

**ARLINDO JÚNIOR CORRÊA**

**A REPRESENTAÇÃO DAS VANGUARDAS NO ROMANCE *ESTRELLA DISTANTE*  
DE ROBERTO BOLAÑO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Carlos Ferrer Plaza

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2022**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da  
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa

T

C824r  
2022

Corrêa, Arlindo Júnior, 1996-  
A representação das vanguardas no romance *Estrella distante* de  
Roberto Bolaño / Arlindo Júnior Corrêa. - Viçosa, MG, 2022.  
1 dissertação eletrônica (82 f.)

Orientador: Carlos Ferrer Plaza.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,  
Departamento de Letras, 2022.

Referências bibliográficas: f. 79-82.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2022.541>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003 - *Estrella distante* - Análise do discurso. 2. Literatura chilena. 3. Vanguarda (Estética). I. Plaza, Carlos Ferrer, 1977-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 401.41

Bibliotecário(a) responsável: Bruna Silva CRB-6/2552

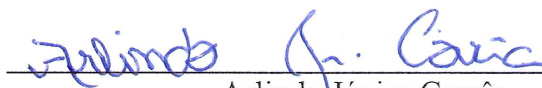
ARLINDO JÚNIOR CORRÊA

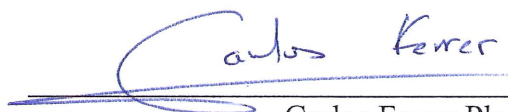
A REPRESENTAÇÃO DAS VANGUARDAS NA OBRA *ESTRELLA DISTANTE* DE  
ROBERTO BOLAÑO

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 02 de agosto de 2022.

Assentimento:

  
Arlindo Júnior Corrêa  
Autor

  
Carlos Ferrer Plaza  
Orientador

Dedico este trabalho a todos que me incentivaram e apoiaram  
durante todo o percurso.

## AGRADECIMENTO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Dentro desses dois anos de pesquisa, talvez, esse seja o momento mais fácil. Agradecer me engrandece e me reafirma o quão importante foram tantas pessoas dentro desse processo. Início esse agradecimento me dirigindo ao meu professor e orientador, Carlos. Fazer essa pesquisa sem financiamento e dentro do contexto de pandemia não foi fácil. No entanto, reconhecendo todos os percalços o professor Carlos se mostrou tão humano, fazendo com que toda essa trajetória fosse mais leve. Agradeço também a todos os meus professores de graduação que fizeram com que o meu interesse de estar aqui hoje, nesse momento, florescesse. Em especial, agradeço ao professor Juan Pablo que me apresentou o escritor objeto dessa pesquisa e que iniciou os estudos de Roberto Bolaño comigo. Agradeço ainda a banca de qualificação e já, também, a banca de defesa, por aceitarem o convite de ler e contribuir com o meu trabalho. A todos os meus amigos, que compartilharam dúvidas, medos e anseios durante esse processo, muito obrigado. Agradeço por fim a todos os meus familiares que desde sempre me apoiaram e me mostraram que essa trajetória era possível e que eu conseguiria entregar o meu melhor. A todos vocês, muito obrigado. ¡Muchísimas gracias!

*“Lo mítico de la existencia de Bolaño, lo que perdurará, no es su trayecto profesional o la historia de su éxito (aunque fueron espectaculares desde un punto de vista editorial), sino su fidelidad a un modo de ser forjado durante su adolescencia infrarrealista: desenfadado, alegre y melancólico casi a la vez, rebosando de energía, episódico y abierto a la aventura de cada día hasta el final”*  
(ANDREWS, 2008, p.71)

## RESUMO

CORRÊA, Arlindo Júnior, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, agosto de 2022. **A representação das vanguardas no romance *Estrella distante* de Roberto Bolaño.** Orientador: Carlos Ferrer Plaza.

O escritor chileno Roberto Bolaño traz em seus trabalhos registros da história chilena que surgem a partir da memória individual e coletiva. Para narrar todas essas vivências ele tematiza a vanguarda nas suas ficções: recria as suas experiências como poeta do grupo denominado “infrarrealista” e inclui nas suas narrativas a tensão entre vanguarda política e vanguarda estética, presente na América Latina durante a década de setenta. A hipótese inicial do trabalho é que a vanguarda, além de estar tematizada na produção deste escritor, é a responsável por apresentar as chaves interpretativas de sua narrativa. Com isso, um dos objetivos desta pesquisa é estabelecer a relação entre o movimento vanguardista europeu e latino-americano com as produções narrativas do autor chileno, assim como pesquisar as discussões teóricas sobre o tema e sua projeção narrativa em *Estrella distante*, romance publicado em 1996. Por meio dos estudos feitos por diferentes teóricos, como Peter Burger, Octavio Paz, Ricardo Piglia, Antoine Compagnon e Renato Poggioli foi possível analisar as discussões centrais sobre as vanguardas para posteriormente identificá-las na produção de Roberto Bolaño. Foi concluído que, por meio desta tematização, Bolaño realiza uma leitura estratégica da vanguarda que revela a partir de qual tradição gostaria de ser lido, além de expor sua visão da América Latina. Levando isso em consideração, a análise de *Estrella distante* é desenvolvida a partir de quatro abordagens: a primeira busca identificar e analisar as características do gênero policial e os elementos históricos do livro; a segunda toma como base uma outra obra do escritor, *La literatura nazi en América*, interpretada como ponto de partida e texto de referência da narrativa desenvolvida em *Estrella distante*; o terceiro ponto de vista adotado estabelece relações entre os elementos autobiográficos contidos na obra e poemas infrarrealistas escritos por Bolaño na década de setenta; e por fim, é analisada a representação da vanguarda no romance *Estrella distante*, interpretada como um elemento axial da poética do autor.

Palavras-chave: Narrativa em Língua Espanhola. Narrativa chilena. Vanguardas. Roberto Bolaño. Estrela distante

## ABSTRACT

CORRÊA, Arlindo Júnior, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, August 2022. **The representation of the avant-gardes in the work *Estrella distante* by Roberto Bolaño.** Adviser: Carlos Ferrer Plaza.

The Chilean writer Roberto Bolaño brings in his works records of Chilean history that emerge from individual and collective memory. To narrate all these experiences, he thematizes the vanguard in his fictions: he recreates his experiences as a poet of the group called “infrarrealista” and includes in his narratives the tension between political vanguard and aesthetic vanguard, present in Latin America during the seventies. The initial hypothesis of the work is that the avant-garde, in addition to being thematized in the production of this writer, is responsible for presenting the interpretative keys of his narrative. Thus, one of the objectives of this research is to establish the relationship between the European and Latin American avant-garde movement with the narrative productions of the Chilean author, as well as to research the theoretical discussions on the theme and its narrative projection in *Estrella distante*, a novel published in 1996. Through studies carried out by different theorists, such as Peter Burger, Octavio Paz, Ricardo Piglia, Antoine Compagnon and Renato Poggioli, it was possible to analyze the central discussions about the avant-gardes to later identify them in Roberto Bolaño production. It was concluded that, through this theme, Bolaño performs a strategic reading of the avant-garde that reveals from which tradition he would like to be read, in addition to exposing his vision of Latin America. Taking this into account, *Estrella distante* analysis is developed from four approaches: the first seeks to identify and analyze the characteristics of the crime genre and the historical elements of the book; the second is based on another work by the writer, *La Literatura nazi en América*, interpreted as a starting point and reference text for the narrative developed in *Estrella distante*; the third point of view adopted establishes relationships between the autobiographical elements contained in the work and infrarealist poems written by Bolaño in the seventies; and finally, the representation of the avant-garde in the novel *Estrella distante* is analyzed, interpreted as an axial element of the author's poetics.

Keywords: Narrative in Spanish Language. Chilean narrative. Vanguardists. Roberto Bolaño. *Estrella distante*



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1.BOLAÑO: VIDA E LITERATURA.....</b>	<b>12</b>
1.1 Literatura e memória.....	15
1.2 Literatura e vanguarda.....	18
<b>2.TEORIA DA VANGUARDA.....</b>	<b>25</b>
2.1 Modernidade, Vanguarda histórica e Neovanguarda.....	25
2.2 Teorias da vanguarda.....	29
2.2.1 Autonomia da arte.....	32
2.2.2 Vanguarda política e vanguarda estética.....	34
2.3 Vanguardas e neovanguardas na América Latina.....	37
<b>3. AS VANGUARDAS E ROBERTO BOLAÑO.....</b>	<b>47</b>
3.1 <i>Estrella distante</i> .....	53
3.1.1 Entre o relato policial e a história.....	53
3.1.2 <i>La literatura nazi en América e Estrella distante</i> .....	57
3.1.3 <i>Estrella distante</i> : autobiografia e infrarrealismo.....	61
3.1.4 A representação da neovanguarda em <i>Estrella distante</i> .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>79</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Para o destacado romancista mexicano Jorge Volpi, o escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) seria o último escritor latino-americano:

El último escritor latinoamericano fue Roberto Bolaño, muy a su pesar. Epítome de esta doble tradición, exilado por fuerza y luego por voluntad, chileno con un imaginario preponderantemente mexicano, su obra señala una de las cumbres más altas de la literatura latinoamericana, y al mismo tiempo, como una bomba de relojería, también señala el camino hacia su extinción (VOLPI, 2006, p.92)<sup>1</sup>.

Volpi afirmava em seu artigo que a literatura latino-americana era aquela que não fugia de suas origens, que se baseava no reconhecimento de uma identidade latino-americana. A partir do chamado *boom* (movimento literário dos anos 60 e 70 que divulgou amplamente o trabalho de romancistas latino-americanos na Europa e nos Estados Unidos) a literatura deste território obteve um grande público. No entanto, o que antes era a força da literatura latino-americana, como o onipresente realismo mágico, por exemplo, começou a ser sua fraqueza, uma vez que todos os escritores seguiam mecanicamente a mesma corrente literária para poderem ser publicados. No entanto, “a partir de los años noventa del siglo XX se volvió claro que los escritores latinoamericanos ya no podrían seguir siendo latinoamericanos si querían sobrevivir (y, por tanto, continuar la tradición latinoamericana)” (VOLPI, 2006, p.92)<sup>2</sup>. Para continuar sobrevivendo como escritores, os autores tiveram que abandonar as tendências advindas do *boom* da década de 60, visto que o mercado já estava saturado. Com isso, surgem grupos como McOndo e o Crack<sup>3</sup> que, segundo Volpi, se dedicavam a escapar dessa “epidemia del realismo mágico”.

Talvez seja a partir dessa condição de último escritor latino-americano que Bolaño tenha recebido uma ampla acolhida na cena literária atual. Essa recepção de Bolaño na atualidade se verifica tanto no âmbito acadêmico, como nos círculos de escritores, jornalistas,

---

<sup>1</sup> “O último escritor latino-americano foi Roberto Bolaño, para seu pesar. Epítome dessa dupla tradição, exilado pela força e depois pela vontade, chileno com um imaginário preponderantemente mexicano, sua obra marca um dos pontos mais altos da literatura latino-americana e, ao mesmo tempo, como uma bomba-relógio, também aponta o caminho para sua extinção” (VOLPI, 2006, p.92, tradução nossa).

<sup>2</sup> “A partir da década de 1990, ficou claro que os escritores latino-americanos não poderiam mais permanecer latino-americanos se quisessem sobreviver (e, portanto, continuar a tradição latino-americana)” (VOLPI, 2006, p.92, tradução nossa).

<sup>3</sup> McOndo e Crack são correntes literárias da América Latina que surgiram na década de noventa como reação contra a escola literária do realismo mágico, que dominava a recepção europeia da literatura latino-americana desde 1960.

editores, etc. De fato, Bolaño pode transitar em um amplo espectro de aceitabilidade que, hoje, o coloca num espaço de recepção que pode ir do canônico ao anticanônico, já que suas ideias e seus temas, as estruturas de seus romances, o tom pouco conciliador com questões ainda polêmicas no contexto latino-americano e mundial, seu compromisso com a sinceridade na hora de emitir opiniões sobre literatura ou política, enfim, seu posicionamento no campo literário<sup>4</sup>, fazem com que Bolaño tenha se convertido, após sua prematura morte, em um escritor de renome que, contudo, continua a desafiar o próprio *establishment* por sua postura intransigente, por sua ética rigorosa e inegociável.

Esta pesquisa tem como objetivo geral estabelecer a relação entre o movimento vanguardista europeu e latino-americano com os trabalhos de Roberto Bolaño numa perspectiva geral e mais especificamente dentro de seu romance *Estrella distante*.

Como objetivos específicos, se pretende pesquisar as discussões teóricas advindas dos estudos desse movimento, tratar da relação entre vanguarda europeia e vanguarda latino-americana e abordar as relações entre vanguarda estética e vanguarda política, assim como analisar o romance *Estrella distante* a partir da projeção narrativa do tema da vanguarda na obra de Roberto Bolaño.

A hipótese inicial da pesquisa é que, como afirmam Matthew Bush e Luis Hernán Castañeda (2017), a vanguarda não só está presente como tema na escrita do autor chileno, como também articula toda a sua poética. Sendo assim, esta dissertação se organiza a partir da consideração do tema da vanguarda como um provável elemento axial na narrativa do autor chileno que permitiria uma cabal interpretação da sua proposta literária.

Para que se tenha conhecimento sobre o desenvolvimento desse escritor, o primeiro capítulo deste trabalho tratará de descrever o percurso que teve a vida de Roberto Bolaño, as mudanças de país, principalmente a que faz ao México, onde conhece muitas figuras literárias e funda o movimento infrarrealista, a volta conturbada ao seu país natal, o percurso por diferentes países do mundo, até chegarmos ao momento de sua morte. Esse capítulo tem como intuito apresentar como elementos reais da vida de Bolaño se fazem presente em suas produções, construindo, dessa forma, uma narrativa com um importante caráter autobiográfico.

O capítulo seguinte tem como base a apresentação das vanguardas literárias. É feito um percurso histórico do movimento contrastando modernidade, vanguardas históricas e

---

<sup>4</sup> Conceito utilizado por Pierre Bourdieu no livro *As regras da arte* (1996).

neovanguardas e apresentando as definições trabalhadas por grandes estudiosos do movimento como, por exemplo: Peter Burger, Antoine Compagnon, Ricardo Piglia, Renato Poggioli e ainda um contraste deste movimento com outras correntes literárias como apresentada por Octávio Paz. Ainda neste capítulo, colocaremos as discussões apresentadas sobre as vanguardas literárias dentro do território latino-americano, mostrando como esse movimento das décadas de 60 e 70, foi retratado por Bolaño na produção literária destacada neste trabalho.

O terceiro capítulo apresenta como as características de vanguarda desenvolvidas na América Latina se mostram dentro de suas narrativas e trata de relacionar esse escritor com outros movimentos literários. Neste capítulo está presente também a relação entre Bolaño e outros escritores como, por exemplo, Jorge Luis Borges e Nicanor Parra. O objetivo desta relação é mostrar como Bolaño constrói sua tradição literária fazendo reverência a escritores que admirava, deixando claro, desta forma, a partir de qual tradição ele queria ser lido. Portanto, o presente trabalho parte de uma obra desse escritor, *Estrella distante* (1996), publicada em 1996, e aborda neste último capítulo uma análise deste romance com a intenção de estabelecer a relação da narrativa autobiográfica do escritor com a vanguarda, além de apresentar como estão inseridas na produção as características apresentadas nos capítulos anteriores.

## 2. BOLAÑO: VIDA E LITERATURA

Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau defendem que:

En la tradición latinoamericana, hay unos cuantos escritores que no sólo han capturado la imaginación de sus lectores con los libros que han ideado, sino también con sus propias vidas, sus imágenes públicas, sus ejemplos creativos: Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez. El más reciente en esa línea es el chileno Roberto Bolaño. (PAZ SOLDÁN e PATRIAU, 2008, p.9)<sup>5</sup>.

