho. No entanto, não sabemos exatamente o que ocorreu de tão tenebroso até chegar nessa parte do livro. Parece haver uma série de presságios funestos que aumentam o suspense e tornam o clima um pouco mais pesado.

—Dinos qué es un epicedio —dijo Belano sin volverse.

—Es una composición que se recita delante de un cadáver —dije—. No hay que confundirlo con el treno. El epicedio tenía forma coral dialogada. El metro usado era el dáctilo epítrito, y más tarde el verso elegíaco. (BOLAÑO, 1998, p. 564).

Os presságios se confirmam e a culminação da viagem em busca da poeta vanguardista desaparecida se configura nas mortes em Villaviciosa: a morte da poeta, do policial e do cafetão. Depois da morte de Cesárea, Ulises Lima e Arturo Belano se separam de Lupe e García Madero, que escreve no diário: “A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y a Lima cavando durante horas una fosa en el desierto” (BOLAÑO, 2011, p. 606). Os espaços ficcionais de Villaviciosa e Santa Helena são caracterizados pela morte e também pelo desaparecimento. Cesárea

---

<sup>36</sup> Segundo as inscrições do códice Tovar, atribuído ao jesuíta mexicano Juan de Tovar do século XVI: “Os astecas, guiados pelas profecias de Huitzilopochtli (o deus do sol e da guerra), concluíram a sua migração do extremo norte ao construir Tenochtitlán, em uma ilha em um lago onde uma águia segurava uma cobra no alto de um cacto nopal (cacto-de-cochonilha). O cacto cresceu, de acordo com a mitologia, do coração de Copil, filho da irmã de Huitzilopochtli, que tinha sido enviado para a ilha.” Biblioteca digital mundial: <https://www.wdl.org/pt/item/6749/>

Tinajero era a poeta desaparecida e García Madero e Lupe também desaparecem depois do trágico desfecho.

Ao longo do romance, os lugares do norte do México, Villaviciosa e Santa Helena, e vários momentos, como o que aconteceu com o *caporal* do poema de Rimbaud e com a lenda sobre Aztlan, são determinados como lugares de morte, violência e onde as pessoas desaparecem. E com a cena final, da morte de Cesárea, as fossas abertas no deserto para ocultar os mortos e o desaparecimento de Lupe e Madero, vemos de modo bastante claro a caracterização desse espaço. Esse espaço vai ser revisitado na obra de Bolaño e é uma antecipação que atravessa o romance em questão para se conectar com a grande obra de Bolaño – *2666*. Neste romance, as locações do norte de México que aparecem em *Los detectives salvajes* são revisitadas no final dos anos 1990, envolvidas com desaparecimento das mulheres de Ciudad Juarez.

Os episódios do norte também estão enlaçados com as mudanças que acontecem depois dessa viagem. Tanto Arturo Belano como Ulises Lima voltam atormentados, decidem deixar a Cidade do México e partem para a Europa. Os visceralistas buscavam no passado a origem de uma poesia imprecisa, que eles supunham libertária. A viagem ao norte é o ponto de inflexão em direção ao despenhadeiro. A viagem que tinha como objetivo inicial conectar-se com uma poeta essencial termina com o movimento literário, como se a morte da poeta Cesárea Tinajero tivesse, de alguma maneira, colocado fim a um período e a um sonho. Como no anjo da história de Benjamin, só restam ruínas aos dois visceralistas.

Podemos, portanto, observar o sair de um território, desterritorializar-se para logo se reterritorializar em um movimento literário. A morte de Cesárea colocou fim a esse novo território e iniciou uma nova desterritorialização física, com os poetas partindo para a Europa. A constante viagem será a tônica da segunda parte. Há um intento de seguir fugindo, não se adaptando ao estado das coisas, desterritorializando-se.

### 3 CAPÍTULO III – BIFURCAÇÕES E ABISMOS

#### 4.1 OS NARRADORES

A segunda parte do romance, intitulada *Los detectives salvajes*, é uma compilação de depoimentos e histórias que direcionam o leitor a seguir, ao longo de duas décadas<sup>37</sup>, as pegadas dos dois líderes do movimento visceralista – Ulises Lima e Arturo Belano. São os muitos narradores-personagens do romance que contam as histórias das duas personagens principais e do movimento real-visceralista no México. Essas múltiplas vozes do romance guiam os leitores pelos caminhos e espaços percorridos pelas personagens principais, também contam muito sobre eles, os narradores, sobre as mudanças em suas vidas e o que acontece nesse período.

Nessa multiplicidade de narrações há uma diversidade de posicionamentos dos narradores-personagens com relação às histórias que são contadas. O jovem García Madero, mediante seu diário, ocupa o papel de narrador autodiegético<sup>38</sup> da primeira parte do romance (*Mexicanos perdidos en México*). Porém, a posição de Madero como narrador da história muda na terceira parte do livro (*Los desiertos de Sonora*) e ele se torna um narrador homodiegético<sup>39</sup>. A perda do protagonismo de García Madero se deve à segunda parte (*Los detectives salvajes*), a qual evidencia que os protagonistas do romance são Arturo Belano e Ulises Lima. A terceira parte ganha relevância porque queremos decifrar os mistérios da viagem de Belano e Lima para o norte do México, se eles encontraram Cesárea Tinajero e o que aconteceu de tão grave lá.

Há, portanto, um apagamento da personagem García Madero na segunda parte do romance. A única referência que se faz ao jovem poeta é durante o testemunho do crítico literário da Universidade de Pachuca, que estuda os

---

<sup>37</sup> As narrações da segunda parte começam em janeiro de 1976 e termina em dezembro de 1996.

<sup>38</sup> Narrador autodiegético: designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. (REIS; LOPES, p. 118)

<sup>39</sup> De acordo com a terminologia proposta por Genette (1972:252 et seqs.), *narrador homodiegético* é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; isto quer dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético (v.), na medida em que este último não dispõe de um conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao *narrador autodiegético* (v.), o *narrador homodiegético* difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central.

visceralistas, Ernesto García Grajales<sup>40</sup>: “Sí, se podría decir que soy el principal estudioso, la fuente más autorizada, pero eso no es ningún mérito. Probablemente yo soy el *único* que se interesa por este tema” (BOLAÑO 2011, p. 550, grifo do autor). Quando Grajeles é interpelado sobre Juan García Madero, responde:

¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será. Todos eran muy jóvenes. Yo tengo sus revistas, sus panfletos, documentos inencontrables hoy por hoy. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante. Sólo publicó un poema en una revista fotocopiada que se hizo en el DF, no más de veinte ejemplares el primer número, además sólo salió ese primer número. Y no era mexicano, sino chileno, como Belano y Müller, el hijo de unos exiliados (BOLAÑO, 2011, p. 552).

Na parte do romance intitulada *Los detectives salvajes*, o protagonismo de García Madero não é apenas sobrelevado, por ser mencionado somente uma vez. Há ainda outro mistério: o que aconteceu com as personagens de García Madero e Lupe? Outro desaparecimento? Trata-se de mais um enigma sem respostas do romance.

Na segunda parte, numa espécie de brincadeira com o gênero do romance policial, há dezenas de narradores-personagens, na maioria das vezes homodiegéticos, que relatam e testemunham a sua relação com os poetas perdidos. Essa multiplicidade de vozes configura uma descontinuidade narrativa dentro do romance, que passa de uma voz, durante todo o primeiro capítulo, para uma fragmentação narrativa no segundo capítulo. Essa característica da segunda parte do romance é outro deslocamento dentro de *Los detectives salvajes* de Bolaño e é tanto um deslocamento narrativo como também há deslocamentos espaciais e temporais. Outro ponto importante sobre esse jogo narrativo da segunda parte do romance é que os narradores são impelidos por um questionador (na citação anterior, podemos observar esta interlocução: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será.”). Sobre essa personagem oculta do investigador, vale ressaltar que também é um narrador oculto, visto que organiza as narrações da segunda parte em fichas com um cabeçalho (destacamos que essa personagem está nas sombras; encontramos marcas nos testemunhos que dão a

---

<sup>40</sup> O cabeçalho que inicia a narração é o seguinte: “Ernesto García Grajales, Universidad de Pachuca, Pachuca, México, diciembre de 1996.” (BOLAÑO, p. 582)

entender que existe esse questionador, porém, em determinadas ocasiões, parece ser mais de uma personagem e, em outros momentos, uma somente). Dessa forma, esse narrador oculto conduz a nossa leitura com informações complementares (principalmente espaciais e temporais) e também condiciona a ordem das informações à sua organização. Retomando o que foi dito no parágrafo anterior sobre os deslocamentos, os cabeçalhos são uma marca explícita do trânsito incessante de narradores, de espaços e tempo. Essas fichas são um mapa-arquivo de todos os lugares, tempos e pessoas e também mostram o périplo do narrador oculto para entrevistar esses narradores.

O testemunho da personagem Andrés Ramirez é uma ocasião em que o romance rompe com todas as possibilidades de entender quem seria essa pessoa, já que Ramirez está conversando com Arturo Belano: “Andrés Ramírez, bar El Cuerno de Oro, calle Avenir, Barcelona, diciembre de 1988. Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye” (BOLAÑO, 2011 p. 383). A partir desse momento as perguntas ficam sem respostas: quem estava em busca de Belano e Lima? Quem seria o narrador que organizou todos os testemunhos da segunda parte do romance?

Outro exemplo de que o romance tem a característica de conceder pistas falsas e confundir o leitor para logo deixá-lo sem resposta é a narração de Amadeo Salvatierra – o velho vanguardista que conheceu a Cesárea Tinajero nos anos 1920 e que desvendará vários mistérios sobre a poeta desaparecida – iniciada com as seguintes indicações: “Amadeo Salvatierra, calle República de Venezuela, cerca del Palacio de la Inquisición, México DF, enero de 1976” (BOLAÑO, 2011, p. 141). Sobre o registro da narração de Salvatierra, a marcação temporal nos remete à fuga dos visceralistas da Cidade do México, que acontece na noite da passagem de 1975 para o ano de 1976. Na terceira parte do livro, na sequência do diário de García Madero, os visceralistas vagam pelo norte do México até encontrarem Cesárea Tinajero em janeiro de 1976. A estratégia de Bolaño nos leva a indagar quem fez e quem organizou todas essas fichas. No caso, a data que acompanha a ficha da declaração de Salvatierra leva o leitor a descartar qualquer um dos quatro ocupantes do Impala do papel de narrador oculto que incita os narradores-personagens a falar sobre os visceralistas. Observamos, assim, um aumento dos mistérios do romance.

Quem são, de fato, esses interrogadores das personagens? Uma possibilidade – pela maneira que acaba a primeira parte do romance, em uma fuga –



é que sejam o policial e o cafetão que perseguem os visceralistas. Contudo, essa hipótese é descartada quando sabemos, no final do romance, que eles morrem no norte do México e não poderiam dar sequência a essa busca que, como dito anteriormente, prolonga-se por mais de 20 anos (de janeiro de 1976 a dezembro de 1996). A narração de Salvatierra, sobretudo, pela marca temporal precisa, é uma pista falsa e concomitantemente é um dado que invalida outras possíveis pistas, como a hipótese de ser algum dos ocupantes do Impala, por exemplo.

Sobre esses artifícios da narração de *Los detectives salvajes*, Flores (2006, p. 92) afirmou:

Todo el tejido narrativo crea una atmósfera de vaguedad, de falta de certeza. El itinerario de la historia está marcado por voces, tiempos y espacios bien determinados que, no obstante y paradójicamente, construyen una estética de la imprecisión. Los personajes de Ulises Lima y Arturo Belano se dibujan y se desdibujan en otras voces, la historia está abierta y el lector no puede saberlo todo, ni lo sabrá.

Os relatos da segunda parte do romance são uma pesquisa em curso sobre os visceralistas Lima e Belano e o movimento visceralista. No romance, os dois líderes do movimento visceralista dizem à personagem de Amadeo Salvatierra que estão fazendo uma pesquisa sobre os estridentistas e foi dessa forma que descobriram a figura da poeta Cesárea Tinajero. As muitas vozes que conformam o romance são a pesquisa em curso, e essas vozes especulam sobre os primeiros anos dos dois membros principais, lançam luzes a episódios misteriosos da vida deles, traçam um panorama sobre a época e o movimento visceralista.

Além disso, esses muitos narradores fornecem uma grande quantidade de personagens que são a reconstrução ficcional de sujeitos que vivenciaram um período histórico da América Latina que tendia ao êxodo da juventude. A elaboração dessas personagens se dá a partir do narrar acerca de Belano e Lima, numa perspectiva pessoal. Dentro desse entendimento, de explicar acontecimentos em que estavam presentes com Belano e Lima, os testemunhos desviam para outras histórias. Em outras palavras, ocorrem muitas digressões, uma história se desloca para outra e em muitas ocasiões comentam sobre eles próprios, sobre suas paixões, amigos e esperanças.

Neste contexto, ressaltamos que as histórias das personagens são uma espécie de retrato ficcional da geração dos anos 1950, que viveu a sua juventude durante a década dos anos 1970. Estas narrativas fortalecem uma característica do

romance: tratar de pessoas desajustadas, que não se adaptam, que buscam caminhos distintos e que, muitas vezes, vivenciam uma espiral de violência.

Existem duas forças que impulsionam os deslocamentos das personagens: os golpes de Estado da última metade do século XX na América Latina e a influência libertária da contracultura dos anos 1970 e das vanguardas. No romance, essas duas forças se demonstram em alguns narradores da segunda parte, que reforçam as características mencionadas de fuga de uma realidade violenta, opressora e conservadora. Na seção seguinte, nos aprofundaremos na temática da violência política na América Latina tratada no romance.

#### 4.2 A GERAÇÃO DO *BOOM* DA VIOLÊNCIA

Todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década de cincuenta...

(BOLAÑO, 2008, P.40)

Ludmer (2010) escreveu sobre a temporalidade *sui generis* da América Latina, no que ela afirma ser a “cronopolítica” do continente. A autora explica que a região vive períodos em que o desenvolvimento e o progresso das sociedades são interrompidos. Nesses vazios temporais, todos os benefícios que se vinham acumulando se truncam. A crítica argentina analisou dois romances históricos argentinos publicados no ano de 2000 (*El mandato* e *Lesca, el fascista irreductible*)<sup>41</sup> e afirmou:

Esos saltos y cortes de tiempo dejan ver una temporalidad interrumpida por estados de excepción que cuestionan la idea de progreso (de desarrollo y de etapas) en América latina. El golpe genera un time-lag, una laguna temporal y, por lo tanto, un tiempo y una historia no vivida: no se nos dejó terminar una experiencia política y social democrática (LUDMER, 2010, p. 75).

O referido vazio temporal acaba com ciclos de consolidação das instituições, da democracia e das conquistas sociais. Atravessam os sujeitos, frustrando expectativas e dilacerando sonhos. As interrupções temporais a que se refere Ludmer (2010) nos levam a refletir sobre esse fenômeno e como são geradoras de mazelas, impulsionando a descrença no continente e, sobretudo, alimentando a ideia de que nunca vamos sair do estupor de somente nos aproximarmos a algo que

---

<sup>41</sup> *El Mandato* é de José Pablo Feinmann (Buenos Aires, Norma, 2000) e *Lesca, el fascista irreductible* é de Jorge Asís (Buenos Aires, Sudamericana, 2000).

se assemelhe a um estado de bem-estar social, de justiça e de igualdade. Conquistas que poderiam ter mais probabilidades de êxito com a continuidade dos processos democráticos, sem intervenções, sem golpes, sem ditaduras e sem retrocessos sociais.