Após ser reconhecido como um escritor importante, a crítica especializada se dedicou a analisar as produções de Bolaño desde diferentes abordagens. Os pesquisadores se debruçavam sobre as produções desse escritor e elaboravam seus trabalhos trazendo à tona não apenas informações sobre as obras, mas também sobre quem as produziu. Grande parte desses trabalhos enalteciam a figura de Roberto Bolaño e traçavam comparações com grandes escritores do mesmo período. Todos esses trabalhos, unido à sua morte prematura, contribuíram para que sua imagem fosse mitificada, fazendo com que fosse considerado um dos maiores representantes da literatura latino-americana.<sup>6</sup>

Roberto Bolaño nasceu em 1953 no Chile. Aos quinze anos se muda para o México com os seus pais; convencidos pela mãe, confiada que esse seria um bom lugar para que ela e seu marido, pai de Bolaño, pudessem se estabelecer e recomeçar a relação, que como o próprio autor comenta, era muito tumultuosa, com separações e voltas constantes. Sobre a adaptação nesse novo país, em uma entrevista concedida a Eliseo Álvarez, Bolaño afirma que “el mexicano es realmente muy hospitalario. Como yo tenía 15 años, rápidamente me mexicanicé, me sentía totalmente mexicano. Nunca me sentí extranjero en México, salvo el primer día en la escuela. No hubo nada a lo que me costara acostumbrarme” (ÁLVAREZ,

---

<sup>5</sup> “Na tradição latino-americana, há alguns escritores que não só conquistaram a imaginação de seus leitores com os livros que criaram, mas também com suas próprias vidas, suas imagens públicas, seus exemplos criativos: Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Márquez. O mais recente dessa linha é o chileno Roberto Bolaño”. (PAZ SOLDÁN e PATRIAU, 2008, p.9, tradução nossa).

<sup>6</sup> Ainda em vida, durante uma entrevista concedida a Gabriel Agosin, Bolaño comenta a imagem que os leitores e críticos criavam a seu respeito. Segundo ele, “de Bolaño se ha dicho tanto como se ha escrito” (p.25, 2006). Comenta também que é comum ler a seu respeito que é herdeiro do Boom, que tem muito êxito em suas produções, que é o maior expoente da literatura latino-americana da sua geração e que é muito polêmico. No entanto, conclui dizendo que nem ele mesmo sabe quem é, mas sabe o que faz e, principalmente, o que não faz nem faria jamais.

2006, p.36)<sup>7</sup>. Bolaño morou nesse país por cerca de dez anos, e foi nesse espaço que começou a publicar seus trabalhos.

Segundo Juan Villoro, escritor mexicano que conheceu Bolaño em 1976, “Aunque no tenía el menor ánimo de enrolarse en un batallón, apreciaba la lealtad en situaciones extremas y la activa oposición ante el horror” (2008, p.79)<sup>8</sup>. Talvez por isso, o escritor volta ao Chile, para tentar ajudar a manter no poder o socialista Salvador Allende. Como ele mesmo disse em sua entrevista com Eliseo Álvarez, voltou disposto a lutar pelo Chile e depois seguir lutando no Perú, na Bolívia... No entanto, com o golpe de estado de 1973, Bolaño é preso. Depois de liberto, decidiu se exilar do seu país natal. Em sua entrevista com Álvarez, Bolaño esclarece também que:

Estuve detenido ocho días, aunque hace poco, en Italia, me preguntaron: ¿qué le pasó a usted?, ¿nos puede contar algo de su medio año en prisión? Y eso se debe al malentendido de un libro en alemán donde me pusieron medio año de prisión. Al principio me ponían menos tiempo. Es el típico tango latinoamericano. En el primer libro que me editan en Alemania me ponen un mes de prisión; en el segundo, en vistas de que el primero no ha vendido tanto, me suben a tres meses; en el tercer libro, a cuatro meses y, como siga, todavía voy a estar preso. (ÁLVAREZ, 2006, p.38)<sup>9</sup>.

Esta anedota corrobora o constante processo de mitificação da vida do escritor chileno e a dificuldade para conhecer os fatos reais da sua biografia.

Após o retorno ao México em 1973, começa a fazer parte de um grupo poético de tendências vanguardistas, os “infrarrealistas”, fundado por ele e pelo poeta Mario Santiago. Esse movimento literário foi criado em 1975 e contava com a participação de jovens escritores mexicanos que buscavam uma nova forma de descrever o mundo. Os infrarrealistas tinham o desejo de mudar a forma como a poesia era vista e abordada, acreditavam que para escrever poesia era preciso viver a poesia. Por isso, não se rendiam às burocracias estéticas impostas pelo sistema editorial e cultural imperante e criaram uma forma revolucionária de escrever seus textos, uma proposta literária vanguardista. Os poemas escritos pelos membros

---

<sup>7</sup> “O mexicano é realmente muito hospitaleiro. Desde que eu tinha 15 anos, rapidamente me tornei mexicano, me senti totalmente mexicano. Nunca me senti estrangeiro no México, exceto no primeiro dia de aula. Não havia nada que me custasse acostumar” (ÁLVAREZ, 2006, p.36, tradução nossa).

<sup>8</sup> “Embora não tivesse o menor desejo de ingressar em um batalhão, apreciava a lealdade em situações extremas e a oposição ativa diante do horror” (VILLORO, 2008, p.79, tradução nossa).

<sup>9</sup> “Fiquei detido por oito dias, embora recentemente, na Itália, eles me perguntassem: o que aconteceu com você? Você pode nos contar algo sobre seu meio ano de prisão? E isso se deve ao mal-entendido de um livro em alemão onde me colocaram na prisão por meio ano. No começo eles me deram menos tempo. É o típico tango latino-americano. No primeiro livro que publicam sobre mim na Alemanha, me colocam na prisão por um mês; no segundo, tendo em vista que o primeiro não vendeu tanto, eles me elevam para três meses; no terceiro livro, quatro meses e, enquanto continua, ainda estarei na prisão”. (Álvarez, 2006, p.38, tradução nossa).

desse movimento geralmente eram coletivos e escritos sempre em primeira pessoa, apresentando um tom de confissão. Os assuntos rondavam as relações entre sujeito e sociedade. Como membro desse movimento, Bolaño foi protagonista de performances de ruptura com a literatura vigente, começando a construir, dessa forma, a irreverência de sua pessoa literária.

Os infrarrealistas ganharam notoriedade graças ao romance *Los detectives salvajes* de Bolaño, que foi inspirado em sua vida durante os anos que esteve com este grupo poético no México. Após a publicação deste romance de Bolaño, alguns críticos passaram a se referir a esse movimento como “realismo visceral”, que foi o termo utilizado por Bolaño em sua obra (*real visceralismo*). Com relação a esse tema, o crítico literário Matías Ayala afirma que:

el infrarrealismo le debe su existencia al real visceralismo (o realismo visceral) de *Los detectives salvajes*, más que a la obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño y sus demás integrantes. El infrarrealismo es más literario que real, o, más bien, se volvió real en la medida en que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*. (2008, p.92-93)<sup>10</sup>.

A princípio, o movimento infrarrealista durou dois anos (1975-1977), isso porque em 1977 Papeasquiari, um dos membros, e Bolaño decidem ir viver na Europa<sup>11</sup>. Em 1979 o primeiro retorna ao México e lidera o movimento até o ano de seu falecimento, em 1998. O destino escolhido por Bolaño foi a Espanha, pois era onde sua mãe, que se mudou do México em 1974, estava vivendo.

Bolaño não teve o sucesso que esperava com a poesia e por isso, pensando em sua situação financeira, decide começar escrever textos narrativos, mas sempre afirmando seu amor pela poesia. Ayala (p.100, 2008) diz que Bolaño deixa de escrever poesia para escrever sobre poetas, para ficcionalizar sua própria vida azarada e sua carreira fracassada de poeta em *Los detectives Salvajes*.

Além de sua volta ao México e sua mudança para a Espanha, Bolaño também passou por outros países, como a França, por exemplo. Questionado sobre qual era sua nacionalidade (chileno, espanhol, mexicano), Bolaño responde ser latino-americano. Todos os países que

<sup>10</sup> “O infrarrealismo deve sua existência ao realismo visceral de *Los detectives Salvajes*, mais do que à obra poética de Mario Santiago, Roberto Bolaño e seus outros membros. O infrarrealismo é mais literário do que real, ou melhor, tornou-se real na medida em que foi ficcionalizado em *Los detectives salvajes*”. (AYALA, 2008, p.92-93, tradução nossa).

<sup>11</sup> Um dos motivos que fez com que Bolaño decidisse ir morar em um outro país foi o rompimento com Lisa Johnson, mulher com quem o autor se relacionou durante os anos de 1975 e 1976. Isso ficou impresso em um dos poemas que compõe *Pájaro de Calor*, um dos livros publicados pelos infrarrealistas.

visitou ficaram marcados na língua desse escritor. Villoro, por exemplo, comenta que era perceptível na fala de Bolaño expressões regionais de diferentes países, como México, Chile, Espanha e até mesmo um sotaque catalão. Na Espanha conhece sua mulher, Carolina López, e se casa aos 35 anos de idade. Teve dois filhos: Lautaro e Alexandra. Morre em 2003 em decorrência de uma insuficiência hepática. Sabia de seu estado de saúde desde 1992, e dedicou todo o fim de sua vida a escrever. Não queria que a morte apagasse toda sua história, não queria que toda sua juventude, toda sua angústia, fosse esquecida. Vila-Matas, escritor espanhol que mantinha contato com Bolaño, em um de seus escritos sobre o autor intitulado “Un plato fuerte de la China destruída”, traz à discussão uma citação de Montaigne, que quando era jovem acreditava que “la meta de la filosofía era enseñar a morir<sup>12</sup>” (p.48, 2008), e que com o passar dos anos fez uma alteração e disse “que la verdadera meta de la filosofía es enseñar a vivir<sup>13</sup>” (p.48, 2008). Talvez, com esse intuito, ensinar a viver, Bolaño tenha dedicado todo o fim de sua vida a escrever.

## 2.1. Literatura e memória

Em muitas de suas produções, Bolaño ficcionaliza passagens e episódios de sua vida. Em *Putas Asesinas* (um livro de contos, o segundo publicado pelo autor, no ano de 2001), por exemplo, a ficcionalização de acontecimentos reais vividos pelo autor está presente em dez dos treze contos que compõem a obra. Por alguns momentos se apresenta de forma muito acentuada, e outros de forma quase imperceptível, fazendo com que leitores que conhecem pouco da vida desse escritor não a percebam. Indagado sobre o caráter excessivamente autobiográfico de seus trabalhos, Bolaño responde que:

Autobiográficos son Faulkner, Joyce, no digamos Proust. Incluso Kafka es autobiográfico, el más autobiográfico de todos. En cualquier caso, yo prefiero la literatura, por llamarle de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden. Yo escribo, desde mi experiencia, tanto experiencia, digamos, personal como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la

---

<sup>12</sup> “O objetivo da filosofia era ensinar como morrer” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “Que o verdadeiro objetivo da filosofia é ensinar como viver” (tradução nossa).



experiencia individual, el lado teologal. Bajo esta perspectiva, Tolstoi es autobiográfico y yo, por supuesto, sigo a Tolstoi. (SWINBURN, 2006, p.76)<sup>14</sup>.

Philippe Lejeune, especialista no assunto, é autor de muitas obras que tratam o gênero autobiográfico. Em 1975, com a publicação do seu livro *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, obra primordial para a teorização da narrativa do eu, Lejeune afirma que a autobiografia é um relato de vida centrado na história de quem a está contando, é “toda forma de escritos que se fala de si diretamente (tanto o diário íntimo ou as memórias como a autobiografia propriamente dita), ou mesmo todo escrito no qual o leitor supõe que o autor transpõe sua experiência pessoal” (apud PACE, 2012, p.46). Com isso, pode-se dizer que muitas das obras de Roberto Bolaño são autobiográficas uma vez que faz recortes de sua vida para acrescentar à obra. Como forma de ilustrar, serão citados alguns momentos em que Bolaño traz acontecimentos de sua vida através do livro de contos *Putas Asesinas*. Vale ressaltar que, como o próprio escritor disse, “la novela y el cuento son dos hermanos siameses. Uno grande y el otro pequeño, con cerebros distintos y almas separadas, pero unidos y probablemente compartiendo el mismo hígado o el mismo corazón” (SWINBURN, 2006, p.77-78)<sup>15</sup>. Portanto, por mais que o foco de análise sejam dois romances desse escritor, seus livros de contos também ajudam a compreender a poética que compõem os trabalhos de Roberto Bolaño. Como já comentado, esse elemento está presente na grande maioria dos contos que constituem a obra.

O conto "El Ojo Silva", traz o narrador personagem que participou da resistência política e que é um exilado. Comenta-se também sobre o fato de ser casado, ter um filho, ter nascido no Chile nos anos 50 e ter morado no México em 1974. E de forma minuciosa, está presente no conto um momento no qual o narrador pede uma cerveja sem álcool. Isso pode parecer trivial, mas no período em que escreveu esse conto, Bolaño já havia sido diagnosticado com uma doença no fígado. Em “Últimos atardeceres en la tierra”, assim como

---

<sup>14</sup> “Autobiográficos são Faulkner, Joyce, não citaremos Proust. Até Kafka é autobiográfico, o mais autobiográfico de todos. Em todo caso, prefiro literatura, para chamar de alguma coisa, levemente tingida de autobiografia, que é a literatura do indivíduo, aquela que distingue um indivíduo do outro, do que a literatura de nós, aquela que se apropria impunemente de si, da vossa história, e que tende a fundir-se com a massa, que é o pasto da unanimidade, o lugar onde todos os rostos se confundem. Escrevo, a partir da minha experiência, tanto, digamos, experiência pessoal quanto minha experiência livresca ou cultural, que com o tempo se fundiram em uma única coisa. Mas também escrevo a partir do que costumava ser chamado de experiência coletiva, que é, ao contrário do que alguns teóricos pensavam, algo bastante evasivo. Digamos, por simplicidade, que pode ser o lado fantástico da experiência individual, o lado teológico. Nessa perspectiva, Tolstoi é autobiográfico e eu, claro, sigo Tolstoi”. (SWINBURN, 2006, p.76, tradução nossa).

<sup>15</sup> “O romance e o conto são dois irmãos siameses. Um grande e outro pequeno, com cérebros diferentes e almas separadas, mas unidos e provavelmente compartilhando o mesmo fígado ou o mesmo coração” (SWINBURN, 2006, p.77-78, tradução nossa).

Bolaño, B, personagem principal, é um leitor de poesia, usa óculos e tem um pai boxeador. “Carnet de baile” é um conto totalmente autobiográfico dividido em 64 pontos. Em cada um desses pontos é apresentada uma nova informação sobre o narrador, como, por exemplo, o fato de ser exilado, ter um pai boxeador, ter sido preso e ajudado por dois amigos, dentre outras. O último conto do livro, “Encuentro con Enrique Lihn”, conta um dos sonhos de Bolaño, no qual se encontrava com o escritor que ele tinha como inspiração. Bolaño ainda era jovem, tinha apenas 28 anos, e comenta sobre as cartas que trocava com Lihn, e da intimidade que foram construindo.

Nos demais contos não comentados aqui, em que o elemento se faz presente, estão características como: ser migrante chileno e escritor, nunca haver frequentado a universidade, dentre muitas outras que se relacionam com a vida do autor. Vale a pena ressaltar que os personagens que muitas vezes são narradores dos trabalhos de Bolaño, como Arturo Belano, Arturo B. e B, são *alter egos* de Roberto Bolaño. Portanto, sempre terão características em comum com o narrador.

Portanto, se pode concluir que a autobiografia nas obras de Bolaño se apresenta de diferentes formas, seja por meio de relações familiares, doenças, sua relação com a poesia e até mesmo por meio de suas memórias. Através dessa última, é apresentado o período em que viveu, o motivo de ter sido preso, o porquê de ter se exilado do Chile... Grande parte dessas memórias estão relacionadas ao período político que seu país enfrentou a partir do ano de 1973 e que para Bolaño foi uma experiência traumatizante.

Para compreender melhor o uso da memória nos trabalhos deste escritor, vale a pena destacar a forma como ela se apresenta, assim como os seus pontos de sustentação e também o motivo que pode estar por trás desta recordação. Ao se referir a essa questão, Lucas Mascarenhas De Miranda expõe que:

No início do século XX, o sociólogo Maurice Halbwachs trouxe uma importante ruptura com a ideia que se tinha até então de memória. Acreditava-se que o indivíduo era o único responsável pelo resgate de seu próprio passado, ou seja, que a memória era regida exclusivamente por leis biológicas. Os trabalhos de Halbwachs foram pioneiros, pois trouxeram ao estudo da memória, o fator social, mostrando a existência de uma relação íntima entre o individual e o coletivo. (MIRANDA, 2019, paginação irregular).

Quando nos lembramos de algo que vivemos, indiferente do período em que ocorreu, estamos utilizando de nossas memórias. Essas memórias são individuais uma vez que tem as nossas vivências e impressões. No entanto, o que traz Halbwachs é que as memórias individuais

muitas vezes surgem a partir de momentos compartilhados. Portanto, de acordo com ele, podemos dizer que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Pierre Nora cria em meados do século XX o conceito de “Lugares de memória”. Para ele a memória pode se basear em algo material, funcional e simbólico, ou seja: a memória pode tomar como ponto de sustentação tanto coisas que estão no campo material, como uma casa ou um carro; quanto coisas que estão no campo funcional, uma aula, uma conversa; e no campo simbólico, como uma comemoração. Os três aspectos coexistem sempre. “É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipóteses, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou” (NORA, 1993, p.22).

Como já comentado, a escrita de Bolaño em relação a suas memórias se faz por meio de lembranças de lugares em que passou, escritores que leu, momentos vividos com sua família e também da denúncia de um período em que viveu: o golpe de estado ocorrido no Chile em 11 de setembro de 1973, que retirou Salvador Allende do poder<sup>16</sup>. Tudo isso é confirmado pelo próprio autor durante uma entrevista publicada por Carolina Diaz (p.29, 2006), na qual ele expressa que escreve sobre coisas que se passaram no Chile, da mesma forma que escreve sobre coisas que aconteceram no México, na Espanha, na sua vida e na vida de seus amigos. Afirma também que sua infância no Chile, sua adolescência e o ocorrido em 1973, são períodos da sua vida que construíram suas histórias e seu destino como escritor.

## **2.2. Literatura e vanguarda**

As ditaduras, indiferente do país de ocorrência, se apresentam como um regime político autoritário. Estão sempre relacionadas com o silenciamento, perseguição e assassinato de pessoas contrárias ao regime ditatorial. Tudo isso com o intuito de fazer com que uma voz se sobressaia sobre todas as outras de uma maneira déspota. A ditadura chilena foi imposta em 1973 com um Golpe de Estado, a partir do qual a violência indiscriminada começa a fazer parte da rotina de milhares de pessoas. Essa ruptura institucional durou até 1989, fazendo com que os fundamentos e preceitos estabelecidos mudassem substancialmente. Com as novas

---

<sup>16</sup> De acordo com o sociólogo Michael Pollak (1989) a organização dessas lembranças se articula igualmente com a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui a maior responsabilidade pelas afrontas sofridas. Talvez por isso, temas como violência e política sejam tão presentes nas obras deste escritor.

regras, muitas pessoas tiveram que mudar, ou pelo menos moldar, sua forma de pensar para seguir vivendo em seu país. Grande parte dos que não conseguiram se adaptar a esse novo modo de governo foram perseguidos, presos, torturados ou assassinados. Em decorrência de todos os acontecimentos, muitas pessoas se exilaram do país temendo o que poderia lhes acontecer. Como já comentado anteriormente, Roberto Bolaño está incluso nesse grupo.

Os artistas em geral foram um dos grupos que mais tiveram que se adaptar a essa situação. Não podiam mais produzir os seus trabalhos de forma livre uma vez que a censura se fez constante. Os escritores que optaram por se manter no país tiveram que reorganizar sua forma de escrever enquanto os que se exilaram, em grande parte, optaram por denunciar o momento que vivenciaram usando como recurso suas memórias coletivas e individuais. Com isso, a literatura desse período pode ser dividida em dois grupos: os que escrevem desde seu país de origem e os que produzem seus trabalhos no exílio.

Muitos desses escritores, que por meio de seus trabalhos denunciaram o período que vivenciaram, demoraram anos para publicar seus relatos. Roberto Bolaño, por exemplo, publicou *Estrella distante* em 1996 e *Nocturno de Chile* em 2000, um romance narrado em primeira pessoa pelo sacerdote chileno Sebastián Urrutia Lacroix, no qual relata os momentos que vivenciou nas décadas de 60 e 70, comentando as torturas da ditadura<sup>17</sup>. Essas são duas obras de Bolaño que apresentam de maneira mais contundente o momento enfrentado pelo país após o Golpe Militar. Bolaño, e muitos outros escritores, publicaram seus trabalhos muitos anos após o acontecimento. Isso se dá porque o período que vivenciaram os traumatizou de alguma forma, e recordar tudo isso é ter que voltar no tempo e reviver todas as sensações e medos. Michael Pollak explica a demora dos escritores para reavivar suas memórias dizendo que a lembrança desses momentos traumatizantes dura dezenas de anos e espera o momento propício para ser expressa:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p.5).

---

<sup>17</sup> Outros exemplos de escritores que demoraram para publicar seus relatos são: Isabel Allende, sobrinha de Salvador Allende que em sua autobiografia intitulada *Paula*, publicada apenas em 1994, escreve sobre o exílio de sua família após a morte de seu tio e o Golpe de Estado; e Maurício Electorat, que em seu livro *No hay que mirar a los muertos* publicado em 2015, aborda as questões que envolvem a transição do regime democrático chileno, comentando também sobre as vítimas da ditadura e do exílio.

Portanto, o processo de trazer de volta as sensações e experiências vividas em algum momento traumatizante leva um tempo. No entanto, as memórias permanecem vivas, se fazendo presente no momento oportuno.

Talvez, por tudo que tenha vivenciado, Bolaño escolheu abordar as questões políticas, ainda que não como parte central, em grande maioria de seus trabalhos. Não se referia apenas ao período ditatorial, mas também fazia duras críticas aos movimentos de direita e, mesmo sendo considerado de esquerda, também apresentava críticas a esses grupos políticos. Traçava também algumas comparações entre esses dois espectros políticos; como por exemplo no conto “El ojo silva” onde diz: “gente de izquierdas que pensaba, al menos de cintura para bajo, exactamente igual que la gente de derecha que en aquel momento se enseñoreaba de Chile” (BOLAÑO, 2001, p.12)<sup>18</sup>.

Bolaño foi um grande crítico do capitalismo e do capital como eixo central da vida, e com isso criticou duramente escritores que se rendiam a esse sistema e que faziam de suas produções uma moeda de troca. Como exemplo pode-se comentar uma de suas falas sobre Isabel Allende, escritora já citada anteriormente: “Digo calmamente que Allende é má escritora. Aliás, para qualificá-la como tal, uso de certa indulgência, pois nem isso ela é” (RIBEIRO, 2012).

As questões políticas levantadas por Bolaño se relacionam com a forma na qual o autor utiliza os movimentos de vanguarda na sua produção ficcional. A vanguarda aparece de diferentes formas; seja na relação entre vida e arte, violência e estética ou decadência e glória, como se verá mais adiante. Para Bush e Castañeda:

La faz lúgubre de Bolaño queda subrayada si uno interroga a su obra por el significado de la vanguardia, que aparece como una vivencia remota aunque tal vez dotada del poder, en determinadas condiciones, para volver a la vida. Este es, por llamarlo de algún modo, el lado “zombi” de su vanguardismo. (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, paginação irregular)<sup>19</sup>.

Complementam dizendo que há luzes e sombras na vanguarda de Bolaño e que em seus trabalhos não existe um contraste simples entre decadência e glória. A vanguarda para Bolaño é inseparável do erro e do fracasso. Como exemplo, podemos comentar sobre *Los*

<sup>18</sup> “Gente de esquerda que pensava, pelo menos da cintura para baixo, exatamente como a direita que dominava o Chile naquela época” (BOLAÑO, 2001, p.12, tradução nossa).

<sup>19</sup> “O rosto sombrio de Bolaño é sublinhado se questionarmos sua obra sobre o sentido da vanguarda, que aparece como uma experiência remota, embora talvez dotada do poder, sob certas condições, de retornar à vida. Este é, para chamá-lo de alguma forma, o lado “zumbi” de sua vanguarda”. (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, página irregular, tradução nossa).

*detectives salvajes* e *Estrella distante*, onde os personagens buscam escritores que nunca se tornaram conhecidos ou que já foram esquecidos.

Bush e Castañeda defendem ainda que o golpe de estado chileno tem grande influência na escrita de Roberto Bolaño, que faz uma assimilação de estética e violência. Portanto, para eles “la estética vanguardista, se presenta no solo como un modo de narrar, sino también como una forma de procesar una violenta y fragmentada experiencia nacional” (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, paginação irregular)<sup>20</sup>. Com tudo isso, podemos concluir que os tópicos relacionados com a vanguarda encontrados nos romances de Roberto Bolaño se mostram por meio da narração de momentos já vividos que nos são apresentados por meio de suas memórias, que se integram à experiência individual e à coletiva.

Ricardo Piglia, escritor argentino, no livro *Las tres vanguardias*, trata de exemplificar através da narrativa desenvolvida por três escritores, Rodolfo Walsh, Manuel Puig e Juan José Saer, a diferença existente entre o que o autor denomina “las tres vanguardias”. Para isso, começa contextualizando a situação do romance na Argentina na segunda metade do século XX. Segundo ele, há uma tensão entre a literatura nacional e a literatura mundial, causada muitas vezes pela “tradução” de tradições já existentes. Sobre essa discussão Piglia defende que é difícil uma literatura nacional não ir se inteirando dos debates e das alternativas da literatura de outros países. Sendo assim, a literatura nacional incorpora as tradições externas; ele afirma que “no se puede discutir el problema del origen de un género sin tener en cuenta lo que supone la traducción o la inserción de un género que ya existe en una realidad literaria en la cual no existía” (PIGLIA, 2016, p.76)<sup>21</sup>. Essas tradições externas sofrem transformações, são reformuladas, e assim adicionadas à tradição nacional.

Nesse sentido, as vanguardas trouxeram uma nova concepção sobre as produções artísticas e literárias, se mostrando totalmente contra a mercantilização estética. Com isso, nenhum escritor precisaria se prender a um modelo previamente estabelecido, ele teria a liberdade de criar e desenvolver seu trabalho podendo ir além da forma imposta pela tradição e o cânone.

---

<sup>20</sup> “A estética de vanguarda se apresenta não apenas como forma de narrar, mas também como forma de processar uma experiência nacional violenta e fragmentada” (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, página irregular, tradução nossa).

<sup>21</sup> “O problema da origem de um gênero não pode ser discutido sem levar em conta o que implica a tradução ou inserção de um gênero que já existe em uma realidade literária na qual ele não existia” (PIGLIA, 2016, p.76, tradução nossa).

Nosotros vamos a ver a la vanguardia como una realización social de la lectura del escritor, una socialización de ese combate entre poéticas, un modo de intervenir en las jerarquías y las tradiciones de la historia literaria (PIGLIA, 2016, p.27)<sup>22</sup>.

A vanguarda é um movimento artístico e literário que surge para romper com os padrões até então estabelecidos. Com isso, vai de encontro com muito dos movimentos literários surgidos anteriormente. Ela supõe uma exclusão, estabelece um corte e uma ruptura com tudo o que houve anteriormente. E por isso, Piglia ressalta a importância do escritor se posicionar frente ao movimento ao qual pertence. Esse posicionamento pode se dar por meio da poética implícita. Através dessa ferramenta o escritor deixa claro desde onde escreve<sup>23</sup> e a partir de quais poéticas e tradições ele quer ser lido e interpretado.

O movimento vanguardista se colocava totalmente contra a lógica social, que se baseava no consumo e na produtividade, e queria desenvolver o que até então não era considerado literatura, rompendo a barreira do tradicional e abrindo caminho para o novo. Com isso, quando uma obra de vanguarda é lida tendo como modelo um movimento literário tradicional já existente e com valores totalmente diferentes, ela perde todo o seu potencial. Portanto, para que isso não ocorra, cabe ao leitor buscar como determinado escritor constrói sua poética, analisando desde o lugar que escreve e qual a sua leitura deste espaço<sup>24</sup>.

A poética implícita que cada escritor apresenta em seu trabalho anuncia a partir de qual lugar e posição gostaria de ser lido. Muitas vezes esse lugar é tido apenas como um espaço geográfico. Sendo assim, também “existe la posibilidad de plantear una discusión geográfica de los géneros, esto es, de preguntarse qué significa establecer tradiciones que se desarrollan en espacios políticos, geográficos y lingüísticos determinados, y no tomar este problema como algo dado” (PIGLIA, 2016, p.66)<sup>25</sup>. Ou seja, uma obra não deve ser lida

---

<sup>22</sup> “Vamos ver a vanguarda como uma realização social da leitura do escritor, uma socialização desse combate entre poéticas, uma forma de intervir nas hierarquias e tradições da história literária” (PIGLIA, 2016, p.27, tradução nossa).

<sup>23</sup> O espaço de onde escreve seria não apenas o país em que o escritor está situado, mas também o ano e todas as questões, muitas vezes políticas, que se relacionam a esse período no país.

<sup>24</sup> No entanto, como argumenta Piglia, “cualquiera que esté interesado en este debate se enfrenta con el problema de la periodización: se habla de vanguardia clásica, de vanguardia histórica, de neovanguardia. La periodización historicista imagina que siempre habrá una declinación, que todo lo que es actual y renovador declinará” (PIGLIA, 2016, p.36). Para que uma nova vanguarda possa surgir, a anterior tem que morrer. Isso se relaciona com a estética da mudança e da negação apresentada por Compagnon, onde ele defende que o “novo” de hoje, já não será novo amanhã. Com isso, o novo de amanhã irá negar o novo de hoje. No entanto, Piglia defende o conceito de evolução ao se referir à história literária. Portanto, todas as mutações, desvios e heranças de outros movimentos são alternativas que os movimentos literários absorvem para continuarem vivos.

<sup>25</sup> “Há a possibilidade de levantar uma discussão geográfica dos gêneros, ou seja, de perguntar o que significa estabelecer tradições que se desenvolvem em determinados espaços políticos, geográficos e linguísticos, e não tomar esse problema como dado” (PIGLIA, 2016, p. 66, tradução nossa).

apenas em seu contexto geográfico específico, como por exemplo, ler um trabalho de Bolaño considerando apenas que ele é chileno, pois o espaço não é igual para todos, assim como também não são iguais as tensões e os desafios que cada um presencia nesse país. Portanto, se faz importante não apenas conhecer de onde cada escritor gostaria de ser lido, mas também todas as tradições que envolvem este espaço.

Vale ressaltar que, como já comentado, a tradição de cada literatura também se relaciona com a tradição da literatura mundial. No entanto, cada cultura faz um uso próprio dessa tradição. Como defende Jorge Luis Borges, uma literatura nacional não é menos nacional por incorporar tradições mundiais. Borges propõe no seu ensaio “El escritor argentino y la tradición” que a literatura nacional não deve se basear apenas em características do país que a produz, mas é o uso particular da tradição mundial que dá a identidade à literatura nacional. Falando em específico sobre a literatura argentina, mas que poderia abranger a todas as literaturas, Borges finaliza seu texto dizendo que:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concentrarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara (BORGES, 1999, p.273-274)<sup>26</sup>.

Concluindo, “La tensión entre literatura nacional y literatura mundial es un eje permanente de todo el debate, y el concepto de vanguardia está en el cruce de esta relación” (PIGLIA, 2016, p.75)<sup>27</sup>. Ou seja, a vanguarda se apresenta nos trabalhos de muitos escritores como uma forma de inovar ao integrar as tradições mundiais na literatura nacional. Desta mesma forma, a vanguarda se mostra também como um meio do escritor deixar claro as referências a partir das quais quer ser lido. Assim sendo, como afirma piglia “vamos a ver a la vanguardia como una realización social de la lectura del escritor, una socialización de ese combate entre poéticas, un modo de intervenir en las jerarquías y las tradiciones de la historia literaria” (Idem Ibidem, p.27)<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> “É por isso que não devemos temer e que devemos pensar que nossa herança é o universo; ensaiamos todos os temas, e não podemos focar no argentino para ser argentino: porque ou ser argentino é uma fatalidade e nesse caso seremos argentinos de qualquer maneira, ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara” (BORGES, 1999, p.273-274, tradução nossa).

<sup>27</sup> “A tensão entre literatura nacional e literatura mundial é um eixo permanente de todo o debate, e o conceito de vanguarda está na encruzilhada dessa relação” (PIGLIA, 2016, p.75, tradução nossa).

<sup>28</sup> “Vamos ver a vanguarda como uma realização social da leitura do escritor, uma socialização desse combate entre poéticas, uma forma de intervir nas hierarquias e tradições da história literária” (Idem Ibidem, p.27, tradução nossa).



A maneira com a qual Piglia desenvolve o estudo sobre esses três escritores, Rodolfo Walsh, Manuel Puig e Juan José Saer, e os relaciona com os movimentos de vanguarda se aproxima da forma como analisaremos nosso corpus de Roberto Bolaño. Ou seja, as análises da leitura estratégica<sup>29</sup>, relacionado com a leitura e interpretação ficcional que realiza o autor chileno de diversas tradições e, mais especificamente, da tradição vanguardista.