Los cortes generan lagunas temporales, algo como el jetlag cuando se viaja en avión; Homi Bhabha (*The Location of Culture*) lo llama “time-lag”. En la laguna temporal se hace nítido el círculo de las políticas imperiales. Se nos corta el tiempo desde afuera y desde el estado, se corta algún proceso, y se nos define como temporalmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso. América Latina, en esa cronopolítica, está siempre en una etapa temporal anterior, atrasada o “emergiendo” en relación con lo ya constituido, en un proceso que nunca acaba y que se reajusta con cada salto modernizador. (LUDMER, 2010, p. 27)

O inquietante nesses repetidos golpes, que interrompem a evolução das sociedades, é a maneira súbita com que são retiradas as dádivas civilizatórias, precisamente quando muitas dessas benesses estavam quase ao alcance da mão. A afirmação de Alfonso Reyes, citado por Ludmer (2010), capta essa sina do continente: “Somos los que llegamos tarde al banquete de la civilización” (REYES *apud* LUDMER, 2010, p. 10). Somente a submissão explica a fragilidade do processo civilizatório latino-americano, em que a soberania territorial é constantemente atacada e desrespeitada, o progresso social se estanca e o que nos resta é uma sociedade que normatiza a injustiça e a violência.

Uma dessas violências são as migrações forçadas impulsionadas pelas guerras, golpes de Estado e outros fatores de opressão política. As migrações não desejadas aparecem em *Los detectives salvajes* e constituem outra forma de deslocamento que recria o contexto de opressão política das personagens do romance.

Há o testemunho do chileno Andrés Ramirez, que viaja clandestinamente em um barco. Viagem sem rumo preciso, como ele próprio narra, atravessando os oceanos em um navio italiano, para sair furtivamente quando o barco atraca no porto de Barcelona. Por mais que eles não tenham experimentado um grau extremo de violência, por meio do relato se pode entrever a brutalidade dos tempos e a única alternativa de fugir.

Salí de Chile un lejano día de 1975, para más datos el 5 de marzo a las ocho de La noche, escondido en las bodegas del carguero *Napoli*, es decir

como un polizonte cualquiera, y sin saber cuál sería mi destino final. (BOLAÑO, 2011, p. 383, grifo do autor )

[...] Los primeros días me rondó la idea de hacer las maletas y volver a Chile [...] Corría el año de 1975, además, y en mi patria las cosas estaban más bien de color morado, así que tras las dudas iniciales decidí seguir mi camino. (BOLAÑO, 1998, p. 411)

[...] mandé a buscar a mi mamá y a mi hermana. Yo no fui personalmente porque de repente me entró el miedo. ¿Y si el avión que me llevaba se caía? ¿Y si en Chile los milicos me mataban? (BOLAÑO, 1998, p. 414)

Después se murió Franco, vino la transición, luego la democracia, este país empezó a cambiar a una velocidad que era cosa de verlo y no dar crédito a lo que tus ojos veían. Qué bonito es vivir en democracia (BOLAÑO, 1998, p. 415).

No relato de Andrés Ramírez se vislumbra os anos 1970 em dois países diferentes, Espanha e Chile. Enquanto a Espanha saía de um período de ditadura com a morte de Franco e começava uma nova época de democracia, liberdade e otimismo, no Chile se vivia um momento inverso, com o golpe contra Salvador Allende (1973) e o alçamento de Augusto Pinochet como chefe de Estado, que marcam um período de autocracia e vilania institucionalizada. Andrés Ramirez deixou tudo que o prendia ao Chile no ano de 1975 e, numa atitude desesperada, embarcou de clandestino em um cargueiro para nunca mais voltar para o Chile.

Outro momento dramático do romance que caracteriza a violência social do continente é a morte de Piel Divina: “Julita lo reconoció enseguida aunque tenía la mitad de la cara destrozada” (BOLAÑO, 2011, p.364). O poeta visceralista pobre, bissexual e interiorano, que não consegue que o publiquem, passa pela vida de várias personagens e tem um fim trágico. Embora não haja um relato presencial do crime, sabemos de alguns dados e de hipóteses sobre sua motivação: “El amigo de García Fuentes nos dijo que lo había matado la policía en una balacera ocurrida en Tlalnepantla. La policía iba detrás de unos narcos” (BOLAÑO, 2011, p.364). Sabemos que o seu corpo tinha vários sinais de violência que contradizem a versão do ocorrido: “su piel ya no tenía nada de divina, aunque hacía poco que lo habían matado, más bien tenía la piel de un color ceniciento, con hematomas por todas partes, como si le hubieran dado una paliza” (BOLAÑO, 2011, p.364). A polícia não sabia o nome do morto: “Lo que querían saber, básicamente, era cómo se llamaba el difunto. Entonces pensé en ti, pensé que tú sabrías su nombre verdadero, pero por supuesto no dije nada” (BOLAÑO, 2011, p. 364).

A personagem, poeta e crítico literário Luis Sebastián Rosado relata que recebeu um telefonema de Alberto Moore, o qual disse que teve uma noite horrível por culpa de Piel Divina. Os dois fazem parte da classe média alta – a elite da sociedade mexicana – e, no relato deles, vemos como a violência sofrida por Piel Divina é distante da realidade de Moore e Rosado. Além desse distanciamento social, no relato sabemos do ocorrido por alguém que viu o que aconteceu, é pela narração de um telefonema que sabemos do sucedido. A violência é explícita pelas imagens relatadas do defunto, mas não é contada desde uma perspectiva ocular dos fatos. A violência não é tão visível, mas se multiplica nesse tempo-espaço. Também notamos que há um descaso das pessoas que se envolveram de alguma maneira com Piel Divina.

¿Qué ocurre?, dije. He pasado una noche terrible, dijo Albertito, no te lo puedes ni imaginar [...] sin que me dijera nada me di cuenta que el que se iba a poner a llorar, que el que lloraría irremisiblemente iba a ser yo. ¿Qué ocurre?, dije. Tu amigo, dijo Albertito, metió a Julita en un problema. Piel Divina, dije yo. Ése, dijo Albertito, yo no lo sabía. ¿Qué ocurre?, dije yo. He pasado toda la noche sin dormir, Julita ha pasado toda la noche sin dormir [...] ¿Qué ocurre?, dije yo. Este país es una mierda, dijo Albertito. No funciona la policía, ni los hospitales, ni las cárceles, ni las morgues, ni los servicios de pompas fúnebres. Ese tipo tenía la dirección de Julita y la policía tuvo la desfachatez de interrogarla durante más de tres horas. [...] ¿Qué ocurre?, dije. A las siete de la mañana nos fuimos de la comisaría. Un policía nos preguntó si nos íbamos a hacer cargo del cuerpo. Yo le dije que no, que hicieran ellos lo que quisieran. [...] ¿Qué ocurre?, dije. No ocurre nada, todo se ha acabado, dijo Albertito. De todas formas no he podido dormir y tampoco he podido tomarme el día libre, en la empresa estamos hasta el cuello de trabajo (BOLAÑO, 2011, p. 384-385).

Além da hipocrisia de Luis Sebastián Rosado e da falta de humanidade demonstrada por Alberto Moore, as descrições do defunto são muito imagéticas: o rosto desfigurado, sem a metade da face, o corpo com signos de tortura, que dão um indício de execução e impunidade policial e as marcas do corte que atravessa o corpo, sinais do que seria uma autópsia ou um massacre. Todas essas imagens se assemelham às atrocidades cometidas pela polícia na América Latina, que se repetem insistentemente, em que a juventude é executada. Estas imagens também se assemelham às fotos dos jovens assassinados em Tlatelolco.

No romance de Bolaño, as convulsões que afetaram a América Latina na última metade do século XX e as muitas formas de violências – política, do Estado e da sociedade – não são colocadas em destaque, não é a história principal que está sendo contada. No entanto, na segunda parte do romance, nos seus relatos, as muitas personagens trazem essas histórias em segundo plano. Por exemplo, em

seus relatos repercutem a matança de Tlatelolco, o golpe de Pinochet no Chile e outras ditaduras do Cone Sul, o levantamento sandinista na Nicarágua. Entretanto, não há referências explícitas sobre esses eventos históricos. Isto é, os leitores são informados desses acontecimentos pelas inferências, pelo desolamento e pelo deslocamento das personagens.

Destacamos, ainda, que dois narradores-personagens do romance, Auxilio Lacouture e Amador Salvatierra, são importantes porque se conectam com duas formas de deslocamento. Amador Salvatierra se relaciona com o deslocamento artístico, de uma vanguarda passada que está esquecida. Salvatierra é quem deixa mais claro as razões que fazem Ulises Lima e Arturo Belano buscarem a Cesárea Tinajero.

Por sua vez, Auxilio Lacouture se relaciona mais com as viagens forçadas pelo desterro ou exílio que tiveram uma motivação política, de guerra, de golpes de Estado – em suma, de violência. Auxilio Lacouture é uma personagem próxima de Arturo Belano, tanto que até conhecia a família do jovem migrante chileno. A história que ela conta é essencial para entender melhor as transformações do jovem Belano e também é um grande exemplo de como é articulado o contexto histórico mediante histórias narradas pelas personagens.

#### 4.3 A MÃE DE TODOS OS POETAS JOVENS MEXICANOS

No testemunho de Auxilio Lacouture há três grandes acontecimentos do século XX que repercutem na América Latina: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), Tlatelolco (1968) e o golpe no Chile (1973). Esses episódios históricos são o contexto essencial para que o narrado pelas personagens se desenrole e cobre mais sentidos.

O testemunho de Lacouture é permeado, costurado (Lacouture, o sobrenome de Auxilio, remete à palavra “costura” em francês) por muitas histórias: as considerações sobre Arturo Belano (o golpe contra Allende); as lembranças da chegada dela na cidade do México, vinda do Cone Sul; a amizade com os poetas espanhóis (Guerra Civil Espanhola); a invasão violenta e ilegal por parte do exército mexicano da Universidade Autônoma do México (UNAM), violando a autonomia universitária e a resistência de Auxilio no banheiro da faculdade; a matança de Tlatelolco.

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! (BOLAÑO, 2018, p. 192).

O ano de 1968 é lembrado por ser um dos mais explosivos do século XX. Sob o contexto da guerra fria, o mundo é tomado por grandes e intensas reivindicações políticas, identitárias e sociais. Em 1968, o México estava se preparando para receber os Jogos Olímpicos daquele ano (de 12 de outubro a 27 de outubro)<sup>42</sup>. A juventude estava organizada e convencida de que poderia mudar a situação no país, os ventos eram de revoltas e esses calores tinham chegado ao território mexicano. O massacre na Praça das Três Culturas aconteceu somente dez dias antes do início dos jogos. No entanto, poucas pessoas fora do México souberam do ocorrido. Um acontecimento brutal e determinante para a juventude mexicana, que mudou as pessoas e, sobretudo, desarticulou os protestos estudantis, foi ocultado, censurado pela mídia do próprio país.

A personagem de Auxilio Lacouture é inspirada na poeta uruguaia Alcira Soust Scaffo<sup>43</sup>. A elaboração ficcional de personagens mediante a história de pessoas reais é algo recorrente na obra de Bolaño e muito presente no romance *Los detectives salvajes* – inclusive há listas extensas de quem são as verdadeiras personagens da obra<sup>44</sup>. A personagem Auxilio é, em parte, uma homenagem à poeta uruguaia quase esquecida pela história e resgatada por Roberto Bolaño. Porém, sobretudo, no romance ela se assemelha às características de outras

---

<sup>42</sup> Um dos protestos mais icônicos do século XX aconteceu nos jogos olímpicos do México 68. Dois velocistas estadunidenses, Tommie Smith e John Carlos, depois de receberem as respectivas medalhas no pódio olímpico, enquanto tocava o hino dos Estados Unidos, erguem o punho cerrado com luvas negras e abaixam a cabeça. O gesto representava a luta do movimento político de luta dos panteras negras nos Estados Unidos.

<sup>43</sup> Alcira morou durante anos no México e participou da resistência contra a brutalidade das forças de repressão do Estado mexicano no ano de 1968. A poeta da vida real se refugiou no banheiro da Universidade Autônoma de México durante 15 dias, que é o tempo de permanência da invasão do exército mexicano e, depois dessa experiência, teve problemas psicológicos graves. El documentalista Agustín Fernández Gabard, sobrino nieto de la poeta Alcira Soust Scaffo, considera que el personaje descrito por Roberto Bolaño como *Auxilio Lacouture* en sus novelas *Los detectives salvajes* y *Amuleto* es muy representativo de la Alcira que he ido descubriendo y de los pocos recuerdos que tengo de ella cuando volvió a Uruguay. (MATEOS-VEGA, 2017).

<sup>44</sup> Uma lista que podemos encontrar na internet foi elaborada pelos escritores mexicanos Jose Vicente Anaya (um dos fundadores do movimento infrarrealista) e Heriberto Yépez.

personagens: exilados, viajantes, derrotados, escritores esquecidos pelo cânone oficial, malditos, loucos etc.

A narração é fragmentada, digressiva e intertextual. Na construção da grande maioria das personagens não existe um compromisso de fidelidade com as biografias reais. Elas são levadas para dentro do romance para serem retrabalhadas e para que funcionem como personagens literários<sup>45</sup>. Grande parte dessas referências é de pessoas que tiveram de deixar o país de origem por estarem sendo perseguidas, para escaparem da violência, e várias dessas figuras eram mulheres, como Auxilio.

Trataba de hacer trabajos. Porque vivir en el DF es fácil, como todo el mundo sabe o cree o se imagina, pero es fácil sólo si tienes algo de dinero o una beca o un trabajo y yo no tenía nada, el largo viaje hasta llegar a la región más transparente me había vaciado de muchas cosas, entre ellas la energía necesaria para trabajar en según qué cosas (BOLAÑO, 2011, p. 200).

Lacouture não tem casa nem documentos de residência legal no país, tampouco emprego fixo. Durante o dia, perambula pela Faculdade de Letras da Universidade Autônoma de México (UNAM) e, no período da noite, muda o seu circuito, vaga pelos bares e cafés onde estão os escritores, poetas, artistas e boêmios da Cidade do México das décadas de 1960 e 1970. Além disso, ela diz conhecer todos os poetas da época e se intitula a mãe da poesia mexicana: “yo soy la madre de la poesía mexicana. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí. Yo conocí a Arturo Belano cuando él tenía dieciséis años y era un niño tímido y no sabía beber” (BOLAÑO, 2011, p. 190).

O nome, Auxilio, remete a uma ideia de uma assistente, alguém sempre pronta para ajudar, mas que, no texto, não é valorizada como intelectual e artista.

Y yo les decía: Don Pedro, León (¡mira qué raro, al más viejo y venerable lo tuteaba; el más joven, sin embargo, como que me intimidaba y no podía quitarle el tratamiento de usted!), déjenme a mí ocuparme de esto, ustedes

---

<sup>45</sup> Há exceções no romance com relação à criação ficcional das personagens, pois também aparecem escritores reais como Octavio Paz (poeta e ensaísta mexicano), Carlos Monsiváis (escritor e jornalista mexicano), Manuel Maples Arce (poeta e fundador do movimento de vanguarda mexicano *estridentismo*), Michel Bulteau (poeta, ensaísta, músico e cineasta francês, foi um dos participantes do Manifesto Eléctrico em 1971) e Verónica Volkow (poeta, narradora, ensaísta mexicana, também é doutora em Letras pela UNAM e neta de León Trotsky). Todas estas personagens representam uma época no México, são referentes da cena literária, no entanto, não tem muita voz, não comentam muito sobre os acontecimentos do romance. Exceto a participação de Octavio Paz que durante todo o romance é citado muitas vezes e participa do importante episódio conhecido como a “batalha do parque Hundido”.



a lo suyo, sigan escribiendo tranquilos y hagan de cuenta que soy la mujer invisible (BOLAÑO, 2011, p. 190).<sup>46</sup>

Assim, Auxilio Lacouture é rebaixada a um papel de coadjuvante, periférica no ambiente literário e intelectual mexicano da época. Soma-se a este rebaixamento a falta de dinheiro e outras privações, como a de não ter casa ou documentação legal para residir no México. Ela vive ou sobrevive de uma maneira miserável; contudo, também é um símbolo de resistência.

yo levante los pies como una bailarina de Renoir, los calzones esposando mis tobillos flacos, enganchados a unos zapatos que entonces tenía, unos mocasinos amarillos de lo más cómodos, y mientras esperaba a que el soldado revisara los wáteros uno por uno y me disponía, llegado el caso, a no abrir, a defender el último reducto de autonomía de la UNAM, yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México (BOLAÑO, 2011, p. 193).