---

<sup>29</sup> Termo utilizado por Ricardo Piglia no livro *Las tres vanguardias*.

### **3. TEORIA DA VANGUARDA**

#### **3.1. Modernidade, Vanguarda histórica e Neovanguarda**

Quando falamos em “vanguarda”, logo pensamos em “modernidade”. No entanto, é preciso diferenciar esses dois conceitos. Em linhas gerais, se pegamos o que foi dito por Antoine Compagnon (2014, p.26), “a modernidade, é assim, consciência do presente como presente, sem passado nem futuro, ela só tem relação com a eternidade”. Os autores da primeira modernidade – que na divisão estabelecida pelo teórico francês começaria com Baudelaire e finalizaria com o começo das vanguardas históricas, por volta de 1913 – queriam desenvolver e buscar novas fontes de inspiração para a realização de suas atividades, mas tudo isso voltado para o presente, “eles não acreditavam no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação” (Idem, p.39). Em contrapartida, as vanguardas supõem uma consciência histórica do futuro e uma aspiração por estarem sempre avançadas, à frente de seu tempo. Com isso, não há um respeito às tradições, uma vez que as vanguardas visam quebrar os padrões existentes, com uma marcada tendência iconoclasta.

É importante frisar que por mais que esses dois conceitos, modernidade e vanguarda, sejam com frequência confundidos, eles não surgem ao mesmo tempo. Ao fim do século XIX, a modernidade passou a ser sinônimo de decadência, pois a arte do hoje, necessariamente seria decadente amanhã, “pois a renovação incessante implica a obsolescência súbita” (COMPAGNON, 2014, p.40). Com isso, as vanguardas históricas surgem fazendo do novo uma superação crítica da própria modernidade.

Portanto, a vanguarda está voltada para o futuro, desempenha uma função revolucionária tanto em um sentido estético quanto político, pois propõe medidas práticas para um tempo posterior ao momentâneo. Alguns escritores optavam por não utilizar desse termo, vanguarda, e utilizavam como sinônimo, expressões como “a arte do novo”. No entanto, vale a pena destacar que, de acordo com Compagnon, o novo para Baudelaire, um dos primeiros modernos, tinha pouco em comum com o significado que dava Rimbaud, influenciador da arte moderna e referência para os vanguardistas, que utilizava deste termo em muitos de seus escritos, para exprimir um outro conceito: “O novo de Baudelaire é desesperado, ele é arrancado da catástrofe, do desastre de amanhã... Rimbaud em contrapartida, fixa como missão para o poeta fazer-se multiplicador de progresso” (COMPAGNON, 2014, p.17). Portanto, para Baudelaire o novo sempre surge depois da

destruição do que existia anteriormente e se constrói no presente, já para Rimbaud o novo está associado com a evolução; deixar para trás o que já existe e tentar inovar.

Após duas grandes guerras e a imposição de regimes totalitários, as vanguardas históricas foram desconsideradas e rotuladas como “arte degenerada”, como apresenta Foster (1996) em seu livro *O retorno do real*. Os anos de 1960 trazem a consolidação da ordem liberal capitalista, desenvolvida após as guerras e as mudanças econômicas e sociais. Algumas dessas mudanças, por exemplo, são a industrialização, a escolarização em massa e a difusão dos meios de comunicação. É nesse novo contexto que surgem as denominadas “neovanguardas”, para retomar e desenvolver as propostas das vanguardas históricas, agora, dentro de um outro momento histórico.

As neovanguardas, surgem, portanto, durante a criação e a propagação dos modernos meios de comunicação, e também dos anúncios divulgados por meio destes. Com isso, a partir dos anos de 1950, começa a florescer uma evolução técnica junto da influência que a mesma trazia. Com isso, a neovanguarda surge também como uma crítica a todos esses padrões que estavam sendo estabelecidos, e, a partir de 1960, começa a questionar o novo conceito da arte assumido no meio capitalista.

Antoine Compagnon contrasta a relação que a arte tinha durante a tradição moderna, durante os anos em que as vanguardas históricas relacionavam arte e vida, com o isolamento sofrido pela mesma após o domínio crescente do mercado, que como já apresentado, ocorre após a mediatização:

Enquanto a tradição moderna, desde a metade do século XIX e, sobretudo, desde que as vanguardas históricas do início do século XX reagiram contra a exclusão da arte em relação à vida moderna, contra a religião da arte, qualificada como burguesa, porque sacraliza o gênio e venera a originalidade na produção de um objeto único, autônomo e eterno, essa mesma tradição, longe de alcançar a cultura de massa e a arte popular, se isolou, sem dúvida cada vez mais, no universo do que se chama em inglês de *connoisseurship*, ou seja, o meio elitista e confinado dos museus e das universidades, da crítica e das galerias (COMPAGNON, 2014, p.85-86).

Portanto, a mediatização e o domínio do mercado fez com que arte se desprendesse da vida moderna e se conectasse com a arte de elite. Com isso, surge o Pop-art, um movimento artístico que buscava reconectar a arte com a cultura popular. Ele reconhece o materialismo e o consumismo da sociedade contemporânea e faz críticas a esse novo estilo de vida. Esse termo significa “arte popular”, e faz uma interpretação da cultura tida como popular e de massa. Como características principais, buscava uma reaproximação entre arte e vida

cotidiana, uso de uma linguagem oral e a inspiração na cultura de massa. Fazia uma crítica ao excesso do consumo nessa sociedade capitalista e recusava a separação entre arte e vida.<sup>30</sup>

Todo esse período de transição das vanguardas históricas para as neovanguardas ocorrem de uma maneira mais evidente no que diz respeito à América Latina. É o memento histórico, nacional e regional, em que surgem que marcam as principais diferenças entre esses dois movimentos, como, por exemplo, o desenvolvimento capitalista que marca o movimento de neovanguarda.

Como é apresentado por Peter Burger, no seu conhecido livro *Teoria da vanguarda*, todas as teorias estéticas são claramente marcadas pela época à qual devem seu surgimento, por tanto, é importante conhecer a historicidade que envolve o surgimento de cada movimento literário para uma maior elucidação a respeito de seu objetivo. As vanguardas (ou vanguardas históricas) foram manifestações artísticas e políticas surgidas na Europa no fim do século e que tem o seu momento de apogeu no período de entreguerras, nas décadas de 20 e 30. Como já comentado, elas queriam provocar uma ruptura com a arte do século anterior.

Na América Latina, as vanguardas históricas entram em uma fase de decadência, e ressurgem no final dos anos 50, início dos anos 60, com uma denominação utópica e revolucionária. Isso ocorre em decorrência da Revolução Cubana. Ressurge, portanto, como uma revolução, com uma dimensão literária extremamente política. No entanto, com as ditaduras ocorridas na América Latina nos anos 70, e toda a repreensão literária, a Vanguarda, agora denominada como neovanguarda, volta para sua fase de decadência.

Roberto Bolaño viveu esses dois momentos da Vanguarda literária; acompanhou o seu momento de exaltação e expectativas que estavam aliadas com a revolução e também acompanhou o momento de apagamento e desencanto dessa mesma expectativa no final dos anos 70. Podemos supor, portanto, que a intenção de Bolaño ao usar como tema a vanguarda em sua narrativa, escrita em 1996, era recriar literariamente e ficcionalmente esse movimento literário para reflexionar sobre o espírito político e artístico e se questionar sobre esse fracasso.

---

<sup>30</sup> Ao se comentar sobre esse movimento, vale a pena citar Marcel Duchamp, um pintor, escultor e poeta francês que ajudou a “retirar do artista a aura de gênio” (COMPAGNON, 2014, p.95). Lutou contra a industrialização acelerada da sociedade e da cultura. Mostrou que o artista podia ser seu próprio patrão e que podiam produzir objetos desprovidos de função ou valor de uso. Deixou claro que cabia ao artista decidir o que produzir. Foi o inventor do ready-mades, no qual tomava um produto já existente, e sem características artísticas e o promovia a uma obra de arte.

Este paralelo traçado entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, faz com que seja importante comentar também sobre o que existe ainda hoje, na atualidade, desses movimentos. Em um trabalho realizado por Bush e Castañeda (2017), é apresentada uma relação entre a vanguarda tematizada por Bolaño, e a vanguarda praticada por César Aira, escritor argentino. O primeiro, como veremos ao longo deste trabalho, se refere a vanguarda como uma aventura já concluída que segue em sua memória e que ainda pode ser capaz de algumas proezas, já o segundo a utiliza como se nada houvesse ocorrido, como se as vanguardas estivessem no melhor momento de suas produções.

Em seus trabalhos Aira utiliza do que já foi desenvolvido sobre as vanguardas para produzir o que ainda não foi feito. De acordo com o mesmo, seus trabalhos seriam uma ponte entre o feito e o não feito que estabelece uma misteriosa assimetria entre ambos. Bush e Castañeda defendem que:

Este puente entre lo hecho y no hecho debería pensarse como el acto artístico, el proceso visible en novelas que funcionan como propuestas incompletas, o que se ejecutan, deliberadamente, a medias, incurriendo en errores fructíferos. En sintonía con un vanguardismo del procedimiento, la puesta en escena de un proyecto fallido enfatiza la ética de la construcción por sobre el constructo. Lo esencial no es el resultado, que bien podría terminar en una hecatombe: es el proceso que permite avanzar hacia ese anhelado desastre (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, paginação irregular)<sup>31</sup>.

Aira se considera um artista radical. De acordo com ele “el arte [...] no es arte si se lo hace bien (es decir si se somete a los valores ya establecidos). Al arte no es necesario hacerlo bien —y es una lamentable pérdida de tiempo, en la que suelen incurrir los jóvenes, esforzarse en ese sentido—” (Arte contemporáneo, p.33)<sup>32</sup>. Talvez, nesse ponto, esteja a maior diferença entre esse escritor e o escritor objeto de pesquisa desde trabalho. Existe ainda uma outra diferença entre esses dois escritores, agora, no que diz respeito à forma como ambos utilizam da tradição vanguardista:

Mientras Bolaño elabora relatos cuyas tramas y atmósferas, en particular, serán difícilmente superables en un futuro cercano, al leer a Aira uno acaba con la sensación de no haber leído una historia concreta. La razón de esta percepción gaseosa, evanescente, se encuentra en el método y la aproximación al texto, la

---

<sup>31</sup> “Essa ponte entre o que se faz e o que não se faz deve ser pensada como o ato artístico, o processo visível em romances que funcionam como propostas incompletas, ou que são deliberadamente executadas pela metade, incorrendo em erros frutíferos. Em sintonia com uma vanguarda processual, a encenação de um projeto fracassado enfatiza a ética da construção sobre o construto. O essencial não é o resultado, que pode acabar em catástrofe: é o processo que permite avançar em direção a esse desastre almejado” (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, página irregular, tradução nossa).

<sup>32</sup> “Arte [...] não é arte se for bem feita (isto é, se for submetida aos valores já estabelecidos). Não é necessário fazer bem a arte —é uma lamentável perda de tempo, em que os jovens tendem a incorrer, fazer um esforço nesse sentido—” (Arte Contemporânea, p.33, tradução nossa).

improvisación que es central en la escritura de Aira (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, paginação irregular)<sup>33</sup>.

No entanto, esta diferença não diminui o fato de que ambos os escritores, grandes figuras da literatura latino-americana, se aproximam das vanguardas históricas e neovanguardas: O primeiro através da lembrança nostálgica e violenta do período em que viveu, e o outro por meio de sua criatividade que tenta reencarnar o movimento de vanguarda na América Latina.

Em conclusão, trataremos aqui de uma vanguarda que se refere aos anos 60-70: a neovanguarda. Essa que se apresenta por meio da ficção de Bolaño, que através da literatura, quer dar vida a experiências já perdidas.

### 3.2. Teorias da vanguarda

O trabalho central no que se refere à esta discussão é o texto *Teoria da vanguarda* de Peter Burger, publicado há mais de 40 anos. Por mais que seja uma obra do século XX, mas especificamente do ano de 1974, as abordagens de Burger seguem sendo estudadas e debatidas na atualidade. Nesta obra, o autor expõe o conceito de vanguarda, desenvolvido nos anos de 1910 e 1920, e também de neovanguarda, 1950 e 1960.

Em *Teoria da vanguarda* o teórico alemão apresenta uma leitura do desenvolvimento histórico e social da vanguarda do século XX. Além disso, propõe o conceito de “autonomia da arte” como sendo fundamental para o estudo das vanguardas. Com isso, historiciza o conceito de arte demonstrando quais devem ser suas premissas de compreensão. O crítico de arte Hal Foster, ao comentar sobre esse trabalho de Burguer, diz que a nossa compreensão sobre a arte não pode ser mais avançada que a arte. E comenta também sobre o argumento principal da produção de Burguer: a crítica vanguardista à instituição arte. Essa crítica se refere a três estágios da história da arte:

O primeiro estágio ocorre no final do século XVIII, quando a autonomia da arte é proclamada como ideal, na estética do Iluminismo. O segundo no final do século XIX, quando essa autonomia se transforma no próprio tema da arte, ou seja, na arte que aspira não só à forma abstrata como também a um distanciamento estético do

---

<sup>33</sup> “Enquanto Bolaño escreve histórias cujos enredos e atmosferas, em particular, serão difíceis de superar em um futuro próximo, ao ler Aira acaba-se com a sensação de não ter lido uma história específica. A razão dessa percepção gasosa e evanescente está no método e na abordagem do texto, a improvisação que é central na escrita de Aira” (BUSH; CASTAÑEDA, 2017, página irregular, tradução nossa).

mundo. E o terceiro estágio, no começo do século XX quando esse distanciamento estético é atacado pela vanguarda histórica, por exemplo, na explícita exigência produtivista de que a arte recupere um valor de uso, ou a implícita exigência dadaísta de que reconheça seu valor de inutilidade - de que esse distanciamento da ordem cultural possa ser também uma afirmação dessa ordem (FOSTER, 1996, p.28).

O objetivo da vanguarda para Burger era destruir a instituição da arte autónoma para reconectar a arte e práxis vital. Portando, seu interesse de estudo, segundo Iumna Maria Simon, professora do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, “está na relação indissociável de tensão entre duas tradições da modernidade, que antes se definiam convencionalmente uma contra a outra: a estética da autonomia, cujo auge foi alcançado com o esteticismo do final do século XIX, e o impulso vanguardista de superação da autonomia e recondução da arte para a prática da vida”. (BURGUER, 2008, p.11). Dessa forma, se trata de uma obra que reflete a relação entre vanguarda e arte, que tenta mostrar as razões pela qual o projeto de reconectar vida e arte fracassou.

Além desta obra de Burger, vários outros teóricos expressaram suas análises sobre esse movimento literário como, por exemplo, Ricardo Piglia, que no livro *Las tres vanguardias* (2006), destaca que as vanguardas trouxeram uma nova concepção sobre as produções artísticas e literárias, se mostrando totalmente contra a mercantilização estética.

Com o objetivo de trazer novos olhares sobre o conceito de vanguarda, também foi feita uma análise das discussões teóricas levantadas por Antoine Compagnon (1996), que, como vimos, diz que a vanguarda em seu sentido amplo é compreendida como um movimento que aponta para as lacunas deixadas pela modernidade, que visava uma relação com o presente. Desempenha a função de supor uma consciência histórica sobre o futuro e, a partir disso, desenvolve sua condição revolucionária, pois propunha medidas práticas para um tempo posterior ao momentâneo, o futuro.

Compagnon destaca também que, antes, vanguarda era um termo de caráter político, e que só ao longo do Segundo Império, ganha um caráter estético:

Seu emprego político era generalizado, desde a revolução de 1848, como testemunha a personagens caricatural de Publicola Masson, nas *Les Comédiens sans le Savoir* (Comediantes sem Saber), de Balzac (1846) e, nessa época, designava tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita; aplicava-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários. (COMPAGNON, 2014. p. 41).

Portanto, tomando como base uma perspectiva política, o termo vanguarda é utilizado desde a revolução de 1848. A partir do uso político, a expressão passou ao vocabulário dos críticos de arte. Dessa forma, como defende Compagnon, o termo sofre um deslocamento de 1848 a 1870, ou seja, no decorrer do Segundo Império.