Destacamos, ainda, que o espírito de resistência da personagem em questão é fortalecido pelas várias referências a livros, quadros, pintoras, pintores, , poetas, atrizes, atores, escritoras e escritores. Além disso, os elementos intertextuais do relato de Lacouture também criam pontes e interpretações para outras histórias do romance.

Como já foi exposto, são múltiplas histórias que se encaixam umas às outras e, para costurá-las, Auxilio Lacouture cita várias figuras do mundo artístico. Em um momento da narração, Lacouture cita as quatro criadoras mulheres (BOLAÑO, 2011, p. 195): “yo Remedios Varo, yo Leonora Carrington, yo Eunice Odio, yo Lilian Serpas (ay, pobre Lilian Serpas)”<sup>47</sup>. As quatro artistas são estrangeiras, moraram e produziram no México, como Auxilio Lacouture. As duas primeiras, Remedios Varo e Leonora Carrington, foram pintoras e fugiram do fascismo na Europa para se refugiar no México. As duas últimas, Eunice Odio e Lilian Serpas, são latino-americanas e se dedicaram às letras. São artistas com um pensamento político contestador e vanguardistas. Estas características dos deslocamentos das pintoras estão presentes em outras personagens. A própria Lacouture se incorpora nelas usando esse “eu”. Ou seja, é um movimento aglutinador de personagens que se

---

<sup>46</sup> E eu dizia a eles: dom Pedro, León (reparem que curioso: eu chamava o mais velho e venerável de você; enquanto o mais moço como que me intimidava e eu não conseguia deixar de tratá-lo de senhor), deixem eu cuidar disso, cada um com seus afazeres, continuem escrevendo em paz e façam de conta que sou a mulher invisível. (BOLAÑO, 2011, p. 156)

<sup>47</sup> “eu Remedios Varo, eu Leonora Carrington, eu Eunice Odio, eu Lilian Serpas (ai, pobre Lilian Serpas)”[...]

aproximam da sua condição de mulher, de esquerda e que se des(re)territorializa no México.

Além das citações das mulheres artistas, estão os poetas que Auxilio conheceu quando chegou ao México: León Felipe<sup>48</sup> e Pedro Garfias. São exilados espanhóis que vieram juntamente com o grande êxodo que recebeu México, graças à política de acolhida do presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) aos refugiados da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Essa referência de dois refugiados se associa à grande migração de pintores, diretores de cinema, poetas, escritores e intelectuais para o México, os quais contribuíram simultaneamente para o desenvolvimento cultural do país e para a instalação de um sentimento de melancolia do exilado e perdedor, que foi obrigado a deixar sua terra entregue ao fascismo. Os dois poetas lutaram na Guerra Civil Espanhola para defender a “Frente Popular” (a coalizão das esquerdas, vitoriosa nas eleições de 1936) contra o golpe e a invasão das tropas de Franco, deixaram o seu país como perdedores e buscaram refúgio em território mexicano. Por sua vez, Auxilio, sem uma explicação muito clara, também teve que deixar o seu Uruguai natal e migrar para o México.

un día llegué a México sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo. Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 1962. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes, lo único que sé es que llegué a México y ya no me volví a marchar. [...] Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garfias, qué gran hombre, qué melancólico era, y don Pedro murió en 1967 o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque) y frecuenté a esos españoles universales, diariamente, hora tras hora, con la pasión de una poetisa y de una enfermera inglesa y de una hermana menor que se desvela por sus hermanos mayores (BOLAÑO, 2011, p. 190).

A história da migração de Auxilio Lacouture se conecta com o êxodo republicano ao México, após a Guerra Civil Espanhola, e também com a história que motiva a narração da poeta uruguiaia, isto é, o relato sobre Arturo Belano. Auxílio

---

<sup>48</sup> Nació Felipe Camino Galicia en Tábara (Zámora) en 1884, viajero incansable, trabajó como farmacéutico en España y como profesor de literatura en varias universidades americana. El ejemplo de Walt Whitman, a quien tradujo, ayuda a comprender su poesía humanísima, aun en los experimentos vanguardistas (como “Drop a estar”), y las profundas preocupaciones religiosas y sociales de muchos de sus versos. Entre la veintena de títulos que publicó (contando varia antologías) destacan los *Versos y oraciones del caminante* (1920 y 1930), *El payaso de las bofetadas* (1938), *Español del éxodo y del llanto* (1947 y 1957), *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965). Se exilió en México donde ya había vivido antes de la guerra, y allí murió en 1968. (RICO, 1991, p. 391)

conheceu Belano quando ele ainda era um jovem migrante chileno. Na passagem a seguir, ela acrescenta na narração dados sobre a personagem.

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. [...] en 1973 decidió volver a su patria a hacer la revolución. Y yo fui la única, aparte de su familia, que lo fue a despedir a la estación de autobuses, pues él se marchó por tierra, un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos, recorrer este continente absurdo (BOLAÑO, 2011, p. 194-195).

Pela personagem de Auxilio sabemos que o jovem Belano ficou contente com a vitória de Allende e que sentiu que tinha a obrigação de voltar ao Chile para lutar contra as forças de Pinochet. Nessa parte do romance, entendemos mais sobre a personagem de Belano, sua posição política na primeira juventude. Segundo Lacouture, no regresso da “viagem iniciática” pelo continente latino-americano, Belano volta mudado. Segundo o relato de Auxilio, o poeta sente que já fez a sua parte e lutou contra o golpe. Depois dessa experiência, ele se junta a outros amigos para criar o movimento real-visceralista.

Quando Arturo voltou, em 1974, já era outro. Allende tinha caído, e ele havia cumprido com seu dever, assim me contou sua irmã. Arturito tinha cumprido com seu dever, e sua consciência, sua terrível consciência de machinho latino-americano, em teoria não tinha nada a se censurar (BOLAÑO, 2011, p. 160).

É mediante a perspectiva da mãe de todos os poetas jovens mexicanos que conhecemos as mudanças de Arturo Belano com respeito à política. O jovem trotskista, depois da viagem para o Chile para combater a favor do governo popular de Salvador Allende, retorna cético com relação à revolução. As mudanças são para uma visão mais alternativa, anarquista e libertária da revolução.

Pero cuando volvió ya no era el mismo. Comenzó a salir con otros, gente más joven que él, mocosos de dieciséis años, de diecisiete, de dieciocho, conoció a Ulises Lima (mala compañía, pensé cuando lo vi), comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del Infierno, qué digo el Dante, como si él fuera el mismísimo Virgilio, un chico tan sensible, comenzó a fumar marihuana, vulgo mota y a trasegar con sustancias que prefiero ni imaginármelas. [...] a veces hasta me animaba y me unía a su grupo, pero ellos hablaban en glíglico, aunque se notaba que me querían, se notaba que sabían quién era yo, pero hablaban en glíglico y así es difícil seguir los meandros y avatares de una conversación, lo que finalmente me hacía seguir mi camino. ¡Pero que nadie crea que se reían de mí! ¡Me escuchaban! Mas yo no hablaba el glíglico y los pobres niños eran

incapaces de abandonar su jerga. Los pobres niños abandonados. Porque ésa era la situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio (BOLAÑO, 2011, p. 196).

As mudanças relatadas por Auxilio dão início a uma nova etapa na vida de Arturo Belano. Existe uma des(re)territorialização de Belano – após a experiência de viagem pela América Latina e a tentativa frustrada de defender o Chile do fascismo – , no retorno ao México ele se alia a um grupo de jovens artistas que se reuniam em oficinas de escrita no início dos anos 1970. Esses jovens eram influenciados pela contracultura estadunidense e também pelas vanguardas, tanto as históricas como as do pós-guerra (Letrismo, Situacionistas), mais próximas do contexto histórico da segunda metade do século XX. A alusão ao glígligo, a linguagem incompreensível criada por Julio Córdazar em *Rayuela* (1963), associa ao novo grupo de amigos de Belano característica mais afins às vanguardas. Essas informações de Auxilio Lacouture são o gênese do movimento visceralista, criado algum tempo depois do retorno de Belano. Sobre o início do movimento visceralista, outro relato que trará informações importantes para essa história é o do velho vanguardista Amadeu Salvatierra.

#### 4.4 NAÚFRAGOS

Amadeo Salvatierra é um dos narradores-personagens fundamentais para a construção de *Los detectives salvajes*. A narração do velho vanguardista inicia e encerra a segunda parte do romance. A história que conta Salvatierra é recortada, o que faz com que, no decorrer da segunda parte do romance, o relato apareça de maneira intervalada para o leitor. Por meio daquilo que conta Salvatierra, conhecemos a origem da obsessão de Arturo Belano e Ulises Lima pela figura da poeta desaparecida Cesárea Tinajero.

Yo les dije, ah, Cesárea Tinajero, ¿dónde oyeron hablar de ella, muchachos? Entonces uno de ellos me explicó que estaban haciendo un trabajo sobre los estridentistas y que habían entrevistado a Germán, Arqueles y Maples Arce, y que habían leído todas las revistas y libros de aquella época [...] Resumiendo, señor Salvatierra, Amadeo, hemos preguntado aquí y allá, hemos hablado con List Arzubide, con Arqueles Vela, con Hernández Miró y el resultado más o menos es el mismo, todos la recuerdan, dijo el chileno, con mayor o menor claridad, pero nadie tiene textos suyos para que los incluyamos en nuestro trabajo (BOLAÑO, 2011, p. 170).

Segundo o que narra Amadeo, Lima e Belano o buscaram, também, por conta de um texto de Cesárea que eles desejavam publicar no trabalho de pesquisa

sobre os estridentistas mexicanos. No relato de Salvatierra, também somos informados acerca das vanguardas mexicanas e de que o movimento real-visceralista dos anos 1970 homenageia a vanguarda desconhecida dos anos 1920, criada por Cesárea, o “realismo visceral”.

Según Maples era una muchacha muy joven, muy callada. ¿Y no les contó nada más? No, nada más. ¿Y Arqueles? Lo mismo, nada. ¿Y cómo han llegado hasta mí? Por List, dijeron, él nos dijo que usted, que tú, Amadeo, debías saber algo más de ella. ¿Y qué les dijo Germán de mí? Que tú sí la habías conocido, que antes de pasarte al estridentismo tú formaste parte del grupo de Cesárea, el realismo visceral. También nos habló de una revista, una revista que publicó Cesárea por aquellos tiempos, *Caborca* nos dijo que se llamaba (BOLAÑO, 2011, p. 188, grifo do autor).

O testemunho de Amadeo Salvatierra é representativo da multiplicidade de histórias que se revelam na segunda parte do livro. Sobretudo, quando e como ele conta de uma maneira pormenorizada a entrevista com Arturo Belano e Ulises Lima: Amadeo explica para os dois jovens pesquisadores o seu passado vanguardista, o contexto dos anos 1920, o seu contato com Cesárea Tinajero, além de muitas outras informações pessoais.

yo me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera [...] Y entonces yo les dije, siempre de espaldas a ellos, siempre manteniendo mi mirada en los lomos de mis libros: trabajo aquí al lado, en la plaza Santo Domingo, escribo solicitudes, rogativas y cartas, y me volví a reír y el polvo de los libros salió despedido con la fuerza de mi risa, y entonces ya pude ver mejor los títulos, los autores, los legajos en donde guardaba los materiales inéditos de mi época (BOLAÑO, 2011, p. 210).

Salvatierra abandonou a profissão de escritor e poeta. Ele também se considera um desertor das filas vanguardistas. A desistência de ser escritor, bem como sua profissão atual, envergonham o próprio Salvatierra. Sua condição de ex-escritor é uma característica que se alia a de outras personagens do romance. A poeta Cesárea Tinajero é uma escritora que desistiu de sua escrita e do movimento vanguardista iniciado por ela própria e, assim, foi relegada ao esquecimento pela historiografia mexicana.

Cesárea y yo empezamos a caminar primero por la Alameda y luego hacia el centro, y en algún momento recuerdo que le pregunté a Cesárea qué era de su vida y que ella me dijo que se iba del DF. [...] Y entonces se me ocurrió preguntarle hacia dónde se iba. No me lo va a decir, pensé, así es Cesárea, no va a querer que yo lo sepa. Pero me lo dijo: a Sonora, a su tierra, y me lo dijo con la misma naturalidad con que otros dan la hora o los buenos días. ¿Pero por qué, Cesárea, le dije? ¿No te das cuenta que si te marchas ahora vas a tirar por la borda tu carrera literaria? ¿Tienes idea de

la clase de páramo cultural que es Sonora? ¿Qué vas a hacer allí? Preguntas de ese tipo. Preguntas que uno hace, muchachos, cuando no sabe realmente qué decir. Y Cesárea me miró mientras caminábamos y dijo que aquí ya no tenía nada. ¿Te has vuelto loca?, le dije. ¿Te has trastornado, Cesárea? Aquí tienes tu trabajo, tienes tus amigos, Manuel te aprecia, yo te aprecio, Germán y Arqueles te aprecian, el general no sabría qué hacer sin ti. Tú eres una estridentista de cuerpo y alma. Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad (Bolaño, 2011, p. 488).

Essa cena de renúncia artística, desistência e despedida está interligada com outros momentos do romance. Este último encontro de Cesárea e Salvatierra – onde ela comunica que está deixando a Cidade do México e indo para o estado nortenho de Sonora – é o fim do movimento de vanguarda dos anos 1920 criado por Cesárea Tinajero, o real-visceralismo. A desistência de Cesárea e o seu empenho em desaparecer traça, assim, um paralelo com a história dos dois visceralistas dos anos 1970.

Cerca de medianoche, el Pirata y yo los acompañamos hasta la estación. A las doce Lima iba a coger el tren de París y en París cogería el primer avión rumbo a Tel-Aviv. En la estación, lo juro, no había ni un alma. Nos sentamos en una banca, afuera, y poco después el Pirata se quedó dormido. Bueno, dijo Belano, se me hace que ésta es la última vez que nos vemos. Llevábamos mucho rato callados y su voz me sobresaltó. Pensé que se dirigía a mí, pero cuando Lima le contestó en español supe que no hablaba conmigo (BOLAÑO, 2011, p. 269).

A narração da despedida dos dois amigos visceralistas é feita pelo francês Alain Lebert, que inicia seu relato dizendo que vivia como no “maquis<sup>49</sup>”. Lebert mora mais próximo da natureza, de uma maneira rústica, nas cavernas de Port-Vendres, costa sul da França. A referência aos maquis, a resistência francesa contra a ocupação nazista, é um elemento a mais para compor a personagem que parece ser uma pessoa menos despreocupada em seguir padrões sociais. A vida de Alain Lebert se assemelha à de um aventureiro, que vive o momento, sem se preocupar muito com dinheiro (para se sustentar, realiza trabalhos esporádicos, sobretudo como pescador). Alain conhece primeiramente Belano, que foi até as cavernas do

---

<sup>49</sup> Grupo guerrilheiro da resistência francesa contra a ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

litoral sul francês para pedir trabalho para Lima. A despedida de Port-Vendres marca a última vez em que Ulises Lima e Arturo Belano se veem. O fim da longa parceria também significará o término dos visceralistas.

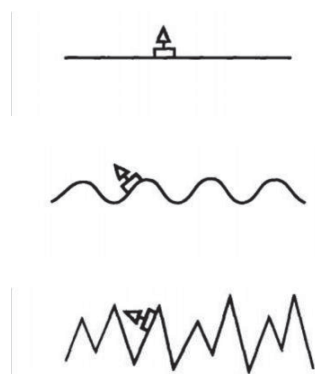
Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *constraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes («No puedo más», «Laura, te amo», etc.), diarios desmesurados, *mailpoetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario), [...] teatro Nó proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien (BOLAÑO, 2011, p. 214, grifo do autor).