Poggioli em seu estudo *Teoria da arte da vanguarda* (1964), denominou esse termo, vanguarda, como sendo um dos fenômenos mais típicos e importantes da cultura moderna. Em seu texto traz a relação entre Vanguarda e decadência e também a diferença entre as duas Vanguardas: política e artística: discorrendo sobre a associação entre essas duas vanguardas, defende que essa relação surgiu quando ainda não se debatia sobre vanguardas artísticas. Segundo ele, “fue un furierista poco conocido, Gabriel-Desiré Laverdant, quien tres años antes de la revolución del 48, en un escrito titulado *De la mission de l’art et du rôle des artistes*, afirmó esta relación” (p.24)<sup>34</sup>. Neste momento, buscavam através da arte desenvolver uma reforma política na sociedade daquele período. Alguns anos depois, já no fim do século XIX, esse termo começa a ser discutido tendo como preceito um outro sentido. Poggioli argumenta também que por muito tempo essas duas vanguardas, estética e política, caminharam juntas, e que só após a publicação da revista francesa *La Revue indépendante* esses dois movimentos foram dissociados<sup>35</sup>.

A pesquisadora brasileira Lúcia Helena, no seu ensaio *Movimentos de vanguarda europeia* (1993), parte do mesmo pensamento de Compagnon e se baseia principalmente no termo popularizado em francês, *avant-garde*, que seria o movimento artístico que “marcha na frente” e anuncia a criação de um novo tipo de arte. Segundo a autora, vanguarda como uma denominação militar mostra bem o caráter combativo que esta tem, sempre disposta a lutar em prol de novos caminhos artísticos.

Também é importante a perspectiva do escritor mexicano Octávio Paz, que, em seu trabalho *Los hijos del Limo* (1990), apresenta a relação entre a vanguarda e o romantismo,

---

<sup>34</sup> “Foi um furierista pouco conhecido, Gabriel-Desiré Laverdant, que três anos antes da revolução de 48, em um escrito intitulado *De la mission de l’art et du rôle des artistes*, afirmou essa relação” (p.24, tradução nossa).

<sup>35</sup> Segundo ele, “esta alianza de radicalismo político y radicalismo artístico, este paralelismo de las dos vanguardias sobrevivió en Francia hasta la aparición de la primera pequeña revista del movimiento literario moderno, significativamente titulada, “*La Revue indépendante*”, que, fundada por el 80, fue talvez el último órgano que recogiese fraternamente bajo la misma bandera, a los rebeldes de la política y del arte, a los representantes de la opinión avanzada en las dos esferas del pensamiento social y del pensamiento artístico. Inmediatamente ocurrió lo que se puede llamar el divorcio de las dos vanguardias; y fue con la aparición de otros grupos y revistas de espíritu diverso con lo que se pusieron en boga expresiones tales como arte y literatura de vanguardia, para constituirse pronto en patrimonio común de la lengua y de la literatura francesa, y pasar la frontera con moneda de cambio en el mercado internacional de las ideas” (POGGILI, 1964, p.27).



argumentando que a ruptura com a tradição é uma continuação da movimentação organizada pelos românticos. Sobre a tradição, diz ainda que:

Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad?" (PAZ, p.17)<sup>36</sup>.

A resposta de paz vai ser a denominação “tradição da ruptura”. A partir desta tradição entendeu-se que a modernidade não vai romper definitivamente os laços com os movimentos anteriores, vai se servir deste para reformular seus valores, criando dessa forma, suas próprias características.

Octávio Paz apresenta ainda um contraste entre as vanguardas europeias e latino-americanas. Segundo ele a posição apresentada por ambas é ambivalente, o que vai se alterar são os movimentos históricos que as constituem. Isso corrobora com o já apresentado anteriormente onde foi possível observar, por exemplo, a relação das neovanguardas com a segunda guerra mundial.

Todos esses teóricos que produziram seus trabalhos na intenção de teorizar o movimento de Vanguarda estabeleceram os pontos chave para entender as vanguardas: a autonomia da arte e a relação entre política e estética.

### **3.2.1. Autonomia da arte**

Se faz necessário voltar um pouco no tempo e descrever o processo de autonomia da arte, uma vez que a partir dela foi possível o desenvolvimento de diferentes propostas estéticas vanguardistas. Todo o processo teve desenvolvimento no final do século XVIII, quando a prática artística se separou das instituições e das classes dominantes às que tradicionalmente pertencia: isso acontece quando há uma quebra das bases que organizaram as sociedades em sistemas feudais e absolutistas, ocasionada pelo fortalecimento do capitalismo, deixando a arte sem suporte institucional. Consequentemente, os meios artísticos

---

<sup>36</sup> “Por tradição entende-se a transmissão de uma geração a outra de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; portanto, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrar a tradição. Se a ruptura é a destruição do vínculo que nos une ao passado, a negação da continuidade entre uma geração e outra, o que rompe o vínculo e interrompe a continuidade pode ser chamado de tradição? (PAZ, p.17, tradução nossa).

se encontraram livres, não tinham que seguir um sistema de normas estilísticas com as quais antes eram orientados.

No sistema político francês que se iniciou no século XVII, a arte era totalmente subordinada à vida que levavam as classes dominantes. Mesmo após se libertar dessas normas estilísticas, a arte seguiu se orientando por uma forma de escrever por meio da imitação, ou *imitatio naturae*, como traz Burger (2012, p.45). Contudo, como é apresentado por Compagnon (2014, p.20), percebendo-se a necessidade de avançar nas produções artísticas, surge a estética do novo. Essa seria uma estética do inesperado, que afirmava a superioridade do novo, moderno, sobre o antigo. “Um dos argumentos essenciais dos modernos, contra a imitação, consistia em afirmar que esta só era bem realizada pelos gênios, capazes de rivalizar com os maiores nomes da antiguidade”. (Ibidem, p. 21).

A partir dessa discussão levantada pelos modernos, começam a surgir estudos que se desassociavam totalmente dos temas tratados pela literatura anterior. Esses procedimentos individuais só puderam ser reconhecidos pelo meio artístico a partir dos movimentos históricos de vanguarda (BURGER, 2012, p.46). A partir desses movimentos, o estranhamento passou a ser constante nas produções artísticas literárias. Estranhamento causado pela inovação constante.

Como comentado, com a autonomia da arte surgem diferentes correntes literárias. O esteticismo é uma delas. Essa corrente literária fez com que houvesse uma ruptura total com a forma de escrever dominante anteriormente, essa que se baseava no modelo de vida das classes dominantes. Em decorrência desse fato, os movimentos de vanguarda começam a fazer uma autocrítica da arte. Os vanguardistas começam a criticar o desenvolvimento que estava tendo a sociedade burguesa e buscavam reconduzir a arte e transformar as estruturas sociais. Eles acreditavam que a arte deveria se relacionar com a práxis vital, ou seja, se relacionar com o contexto social, com a sociedade. Portanto, os ideais vanguardistas iam de encontro com os ideais esteticistas e o que pretendiam era direcionar a experiência estética para a vida cotidiana (Idem, p.71-72), fazendo com que a arte voltasse a se estabelecer nas relações existentes entre pessoas e espaços.

Faz-se importante apresentar o problema da autonomia levantado por Burger. A autonomia da arte, recorrente nas teorias estéticas, seria, a princípio, a separação desta em relação à sociedade. Os movimentos de vanguarda negavam essa autonomia da arte, porque rompia a união entre arte e sociedade, o que ia contra o que defendia a arte de vanguarda. No

entanto, como traz Burger, pode haver outras diferentes interpretações para o termo autonomia. Neste trabalho irá se referir à autonomia como o momento em que a arte se liberta, ou tenta se libertar, dos conceitos impostos pelas instituições do sistema nos quais se desenvolve essa arte e literatura.

Ao comentar sobre autonomia da arte vale a pena citar o conceito de *aura* - desenvolvido por Walter Benjamin. Segundo ele, a *aura* é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170). A autenticidade junto ao valor único que uma obra pode ter são os principais elementos que compõem esse conceito. A autenticidade é constituída pela substância da obra, sendo o que a localiza no tempo e no espaço a partir da qual sua tradição é formada. Ela é formada não apenas por características físicas, mas também pela história da obra de arte, registrada nas transformações físicas sofridas pela obra. A autenticidade é a qualidade que nos permite reconhecer que o objeto é, até nossos dias, único, sempre idêntico a ele mesmo (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Ricardo Piglia defende que “el aura es una experiencia casi mística de relación con el arte, en un espacio puramente artístico que tiene como cualidad central el hecho de ser autónomo y de no entrar en contacto con lo que podríamos llamar de espacio de la vida” (PIGLIA, 2006, p.47)<sup>37</sup>. Portanto, a *aura* é o que envolve a criação artística fazendo com que uma obra seja autêntica, única e que mantenha as características da tradição em que foi produzida. Os movimentos de vanguarda não mantêm uma relação conflitiva com a qualidade aurática da obra de arte, especialmente no que se refere à tensão entre obra artística e sociedade, estética e política.

### **3.2.2. Vanguarda política e vanguarda estética**

Como já observado com a etimologia da palavra “vanguarda”, vimos com Compagnon (2014) que ela tem uma origem militar, designando uma parte do exército. De acordo com o teórico, essa nomenclatura surge no decorrer do século XIX e designava a parte de um exército situada a frente do corpo principal. Tendo em vista a duplicidade de usos para um mesmo termo, se fez necessário distinguir duas vanguardas, a política e a estética: “Uma quer,

---

<sup>37</sup> "A *aura* é uma experiência quase mística de relação com a arte, num espaço puramente artístico cuja qualidade central é o fato de ser autônomo e não entrar em contato com o que poderíamos chamar de espaço da vida" (PIGLIA, 2006 , p.47, tradução nossa).

em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá” (COMPAGNON, p.43). Como é apresentado por Marcos Napolitano (2011), doutor em história social:

A relação entre arte e política pode se apresentar sob dois aspectos básicos: como arte ligada a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório (p.2).

Portanto, a arte pode servir à política ou pode criticá-la. Burger argumenta que “a vanguarda alterou radicalmente o lugar do engajamento político na arte e que o conceito de engajamento anterior aos movimentos históricos de vanguarda não se mantém o mesmo depois deles” (p.149). Para comentarmos melhor a respeito do conceito de engajamento e o relacionar com os movimentos de vanguarda, vale a pena trazer dois autores cujas ideias têm influenciado as discussões e teorias sobre as relações entre arte e política: Georg Lukács e Theodor Adorno.

Como apresenta Napolitano, “Lukács posicionava-se a partir de um humanismo ético e defendia a herança cultural clássica, como base para pensar a relação entre arte e política” (p.9). Foi quem tentou manter as conexões de causalidade entre as relações de produção e a criação artística, compreendida como forma particular de representação ideológica. Burger complementa dizendo que, para Lukács, a vanguarda era a expressão da alienação na sociedade do capitalismo tardio.

Poggioli, apresentando o ponto de vista de Lukács sobre as vanguardas, traz uma outra visão sobre o filósofo:

Intérprete sólidamente anclado en los preceptos ideológicos de la visión marxista de la historia y de la cultura, y que, hasta en su escrito más reciente, publicado en Italia, *El significado actual del realismo crítico*, tiende a confundir vanguardia y decadencia, haciendo extensivo a la primera el juicio de valor negativo inherente a la segunda y diferenciando una de otra sólo como aspectos distintos del proceso de degeneración de la cultura burguesa (POGGIOLI, 1964, p.18)<sup>38</sup>.

Por outro lado, Adorno “sempre se manteve fiel à tradição estética hegeliana, defendendo a fruição subjetiva da obra de arte e a apreensão atenta da luta entre sujeito

---

<sup>38</sup> “Intérprete solidamente ancorado nos preceitos ideológicos da visão marxista da história e da cultura, e que, mesmo em seu mais recente escrito, publicado na Itália, *El significado actual del realismo crítico*, tende a confundir vanguarda e decadência, estendendo-se aos primeiros o juízo de valor negativo inerente ao segundo e diferenciando um do outro apenas como aspectos diferentes do processo de degeneração da cultura burguesa” (POGGIOLI, 1964, p.18, tradução nossa).

criador, técnica e material, constituintes da experiência estética” (NAPOLITANO, p.11). Para ele, o capitalismo advindo com a modernidade se apresentava como uma nova forma de alienação. “Para Adorno, os efeitos nefastos do capitalismo monopolista sobre a cultura em geral, e sobre a arte em particular, eram tão grandes que mesmo a tradição tinha sido apropriada pela alienação e pelo fetichismo consumista” (Idem, p.11). E por isso os movimentos históricos de vanguarda tinham a intenção de destruir a instituição arte, que nesse momento era dissociada da práxis vital. Eles objetivavam a destruição dos ideais subjetivos e elevados da obra de arte. Como apresenta Burger, os vanguardistas não conseguiram destruir a instituição arte, mas destruíram a possibilidade do surgimento de uma determinada tendência artística com pretensão de validade geral (2012, p.50). Esse ataque também possibilitou tanto seu reconhecimento enquanto instituição como a relativa falta de consequência social como seu princípio.

Uma produção artística pode ser orgânica e não orgânica. Burger, pautado nessa distinção entre obras de arte argumenta que a arte orgânica é aquela na qual a unidade geral e particular se dá por meio da mediação, e a não-orgânica é a que realiza aquela unidade de modo autônomo. As obras de arte de vanguarda seriam definidas então como não orgânicas uma vez que “as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo; elas são destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos” (BURGER, p.150). A oposição entre essas duas obras de arte serve de fundamento para os dois filósofos, Adorno e Lukács. No entanto, cada um atribui um valor diferente a elas:

Enquanto Lukács se apoia na obra de arte orgânica como norma estética e, a partir desta, rejeita as obras de arte vanguardista como decadentes, Adorno eleva a obra vanguardista (não orgânica) a uma norma, ainda que apenas histórica, e, a partir daí, condena todos os esforços por uma arte realista da atualidade, no sentido de Lukács, como um retrocesso estético (BURGER, 2012, p.150).

Portanto, Lukács rejeita as obras de arte vanguardistas uma vez que defende a herança cultural clássica, orgânica e com uma relação intrínseca com a totalidade. Já Adorno eleva a obra vanguardista condenando a arte realista da atualidade. “Para ele, a obra vanguardista é a única expressão autêntica possível do atual estado do mundo” (Burger, p.153). Podemos ver, portanto, como a vanguarda alterou o conceito de engajamento, isso porque a partir do movimento, novas discussões, imposições e críticas foram feitas visando a forma como a arte, em geral, deveria ser.

Com a relação apresentada entre esses dois filósofos, foi possível observar as diversas tensões surgidas a partir do movimento de vanguarda: alienação x autenticação, decadência x glória, dentre outras. Como veremos no capítulo seguinte, essas tensões também chegaram à América Latina tornando uma discussão central na relação entre literatura e política.

Com os movimentos de vanguarda, também chegam na América Latina correntes ideológicas de caráter político, como o nazismo, o fascismo e o desenvolvimento do comunismo. Todos os “ismos”, estéticos e políticos, tinham o mesmo objetivo: quebrar os paradigmas estabelecidos pela ideologia burguesa e a criação de um novo padrão estético e cultural que se projetava para o futuro. Partiremos desse embasamento teórico para estabelecer as relações entre vanguarda histórica (dadaísmo, surrealismo, expressionismo, futurismo...) e vanguarda política, literatura e vida, e a centralidade destas discussões nas obras ficcionais de Roberto Bolaño.

### 3.3. Vanguardas e neovanguardas na América Latina

Segundo Luciana Del Grizzo (2017), a crítica literária insiste em dizer que a vanguarda latino-americana tem como fonte e origem a vanguarda europeia, sem considerar a ideologia por trás deste novo movimento. A investigadora afirma que uma análise que procure relacionar os acontecimentos artísticos da vanguarda latino-americana com a europeia pode levar a perder de vista a relação que mantém com suas próprias condições de produção e, no pior dos casos, forçará uma interpretação para encaixar os movimentos em conjunturas históricas distintas. Alfredo Bossi (2002) compartilha dessa opinião concluindo que a busca por relações em comum acaba com posições e valores contrastados:

La diferencia entre el movimiento a y el movimiento b, o entre posiciones del mismo movimiento, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la condición colonial, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante de una identidad originaria y original (BOSSI, 2002, p.21)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> “A diferença entre o movimento a e o movimento b, ou entre as posições do mesmo movimento, só são plenamente inteligíveis quando o significado da condição colonial é esclarecido a partir de dentro, aquele tempo histórico duradouro em que coexistem e conflitam, por estrutura de forças, o prestígio dos modelos metropolitanos e a tentativa de busca de uma identidade originária e original” (BOSSI, 2002, p.21, tradução nossa).

Por tanto, ao se estudar esse movimento, há que se levar em consideração o ponto de origem para que se possa traçar as relações existente entre todas as ramificações, mas lembrando sempre de dar atenção, e a devida importância, às peculiaridades de cada uma.

Na história da vanguarda na América Latina, o período mais relevante para este trabalho se refere às décadas de 60 e 70, isso porque é o período retratado pelo autor chileno nos seus romances a partir da sua experiência pessoal. Um período marcado pela efervescência literária (o *boom*) e política (a revolução cubana) na década de 60, e pelo fim desse otimismo a partir da sucessão de golpes de estado que estabeleceriam regimes ditatoriais em quase todos os países do continente, com especial intensidade na década de 70.

Esse período se relaciona com o período de crescimento das neovanguardas, que surgem a meados do século XX e que, de acordo com Foster (2014), tentaram reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas às práticas sociais. Essa nova vanguarda não aparece como a reapresentação diluída das características das vanguardas históricas; ao contrário, ela retoma o potencial destas e as recontextualiza, situando-as dentro de um novo momento histórico que, na América Latina, intensifica a integração de vanguarda artística e vanguarda política, literatura e revolução.

Roberto Bolaño deixa transparecer por meio de sua narrativa e de seus personagens todo o contexto ao qual pertenceu. Seus personagens, muitas vezes semiautobiográficos, se apresentam em uma situação de derrota e levando uma vida contrária ao que buscavam, cheia de tensões e de violência. Em *Estrella distante*, por exemplo, vemos na primeira página um grupo de jovens simpatizantes da esquerda que estudavam literatura nos anos iniciais do governo de Salvador Allende e que tem seus sonhos destruídos por decorrência das ações de Alberto Ruiz-Tagle / Carlos Wieder, poeta neovanguardista e neofascista que se camufla nas oficinas de literatura para apresentar poemas que não são seus e que posteriormente, apresenta ao país uma série de performances artísticas vanguardistas e criminosas. Marca, dessa forma, a transição desses dois períodos políticos.

Jaume Peris Blanes (2005-2006) salienta a importância do *boom*, movimento que divulgou amplamente os trabalhos de escritores latino-americanos na Europa, nos Estados Unidos e também dentro da América Latina, e aborda também o impacto causado pela revolução cubana, que nos anos de 1970 radicalizou suas políticas, causando a ruptura da estabilidade entre literatura e política:

En los primeros años sesenta, en el contexto temprano del boom latinoamericano, el equilibrio de legitimidades entre la vanguardia política y la estética permitió que el prestigio intelectual de la modernización artística aportara legitimidad al proyecto político cubano al mismo tiempo que el prestigio político de la Revolución legitimaba y daba proyección internacional a los escritores de la nueva ola. Sin embargo, a finales de los años sesenta y, sobre todo, a principios de los setenta, el endurecimiento de la política cubana y la creciente militarización social iban a romper ese equilibrio: la idea de vanguardia, que hasta entonces había sido compartida por el ámbito político y el cultural, iba a ser patrimonio exclusivo de los luchadores y dirigentes revolucionarios (BLANES, 2005-2006, p.146)<sup>40</sup>.

Dessa forma, a Revolução Cubana propiciou o surgimento do *boom*, uma vez que os intelectuais da Europa e Estados Unidos se colocaram atraídos para ler sobre a literatura desse “continente revolucionário”. A partir do *boom*, todos os países da América Latina puderam conhecer os trabalhos de autores vizinhos, o que até o momento era difícil por questões editoriais e de distribuição. Carmen Balcells, a agente literária catalana, protagonista desse movimento mercadológico e editorial, disse em uma entrevista para uma revista colombiana que:

El invento de la palabra Boom no fue para constituir una fraternidad de Boom amigos, para relacionarse afablemente e irse de excursión al campo con las familias. No, no, no... Aquello era un lobby, algo que tiene que ver con el poder literario. Con vender, ¿comprende? Vender. Y, tantas décadas después, aún funciona el invento. Venden millones de ejemplares. Son excelentes escritores. Hay intenciones de imitar aquello, de crear grupos aquí y allá. Pero los que venden son los chicos del boom: Gabo, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Donoso...(FRESÁN, 2013, p. 8)<sup>41</sup><sup>42</sup>.

Com toda esta radicalização dos movimentos políticos na década de 70 ocorre uma reorganização das relações de forças entre os espaços públicos e privados. Com isso, literatura e política já não conseguem existir paralelamente sem que uma interferisse na outra, como explica Maria Eugenia Mudrovcic:

---

<sup>40</sup> “No início dos anos sessenta, no contexto inicial do boom latino-americano, o equilíbrio de legitimidade entre a vanguarda política e estética permitiu que o prestígio intelectual da modernização artística emprestasse legitimidade ao projeto político cubano ao mesmo tempo que o prestígio político da Revolução, legitimou e deu projeção internacional aos escritores da nova onda. No entanto, no final da década de 1960 e, sobretudo, no início da década de 1970, o endurecimento da política cubana e a crescente militarização social iriam quebrar esse equilíbrio: a ideia de vanguarda, que até então havia sido compartilhada pela esfera política e cultural, seria patrimônio exclusivo de lutadores e líderes revolucionários” (BLANES, 2005-2006, p.146, tradução nossa).

<sup>41</sup> “A palavra *Boom* não foi inventada para formar uma fraternidade de Boom amigos, para se misturar e fazer excursões com as famílias. Não, não, não... Isso foi um *lobby*, algo que tem a ver com poder literário. Com a venda, você entende? Vender. E, muitas décadas depois, a invenção ainda funciona. Eles vendem milhões de cópias. São excelentes escritores. Há tentativas de imitar isso, de criar grupos aqui e ali. Mas quem vende são os meninos do *Boom*: Gabo, Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, Donoso...” (FRESÁN, 2013, p. 8, tradução nossa).

<sup>42</sup> Assim, o fato de ter ganhado o mercado norte-americano, também é chave para o *boom*, que foi, como argumenta Balcells, em particular, um fenômeno de mercado. Rodrigo Fresán, em *Boomtown o Diario para una relectura de Cien años de soledad y apuntes para un proyecto de serie para la HBO*, chega a falar em García Marketing, salientando o interesse comercial do movimento.



Traspassado el umbral de los años 70, esta coexistencia se tornó cada vez más impracticable (por lo menos en los términos poco conflictivos que había adoptado durante los años 60). La densidad histórica, por un lado, y la radicalización política que afectó los espacios públicos, por otro, hizo que la práctica literaria convergiera con la práctica política y que ambas compartieran finalmente un espacio común de enunciación. La coincidencia entre vanguardia estética y vanguardia política reconoció un territorio propio en lo que, a falta de una denominación acaso más adecuada, puede llamarse "novela política" (MUDROVCIC, 1993, p.447)<sup>43</sup>.

Portanto, literatura e política deixam de existir de forma paralela e começam a fazer críticas uma à outra. Como exemplo desse momento de passagem podemos citar o escritor Julio Cortázar, que com o seu texto de 1973 *Libro de Manuel* assume um compromisso explícito e militante com a realidade política da América Latina. Nesta obra, Cortázar relaciona sua produção literária com os acontecimentos políticos que ocorreram no fim dos anos 60 e ao logo dos anos 70. Dessa forma, deixa clara a tensão existente entre literatura e política e também apresenta qual deveria ser, na opinião do autor argentino e de um importante grupo de escritores latino-americanos, o papel dos intelectuais durante esse momento: conscientizar politicamente seus leitores por meio da influência de suas produções<sup>44</sup>.

Durante os meses de outubro e novembro de 1980 Cortázar deu algumas conferências na Universidade de Berkeley. Uma delas se intitulava “Realidad y literatura. Con algunas inversiones necesarias de valores”. Nesta conferência ele dá sua opinião sobre o tema em questão:

Esa invasión despiadada de una realidad que no nos da cuartel es tan perceptible para los lectores como para los escritores conscientes de América Latina, y casi no necesito enumerar sus elementos más evidentes. Hoy y aquí, leer o escribir literatura

<sup>43</sup> Atravessando o limiar da década de 1970, essa convivência tornou-se cada vez mais inviável (pelo menos nos termos não conflitivos que havia adotado durante a década de 1960). A densidade histórica, por um lado, e a radicalização política que afetou os espaços públicos, por outro, fizeram convergir a prática literária com a prática política e que ambas finalmente compartilhavam um espaço comum de enunciação. A coincidência entre vanguarda estética e vanguarda política reconheceu seu próprio território no que, por falta de denominação mais apropriada, pode ser chamado de "romance político" (MUDROVCIC, 1993, p.447, tradução nossa).

<sup>44</sup> Como afirma Blanes (2005-2006), para que essa mudança fosse notada nos trabalhos de Cortázar, não foi preciso uma grande mudança na sua maneira de escrever, apenas uma atualização. Isso porque em seus trabalhos anteriores o escritor já utilizava de procedimentos que inseriam reflexões através de seus personagens ou mesmo do narrador. O que teve que atualizar foi a forma como esses personagens comentavam as situações cotidianas, as situações que o escritor lia nos periódicos, relacionando dessa forma, os personagens com a realidade do período. Portanto, a maneira de escrever segue sendo a mesma, mas os temas deste romance em especial, muda totalmente. Isso porque, “Aunque Cortázar situara el carácter político de su novela en su experimentación formal, *Libro de Manuel* suponía un giro temático radical con respecto a sus anteriores novelas. En cuentos como “Reunión” Cortázar había abordado de frente la guerrilla y el proceso revolucionario, pero sus novelas habían estado, hasta entonces, alejadas del debate político y de los proyectos revolucionarios que, sin embargo, Cortázar había defendido en su vida pública. *Libro de Manuel* suponía, pues, el intento de conjugar la poética de la novela con la que Cortázar había tratado de revolucionar las formas literarias con la temática de la lucha armada y la represión” (BLANES, 2005-2006, p.157).

supone la presencia irrenunciable del contexto histórico y geopolítico dentro del cual se cumplen esa lectura o esa escritura [...]. A medida que pasa el tiempo el contenido y la óptica de muchas obras literarias empiezan a reflejar las condiciones y los contextos dentro de los cuales han sido escritas; pero lo que podía haber representado una opción, como tantas veces lo fue en nuestra tradición literaria, es ahora el resultado de una compulsión. Todos estos factores relativamente nuevos pero que hoy se vuelven agobiadores, están presentes en la memoria y en la conciencia de cualquier escritor que trate de ver claro en su oficio; de todas estas cosas es necesario hablar, porque solo así estaremos hablando verdaderamente de nuestra realidad y de nuestra literatura (CORTÁZAR, 2013, p. 295)<sup>45</sup>.

O caso de Cortázar é paradigmático das profundas mudanças na relação entre literatura e política ocorridas em estas duas décadas e a tensão crescente entre vanguarda e revolução na década de 70, especialmente a partir do “Caso Padilla”<sup>46</sup> e o golpe de estado contra o governo de Salvador Allende em 1973.

Com tudo isso, podemos dizer que os trabalhos produzidos nos anos 70, carregavam suas características de vanguarda estética e também as características de uma vanguarda política, isso porque dentro desses trabalhos convergiam as duas vertentes. No entanto, como já comentado, essas duas vanguardas se faziam presente como forma de crítica e apontamento, uma vez que ambas já não se relacionavam amigavelmente. Como apresenta Mudrovic, essas produções idealizaram os espaços do gênero e desviaram a atenção do código para o não literário. Trataram de desinstitucionalizar os usos circulares da verdade, do poder e do saber, desenvolveram narrativas que quiseram rivalizar sistematicamente com os relatos do Estado, da história ou da cultura letrada (1993, p.448).

---

<sup>45</sup> “Essa invasão implacável de uma realidade que não nos dá quartel é tão perceptível aos leitores quanto aos escritores conscienciosos da América Latina, e nem preciso enumerar seus elementos mais óbvios. Hoje e aqui, ler ou escrever literatura pressupõe a presença inalienável do contexto histórico e geopolítico em que essa leitura ou escrita acontece [...]. Com o passar do tempo, o conteúdo e a perspectiva de muitas obras literárias começam a refletir as condições e contextos em que foram escritas; mas o que poderia ter representado uma opção, como tantas vezes foi em nossa tradição literária, agora é resultado de uma compulsão. Todos esses fatores relativamente novos, mas que hoje se tornam avassaladores, estão presentes na memória e na consciência de qualquer escritor que procure ver claramente em seu ofício; É preciso falar de todas essas coisas, pois só assim estaremos falando de verdade sobre nossa realidade e nossa literatura” (CORTÁZAR, 2013, p. 295, tradução nossa).

<sup>46</sup> Heberto Padilla foi um notável escritor cubano que em 1968 ganhou o Prêmio Nacional de Poesia de Cuba com seu livro *Fuera del Juego*. Ele foi um revolucionário que passou da exaltação ao ceticismo, por apresentar seu desapontamento e uma crítica ao regime. Foi o responsável por desencadear a maior crise entre o governo cubano e os intelectuais desde o início da revolução de 1959 com a publicação do livro já citado. Seu livro foi censurado e Padilla foi acusado de ser contrarrevolucionário pelas autoridades. Ele foi marginalizado, perseguido e preso. A prisão de Padilla repercutiu internacionalmente e dividiu opiniões. A maioria dos intelectuais estrangeiros não aceitavam a prisão do poeta e ameaçavam romper relações com o governo cubano se Padilla não fosse libertado imediatamente. Ao perceber a insatisfação internacional, o governo cubano prepara uma cerimônia na União dos Escritores e Artistas de Cuba anunciando a presença de Heberto Padilla. Rickley Leandro Marques afirma que “O caso Padilla foi considerado um grande divisor, e, depois dele, a ilha socialista deixou de ser considerada o paraíso da intelectualidade de esquerda e passou a ser alvo de acalorados debates, tanto dos que a defendiam como opção para a implantação do socialismo no continente como dos que a acusavam de ter se tornado mais um regime totalitário” (2008, p. 118).

Os anos de 1980 começaram sentindo os sintomas de tudo que havia ocorrido na década anterior; foi uma década de grandes crises econômicas causadas, dentre outras causas e razões, pela queda do preço do petróleo, pela redução dos gastos públicos e o crescente uso do dólar dentro da economia regional. Tudo isso fez com que a década fosse denominada de “década perdida”. Esse também foi um período que possibilitou que as questões políticas se voltassem para a democracia e o pluralismo.

Com as mudanças políticas, acompanham também a mudança nas produções literárias do período. Esses dois terrenos tão conflitivos na década anterior voltam a se relacionar de forma harmônica. Dito de outra maneira, a esfera pública dos anos 80 tendeu outra vez a dividir as águas entre literatura e política, águas que, de acordo com a imagem expressa por Cortázar no romance *Libro de Manuel*, tinham conseguido sobreviver unidas graças ao romance político. “Como efecto previsible de lo mismo, la novela de los 80 mostró entonces una tendencia paulatina a desideologizar sus espacios discursivos internalizando los usos políticos que habían sido convencionalizados por el género durante la década anterior” (MUDROVCIC, 1993, p.457)<sup>47</sup>.

Com a renovada aliança entre literatura e política, o movimento de vanguarda começa a ocupar um “não lugar”. Esse “não lugar” se refere ao momento de decadência desse movimento, que seria aos finais da década de 70 e início da década de 80. A vanguarda que sempre esteve ligada à revolução e que tentava resgatar seu espírito político começa a ter que mudar a sua forma de produzir em detrimento da renovada aliança feita entre literatura e política. Com isso, a revolução deixa de ser seu eixo central e se perde a recuperação do espírito político que o movimento de vanguarda estava tentando realizar.

Nos romances de Bolaño esse “não lugar” da vanguarda pode ser identificado em algumas situações, como por exemplo, o fato de *Los detectives salvajes* ser um livro cheio de poetas, mas sem nenhum poema, assim como o fato de *Estrella distante* e *2666* narrarem a busca de um escritor perdido/escondido. Tudo isso, talvez, seja uma metáfora encontrada pelo escritor para ilustrar o fim das utopias políticas. Ao menos esta é a opinião expressa pelo crítico literário, Ignacio Echevarría, durante uma conferência pronunciada na Universidad de Barcelona no ano 2016 intitulada “*Nicanor Parra, Roberto Bolaño y las posvanguardias latinoamericanas*”.

---

<sup>47</sup> “Como efeito previsível do mesmo, o romance dos anos 80 apresentou então uma gradual tendência a desideologizar seus espaços discursivos, internalizando os usos políticos que haviam sido convencionalizados pelo gênero durante a década anterior” (MUDROVCIC, 1993, p. 457, tradução nossa).