O visceralista Rafael Barrios faz uma lista das ações poéticas do movimento depois da deserção de Ulises Lima e Arturo Belano. Os temas da desistência, da derrota e do esquecimento de carreiras literárias circulam pelo romance. Esse aspecto pode ser visto, por exemplo, em uma das histórias principais, a do movimento real-visceralista, o qual, com o passar do tempo foi esquecido. A narração do pesquisador da Universidade de Pachuca no México, Ernesto García Grajales, mais de 20 anos depois do início do grupo de vanguarda dos anos 1970, confirma o esquecimento e o apagamento desses jovens escritores e do que produziram. O pesquisador afirma que os visceralistas são um movimento ignorado, sem prestígio.

Sí, se podría decir que soy el principal estudioso, la fuente más autorizada, pero eso no es ningún mérito. Probablemente yo soy el único que se interesa por este tema. Ya casi nadie los recuerda. Muchos de ellos han muerto. De otros no se sabe nada, desaparecieron (BOLAÑO, 2011, p. 550).

A configuração do romance se dá, como já mencionado, mediante teias de relações que potencializam as características das personagens principais, Ulises Lima e Arturo Belano. Segundo García Madero, no diário da primeira parte do romance, Ulises Lima e Arturo Belano aparecem e desaparecem. Na segunda parte há um investigador que está no encalço dos dois. As conexões que podemos fazer de elementos intertextuais e de criações ficcionais do próprio romance com características de Belano e Lima estão em muitos pontos do livro. Um dos momentos em que essas associações são percebidas é quando aparece o poema de Cesárea, *Sión*.

Para decifrar o poema em questão, os dois jovens pesquisadores das vanguardas mexicanas vão reescrever o poema. Eles dizem a Amadeo: “añádele a cada rectángulo de cada corte una vela, así” (BOLAÑO, 2011, p. 400):



(BOLAÑO, 2011, p. 400)

A leitura de Ulises Lima e Arturo Belano é de um barco navegando, uma viagem que vai da calma à tempestade. A estrada tem poucos instantes de tranquilidade, como na primeira imagem do poema, um mar plácido e calmo. A metáfora de navegantes em um mar tempestivo os acompanha durante todo o romance. Além disso, a agitação do caminho ressalta, sobretudo, a característica das personagens: desesperadas, desajustadas e em uma constante fuga. A personagem de Ulises Lima acaba tomando uma atitude de desistência do mundo literário. Arturo Belano, por sua vez, desaparece na África.

Depois que Salvatierra contasse todo o contexto do estridentismo, as histórias do seu passado vanguardista, mostrasse a revista editada por Cesárea, o poema e todas as discussões sobre a interpretação do poema, já estava amanhecendo na Cidade do México. O relato de Amadeo Salvatierra termina durante a alvorada e uma cena intrigante ocorre. Inicialmente, Lima e Belano afirmam que encontrarão Cesárea: “no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo” (BOLAÑO, 2011, p.553 ). Os jovens pesquisadores, depois de uma noite em claro, regada a mescal “Los Suicidas” (nome sugestivo para a empreitada que eles iniciarão) em que descobriram histórias desconhecidas sobre as vanguardas do México, começam a demonstrar efeitos de uma espécie de letargia alucinógena.

vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero. Y la mera verdad es que yo



entonces sentí un escalofrío y miré al que estaba despierto, que seguía estudiando el único poema que existía en el mundo de Cesárea Tinajero, y le dije: me parece que a tu amigo le pasa algo. Y el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de una ventana, y dijo: tranquilo, no pasa nada. ¡Pinches chavos psicóticos! ¡Como si hablar dormido no fuera nada! ¡Como si hacer promesas en sueños no fuera nada! Y entonces yo miré las paredes de mi sala, mis libros, mis fotos, las manchas del techo y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro? [...] y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?, y el que estaba dormido dijo simonel. Entonces yo me levanté (me crujieron todos los huesos) y fui hasta la ventana que está junto a la mesa del comedor y la abrí y luego fui hasta la ventana de la sala propiamente dicha y la abrí y luego me arrastré hasta el interruptor y apagué la luz (BOLAÑO, p. 553-554).

Ulises Lima e Arturo Belano fazem uma promessa frente à incredulidade de Amadeo Salvatierra: de que encontrariam Cesárea e os poemas escritos por ela – suas obras completas. Amadeo não especifica quem estava acordado lendo e analisando o poema e quem era o que estava com os olhos fechados. A imagem da janela é um elemento de destaque, uma vez que com essa imagem são encerradas as três partes do livro. A última cena da segunda parte do romance – e o olhar, através da janela, com os olhos fechados e depois abertos. O dia que inicia, o amanhecer, o sol irradiando em todas as janelas abertas da casa – se conecta com o fim do livro. O romance acaba com três imagens inscritas no diário de García Madero, que são a representação dessa cena. Cada uma das imagens inicia com uma pergunta (como se fosse um jogo de adivinhação): que há detrás da janela? Para a primeira imagem, a resposta é uma estrela; para a segunda, um lençol estendido; para a terceira, não há resposta. As interpretações sobre o significado desses poemas imagens, que se parecem ao estilo de Cesárea Tinajero, mas que não são creditadas a ela, apenas aparecem no diário de García Madero<sup>50</sup>.

Os dois jovens se dispõem a uma missão, a de resgatar uma escritora e uma obra perdida. As imagens do primeiro poema de Cesárea Tinajero, *Sión*, trazem a ideia dos vários momentos de uma viagem e, agora, esse olhar através da janela significa uma disposição para o devir. É a contemplação de um vazio historiográfico, que é preenchido com memórias imprecisas, impressões a serem pesquisadas e resgatadas do esquecimento. Interpretamos que existe uma conexão entre estes

---

<sup>50</sup> Podem ser de Cesárea Tinajero, pois García Madero fica com o caderno de poesia de Tinajero. Não existe nenhuma nota que diga que é de Madero tampouco.

dois poemas: o devir das personagens é incerto; porém, eles se lançam sem amarras a singrar esse mar indômito e desconhecido.

Não sabemos quem olhava dormindo, com os olhos fechados; no entanto, pelas características das duas personagens, podemos deduzir que seja Ulises Lima. E o que está compenetrado nos livros, acordado, lendo a revista de Cesárea é Arturo Belano. As muitas viagens dos dois poetas são des(re)territorializações; a janela é um portal que anuncia e precipita esse devir. A última imagem do poema de Cesárea Tinajero, a imagem que encerra o romance, também é uma maneira sonhadora de entender a literatura, em que a moldura, a janela, está desenhada com linhas interveladas por espaços em branco, que são as incertezas, as imprecisões das histórias das personagens. A literatura de Bolaño propõe a articulação entre literatura e a vida, como é o caso de *Los detectives salvajes*, um romance que está todo o tempo trazendo referências da experiência vital do escritor. No livro, as personagens também demonstram acreditar em uma literatura que tenha a ver com as experiências do cotidiano e da viagem.

#### 4.5 O ULISSES MEXICANO

Em *Los detectives salvajes*, Ulises Lima é a ficcionalização de Mario Santiago Papatzi<sup>51</sup>, poeta que criou no México, juntamente com Roberto Bolaño, o grupo vanguardista Infrarrealista no ano de 1975. No romance, a história do grupo e de Papatzi são elementos principais. Sobre Papatzi, Bolaño comentou em uma carta escrita, ainda nos anos 1970, a importância que ele dava para o amigo na literatura que produzia. Em uma carta para Juan Pascoe de 1977, já em Barcelona, ele diz: «...he descubierto que TODO mi teatro lo he realizado para que Mario

---

<sup>51</sup> Em uma entrevista, Roberto Bolaño quando foi perguntado sobre a personagem Ulises Lima: “Podría entonces decirse de Ulises Lima, siguiendo este juego de máscaras que se trataría de un trasunto de tu amigo Mario Santiago, de cuya muerte supimos por tu dedicatoria en *Los detectives salvajes*?”

Sí, fue algo realmente rarísimo. La literatura y la vida están llenas de casualidades rarísimas. Una de las que más me han dolido es que justo el día después de terminar yo de corregir *Los detectives salvajes* Mario murió y me dejó choqueado. Fue una muerte infame: lo atropelló un coche y se dio a la fuga. Mario era alcohólico terminal, pero estaba bien, hubiera podido continuar mucho tiempo más bebiendo. Bebía a tumba abierta. Y una madrugada, vete a saber en qué arroyo andaría, con quiénes, no se supo nunca, lo atropella un coche que lo deja herido de muerte y se da a la fuga. Al menos ésa es la explicación oficial. Lo recoge una ambulancia al cabo de un tiempo, lo llevan a un hospital, muere en el hospital, nadie sabe quién es y se pasa una semana en la morgue sin nadie que lo vaya a buscar. Un rollo terrorífico. En México, en enero de 98. Fue bastante jodido. Y es curioso, porque en *Los detectives salvajes* el que parece que va a morir es Belano, y Lima parece que va vivir, y en la vida real ocurrió todo lo contrario. (GRAS, 2006, p.58)

Santiago haga el papel principal, para que él haga mi papel, protagonice mis sueños, ¿bonito no?» (MADARIAGA, 2010, p. 122).

Bolaño nunca publicou a dramaturgia que produziu<sup>52</sup>; no entanto, a personagem desses textos se tornou Ulises Lima, anos depois, em *Los detectives salvajes*. Em uma carta para Papasquiario nos anos 1990, antes da publicação de *Los detectives salvajes*, Bolaño comunicou ao amigo que estava escrevendo o romance e que Papasquiario era uma das personagens.

Estoy con las ventanas abiertas, afuera llueve, una tormenta de verano, rayos, truenos, esas cosas que excitan o que impelen a la melancolía. ¿Cómo está México? ¿Cómo están las calles de México, mi fantasma, los amigos invisibles? ¿Sigue en pie Al Este del Paraíso o ya entró en el sueño de los justos? Cuando mejore mi economía apareceré por tu casa una noche cualquiera. Y si no, es igual. El trecho que recorrimos juntos de alguna manera es historia y permanece. Quiero decir: sospecho, intuyo que aún está vivo, en medio de la oscuridad, pero vivo y todavía, quién lo iba a decir, desafiante. Bueno, no nos pongamos estupendos. Estoy escribiendo una novela donde tú te llamas Ulises Lima. La novela se llama *Los Detectives Salvajes*. Un fuerte abrazo. R. (MADARIAGA, 2010, p. 157).

A construção da personagem apoiada na biografia de Papasquiario, além de ser uma homenagem ao companheiro de aventuras, também é uma maneira de voltar à juventude, recordar, reviver e recriar a amizade e os intensos momentos criativos, festivos e alegres. Além da consideração ao amigo, no romance, Ulises Lima é uma personagem complexa e que concentra uma atitude de contestação muito própria das vanguardas. A razão do sobrenome Lima, escolhido para a personagem, é motivo de controvérsia. Alguns críticos dizem que poderia ser uma homenagem ao romancista, poeta, contista e ensaísta cubano Lezama Lima. Há também os que dizem que se trata do lugar de nascimento da personagem; contudo, sobre essa última consideração, no romance não há qualquer coisa que corrobore essa afirmação. Depois de analisar vários textos sobre Papasquiario, descobrimos que, antes de ele conhecer Roberto Bolaño, o poeta mexicano já trocava cartas com os artistas vanguardistas peruanos do movimento Hora Zero. Consideramos que Lima é uma alusão ao movimento peruano que tanta admiração e influência causaram em Santiago Papasquiario no início dos anos 1970, sobretudo o livro de poemas de Jorge Pimentel, *Kenacort y Valium 10* (1970).

A referência ao Ulisses de Homero, o herói clássico, já é mais óbvia. No romance, além do nome da personagem, existe outra coincidência com a *Odisseia*:

---

<sup>52</sup> Segundo Madariaga (2010) Roberto Bolaño queimou todos os escritos teatrais dos anos 1970.

a duração das aventuras de *Los detectives salvajes*, 21 anos (12 de novembro de 1975 a dezembro de 1996). A última aventura de Ulises Lima, o confronto no “Parque Hundido” narrado por Clara Cabeza, secretária de Octávio Paz, é de outubro de 1995. As viagens de Odisseu duram 20 anos (dez anos na guerra de Tróia e mais dez anos para voltar a Ítaca).

Ulises Lima remite a un degradado Odiseo, sin acciones heroicas salvo la defensa de una prostituta como un hecho circunstancial, sin Penélope que lo espere, tras un amor imposible que lo lleva a Israel (tierra prometida que se equipara a la fantasía del amor logrado). Y, finalmente, su Ítaca será la ciudad de México, y sus viajes serán el olvido y los recorridos por el Parque Hundido (FLORES, 2006, p. 93)

A afirmação de Flores (2006) sobre o fato de a personagem de *Los detectives salvajes* ser privada da dignidade do herói clássico se deve à subjetividade de Ulises Lima, que não se encaixa no modelo grego. Sobre o protótipo de herói de Homero, nos parece oportuno trazer a leitura feita por Douglas Kellner (1989), sobre o Odisseu e a construção dos ideais do homem moderno.

O texto de Homero se lê como uma viagem alegórica na qual Odisseu supera as forças naturais primitivas (imersão no prazer, sexualidade, agressividade e violência animal, tribalismo brutal, etc.) e afirma seu domínio sobre o mundo mítico/natural. Em seu uso da astúcia e o engano, seu impulso à autopreservação e a negação em aceitar o destino mítico, seu controle empresarial sobre seus homens e seu poder patriarcal sobre sua esposa e outras mulheres. Odisseu se apresenta como uma prefiguração do homem burguês que revela conexões entre a autopreservação, a dominação da natureza e o enredo do mito e a ilustração (KELLNER, 1989, p. 91).<sup>53</sup>

A interpretação de Kellner (1989) segue a primeira geração da escola de Frankfurt, que analisou o texto clássico como precursor dos ideais burgueses e da ilustração. Resgatamos essa perspectiva crítica do texto clássico de Homero para fazer um contraponto com a da personagem de *Los detectives salvajes*. Ele não é o herói valente e arrojado de Homero, arquétipo da burguesia, segundo Kellner (1989). As viagens e as aventuras do “Ulises mexicano” são grandiosas, como no texto de Homero; no entanto, a construção da personagem de Bolaño e as resoluções das

---

<sup>53</sup> Homer’s text is read as an allegorical journey in which Odysseus overcomes primitive natural forces (immersion in pleasure, sexuality, animal aggressivity and violence, brutal tribalism and so forth) and asserts his domination over the mythic/natural world. In his use of cunning and deceit, his drive toward self-preservation and refusal to accept mythic fate, his entrepreneurial control over his men and his patriarchal power over his wife and other women, Odysseus is presented as a prefiguration of bourgeois man who reveals the connections between self-preservation, the domination of nature and the entanglement of myth and enlightenment (KELLNER, 1989, p.91). Douglas Kellner. *Critical Theory, Marxism, and Modernity* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989), p. 91.

viagens diferem muito da *Odisseia*. No romance de Bolaño, a personagem tem características de um anti-herói, ou de um herói degradado, como afirma Flores (2006), pois trafica drogas, assalta velhos bêbados, rouba livros e todas as viagens acabam de maneira desastrada, trágica e em derrota. A postura de Ulises Lima é de total contestação aos valores burgueses: a negação a trabalhar, a maneira maltrapilha de se vestir, o desprezo às normas e às formas. Uma personagem do seu tempo, dos anos 1970, no auge da contracultura no mundo, Ulises Lima não é diferente dos muitos jovens latino-americanos dessa época. No entanto, observamos que Ulises Lima, durante todas as suas viagens e o seu percorrido, não desiste; ele segue se des(re)territorializando em sua atitude de não se adaptar a qualquer modelo.

Em uma das narrações de Joaquín Font, ele faz uma análise importante sobre a personagem, em que traça uma série de características de Ulises. Primeiro, o senhor Font faz um comentário sobre o cheiro de Ulises Lima.

Olía raro. Lo sé, lo puedo decir, lo puedo afirmar, porque en dos inolvidables ocasiones se bañó en mi casa. Precisemos: no olía mal, olía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo. Humedad y sequedad al límite, el caldo primigenio y la llanura desolada y muerta. ¡Al mismo tiempo, caballeros! ¡Un olor verdaderamente inquietante! (BOLAÑO, 2011, p. 189).

A comparação que o senhor Joaquín Font faz do cheiro “inquietante” de Lima com elementos da natureza conduz a compreender que o cheiro da personagem se assemelha às forças primitivas e ao contraditório (criação e morte). Lima é mexicano, com traços indígenas: “Un tipo moreno, aindiado, fuerte” (BOLAÑO, 2011, p. 232). Uma leitura sobre essa observação do cheiro de Ulises é que o senhor Font o caracteriza como sendo uma força da natureza mexicana, com um potencial muito grande, mas que não conseguia controlar o turbilhão de emoções que produzia. Na sequência, o senhor Font compara os dois líderes dos real-visceralistas e, sobretudo, relata a sua percepção sobre Ulises:

Belano era extravertido y Ulises introvertido. Es decir, yo me parecía más a éste. Belano se sabía mover entre los tiburones mucho mejor que Lima, qué duda cabe, mucho mejor que yo. Quedaba mejor, sabía maniobrar, era más disciplinado, fingía con mayor naturalidad. El bueno de Ulises era una bomba de relojería y lo que, socialmente hablando, es peor: todo el mundo sabía o intuía que era una bomba de relojería y nadie, como es obvio y disculpable, lo quería tener demasiado cerca. Ay, Ulises Lima... Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. Y nunca escribía poemas, escribía versos que luego, con suerte, ensamblaba en largos

poemas extraños... Belano, por el contrario, escribía en cuadernos...  
 Todavía me deben dinero... (BOLAÑO, 2011, p. 189).

O senhor Font considera que Ulises é uma pessoa perigosa, prestes a explodir. Essas afirmações são prenúncios e confirmações de que as viagens e as aventuras de Ulises terão consequências desastrosas. As apreciações do senhor Font sobre Ulises Lima também ajudam na tensão do romance, porque até então o leitor não sabe o que aconteceu na viagem ao norte de México. O mistério dessa viagem se intensifica com a partida dos dois visceralistas para a Europa.

Em uma das narrações da segunda parte do romance, o poeta peruano Hipólito Garcés relata o episódio de uma visita ao apartamento de Ulises Lima em Paris. Ulises não estava em casa e Hipólito decide esperar a chegada de Lima no corredor. Quando o poeta mexicano regressa à casa, encontra um vulto no corredor e se sobressalta, coloca-se em alerta e está prestes a atacar. O poeta peruano informa que é ele que está na escuridão do corredor e, então, Ulises freia a sua reação. Sobre essa situação, Hipólito comenta que, no momento, pensou: “yo me di cuenta de que antes no me había reconocido y pensé ¿a quién espera este pendejo?, ¿quién se pensó que era yo?” (BOLAÑO, 2011, p. 229). Hipólito capta o assombro de Ulises Lima e também percebe que o pavor do visceralista era por ter pensado que seria outra pessoa oculta na entrada do apartamento. O poeta peruano comenta que, depois de perceber esse contexto, ficou com mais medo, e: “ese pasillo tenebroso, mi imaginación de poeta que se desbocó, chucha, hasta sentí escalofríos y me imaginé otra sombra detrás de la sombra de Ulises Lima em el pasillo” (BOLAÑO, 2011, p. 229). Essa cena, como dito antes, incrementa a ideia de que algo terrível aconteceu no norte do México e que alguém está no rastro da personagem. A cena segue dentro do apartamento de Ulises – Hipólito queria vender uns livros; depois de comprá-los, Lima diz que era a última vez que se veriam, pelas circunstâncias. O poeta peruano tem um ataque de nervos e se deixa cair na cama.

las frazadas de Ulises que vaya uno a saber de dónde las había sacado, pero que olían mal, no el típico olor a mugre de las *chambres de bonne*, no el olor a Ulises, otro olor, un olor como a muerte, un olor ominoso que de repente se instaló en mi cerebro y que me hizo dar un salto, por la rechuncha, Ulises, ¿de dónde has sacado estas mantas, causita, de la morgue? (BOLAÑO, 2011, p. 231, grifo do autor).

Novamente, observamos o cheiro da morte novamente relacionado com a personagem, como sendo algo que desprende de Ulises. Em vários momentos do romance, a construção da personagem reforça características macabras, aziagas, de que a qualquer momento pode explodir e levar as pessoas que estão próximas a ele ao abismo.

Em contrapartida, há outra adjetivação relacionada à personagem. Quase todos os narradores-personagens, ao se referir a Lima, dizem “o bom Ulises”. Ulises é estimado pela grande maioria das vozes que narram o seu percurso e que tiveram algum tipo de relação com ele. Um dos casos emblemáticos é o do narrador personagem Norman Bolzaman. Norman é o companheiro sentimental de Cláudia, a argentina-mexicana. Eles moram em Tel Aviv com mais um amigo, Daniel. Ulises está apaixonado por Cláudia, a quem ele conheceu na Cidade do México, e decide ir para Tel Aviv encontrá-la. Nos primeiros dias, Ulises é recebido calorosamente por Cláudia e por Daniel, que já o conhecia. No entanto, depois do momento que ele se declara para ela, Cláudia passa a menosprezá-lo. Norman, que não conhecia Ulises pessoalmente até então, aproxima-se dele. Norman começa a ficar aflito com o sofrimento de Ulises e as lágrimas na escuridão: “cuando salía a orinar, encontraba a Ulises llorando en la oscuridad” (BOLAÑO, 2011, p. 287). Esse sentimento de Norman não acaba nesse período de tempo que Ulises se hospeda na casa de Tel Aviv. Muitos anos depois, em 1993, no México, Daniel narra que Norman seguia obcecado com a figura de Ulises Lima: “Ulises lloraba porque sabía que nada se había acabado, porque sabía que tendría que volver a Israel otra vez. El eterno retorno?” (BOLAÑO, 2011, p. 456). Essa fala de Norman, 15 anos depois de conhecer Ulises Lima, chega como o ápice de um estado alterado, ocasionado pela lembrança do sofrimento de Ulises. A viagem deste para Israel é para encontrar um amor não correspondido, que segue sem sê-lo, mas também simboliza uma viagem para a terra prometida, para o lugar em que não houvesse mais sofrimento. Um deslocamento imemorial, se pensarmos na história da humanidade, que se repete insistentemente. No romance há duas viagens de Ulises que simbolizam esse deslocamento: a viagem ao norte e a viagem a Israel. A viagem para o norte é aquela em busca da poesia libertadora, a poesia utópica. A viagem para Israel é aquela que segue em busca do amor. Nenhuma das viagens acaba bem. Em Israel,

Ulises foi preso e, na cadeia, conhece um austríaco, Heimito Kunst, com problemas mentais sérios<sup>54</sup>. Uma interpretação para a frase de Norman é que o choro de Ulises é a impossibilidade de conter o impulso de seguir a peregrinação, a viagem em busca do que seria o mais caro para ele.

Outra afirmação recorrente no romance é a de que Ulises Lima é um grande poeta. García Madero, quando escutou pela primeira vez, em uma oficina de literatura na Cidade do México, um poema de Lima, afirmou: “Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado” (BOLAÑO, 2011, p. 16). No testemunho de Norman há outro momento em que um poema de Ulises causa uma impressão positiva.

El poema era más bien un conjunto de fragmentos sobre una ciudad mediterránea, Tel Aviv, supongo, y sobre un vagabundo o poeta mendicante. Me pareció hermoso y así lo dije. Daniel compartió mi opinión. Claudia estuvo callada unos minutos, con expresión pensativa, y después dijo que, en efecto, ojalá pudiera ella escribir poemas tan hermosos (BOLAÑO, 2011, p. 286).

No romance não aparece qualquer poema de Lima, temos somente informações sobre a sua produção poética pelas outras personagens. O poema que cita Norman foi composto por Ulises em homenagem a Claudia. Sabemos, pelo relato de Norman, que se tratava de um poema de uma personagem que se confunde com um vagabundo e um poeta mendicante. O comentário sobre o poema reforça a construção da personagem de Ulises Lima.

Outra aventura de Ulises que destacamos aqui é o convite para participar da delegação de poetas mexicanos que viaja a Manágua (Nicarágua) para um congresso de apoio à Revolução Sandinista nos anos 1980. Ulises já havia voltado da Europa e, segundo Hugo Montero, amigo de Ulises, estava muito mal: “un viajecito a la Revolución le recompone los ánimos a cualquiera” (BOLAÑO, 2011, p. 331). Montero, o narrador-personagem desse episódio, era uma das pessoas da organização do envio da delegação para o país centro-americano. O grupo era composto pelos chamados “poetas campesinos”, simpatizantes da revolução. Ulises Lima destoa do restante da delegação pelo seu aspecto e a fama de ataques a todos os outros poetas mexicanos e também aos “poetas campesinos”. A tensão começa durante o voo para Nicarágua, quando Montero passa pelos assentos do

---

<sup>54</sup> Heimito o leva para a Austria, Ulises descobre que o austríaco é neonazista, Lima é preso novamente e deportado para o México.



avião colhendo assinaturas para uma declaração conjunta dos escritores mexicanos em apoio à revolução sandinista.

Ulises, tenemos un problema, aquí todos los maestros han firmado una pendejada dice que de solidaridad con los escritores nicaragüenses y con el pueblo de Nicaragua y sólo me falta tu firma, pero si no quieres firmar, pues no pasa nada, yo creo que puedo arreglarlo, y entonces él dijo con una voz que me destrozó el corazón: déjame que lo lea, y yo al principio no supe a qué chingados se refería, y cuando caí en la cuenta le alcancé una copia de la Declaración y lo vi, cómo diría, ¿sumergirse en esas palabras?, algo así, y le dije: ahorita vengo (BOLAÑO, 2011, p. 33).

Hugo Montero mostra um cuidado extremo ao explicar para Ulises o que era a declaração dos poetas mexicanos, inclusive diz que se ele não quisesse, não precisaria assinar. Montero pensava que o pedido para assinar a declaração poderia ser uma ocasião para que Ulises criasse algum tipo de confusão e isso prejudicasse o seu cargo.

y cuando volví donde Ulises me encontré la Declaración firmada, el papel perfectamente doblado en el asiento desocupado, y a Ulises con los ojos cerrados otra vez, muy erguido pero con los ojos cerrados, digamos como si sufriera mucho, pero digamos también como si se estuviera tomando el sufrimiento (o lo que fuera) con mucha dignidad (BOLAÑO, 2011, p. 333).

O sofrimento que expressa o corpo de Ulises nesse momento revela o seu caráter contestador e valente: os olhos fechados, mas muito erguidos. Uma atitude de encarar o que está a sua volta e ao mesmo tempo de não estar aí, de não querer ver ou compartilhar com as pessoas a sua volta. Ulises Lima parece ter se arrependido de aceitar o convite e de estar participando desse evento na companhia dos poetas campesinos. A narração de Hugo Monteiro é carregada de ironia ao descrever a viagem e os participantes da delegação de poetas.

y estuve un rato más repartiendo la cabrona Declaración y departiendo de paso con lo más granado de la literatura mexicana y latinoamericana (iban varios escritores exiliados en México, tres argentinos, un chileno, un guatemalteco, dos uruguayos), que a esa altura del viaje ya empezaban a mostrar los primeros signos de intoxicación etílica (BOLAÑO, 2011, p. 333).

A solidariedade com o povo nicaraguense pouco aparece; o que revela a narração de Montero é a delegação mexicana em uma espécie de festa *open bar* em um hotel de Manágua no início da década dos 1980. Ulises Lima, depois de chegar com a delegação ao hotel, desaparece sem deixar vestígios. Os organizadores do evento o procuram por todos os lugares, contatam a polícia nicaraguense, mas não conseguem encontrá-lo. Desaparecimento e fuga, duas ações que se repetem no

romance, estão presentes nesse episódio e trazem uma força maior ao distanciamento ideológico e estético entre a personagem Ulises Lima e o grupo dos poetas campesinos.

Jacinto Requena, café Quito, calle Bucareli, México DF, septiembre de 1985. Dos años después de desaparecer en Managua, Ulises Lima volvió a México. A partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad. Para la mayoría, había muerto como persona y como poeta. [...] Yo lo vi en un par de ocasiones. La primera vez me lo encontré en Madero y la segunda vez fui a verlo a su casa. Vivía en una vecindad de la colonia Guerrero, adonde sólo iba a dormir, y se ganaba la vida vendiendo marihuana. No tenía mucho dinero y el poco que tenía se lo daba a una mujer que vivía con él, una chava que se llamaba Lola y que tenía un hijo. La tal Lola parecía una tipa de armas tomar, era del sur, de Chiapas, o tal vez guatemalteca, le gustaban los bailes, se vestía como punk y siempre estaba de mal humor. Pero su niño era simpático y al parecer Ulises se encariñó con él (BOLAÑO, 2011, p. 366).

O regresso para a Cidade do México, depois de desaparecer em Manágua, marca uma nova fase de Ulises Lima, que se distancia dos amigos mexicanos a partir desse momento. O período é a derradeira desistência da luta vanguardista, de uma tentativa de transformação da poesia latino-americana e das utopias da juventude. Interpretamos essa desistência como uma derrota, pois para a personagem era mais honroso desaparecer e cair no esquecimento do que seguir escrevendo. O escritor que deixa a profissão é repetido por outras personagens, como já dito anteriormente, tal qual Cesárea Tinajero e Amadeo Salvatierra, ambos vanguardistas mexicanos dos anos 1920. O passado se repete novamente. No relato em que noticia o retorno de Ulises à Cidade do México, Jacinto Requena conta as histórias que Ulises lhe explicou sobre a viagem de Manágua para o México, o período em que esteve desaparecido.

Un día le pregunté en dónde había estado. Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa, ese río no existe. Me dijo, sin embargo, que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes. Un río de árboles o un río de arena o un río de árboles que a trechos se convertía en un río de arena. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones, aunque no todas las islas estaban pobladas, y en donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría. (BOLAÑO, 2011, p. 366)

No caminho de volta para o México, desde sua fuga de Manágua, Ulises Lima encontra na fronteira entre Guatemala e México, nesse rio que muda de forma

– ora era de árvores, ora de areia –, o povo tentando fugir<sup>55</sup>. A fronteira se metamorfoseia, como um rio; em cada curva muda de forma, segundo o relevo. Além do rio, existe outro elemento, as nuvens, o que aumenta a característica de um lugar que está em constante transformação. A história contada por Ulises tem características poéticas e de elementos simbólicos: rio, nuvens, fronteira e ilhas.

De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros (BOLAÑO, 2011, p. 366-367).

Uma leitura recorrente da imagem do rio na poesia ou na literatura é a que esse elemento simboliza a vida. O rio está na fronteira, um momento crucial da vida para tomar decisões e seguir adiante. Nesse rio fronteiro há uma grande quantidade de ilhas, algumas vazias, mas há duas que são ressaltadas: a ilha do passado e a ilha do futuro. Os habitantes da ilha do passado são felizes, mas esse território se afundava pelo peso das ilusões. Os visceralistas olham para as vanguardas e buscam no passado uma poesia aguerrida e uma esperança para os seus enfrentamentos. A ilusão de acreditar que poderiam recriar as vanguardas se desmorona, os visceralistas se desintegram, perdem a batalha para o *establishment*. Os habitantes da ilha do futuro são sonhadores e agressivos, a tal ponto que parecem que se devorarão em algum momento. Essa ilha, para Ulises Lima, é a representação dos planos de editar um livro, de tentar seguir uma carreira, uma tarefa que, na cidade, deve ser agressiva para conseguir os objetivos a que nos propomos. Depois de contar essa história da viagem de regresso ao México de Ulises, Requema diz que poucas vezes o viu novamente. “Después pasó mucho tiempo antes de que lo volviera a ver. Yo intentaba moverme en otros círculos, tenía otros intereses, tenía que buscar trabajo, tenía que darle algo de dinero a Xóchitl, también tenía otros amigos” (BOLAÑO, 2011, p. 367). Requema confirma um pouco

---

<sup>55</sup> Os anos 1980 foram conturbados e de muita violência em toda América Latina, em Centro América existia conflitos, ditaduras, guerras civis, esquadrões da morte e todo tipo de maquinaria belicista em Nicarágua, El Salvador, Honduras e Guatemala. Esse período além de centenas de milhares de mortos e desaparecidos também ocasionou a um êxodo de parte da população para o norte, para o México, Estados Unidos e Canadá.

esse isolamento, que simboliza a ilha, cada um em seu lugar. Esse episódio demonstra o distanciamento que os integrantes do movimento real-visceralistas, dos anos 1970, tomam à medida que passa o tempo. Cada curva do rio modifica as maneiras, as formas e as pessoas. O rio nunca é o mesmo. Ulises Lima resiste em não mudar, ele vive em sua ilha, ancorada no passado e habitada por ele.