Bolaño participou desses movimentos de vanguarda acreditando na possibilidade de mudar o mundo por meio da literatura, o que, como vimos, foi o intuito de muitos escritores das décadas de 60 e 70. No entanto, essa renovada aliança faz com que muitos escritores tivessem que compactuar com essa nova forma de escrever. Com isso, em seus romances, Bolaño segue abordando as questões literárias desse movimento tematizando vanguarda e poesia. Narra o vazio que a vanguarda deixou por meio de uma historização desse movimento, realizada através da ficção.

Com a reorganização entre literatura e política na década de 80, muitas produções literárias que foram marcadamente políticas na década anterior, passam a ser romances de fórmula. Esses foram uma forma que encontraram de fazer com que literatura e Estado pudessem voltar a dialogar. Essa institucionalização fez com que os gêneros literários tivessem seus espaços internos alterados, havendo, por exemplo, uma reorientação dos romances. O primeiro ponto que marcou essa reinstitucionalização foi a paródia do romance culinário<sup>48</sup>, por meio desta era possível fugir dos assuntos políticos: “por eso toda vez que la novela culinaria usa el procedimiento, lo usa por dos razones más o menos explícitas: para tomar distancia efectiva respecto de los programas de la novela política y para renegociar espacios propios entre oferta y demanda” (MUDROVICIC, 1993, p.458)<sup>49</sup>. Outro gênero que deixou explícito a tentativa de reinstitucionalização foi o romance de fórmula:

es en la tendencia que muestra el género a usar fórmulas o formatos codificados. Conocidos también como géneros menores o *Trivialliteratur*, los moldes que formatean la policial, el melodrama, la picaresca o el *western*, parecen evocar una suerte de "escritura mecánica". Una literatura que, por lo mismo, también ha circulado y circula como forma básicamente irreflexiva de hacer y leer literatura. Una literatura, en fin, que tiene la mala reputación de transformar toda historia en historieta, o de reducir cualquier lugar en lugar común del género (MUDROVICIC, 1993, p.459)<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> O termo “romance culinário” surge com Jauss que o utiliza para se referir à arte do entretenimento. Se configura “por el hecho de que no requiere ningún cambio de horizonte, sino unas expectativas que son indicadas e incluso cumplidas por una predominante tendencia del gusto, satisfaciendo el deseo de reproducción de lo bello habitual” (Jauss 1976, p.175). Como afirmou Mudrovicic (1993, p.458), na América latina esse tipo de romance se caracteriza pela facilidade de seus projetos narrativos e pela tranquilidade de seus relatos.

<sup>49</sup> “É por isso que cada vez que o romance culinário utiliza o procedimento, ele o utiliza por duas razões mais ou menos explícitas: distanciar-se efetivamente dos programas do romance político e renegociar seus próprios espaços entre oferta e demanda” (MUDROVICIC, 1993, p.458, tradução nossa).

<sup>50</sup> “É na tendência que o gênero mostra o uso de fórmulas ou formatos codificados. Também conhecidos como gêneros menores ou *Trivialliteratur*, os moldes que formatam o policial, o melodrama, o picaresco ou o *western*, parecem evocar uma espécie de “escrita mecânica”. uma forma basicamente impensada de fazer e ler literatura, uma literatura, enfim, que tem a má fama de transformar todas as histórias em histórias em quadrinhos, ou de reduzir qualquer lugar a um lugar-comum do gênero (MUDROVICIC, 1993, p.459, tradução nossa).

No meio dessa transição, do romance político para o romance de fórmula, aparece como gênero predominante os romances policiais, que juntam as características políticas advindas dos anos anteriores com a característica de uma “escritura mecânica”, uma escrita onde qualquer fato e história pode se tornar uma narração. “A diferencia de la novela política que potencia el uso ideológico del espacio literario, la novela policial procede más bien a hacer un uso literario del dato político, esto es, procede a transformar la política en coartada o en lugar institucional del género” (MUDROVICIC, 1993, p. 459)<sup>51</sup>. Portanto, os romances de fórmula tratam de fazer de seus textos um lugar de integração de literatura e política, mas invertendo a relação dos dois termos que existia na década de 70, a ficção passa a usar a política para fins literários, e não ao contrário.

Os textos de Roberto Bolaño apresentam de maneira reiterativa os elementos dos romances policiais. Em suas produções podemos nos deparar com personagens que buscam por pessoas que cometeram algum crime, e que também buscam por autores perdidos por meio de seus rastros literários, fazendo dessa forma uma investigação. Dentro das características formais clássicas desse gênero é possível observar que geralmente as narrativas começam com uma pergunta que o desenrolar do texto tratará de responder. Se pegarmos como exemplo a obra analisada nesse trabalho, *Estrella distante*, é possível ver na epígrafe uma interrogação: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”<sup>52</sup>, que como veremos mais adiante, pode se referir ao período de 1973 onde a democracia chilena é derrubada. Dessa forma, fica evidente desde o começo do romance a relação estrutural do livro com esse gênero, na fórmula narrativa da investigação.

Esse texto de Bolaño também serve de exemplo claro para o que foi dito anteriormente: o gênero policial como transição da reorganização entre literatura e política. Isso porque, nessa obra, é possível notar que as investigações realizadas vão além do sujeito criminoso e do crime que cometeu, elas também estão sempre voltadas para o momento político que enfrentava o país, exemplificando dessa forma o uso que as questões políticas começam a ter nas produções literárias desse período. Como afirma Guadalupe Gerardi: “Estrella distante sigue y al mismo tiempo transgrede varios de los preceptos de la novela criminal clásica y sus derivados” (2018, paginação irregular)<sup>53</sup>. Segue por usar da estrutura e

<sup>51</sup> “Diferentemente do romance político que promove o uso ideológico do espaço literário, o romance policial procede antes para fazer um uso literário de dados políticos, ou seja, transforma a política em um alibi ou em um lugar institucional do gênero” (MUDROVICIC, 1993, p.459, tradução nossa).

<sup>52</sup> “Que estrela cai sem ninguém olhar para ela?” (tradução nossa).

<sup>53</sup> “*Estrella distante* segue e ao mesmo tempo transgrede vários dos preceitos do romance criminal clássico e seus derivados” (2018, página irregular, tradução nossa).

fórmula e transgrede por querer sempre ir além do crime ou criminoso, buscando dessa forma o contexto social. Nesse sentido, poderia ser citada também a obra *Los detectives salvajes*, na qual os personagens principais fazem uma investigação para encontrar uma escritora desaparecida, e até mesmo *La Literatura Nazi en América*, onde nos encontramos com um autor/pesquisador/investigador que busca acerca de autores desconhecidos da literatura nazista na América Latina, uma investigação eminentemente literária, mas que usa a política como eixo organizador da obra.

Esta tensão entre política e estética é especialmente acentuada na história das vanguardas na América Latina, sendo um aspecto determinante na própria origem do movimento no continente. O crítico literário uruguaio Ángel Rama, no seu célebre estudo “Os processos de transculturação na narrativa Latino-Americana” (1974), explica que com a chegada das vanguardas na América Latina<sup>54</sup> a literatura regionalista começa a se sentir ameaçada. Como vimos, os vanguardistas queriam quebrar as tradições e olhar sempre para o futuro, já os regionalistas acentuavam as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas ou sociedades internas e prezavam pela conservação de elementos do passado, que contribuíam para o processo de singularização cultural, com a intenção de transmiti-los ao futuro como modo de preservar a identidade cultural da região. A tradição era extremamente importante para os regionalistas. Por essa divergência de posturas, houve um inevitável embate entre esses dois movimentos. A preocupação pela sobrevivência das tradições autóctones e a denúncia social presente na literatura regionalista entra em conflito com o esteticismo das vanguardas europeias. Este conflito, explicado por Rama através do conceito de transculturação, determina a importância da tensão entre arte e política, como eixo central para entender as vanguardas no continente americano, ao longo do século XX.

Todos os trabalhos citados ajudaram a salientar como a tensão interna entre literatura e política é inerente ao conceito de vanguarda, mas que apresenta um caráter específico na América Latina. Com isso, tendo feito as relações entre vanguarda e política, vida e literatura, dentre outros, levantadas no tópico anterior, e tendo abordado essa temática desde uma

---

<sup>54</sup> Por mais que se considere a vanguarda um movimento que surge a partir dos anos 20, para Jorge Schwartz (2002) as vanguardas latino-americanas começaram a aparecer a partir do ano de 1909, com o “Manifesto futurista” lançado em Paris por Marinetti e que teve grande repercussão na América Latina, fazendo com que poucas semanas depois comesçassem a aparecer trabalhos publicados na Argentina. Neste mesmo ano, no Brasil, Almacchio Dinis faz a primeira menção ao futurismo. Essas duas referências são as primeiras menções da vanguarda na América Latina, e por isso, 1909 pode ser considerado como o pontapé inicial desse movimento no continente.

perspectiva latino-americana, nos resta identificar toda essa discussão teórica dentro da prática narrativa das ficções de Roberto Bolaño.

#### 4. AS VANGUARDAS E ROBERTO BOLAÑO

Em seus textos Roberto Bolaño apresenta a neovanguarda com um caráter lendário<sup>55</sup>, totalmente revolucionária, principalmente nos anos 70, período no qual tentou transformar a sociedade. O autor se mostra dessa forma como um representante do verdadeiro movimento de neovanguarda na sua juventude, o que existiu durante os anos 60 e 70, essa que recuperou e renovou o movimento de vanguarda anterior, as vanguardas históricas. Isso porque, como já vimos, nesse momento o caráter cada vez mais político começou a dominar as produções literárias.

Dessa forma, no romance que vamos analisar, Bolaño traz a neovanguarda como forma de apresentar sua experiência, muitas vezes autobiográfica, durante um período caracterizado pelos regimes ditatoriais da década de 70. Portanto, há, nos romances de Bolaño, uma junção de ficção, realidade histórica da América Latina e as experiências do próprio autor. Com tudo isso, Bolaño deixa claro que suas obras trazem a confluência de literatura e vida a partir da representação narrativa da memória da neovanguarda.

As características da narrativa produzida na pós-ditadura, ou seja, nas décadas de 80 e 90, também estão presentes nos trabalhos desse escritor; como, por exemplo, a desorientação, levantada por Eduardo Vergara Torres (2016, p.99), que é comum nos trabalhos desse período, causada pelo fim do acordo entre literatura e política na década de 70 e a emergência de um novo paradigma. Outra característica encontrada nas produções de Bolaño são as características dos romances policiais, que, como já comentado, foi um dos mais importantes subgêneros da narrativa nas décadas de 80 e 90 e um modelo de transição entre os romances dos anos 70 e a narrativa menos influenciada pelo contexto político do final do século XX.

Vergara Torres vê no argumento de *Estrella distante* a representação narrativa do final da vinculação entre política e vanguarda literária, característica da década de 70:

Ese devenir fascista de la poesía, esa identificación entre arte de neovanguardia, política de ultraderecha y violencia criminal en Ruiz-Tagle/Wieder, inscrita ahora en el marco de una trama policial y produciendo un efecto bastante desolador, expresaría a mi juicio el agotamiento definitivo del conjunto de discursos progresistas que durante tanto tiempo quisieron ligar la escritura literaria en América Latina con la revolución, la justicia, la identidad, la independencia, el pueblo, la

---

<sup>55</sup> Termo utilizado por Eduardo Becerra no texto “La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal: Las ficciones con poetas de Roberto Bolaño” (2017).



emancipación; en general, como habría dicho bellamente Kant, el juvenil entusiasmo por el despliegue progresivo de la razón en la historia (TORRES, 2016, p.100)<sup>56</sup>.

O excesso de violência nos trabalhos de Bolaño levanta uma outra questão; o lugar do mal dentro de suas produções. Com todo o processo histórico ocorrido ao longo da segunda metade do século XX, como já tratamos, e com a construção de um novo modo de escrever, uma reformulação das relações entre ficção e política, o mal surge como algo presente no cotidiano do continente sobre o que o escritor foca suas reflexões. Bolaño, ao se colocar como escritor que ficcionaliza suas próprias vivências, se aproxima ainda mais de todos os processos políticos que presenciou. Assim, produz um jogo entre vida e literatura onde um penetra no outro criando um regime próprio, no qual o mal, é parte crucial. É a representação do mal que potencializa as experiências do narrador assim como a dos personagens representados.

“Sus historias, en un juego tan sugerente como desasosegante, reescriben la experiencia vanguardista adscribiéndola tanto al heroísmo como a la maldad extrema” (BECERRA, 2017, p. 267)<sup>57</sup>. Com essa fala de Becerra podemos ver a ambiguidade do tema, presente nos livros de Bolaño. O heroísmo está relacionado ao seu caráter político revolucionário e a maldade vem representada de forma mais acentuada por meio de alguns personagens ligados às ditaduras, como por exemplo, o vanguardista Carlos Wieder, de *Estrella distante*. Para Eduardo Becerra as obras de Roberto Bolaño fazem referência a uma vanguarda que existiu no auge da revolução, e sendo assim, é fiel às questões abordadas por esse movimento, como, por exemplo, o tema da juventude como paraíso perdido, o sonho utópico da revolução futura e a busca da plenitude vital. Becerra se refere a esse movimento de vanguarda como tendo um caráter lendário, pois possivelmente exista só na experiência de quem viveu essa época, na ficção criada por uma memória idealizadora.

No entanto, existem críticos com uma outra perspectiva sobre as características de vanguarda utilizadas por Bolaño, como por exemplo, Jeremias Cárdenas Gamboa. Para este

---

<sup>56</sup> Essa transformação fascista da poesia, essa identificação entre arte neovanguarda, política de ultradireita e violência criminoso em Ruiz-Tagle/Wieder, agora inscrita no quadro de uma trama policial e produzindo um efeito bastante devastador, expressam na minha opinião o esgotamento definitivo do conjunto de discursos progressistas que por tanto tempo quiseram vincular a escrita literária na América Latina com a revolução, a justiça, a identidade, a independência, o povo, a emancipação; em geral, como Kant diria lindamente, o entusiasmo juvenil pelo desdobramento progressivo da razão na história (TORRES, 2016, p.100, tradução nossa).

<sup>57</sup> “Suas histórias, em um jogo tão sugestivo quanto inquietante, reescrevem a experiência vanguardista, atribuindo-a tanto ao heroísmo quanto à maldad extrema” (BECERRA, 2017, p. 267, tradução nossa).

escritor, Bolaño é pós-moderno, e em suas produções utiliza várias correntes herdadas do modernismo. Segundo Cárdenas Gamboa, Bolaño utiliza de mecanismos da ficção pós-moderna e da poética do modernismo e “se sirve de ellos para articular una manera original de reinscribir el proyecto vanguardista en la escena contemporánea” (CÁRDENAS, 2008, p.224)<sup>58</sup>. Para Cárdenas Gamboa, Bolaño utiliza os mecanismos da “metaficción historiográfica”. Para ele, o autor chileno reformula alguns conceitos do pós-modernismo, mas trabalhando sempre dentro das questões estabelecidas. Como forma de ilustrar essa hipótese, Cárdenas traz alguns exemplos desse uso em *Estrella distante*: o recurso da memória, por meio da qual o narrador descreve os fatos que presenciou e que se recorda; e a justaposição de dois gêneros distintos: a pesquisa literária e o romance policial. Essas características fazem com que o romance de Bolaño se enquadre dentro dos romances historiográficos, tornando este romance, dessa forma, pós-moderno.<sup>59</sup>

Na nossa opinião, para entender a relação de Bolaño com a vanguarda o contraste com o pós-modernismo não é tão esclarecedor quanto a sua relação com o Romantismo. Octavio Paz em seu texto *Los hijos del limo* comenta essa relação. Em um dos capítulos traz vários tópicos relacionando esses dois movimentos literários, como por exemplo o fato de serem dois movimentos jovens, com a intenção de destruir a realidade do momento. Para Paz, ambos se rebelaram contra a razão, contra a construção dos valores da época e traziam o corpo, a paixão e a perspectiva de futuro como algo primordial; o erotismo, os sonhos e a livre imaginação passaram a estar mais presente nas produções artísticas, e, principalmente, o fato de serem dois movimentos determinados por ideologias políticas associadas a revoluções históricas: “Dos grandes movimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: al Romanticismo, la Revolución Francesa; a la Vanguardia, la Revolución Rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin” (PAZ, 1990, p.147)<sup>60</sup>. Octavio Paz defende ainda que os vanguardistas sabiam que a negação do Romantismo era um ato romântico, isso porque essa era uma tradição inaugurada pelo próprio romantismo: “la tradición que se niega

---

<sup>58</sup> “ele os utiliza para articular uma forma original de reinscrever o projeto de vanguarda na cena contemporânea” (CÁRDENAS, 2008, p.224, tradução nossa).