A última aventura de Ulises narrada no romance é a batalha do Parque Hundido. Esse episódio é contado pela secretária de Octavio Paz, Clara Cabeza. O duelo dura alguns dias e tem o caráter de acerto de contas do poeta visceralista com o mais insigne poeta mexicano. O ocorrido foi no ano de 1995, alguns anos depois de Octavio Paz ganhar o Prêmio Nobel de Literatura e de se tornar célebre para todos. “El desconocido también miró a don Octavio y yo diría que lo reconoció, algo que por lo demás no tiene nada de raro, todo el mundo, y cuando digo todo el mundo digo literalmente todo el mundo, lo conoce” (BOLAÑO, 2011, p. 505). Nessa época as duas personagens, Paz e Lima, estão separados pela fama de um e o anonimato do outro. Nos anos 1990, Octavio Paz chega à cúspide do seu reconhecimento internacional como escritor, com acúmulo de prêmios e galardões pelo mundo afora. Ele representa o oposto de Ulises Lima, para quem, na sua trajetória, abundam batalhas perdidas, aventuras frustradas, viagens desastradas, fugas e o insulamento na Cidade do México. O primeiro contato acontece quando Octavio Paz começa a andar em círculos, “cada vez maiores”, pelas veredas do Parque Hundido: “Entonces fue cuando vi a ese hombre. También caminaba en círculos y sus pasos seguían la misma senda, sólo que en sentido contrario, así que por fuerza tenía que cruzarse con don Octavio” (BOLAÑO, 2011, p. 505). Os encontros circulares se repetem durante dois dias, um tipo de duelo que mexe com Don Octavio, que pede para a secretária pesquisar todos os poetas nascidos desde 1950. Na terceira visita ao Parque Hundido, por petição de Paz, Clara pede para Ulises se apresentar.

Y el desconocido apareció, a la misma hora que las dos veces anteriores, y se puso a pasear. Y entonces yo ya no quise dilatar más el asunto y lo abordé y le pregunté quién era y él dijo soy Ulises Lima, poeta real visceralista, el penúltimo poeta real visceralista que queda en México, tal cual, y la verdad, qué quieren que les diga, su nombre no me sonaba de nada, aunque la noche anterior, por orden de don Octavio, había estado consultando índices de más de diez antologías de poesía reciente y no tan reciente (BOLAÑO, 2011, p. 509).

Nesse momento de apresentação, o desconhecimento da secretária de que existiu um movimento visceralista, depois da pesquisa pedida por Paz, demonstra a irrelevância que tiveram os real-visceralistas dos anos 1970 para os que escrevem a história literária mexicana. À continuação, Clara Cabeza apresenta o visceralista para Octavio Paz.

Y entonces don Octavio, al tiempo que invitaba al tal Lima a tomar asiento, dijo: real visceralista, real visceralista (como si el nombre le sonara de algo), ¿no fue ése el grupo poético de Cesárea Tinajero? Y el tal Lima se sentó junto a don Octavio y suspiró o hizo un ruido raro con los pulmones y dijo sí, así se llamaba el grupo de Cesárea Tinajero (BOLAÑO, 1998, p. 509).

Paz era um dos poucos escritores, além dos velhos estridentistas, que conheciam o movimento vanguardista mexicano dos anos 1920. Interpretamos esse “suspiro estranho” de Ulises de duas maneiras: pode ser porque ele, finalmente, encontra alguém que conhece Cesárea Tinajero, ou por ter de explicar que, nos anos 1970, juntamente com uns amigos, criaram um movimento vanguardista no México e decidiram homenagear a poeta dos anos 1920.

O parque faz parte da paisagem da Cidade do México, Parque Hundido é o nome pelo qual é conhecido popularmente, pois o nome oficial é Parque Luis Gonzaga Urbina, uma homenagem ao escritor e estudioso da literatura mexicana. A palavra “hundido” em espanhol pode ser traduzida como “submerso”. Os significados estão submersos no romance, não estão na superfície, precisam ser retirados das profundezas para que possamos vê-los. “Hundido” também significa depressivo, abatido, arruinado. “Y éste dijo sí, más o menos, por los años veinte, pero lo dijo con tanta tristeza en la voz, con tanta... emoción, o sentimiento, que yo pensé que nunca más iba a escuchar una voz más triste” (BOLAÑO, 2011, p. 510). Estes sentimentos estão presentes na personagem de Ulises Lima nessa etapa da sua vida.

Há nessa competição circular um caráter simbólico espacial. Como já comentamos, o nome oficial do Parque Hundido é uma homenagem ao poeta, ensaísta e crítico literário Luis Gonzaga Urbina. Ele foi professor de literatura e escreveu a *Antología del centenario* (1910), um estudo famoso sobre a história da literatura mexicana do século XIX.

Entre las pocas historias literarias, una de las más originales, aunque de las menos difundidas es la de Luis G. Urbina, en su “Estudio preliminar” a la

Antología del Centenario (1910), donde revisa y analiza con juicio agudo la literatura del siglo XIX (CUARÓN, 1989, p. 554).<sup>56</sup>

Urbina também foi o autor de outros textos sobre a literatura mexicana. Esse dado é importante para ressaltar que os dois poetas duelam no território que tem o nome de um historiógrafo da literatura mexicana. Uma batalha entre um representante dos esquecidos pelo cânone literário mexicano e o grande ícone das letras nacionais, o mundialmente conhecido Octavio Paz.

O andar em círculos dos dois poetas é como a trajetória de dois mundos que orbitam em torno de um centro de gravidade, a literatura. Mundos diferentes, que não se chocam e seguem a sua trajetória. O mundo de Ulises Lima é o dos real-visceralistas, uma alternativa aos dois grupos existentes na literatura mexicana dos 1970 – o grupo dos escritores liberais e o grupo de escritores socialistas –, que eram os que dominavam os meios de publicação de revistas e livros. O mundo de Paz é o dos escritores liberais, oficialistas e elitistas do México.

¿Cuánto rato conversaron? No mucho. Desde donde yo estaba se adivinaba, eso sí, que fue una conversación distendida, serena, tolerante. Después el poeta Ulises Lima se levantó, le estrechó la mano a don Octavio y se marchó. Lo vi alejarse en dirección a una de las salidas del parque (BOLAÑO, 2011, p. 510).

A despedida de Ulises do Parque Hundido também é a despedida dele do romance<sup>57</sup>. A partida “do poeta triste” é elegante e dramática, coerente com a personagem e um desfecho significativo para concluir as aventuras de Ulises. Na batalha com Paz, o poeta não sai mais derrotado do que antes, existe um reconhecimento por parte de Octavio Paz do valor do poeta, uma “força da natureza mexicana”. A batalha acontece em dois dias, Paz se transtorna com aquele indivíduo que o desafia, muda seus hábitos e o seu semblante, está cada vez mais nervoso. As voltas em círculos ocorrem sem Ulises e Paz se olharem, somente no momento em que se cruzam, “sem se chocar”, levantam a cabeça. A rinha transcorre totalmente silenciosa, sem que nenhum dos adversários pronuncie uma palavra. Paz identifica nesse jogo que se trata de outro poeta que lhe repta. Depois do primeiro

---

<sup>56</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-literatura-mexicana-hacia-la-elaboracion-de-historias-nacionales-en-lengua-espanola/actas-del-ix-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas-18-23-agosto-1986-berlin-VOL-2-1989>  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2650#volumen944>

<sup>57</sup> Ulises é mencionado posteriormente, mas de uma maneira fugaz, no relato do pesquisador Ernesto García Grajales.

dia, Octavio Paz quer saber quem é esse poeta. No terceiro dia eles são apresentados pela secretária de Paz, Clara Cabeza, sentam-se e conversam de maneira “distendida, serena, tolerante” (BOLAÑO, 2011, p.510). Os poetas não duelam mais, cada um aceita o valor do outro, o jogo acaba empatado.

A narração de Clara Cabeza segue para dizer que, depois dessa conversa entre os poetas no Parque Hundido, tudo volta ao normal; Octavio Paz não menciona mais o ocorrido, tampouco pede para voltar ao Parque Hundido e: “Una semana después, aproximadamente, él se marchó con la señora para una serie de conferencias que debía pronunciar en una universidad norteamericana” (BOLAÑO, 2011, p. 510). Ulises também volta a sua rotina de andarilho contumaz, passando despercebido na grande urbe de México e declamando poesias ao vento.

#### 4.6 ARTURO BELANO

O *alter ego* de Roberto Bolaño transita por vários romances, contos e poesias do escritor chileno. Um exemplo é a nota introdutória do romance *Estrella distante* (2009)<sup>58</sup>, informando sobre a coautoria do mesmo.

No último capítulo de meu romance *La literatura nazi en América*, narrava-se de modo talvez esquemático demais (não passavam de vinte páginas) a história me foi contada pelo meu compatriota Arturo B, veterano das guerras floridas e candidato a suicida na África, que não ficou satisfeito com o resultado final. [...] Portanto, isolamo-nos durante um mês e meio em minha casa de Blanes e, a partir do último capítulo, ao embalo de seus sonhos e pesadelos, compusemos o romance que o leitor tem em mão agora. Minha função limitou-se a preparar bebidas, consultar alguns livros e discutir, com ele e com o fantasma cada vez mais vivo de Pierre Menard, a pertinência da repetição de vários parágrafos (BOLAÑO, 2009, p. 10).

O espelho, uma constante na obra de Bolaño, é evidenciado nesse fragmento em que o autor relata ter discutido e composto o romance com Arturo B. O jogo ganha ainda mais um elemento com a entrada da personagem de Jorge Luis Borges, Pierre Menard<sup>59</sup>. No conto de Borges, Menard escreve uma versão do Quixote com as mesmas letras, pontos e vírgulas que a versão original da primeira parte do romance de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la*

---

<sup>58</sup> A primeira edição de *Estrella distante* é de 1996 (A versão que estamos trabalhando é da tradução brasileira, editado pela Companhia das Letras), dois anos antes da publicação de *Los detectives salvajes*.

<sup>59</sup> Jorge Luis Borges publicou o conto *Pierre Menard, autor del Quijote* primeiramente no livro de contos *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) e depois reunido no célebre livro de contos *Ficciones* (1944).

*Mancha*, escrito em 1605. A única diferença é que ele escreve a versão do Quixote no século XX. Essa referência ao conto de Borges traz a discussão sobre a autoria dos textos e a duplicação deles em outros romances de Bolaño. A personagem de Arturo Belano em *Los detectives salvajes* é a culminação da construção de uma figura que atravessa uma parte significativa da obra de Roberto Bolaño. São repetições das viagens, dos lugares e das experiências da personagem: a mesma história é contada, com a diferença de que ela faz parte de outro contexto e de que são outras personagens que as estão contando. No romance que estamos analisando, há uma repetição das histórias e aventuras de Arturo Belano, desde a perspectiva de diversos narradores-personagens.

Había viajado por toda Latinoamérica, había retornado a su país, había sufrido las inclemencias de un golpe de Estado. Sólo atiné a decir: qué mala suerte. Sí, dijo su hermana, él pensaba quedarse a vivir allí y a las pocas semanas de llegar a los milicos se les ocurre dar el golpe, es mala pata. Durante un rato no supimos qué más decirnos. Me lo imaginé perdido en un espacio en blanco, un espacio virginal que poco a poco se iba ensuciando, emborronándose, ajeno a su voluntad, e incluso la cara que yo recordaba se me fue desfigurando, como si a medida que hablaba con su hermana las facciones de él se fundieran con aquello que su hermana me contaba, unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida adulta aterradoras, inútiles, tan lejos de aquello que yo una vez pensé que él llegaría a ser, y hasta la voz de su hermana que hablaba de la revolución latinoamericana (BOLAÑO, 2011, p. 166-167).

Anteriormente, na seção em que analisamos o relato da personagem Auxilio Lacouture, afirmamos que Auxilio, a mãe de todos os poetas jovens latino-americanos, narra a juventude de Arturo Belano, incluindo o período anterior da viagem dele para o Chile. É sobretudo ela quem expõe as mudanças ocorridas depois do regresso do jovem à Cidade do México. Perla, a colega de instituto de Belano, é outra personagem que aborda a juventude do poeta.

¿Y qué vas a estudiar?, dijo él. Letras, dije yo. Entonces fue cuando me dijo que él era escritor. Qué casualidad, dijo, yo soy escritor. O algo así. Sin darle importancia. Por supuesto, yo pensé que me tomaba el pelo. Así nos hicimos amigos. Yo tenía dieciocho años y él acababa de cumplir los diecisiete. Desde los quince vivía en México (BOLAÑO, 2011, p. 144).

Uma das histórias narradas pela moça diz respeito à amizade que Belano nutre com outro chileno famoso que também morou no México: “Por aquel tiempo conoció a un famoso director de cine y de teatro. Un compatriota suyo” (BOLAÑO, 2011, p. 163). Embora o nome desse diretor nunca seja mencionado, trata-se de



Alejandro Jodorowsky<sup>60</sup>, o qual, nessa época, final dos anos 1960, estava no México e era muito famoso na cena cultural do país. Perla conta que a relação entre Belano e Jodorowsky acaba abruptamente devido a uma discussão.

Un día me contó que se había peleado con el director. Yo le pregunté por qué y él no me lo quiso decir. Es decir, dijo que fue por una diferencia de criterios literarios. En claro saqué que el director había dicho que Neruda era una mierda y que Nicanor Parra era el gran poeta de la lengua española. Algo así (BOLAÑO, 2011, p. 164).

A discussão em questão, que fez com que Belano deixasse de ir à casa do diretor, foi sobre quem era melhor poeta, Nicanor Parra ou Pablo Neruda. Essa temática será fundamental para a formação do jovem Belano, que nessa fase estava estudando na Prepa Porvenir – o nome do instituto ressalta esse momento de germinador de ideias. Neruda, no romance, é um dos símbolos da falta de alternativas para os jovens poetas latino-americanos, que estariam comprimidos por duas propostas: a poesia socialista de Neruda ou a poesia liberal de Octavio Paz. Nicanor Parra é a opção libertária, visto que se trata de um poeta que se declara de esquerda, mas não compartilha os mesmos pontos de vista dos chamados poetas socialistas. “yo soy más dadaísta que anarquista / más anarquista que social-demócrata / más social-demócrata que estalinista” (PARRA, 2016, p. 91).

O desentendimento que separou os dois compatriotas é explicado de outra forma por Jodorowsky. Perla começa a frequentar a casa do diretor de cinema e descobre, enfim, o que aconteceu nesse dia.

Una tarde, sin embargo, el director, tras haberme preguntado otra vez por mi amigo, me contó cómo había sido la pelea que tuvieron. El relato del director no variaba mucho del que me hiciera mi amigo, la pelea fue por Neruda y Parra, por la validez de ambas poéticas, sin embargo, en lo que me contó el director (y yo *sabía* que me decía la verdad) había un elemento nuevo: cuando él se peleó con mi amigo, éste, al quedarse sin argumentos en su defensa nerudiana a ultranza, se había puesto a llorar. Allí mismo, en la sala del director compatriota suyo, sin el más mínimo recato, como un niño de diez años, aunque por esos días ya tenía bien cumplidos los diecisiete. Según el director, eran las lágrimas las que los separaban, las que mantenían alejado de su casa a mi amigo, seguramente avergonzado (según el director) de su reacción en una discusión que por lo demás tenía todas las características y atenuantes de lo trivial y de lo circunstancial. Dile

---

<sup>60</sup> Alejandro Jodorowsky migrou para o México em 1959 e esteve no país até o início dos anos 1970, ele deixou o país pela perseguição e constante censura da sua obra. Nessa primeira etapa no México ele produziu filmes muito famosos como *Fando y Liz* (1967), *El topo* (1969) e *La Montaña Sagrada* (1973).

que venga a visitarme, me dijo el director aquella tarde cuando me marché de su casa (BOLAÑO, 2011, p. 165, grifo do autor).

Segundo o diretor de cinema, o que tinha ocasionado a decisão de Belano de não voltar a vê-lo era o orgulho. O choro de Belano poderia ser interpretado como uma atitude de um adolescente contrariado; porém, dentro do romance, a literatura e os poetas e escritores ocupam um lugar de suma importância. O choro é o início de um rompimento ideológico e artístico da personagem com Pablo Neruda<sup>61</sup>, um ícone da literatura chilena. Nessa época, Belano era um trotskista partidário da revolução e, depois da viagem ao Chile, essas convicções vão se deslocando para um novo entendimento da política e da literatura. A discussão com Jodorowsky sobre Nicanor Parra influencia as mudanças em Belano, mas é a viagem iniciática pelo continente que transforma o jovem em um poeta libertário e vanguardista. Para a consolidação dessas mudanças, é importante a figura de Ulises Lima.

Recapitulando de maneira resumida a relação dos dois poetas visceralistas: ambos são parceiros de aventuras na Cidade do México; fundaram o movimento real-visceralista; viajaram juntos para o norte em busca de Cesárea Tinajero, a poeta desaparecida e esquecida; depois da tragédia que foi a viagem em busca da poeta, Ulises vai para Paris e Belano para Barcelona; na Europa, eles não mantêm muita relação, mas se encontram rapidamente no sul da França. A despedida deles é na estação de trem de Port-Vendres.

Além da amizade e dos momentos que viveram juntos, há também uma outra importante coincidência em relação aos dois poetas: eles não conseguem se realizar nem como escritores nem amorosamente. Ulises se declara a Claudia em Israel, depois de uma longa e dolorosa viagem até chegar a vê-la, mas é rejeitado. No romance também são relatados vários casos amorosos de Arturo Belano; todavia, seu primeiro amor foi pela personagem de Laura Jáuregui, na Cidade do México. A relação acaba mal, Laura o deixa e acaba odiando-o.

A outra história de amor que Belano viveu foi com Edith Oster, uma mexicana judia, amiga de Claudia (o amor não correspondido de Ulises), que Belano conhece fugazmente na Cidade do México, mas somente anos depois, em Barcelona,

---

<sup>61</sup> Em uma entrevista a uma televisão - resgatada a pouco pelo canal de youtube Thepostarchive e comentada em um artigo de Antonio Diaz Olivo para a revista digital La tercera - , Roberto Bolaño diz: "Neruda es lo que yo pretendía ser a los veinte años". <https://www.latercera.com/culto/2020/02/28/roberto-bolano-thepostarchive/> (Último acesso 08/04/2020)

começam a se relacionar amorosamente. No romance é evidenciado o grande amor que ambos sentem um pelo outro; porém, a relação entre os dois não funciona devido a vários fatores, como a diferença de classe social. Edith era de uma família rica da Cidade do México e Belano trabalhava em Barcelona lavando pratos ou como vigia em um *camping*. Mas o relacionamento não se concretizou, sobretudo, pelos problemas psicológicos de Edith: “Una noche, mientras Arturo me hacía el amor, se lo dije. Le dije que creía que estaba volviéndome loca, que los síntomas se repetían” (BOLAÑO, 2011, p. 411).

A Espanha é o destino da outra viagem de Arturo Belano, depois daquela ao norte. Como já dito na seção anterior, Belano e Lima saem do México e vão para a Europa. Um dos motivos pelos quais o poeta escolheu Barcelona é o fato de sua mãe e sua irmã já terem deixado o México para se estabelecer na capital da Catalunha. A vida de Belano é diferente da vivência que ele tinha na capital do México: ele trabalha e aparece invariavelmente sozinho, sem o companheiro de aventuras, Ulises Lima. As narrações desse período dão conta de uma figura solitária, que lê bastante, mas que não está engajado em criar movimentos literários, e que começa a receber para escrever.

Mary Watson, uma estudante de literatura da Universidade de Oxford, relata mais uma aventura de Belano. A jovem conta que, no verão de 1977, decide viajar pela França com um amigo e, quando acaba o dinheiro, eles começam a pegar carona. A história de Mary atravessa a de Arturo Belano no momento em que ela chega com outros companheiros no *camping* em que ele era vigia, em Castelldefels, cidade próxima a Barcelona. Mary e Arturo têm um caso e, depois da partida da inglesa, Belano decide ir visitá-la no sul da França, onde Mary estava trabalhando na vindima. Dessa história queremos destacar um episódio que se parece com outra situação dos relatos de Ulises Lima.

Y aquí viene lo más extraño, dijo Hugh, al acercarme por detrás él se dio la vuelta a gran velocidad y en menos de un segundo yo estaba en el suelo, el vigilante encima de mí y sus manos me apretaban la garganta. Según Hugh, todo fue tan rápido que ni tiempo tuvo para sentir miedo, pero lo cierto es que el vigilante lo estaba estrangulando y los dos españoles se habían alejado y no podían verlo ni escucharlo y además a él, con las manos del vigilante alrededor del cuello (unas manos tan diferentes a las que entonces teníamos Hugh y yo, llenas de cortes) no le salía ni un solo sonido de la garganta, no era capaz ni siquiera de gritar socorro, se había quedado mudo. Me hubiera podido matar, dijo Hugh, pero el vigilante de pronto se dio cuenta de lo que estaba haciendo y lo soltó, le pidió perdón, Hugh pudo verle la cara (había salido la luna otra vez) y se dio cuenta que la tenía, son palabras de Hugh, bañada en lágrimas (BOLAÑO, 2011, p. 258).

Mary conta o que Hugh, um companheiro de trabalho na vindima, lhe relatou, que ele e Belano caminhavam de noite e, subitamente, Belano começa a correr. O amigo de Mary diz que Belano dissera que tinha escutado vozes antes de sair em disparada, na escuridão, em busca da pessoa que o estava chamando. Hugh segue Belano e o encontra na margem de um rio. Ao se aproximar do inglês, Belano reage como se Hugh fosse outra pessoa, uma pessoa que o persegue. Atitude muito parecida com a de Ulises Lima narrada por Hipólito Garcés em Paris. Tudo indica que deva ser algo com o passado que os espreita em meio às sombras do caminho. Esse vulto (no caso de Ulises) e essas vozes (que escuta Belano) que parecem persegui-los tem uma origem na viagem ao norte do México; lá eles tiveram contato com a morte, vislumbraram o mal e o fim de um sonho. Essa passagem marcou a vida deles e o impacto dessa experiência se metamorfoseia em espectros que não os deixam em paz.

Outra ação duplicada em *Los detectives salvajes* é o duelo. Diferentemente de Ulises Lima, o enfrentamento de Belano não será com um escritor, mas com um crítico literário espanhol. Antes de analisar o embate de Belano com o crítico, queremos ressaltar que há várias perspectivas sobre esse acontecimento. A primeira notícia que temos sobre o duelo é narrada pela enfermeira Susana Puig. Susana teve um caso com Belano, que começa no período que ele estava internado. Como Auxilio, a mãe dos poetas mexicanos, a enfermeira é uma personagem protetora. Susana informa também que Belano sofre de problemas graves de saúde – pancreatite, colédoco esclerosado, pancolite ulcerosa – e necessita se cuidar. A enfermeira diz que passou um bom tempo sem saber nada de Belano: “Hasta que recibí su última llamada telefónica” (BOLAÑO, 2011, p. 476). Nessa inesperada ligação, Belano pede que ela compareça a um lugar determinado por ele. Durante a conversa, ele lhe comunica que irá para a Tanzânia depois do encontro marcado.

En el centro de la playa sólo quedaba Arturo y el primer hombre. Entonces levantaron aquello que sostenían en las manos y lo entrechocaron. A primera vista me parecieron unos bastones y me reí, pues comprendí que lo que Arturo quería que yo viera era eso, una payasada, una payasada con un aire extraño, pero definitivamente una payasada. Pero luego una duda se abrió paso en mi cabeza. ¿Y si no fueran bastones? ¿Y si fueran espadas? (BOLAÑO, 2011, p. 469).

Essa é a perspectiva de Susana Puig, com base nas coordenadas que Belano lhe havia passado. Outras duas personagens narram o duelo, Guillem Piña e Jaume Planells. Guillem Piña é um pintor catalão que, na juventude, começa uma

obra promissora e até publica uma revista de artes; porém, com o passar do tempo, ele se desinteressa de sua própria obra e encontra na falsificação de quadros do pintor vanguardista Francis Picabia uma maneira cômoda de ganhar dinheiro. Piña foi convidado para ser padrinho de Belano e esclarece o motivo do enfrentamento.

¿Y qué si te destroza? ¡Es igual! Mira, dijo Arturo, Echavarne se peleó hace poco con el Catón de las letras españolas, Aurelio Baca, ¿lo conoces? No lo he leído, pero sé quién es, dije. Todo se debió a una crítica que hizo Echavarne sobre el libro de un amigo de Baca, no sé si la crítica estaba justificada o no, yo no he leído el libro. Lo único cierto es que aquel novelista tenía a Baca para defenderlo. Y la crítica que Baca le dedicó al crítico fue de esas que hacen llorar (BOLAÑO, 2011, p. 474).

A justificativa de Belano para duelar com o crítico Iñaki Echavarne<sup>62</sup> é por ele ter escrito uma crítica feroz a um escritor, amigo de Aurelio Baca<sup>63</sup>. O duelo é proposto por Belano porque ele intui que Echavarne, depois de ser criticado por Baca, vingar-se-á do escritor madrilenho atacando outro romancista. Belano imagina que ele será objeto dessa crítica de rebote e se antecipa, propondo o duelo.

¿Y cómo sabes que te va a hacer la reseña de tu último libro si todavía no está ni siquiera en las librerías? Porque el otro día, dijo él, mientras estaba en la editorial, llamó a la jefa de prensa y le pidió mi anterior novela. ¿Y qué?, dije yo. Que yo estaba allí, delante de la jefa de prensa, y ésta le dijo hola, Iñaki, qué casualidad, Arturo Belano está aquí mismo, delante de mí, y el cabrón del Echavarne no dijo nada. ¿Qué tenía que haber dicho? Hola, al menos, dijo Arturo. ¿Y cómo no dijo nada, tú sacas la conclusión de que te va a destrozar? [...] Ahora bien, yo no tengo a ningún meapilas que me defienda, absolutamente a nadie, así que Echavarne se puede ensañar conmigo con toda tranquilidad. Ni siquiera Aurelio Baca podría defenderme pues en mi libro, no en el que va a salir, en el penúltimo, me burlo de él, aunque dudo mucho que me haya leído. ¿Tú te burlas de Baca? Me río un poco, dijo Arturo, aunque no creo que ni él ni nadie se percatara (BOLAÑO, 2011, p. 474).

Nesse fragmento sabemos que Belano já publicou alguns livros e que está para publicar outros. A causa do enfrentamento é uma possível crítica desfavorável que poderá ser feita por Iñaki Echavarne do novo romance de Belano. Arturo estava inseguro sobre um jogo que ele propõe em um romance anterior e que se repete no

---

<sup>62</sup> Essa personagem é inspirada no crítico literário Ignacio Echevarría. Echevarría escreveu vários artigos sobre a obra de Bolaño, o mais famoso deles, citamos no início da nossa dissertação. Além de críticas, Echevarría foi amigo de Bolaño e ficou responsável pela edição de 2666 (2004). A obra mais famosa de Bolaño e que foi publicada postumamente.

<sup>63</sup> Essa discussão que está ficcionalizada no texto aconteceu em 08/10/1996, nas páginas do jornal espanhol El país, quando Antonio Muñoz Molina escreveu um texto demolidor, “En folio y medio”, defendendo a Rafael Chibes das críticas de Echevarría. [https://elpais.com/diario/1996/10/09/cultura/844812012\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/10/09/cultura/844812012_850215.html). Acesso em 02/04/2020.

novo romance, que está prestes a ser publicado. O jogo que ele propõe é baseado em uma obra do artista plástico francês Marcel Duchamp.

La proposición me pareció descabellada y gratuita. Nadie desafía a nadie por algo que aún no ha hecho, pensé. Pero luego pensé que la vida (o su espejismo) nos desafía constantemente por actos que nunca hemos realizado, en ocasiones por actos que ni siquiera se nos ha pasado por la cabeza realizar. Mi respuesta fue afirmativa y acto seguido pensé que tal vez en la eternidad sí que existe o existirá el *Desnudo bajando la escalera* o tal vez *El gran vidrio*. Y luego pensé: ¿y si la reseña es buena? ¿Y si a Echavarne le gusta la novela de Arturo? ¿No sería entonces, además de un acto gratuito, una injusticia desafiarlo a duelo? (BOLAÑO, 2011, p. 475, grifado autor).

A obra de Duchamp de 1912 é considerada um clássico modernista e é marcada por ter sido rejeitada pelos cubistas europeus<sup>64</sup>. Essa referência a Duchamp – e, antes, a Picabia – é uma nova aproximação com as correntes vanguardistas no início do século XX. Porém, em esta alusão à obra de Duchamp também está o tema do reconhecimento artístico: nessa época, Belano já tinha publicado alguns livros, mas era um desconhecido, não despertava qualquer interesse. O *Nu descendo uma escada* foi uma obra incompreendida e, como dito anteriormente, não foi aceita na Europa. Devido a isto, Duchamp viajou para os Estados Unidos, onde a obra foi festejada. A luta de Belano contra uma futura crítica é a busca de afirmação como escritor e a comprovação de como é difícil se posicionar sem um amigo escritor de renome. Neste episódio do duelo, Belano parece, por fim, desistir de tudo.

La comida, lo reconozco, fue un poco fúnebre y durante ésta Arturo sacó un pasaje de avión y nos lo enseñó. Pensé que sería un billete con destino a Chile o a México y que Arturo, de alguna manera, aquella tarde se despedía de Cataluña y de Europa. Pero el billete era el de un vuelo con destino a Dar es-Salam con escala en Roma y El Cairo. Entonces supe que mi amigo se había vuelto completamente loco y que si el crítico Echavarne no lo mataba de un planazo en la cabeza se lo iban a comer las hormigas negras o las hormigas rojas de África (BOLAÑO, 2011, p. 476).

As aventuras de Belano, assim como tudo aquilo que lhe diz respeito, são imprecisas, são fragmentos que o leitor coleciona conforme avançam as narrações das personagens, mas nunca são suficientes para montar uma história/biografia completa ou uma imagem suficientemente compacta da personagem. Da etapa espanhola sabemos que ele foi casado e teve um filho, mas que, por alguma razão,

---

<sup>64</sup> <https://historia-arte.com/obras/desnudo-bajando-una-escalera>. Acesso em: 02/04/2020.

separou-se deles. Sabemos que ele começa a escrever resenhas de poesias para a revista barcelonesa de Xosé Lendoiro, segundo as próprias palavras de Lendoiro: “el mecenas y el editor, el director y el poeta estrella” (BOLAÑO, 2011, p. 427). Uma revista dedicada à poesia clássica e elitista. Logo sabemos que ele já publicou alguns romances. Esses dados nos dão a ideia que Arturo Belano se reterritorializa na Espanha, onde começa a escrever e a publicar livros. Porém, não se sabe se é pela separação da família, pela doença ou por publicar livros sem repercussão, vemos uma nova fuga preparada, uma nova desterritorialização do escritor. Uma viagem suicida por alguns países da África que, nos anos 1990, estavam passando por violentas guerras civis. O episódio africano é contado pelo fotógrafo argentino-francês Jacobo Urenda, em 1996.

Allí conocí a Arturo Belano, en la oficina de correos de Luanda, una tarde calurosa en que no tenía nada que hacer salvo gastarme una fortuna en llamadas telefónicas a París. Estaba en la ventanilla del fax luchando a brazo partido con el suplente del encargado que quería cobrarle de más y yo le eché una mano. Por esas cosas de la vida, los dos éramos del Cono Sur, él chileno y yo argentino (BOLAÑO, 2011, p. 526).

Jacobo se encontra com Belano nas viagens que realiza ao continente africano, o fotógrafo trabalha para uma revista francesa que lhe pede fotos dos conflitos na África. Arturo Belano também trabalha cobrindo as guerra na África nos anos 1990, escreve artigos que começam a despertar certo interesse na Espanha e, para escrevê-los, ele busca estar nos lugares mais perigosos: Angola, Ruanda, Congo e Libéria. O fotógrafo relata as dificuldades do escritor – a precariedade das condições financeiras, a doença que o atacava em momentos de privações – e como ele não aceita qualquer tipo de ajuda, tampouco quer regressar à Europa. A última narração de Jacobo relata o encontro com Arturo Belano no interior da Libéria, em uma aldeia chamada Brownsville, cercada por atiradores e milícias que, a qualquer momento, entrariam no povoado. Ali, além de Belano, também está um outro fotógrafo, López Lobo:

Era Emilio López Lobo, el fotógrafo madrileño de la agencia Magnum, uno de los mitos vivientes del gremio [...] para nosotros López Lobo era como Don DeLillo para los escritores, un fotógrafo magnífico, un cazador de instantáneas de primera página, un aventurero, un tipo que había ganado en Europa todos los premios posibles y que había fotografiado todas las formas de la estupidez y de la desidia humanas (BOLAÑO, 2011, p. 541).

López Lobo está na linha de frente do conflito na Libéria e, de certa forma, as duas personagens carregam um desespero com eles. López Lobo conta que

perdeu um filho devido a uma doença tropical, uma doença infecciosa rara e transmissível por contato, que não se relacionava com o entorno da criação do filho. Lobo se culpava por ter, de alguma forma, infectado a criança depois de voltar das inúmeras viagens que ele realizava. Essa culpa o atormentava e as suas ações, depois da morte do filho, foram cada vez mais extremadas (afastou-se do outro filho e da esposa). Tudo aquilo que ele faz é para se distanciar da lembrança do filho: pensa somente no trabalho e disso há a voragem da guerra liberiana.

Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió. Eso ya lo sabía, esperaba otra respuesta, algo que resultara decisivo, pero no le dije nada. Me sentí muy triste. [...] Los soldados ya comenzaban a alejarse y allí mismo le dijimos adiós. Jean-Pierre le dio un apretón de manos y yo un abrazo. López Lobo se había adelantado y Jean-Pierre y yo comprendimos que no deseaba despedirse de nosotros. Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura (BOLAÑO, 2011, p. 548).

Ao contrário das outras personagens desesperadas do romance, López Lobo não é latino-americano. Ele trabalha registrando desgraças em outros países; porém, quando a morte acaba com uma pessoa próxima, o mundo dele desmorona. Deixa a família por não aguentar a dor de ter sido o culpado pela morte do filho. A última viagem de Belano no romance é na companhia dessa personagem atormentada, e eles vão em direção a uma morte iminente; na verdade, se formos pensar no movimento, o fato de não saírem da aldeia, que está prestes a ser atacada, é o que os aproxima da morte. Belano encontra na viagem uma maneira de fugir; como tudo é muito impreciso, esta fuga pode ser a da estabilidade profissional, que começava a acontecer na Espanha, a separação da família e um amor platônico sugerido. Para Belano só existe um caminho, que é em direção ao Inferno (Santa Teresa e Villaviciosa nos anos 1970), e que nos 1990 são as guerras na África. A aldeia da Libéria é um desses lugares do mundo onde todo o mal pode se juntar e é nesse reduto que ele busca o esquecimento, como o colega López Lobo. As notícias de Belano se perdem na África, não sabemos o que aconteceu, o fotógrafo argentino tenta descobrir o que sucedeu depois, mas ninguém sabe se houve o confronto e muito menos o que aconteceu com Belano e López Lobo. A derradeira imagem de Arturo Belano é de estar do lado da derrota (a aldeia que vai ser atacada e



destruída) e na companhia dos derrotados (as populações dos países periféricos, da América Latina e da África).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de analisar os deslocamentos em *Los detectives salvajes*, os conceitos de des(re)territorialização foram cruciais para problematizar o movimento das personagens, tanto para buscar outra forma de expressão como no que se refere às viagens por várias geografias. Uma das conclusões que apreciamos é que o romance rompe com as divisões de literaturas nacionais e esse efeito é conseguido, sobretudo, pelas relações e conexões estabelecidas no trânsito das personagens. A história de Arturo Belano se destaca para a compreensão dessas mudanças. Por exemplo, na Cidade do México, na primeira juventude ele discutia com outro compatriota o valor de Pablo Neruda e de Nicanor Parra para a literatura chilena – nessa discussão há, inclusive, uma ruptura com a ideia de literatura que o jovem Belano tinha. Logo após uma viagem para o Chile, obstinado em lutar contra o golpe de Estado encabeçado pelo general Augusto Pinochet, Belano junta-se a outros jovens poetas na Cidade do México para criar um movimento literário, que tinha como princípios criticar Octavio Paz e o *establishment* da cena cultural dos anos 1970 na capital mexicana. Na Espanha, posteriormente, Belano acaba entrando em conflito por causa de um entreviro entre um crítico literário e um escritor espanhol. Todas essas relações, bem como outras muitas referências que ligam o romance às tradições literárias de cada país, moldam a personagem nos seus deslocamentos. *Los detectives salvajes* é um romance transnacional, está desenraizado no sentido de não pertencimento a uma só tradição literária nacional. Esse efeito é conseguido pelos deslocamentos físicos das personagens, que emprestam marcas e hibridismo à linguagem empregada pelos narradores personagens, como também pelas referências literárias, as quais são, sobretudo, desse vasto mundo dos que falam espanhol.

Nesse sentido, *Los detectives salvajes* comporta uma multiterritorialidade.

Nem “fim da espacialidade”, inerente à existência do mundo, nem “fim da territorialidade”, inerente à condição humana, a desterritorialização é simplesmente a outra face, sempre ambivalente, da construção de territórios. Mas não se trata apenas de uma ambivalência no sentido das contradições da “modernidade”. Não se trata simplesmente da articulação contraditória entre verso e reverso. Des-territorialização (sempre hifenizada), tal como a multiterritorialização do nosso tempo, carrega sempre a própria multivalência, o múltiplo, o sincrético ou, se quisermos, para usar o termo da moda, uma “condição híbrida” (COSTA, 2019, p. 365, grifo do autor).

O conceito de multiterritorialidade, na nossa maneira de entender o processo de deslocamento em *Los detectives salvajes*, é o que mais se encaixa nessa singularidade expressa no romance, pois acaba apaziguando e redimensionando o conflitante tema da territorialidade na obra. Apaziguando porque não tratamos mais de uma literatura nacional ou extranacional, mas de uma literatura que conjuga multiterritórios; redimensiona porque acrescenta à discussão sobre literatura latino-americana um presente que não pode ser encapsulado somente em uma dimensão territorial única. Além disso, aponta para um devir com menos divisões fronteiriças para a produção literária em língua espanhola.

Para concluir, gostaríamos de trazer à tona uma história inserida no romance, uma espécie de fábula sobre a geração de autores latino-americanos dos anos 1950, que mostra como qualquer esforço vai acabar “no mesmo lugar”. Trata-se de um tragicômico e solitário trajeto até o abismo, sem risada final: quando Felipe Müller acompanha Arturo Belano até o aeroporto de Barcelona, para a viagem desse último para a África (é a despedida dos dois velhos amigos chilenos expatriados, que se conheceram no México e depois se reencontraram na Espanha), Belano se lembra do destino de dois escritores, um peruano e um cubano, nascidos na década dos 1950. O primeiro, jovem promessa nacional, poeta, maoísta, conhecia a Gramsci, a Lukács, a Althusser e era comprometido com a revolução. O segundo, um narrador feliz, homossexual, leitor de poetas e contistas, era perseguido pela revolução. Ao final, o peruano se demonstra uma fraude, já que as suas posições estavam mais vinculadas com os ventos políticos que sopravam; elas eram uma tentativa de agradar o poder. Depois de um período na Europa, subsidiado por uma bolsa, volta para o Peru e percebe que sua ideologia já não era mais bem vista, por isso começa a escrever contra o comunismo – e, à medida que a sua paranoia cresce, ele se vai tomando posições mais extremas à direita. Já o cubano se recusa a escrever segundo a cartilha do partido. Deixa Cuba, passa a viver em Miami, depois em Nova Iorque, Barcelona e volta para Nova Iorque. Conhece uma relativa fama e acaba infectado com o vírus da aids. Os dois seguem escrevendo, perseveram no ofício deles, solitários até o fim. O peruano sempre com medo de morrer nas mãos da polícia (que não acredita na sua mudança ideológica) ou dos próprios militantes de esquerda (por traidor). O cubano, muito doente, suicida-se antes que a doença acabe com ele. Quando Belano termina de contar a história, Müller responde: “Tú y yo somos chilenos, y no tenemos culpa de nada. Me miró y

no contestó. Luego se rió. Me dio un beso en cada mejilla y se fue. Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos” (BOLAÑO, 2011, p. 500).

Se para Deleuze e Guattari (1995) a des(re)territorialização é uma abertura para o novo, e a linha de fuga é uma oportunidade para construir um outro território, na obra de Bolaño, que aqui trabalhamos à luz desses conceitos, a instabilidade do processo se demonstra em uma atitude final de renúncia. Há um primeiro momento de contestação e rebelião; porém, em seguida, vem o desamparo e a perda da esperança, acometida. A derrota é algo que Bolaño sempre contemplou como parte inseparável do seu projeto literário.

En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo, recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel<sup>65</sup>.

Bolaño continua em sua luta obstinada de acreditar no seu talento e seguir escrevendo. Esse guerreiro também é um andarilho: a literatura e o caminho estão conectados, uma mobilidade transgressora é vista como formadora do poeta. “Déjenlo todo nuevamente / Láncense a los caminos”, o lema do manifesto infrarrealista de Bolaño (1976) ecoa em *Los detectives salvajes*. “Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 44). No entanto, a crença na redenção da estrada se perde junto com a juventude. Então as personagens são tomadas de uma força imparável que se alimenta da desilusão. Elas têm de seguir em frente, sem dar nem pedir arrego, mesmo sabendo que eles vão rumo ao precipício.

---

<sup>65</sup> Los papeles inéditos de Bolaño – ABC de Espanha - 2003 (última entrada 22/03/2020): <https://www.abc.es/cultura/libros/20130307/abci-papeles-ineditos-bolano-201303061721.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da arte**. Obras completa vol.1. Editora Brasiliense, 1985, p. 222- 232.

BELLATÍN, Mario. Revista Cantera. Disponível em: <http://revistacantera.com/entrevista-mario-bellatin/> (última entrada 22/02/2020)

BOLAÑO, Roberto. **Los detectives salvajes**. Barcelona. Editorial Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. **Amuleto**. Editorial Anagrama. 2006, Barcelona.

\_\_\_\_\_. Discurso de Caracas. In: SOLDÁN, E. P.; PATRIAU, G. F. (Ed.). **Bolaño salvaje**. Canet de Mar (Barcelona): Editorial Candaya, 2008. p. 33-42.

\_\_\_\_\_. Roberto Bolaño: siempre quise ser un escritor político. **La voz del interior**. Ciudad Equis > Literatura. Córdoba, Argentina, 11 de julio de 2013. Entrevista. <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico> (acesso em 06 junho de 2018).

BOULLOSA, Carmen. Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño. In: MANZONI, Celina. **La escritura como Tauromaquia: Roberto Bolaño**. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2002. p. 105-114.

CANDIA-CÁCERES, A.; GONZÁLEZ, D. Kafka y Bolaño: ¿Para una literatura menor? **Revista de Filosofía Aurora**, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 125-144, jan./abr. 2017.

CAVALCANTI, Diogo de H. O deslocamento como lugar de enunciação na literatura hispano-americana contemporânea. **Revista Cadernos Neolatinos**. UFRJ, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 78-90. 2016.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. Aletria: **Revista de estudos de literatura**. Jul. Nov. de 2006, Belo Horizonte.

COSTA, Rogério H. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialização**. 11ª Ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, P. B. (Org.) **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.1. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

KELLNER, Douglas. **Critical Theory, Marxism, and Modernity**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989).

ECHEVARRÍA, Ignacio. Bolaño internacional: algunas reflexiones sobre el éxito internacional de Roberto Bolaño. Centro de Estudios Públicos, **Revista Estudios Públicos**, Santiago de Chile, nº 130, p. 175 – 202, 2013. Disponível em: <https://www.cepchile.cl/bolano-internacional-algunas-reflexiones-en-torno-al-exito/cep/2016-03-04/100318.html>. (Acesso em 18 de julho de 2018)

\_\_\_\_\_. Bolaño extraterritorial. In: SOLDÁN, E. P.; PATRIAU, G. F. (Ed.). **Bolaño salvaje**. Canet de Mar (Barcelona): Editorial Candaya, 2008, p. 431- 445.

FERNANDEZ, Juan Antonio Sánchez. Bolaño y Tlatelolco. **Études Romanes De Brno**. Vol. 33, 2, 2012. Brno.

FRESÁN, Rodrigo. Apuntes para un atlas del planeta de los monstruos. Prólogo. In: BOLAÑO, Roberto. **Tres novelas**: Estrella distante; Amuleto; Nocturno de Chile. Círculo de lectores. Barcelona. 2003

GENETTE, Gèrard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte, Edições Viva Voz. 2010.

GRAS, Dunia; MEYER-KRENTLER, Leonie. El **viaje imposible**: en México con Roberto Bolaño. Zaragoza: Tropo Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista con Roberto Bolaño. Cuadernos **Hispanoamericanos**, Madrid, nº 604, p. 51-52, 2000.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina**: una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. Literaturas pós-autônomas. **O Sopro**: panfleto político cultural, Florianópolis, jan. 2010, p. 01-04.

MARCUS, Greil. Te puedes contagiar. Prólogo. In: DEBORD, Guy. **Panegírico**: I y II tomos. Acuarela ediciones y Machado grupo de distribución. Móstoles (Madrid). 2009.

MATEOS-VEGA, Mónica. Sorprende cómo Alcira Soust “dejó tanta huella en México”. Periódico **La jornada**, seção de cultura. 15 de junho de 2017. Cidade do México. <https://www.jornada.com.mx/2017/06/15/cultura/a04n1cul> (acesso em 20 de julho de 2018)

MORALES, L. Roberto Bolaño. Las lágrimas son el lugar de la esperanza. Universidad de Concepción (Chile), **Atenea**, n. 497, p. 51-77, 2008.

GONZALEZ, Elena P. Deslocamento / Desplaçamento. In: BERND, Zilá. **Dicionário das culturas**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

RICO, Francisco. **La poesía Española**. Antología comentada. Tomo I (de la edad media al renacimiento). Círculo de lectores, S.A. 1991, Barcelona.

\_\_\_\_\_. **La poesía Española**. Antología comentada. Tomo III (del Romanticismo a nuestros días). Círculo de lectores, S.A. 1991, Barcelona.

ROZADA, Isabel A. Angelus Novus: un comentario sobre el tiempo a propósito de las Tesis de Walter Benjamin. Eikasia revista de Filosofía. Universidad de Oviedo. 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Editora Hucitec, São Paulo, 2008.

SIERRA, Israel P. **Bolaño, un mito en construcción**. Periódico El país, seção de cultura. 29 de outubro de 2008. Madrid. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2008/10/29/cultura/1225234801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/10/29/cultura/1225234801_850215.html) (acesso em 18 de julho de 2018).

SOUZA, Licia S. Deriva. In: BERND, Zilá. **Dicionário das culturas**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

STEINER, George. Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.