<sup>59</sup> No entanto, através de suas reformulações, Bolaño também se afasta e desafia a corrente pós-moderna, isso por usar das estratégias e formas de produção não condizentes com esse movimento, como por exemplo a ênfase em eventos reais, como a ditadura chilena e a dívida com o movimento de vanguarda. Dessa forma, como diz Cárdenas (p.214), o leitor irá interpretar esse romance apenas como apropriação das estratégias discursivas desse movimento pós modernista, tendo dessa forma uma visão errada do trabalho de Bolaño uma vez que o associa apenas ao movimento de vanguarda.

<sup>60</sup> “Dois grandes movimentos históricos alternadamente os fascinam e os separam: Ao Romantismo, a Revolução Francesa; à Vanguarda, à Revolução Russa, aos Expurgos e ao cesarismo burocrático de Stalin” (PAZ, 1990, p.147, tradução nossa).

a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura” (PAZ, 1990, p.147)<sup>61</sup>. É a neovanguarda que consolida a ruptura da tradição iniciado pelo Romantismo, a partir desse momento, compreendida como “tradição da ruptura”, na denominação usada por Octavio Paz.

Além das relações citadas anteriormente, uma em especial conecta muito bem esses dois movimentos: a ambição de unir vida e arte. Com a intenção de mudar a realidade, ambos se apresentaram não só como uma linguagem, mas também como uma política, apresentando uma visão do mundo e trazendo uma nova ação, um novo estilo de vida, e dessa forma pretendiam mudar o mundo. “La ambición de cambiar la realidad aparece lo mismo entre los románticos que en la vanguardia, y en los dos casos se bifurcan en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y la revolucionaria” (p.148)<sup>62</sup>. No entanto, claramente existem pontos que diferem de estes dois movimentos, o mais marcante deles, é o radicalismo do movimento vanguardista; “la vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron” (PAZ, 1990, p.161)<sup>63</sup>. Essa série de convergências e divergências entre Romantismo e vanguardismo expostas por Octavio Paz esclarecem o sentido do caráter romântico que Bolaño evidencia em sua representação da neovanguarda latinoamericana, e que está presente em sua concepção da literatura. Com relação a essa perspectiva romântica, o escritor argentino e íntimo amigo de Bolaño, Rodigo Fresán, afirma na revista *Letras Libres* que:

Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra. Y un acercamiento a él y a lo que escribió contagia casi instantáneamente una cierta idea romántica de la literatura y de su práctica como utopía realizable. Unas ganas feroces de que todo sea escritura y que la tinta sea igual de importante que la sangre (FRESÁN, 2007, p.56)<sup>64</sup>.

Dessa forma, Bolaño configura a sua perspectiva da vanguarda evidente especialmente na sua poesia. Corroborando com o apresentado por Fresán, Bolaño, de fato, durante sua juventude denominou a ele mesmo e seus companheiros do movimento vanguardista denominado infrarrealismo; “Los perros românticos”:

En aquel tiempo yo tenía 20 años

<sup>61</sup> “a tradição que se nega para continuar, a tradição da ruptura” (PAZ, 1990, p.147, tradução nossa).

<sup>62</sup> “A ambição de mudar a realidade parece a mesma entre os românticos e na vanguarda, e em ambos os casos eles se ramificam em direções opostas, mas inseparáveis: magia e política, tentação religiosa e revolucionária” (p.148, tradução nossa).

<sup>63</sup> “A vanguarda é uma exasperação e um exagero das tendências que a precederam” (PAZ, 1990, p.161, tradução nossa).

<sup>64</sup> “Bolaño é um dos escritores mais românticos no melhor sentido da palavra. E uma aproximação a ele e ao que escreveu quase instantaneamente espalha uma certa ideia romântica de literatura e sua prática como utopia viável. Um desejo feroz de que tudo seja escrito e que a tinta seja tão importante quanto o sangue” (FRESÁN, 2007, p.56, tradução nossa).

y estaba loco.  
 Había perdido un país  
 Pero había ganado un sueño.  
 Y si tenía ese sueño,  
 lo demás no importaba.  
 Ni trabajar, ni rezar,  
 Ni estudiar de madrugada  
 junto a los perros românticos. (BOLAÑO, 2000, p.49).

A poesia de Bolaño empregava o poético como forma de vida. Relacionava, portanto, literatura e vida, deixando claro as tensões existentes entre ambas e usando a narrativa ficcional para refletir sobre um assunto que, como já foi desenvolvido neste trabalho, é medular para a cabal compreensão das teorias da vanguarda. Tempos depois, mesmo deixando de escrever poesias, essas seguiam sendo o eixo central de seus trabalhos; em suas narrativas as poesias e os poetas sempre se faziam presentes como tema, impregnados de um espírito romântico.

Além das relações presentes na obra de Bolaño com os diferentes movimentos literários, também se pode comentar sobre o posicionamento do autor em relação a outros escritores da tradição literária latino-americana, como por exemplo, Jorge Luis Borges. O escritor argentino Alan Pauls traça um paralelo entre a tematização da vanguarda por Roberto Bolaño em *La literatura nazi en América* com a transformação da épica feita por Jorge Luis Borges em *Historia universal de la infâmia* em 1935. No entanto, esta não é a única relação existente entre eles; Alan Pauls, destaca quatro principais pontos de semelhança entre os escritores: 1) a figura de um grande leitor, um leitor ativo, 2) o “enciclopedismo internacional”, 3) a fascinação pelo apócrifo, uma forma de resistência e oposição a todas as ideologias de autenticidade que estão ligadas ao imaginário do boom latino-americano e, 4) a importância da vida como forma literária de recuperação, de ressurreição de experiências perdidas. Esse último ponto faz referência ao tema deste trabalho, que é a tematização da vanguarda por Roberto Bolaño, como já comentando anteriormente.

Bolaño sempre se mostrou um dos maiores admiradores de Borges. Como ele mesmo já disse:

Yo viviría debajo de la mesa de Borges, leyendo cada una de sus páginas. Borges, para mí, es, con palabras borgeanas, un autor feliz, ¿sí? Pero lo que me propulsa es una cosa mucho más salvaje que lo de Borges. Lamentablemente, porque yo quisiera

ser una persona tremendamente más tranquila. Estaría mucho mejor, seguro, pero no. Mi vida ha sido infinitamente más salvaje que la de Borges. El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no sólo el boom sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales, Es el territorio del parricidio por un lado. Y por otro lado es el territorio de lo borgiano, Hay que investigar todos los flecos, todos los caminos que ha dejado Borges (BRAITHWAIT, 2006, P.98-99)<sup>65</sup>.

Bolaño se descrevia como um discípulo de Borges, talvez por isso tenha tomado esse escritor como um parâmetro para suas produções. Com isso, a forma como utilizava de elementos autobiográficos e a maneira como levava totalmente lado a lado vida e literatura era um ponto de ruptura com o mestre.

Já o escritor Ignacio Echevarría traçou uma relação entre Bolaño e Nicanor Parra<sup>66</sup>. Esse escritor chileno começa a escrever seus poemas durante o período em que as vanguardas históricas estão em alta no continente latino-americano; seu primeiro livro é lançado em 1937. Para alguns estudiosos, ele é o último grande vanguardista do continente. Echevarría concorda com essa afirmação enaltecendo o trabalho deste poeta. Parra é quem desenvolve a “antipoesía”, uma poesia de ruptura, que trazia para as expressões poéticas a oralidade e se opunha à maneira tradicional de se escrever poemas nesse período em seu país. Esse novo tipo de poesia se desenvolveu junto com a arte pop<sup>67</sup>. Com relação à vanguarda, Echevarría defende que Parra mimetiza seu gesto provocador e aproveita seu caráter transgressor para buscar a renovação da língua.

Em uma entrevista, indagado sobre qual escritor preferia, Enrique Lihn, Jorge Teillier ou Nicanor Parra, responde: “Nicanor Parra por encima de todos, incluidos Pablo Neruda y Vicente Huidobro y Gabriela Mistral” (Maristain, 2006, p.63). Poderiam ser citadas aqui diversas outras falas em que Bolaño elogia as produções e colocações de Parra e que se mostra como um leitor fiel de todas suas produções. Finalizo com a seguinte fala do autor

---

<sup>65</sup> Eu moraria debaixo da mesa de Borges, lendo cada uma de suas páginas. Borges, para mim, é, com palavras borgeanas, um autor feliz, não é? Mas o que me move é algo muito mais selvagem do que Borges. Infelizmente, porque eu gostaria de ser uma pessoa tremendamente mais calma. Seria muito melhor, claro, mas não. Minha vida tem sido infinitamente mais selvagem que a de Borges. O território que marca a minha geração é o da ruptura. É uma geração muito inovadora, é uma geração que quer deixar para trás não só o *boom*, mas o que o *boom* gera, que é uma geração de escritores muito comerciais, é o território do parricídio por um lado. E, por outro lado, é o território dos Borges, devemos investigar todas as franjas, todos os caminhos que Borges deixou (BRAITHWAIT, 2006, P.98-98, tradução nossa).

<sup>66</sup> Bolaño sempre demonstrou a admiração e respeito por Nicanor Parra; isso fica evidente em uma entrevista, onde, questionado sobre a importância de Pablo Neruda para a literatura chilena, defende que: “Para mí, el mayor poeta de Chile es Nicanor Parra y después de Nicanor Parra hay varios. Neruda es uno de ellos, sin duda. Neruda es lo que yo pretendía hacer a los 20 años: Vivir como poeta sin escribir” (ÁLVAREZ, 2006, p.39-40).

<sup>67</sup> Movimento que buscava ironizar o consumismo e a vida cotidiana. Surge em 1950, na Inglaterra, e se consolida nos Estados Unidos por volta de 1960 com o objetivo de desconstruir imagens pertencentes às culturas de massa, a chamada “cultura pop”, feita para as grandes multidões.

chileno, muito significativa: “Yo les recomendaría a los escritores chilenos dejar de escribir durante un año y ponerse a leer a Parra desde el principio, es decir, desde los *Poemas y antipoemas* hasta los *Discursos*. Hay que leer a Parra con voracidad y con inteligencia” (BRAITHWAIT, 96, 2006)<sup>68</sup>.

Tudo isso nos mostra como Bolaño se colocava em relação aos escritores anteriormente citados. Ele constrói sua tradição literária se inspirando em escritores—que admirava e fazendo reverência à forma como eles praticavam a literatura. Reivindicar a esses escritores é uma leitura estratégica, tal como explica Ricardo Piglia, com a qual Bolaño se insere em uma tradição que tem as vanguardas como referência, e assim como Borges e Parra, as supera:

Se lee desde donde se escribe, y esa sería otra característica de la lectura de escritor [...] se lee desde donde se escribe, se construye la tradición desde el lugar en el que se está definiendo la propia escritura y se intenta construir esa lectura como un espacio desde el cual los textos que se van a escribir o se están escribiendo puedan funcionar. Borges construye una tradición con sus lecturas porque no quiere ser leído como Mallea. Es decir, no quiere ser leído desde una tradición narrativa en el interior de la cual sus textos no valgan nada (PIGLIA, 2016, p. 23-24)<sup>69</sup>.

Dessa forma, Bolaño se posiciona diante do movimento de sua geração e indica a direção de suas produções, mostra como quer ser lido com relação a esses dois outros escritores, Borges e Parra, dois autores que transgrediram as vanguardas históricas com um posicionamento sempre distanciado e muitas vezes irônico. Um dos seus livros mais representativos desta tendência é *Estrella distante*.

## 4.1 *Estrella distante*

### 4.1.1. Entre o relato policial e a história

*Estrella distante* é o quinto romance publicado por Roberto Bolaño. Sua primeira edição é em 1996 pela coleção *Narrativas hispánicas* da editora Anagrama. Junto a La

---

<sup>68</sup> “Eu recomendaria aos escritores chilenos que parassem de escrever por um ano e começassem a ler Parra desde o início, ou seja, dos *Poemas e antipoemas* aos *Discursos*. Parra deve ser lido com voracidade e inteligência” (BRAITHWAIT, 96, 2006, tradução nossa).

<sup>69</sup> “Você lê de onde você escreve, e essa seria outra característica da leitura do escritor [...] você lê de onde você escreve, a tradição se constrói a partir do lugar onde a própria escrita está sendo definida e você tenta construir essa leitura como um espaço a partir dos quais podem funcionar os textos que vão ser escritos ou que estão sendo escritos. Borges constrói uma tradição com suas leituras porque não quer ser lido como Mallea. Ou seja, ele não quer ser lido a partir de uma tradição narrativa dentro da qual seus textos não valem nada” (PIGLIA, 2016, p. 23-24, tradução nossa).

*literatura nazi em América*, publicada no mesmo ano, estas são as primeiras obras que o colocaram no campo literário espanhol. A primeira surge do último relato do livro anterior criando um vínculo temático e formal, um díptico que relaciona vanguarda latino-americana e política.

Este é um romance narrado em primeira pessoa por Arturo Belano, poeta que frequenta as oficinas de literatura, e que tem como protagonista Alberto Ruiz-Tagle, um jovem que se infiltra nas oficinas de literatura durante o governo de Salvador Allende e que, após o Golpe de estado de 1973 revela sua verdadeira identidade, Carlos Wieder. Este começa a desenvolver sua arte revolucionária fazendo poemas no céu e uma exposição fotográfica de mulheres assassinadas. Com isso, a narrativa se inicia apresentando o momento histórico no Chile durante o governo de Salvador Allende e retratando também o período de pós golpe. Com o retorno à democracia, Wieder desaparece. A partir de então, a narrativa se foca na investigação, na procura pelo poeta vanguardista desaparecido. Esta investigação é liderada por Abel Romero, auxiliado por Belano. Dessa forma, se estabelecem as características do gênero policial.

Como já comentado, este gênero se consolidou na década de 80, em um processo de reorganização entre literatura e política que continuará até o final do século XX. Nesse trabalho, *Estrella distante*, as características desse gênero se somam à representação de um momento histórico concreto e o movimento artístico e cultural da neovanguarda, tudo isso relacionado com as consequências do golpe militar ocorrido no Chile em 1973, um procedimento que, como comenta Gerardi (2018), ocorre em grande parte da obra do autor chileno:

La obra de Roberto Bolaño es un ejemplo paradigmático del lugar que ocupa el género policial en la literatura latinoamericana. Su uso es idiosincrático: sus textos escenifican procedimientos centrales del policial con personajes que se lanzan, no solo a la búsqueda de los tradicionales criminales, sino también a seguir el rastro de textos literarios y autores perdidos, generalmente vinculados de una forma u otra a la vanguardia histórica latinoamericana (GERARDI, 2018)<sup>70</sup>.

Guadalupe Gerardi traz também uma possível explicação para o título adotado por Roberto Bolaño no romance; segundo ela, “Estrella” se refere à estrela estampada na bandeira

---

<sup>70</sup> “A obra de Roberto Bolaño é um exemplo paradigmático do lugar que o gênero policial ocupa na literatura latino-americana. Seu uso é idiosincrático: seus textos encenam procedimentos policiais centrais com personagens que se lançam, não apenas em busca de criminosos tradicionais, mas também para seguir o rastro de textos literários e autores perdidos, geralmente ligados de uma forma ou de outra Vanguarda história latino-americana” (GERARDI, 2018, tradução nossa).

chilena, e distante, uma vez que Bolaño escreve na Espanha, já exilado. Esta perspectiva ganha força com a epígrafe do livro utilizada por Bolaño, que citando a Willian Faulkner, se pergunta: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”. Ainda segundo Gerardi, o verbo cair se refere à transformação histórica do país abordada no livro. A pergunta apresentada na epígrafe também traz uma aproximação ao gênero policial, que comumente apresenta uma questão como enigma central da narração. Nesta interpretação, a relação entre a memória individual do autor e a história coletiva chilena estariam já salientados desde o começo do romance.

No entanto, uma outra interpretação se mostra possível: a estrela citada na epígrafe do livro pode fazer referência a Carlos Wieder, a “estrela” da narrativa, o personagem principal. Reforçando isso, pode-se observar que dos dez capítulos que constitui o romance, oito estão dedicados a Wieder. Apenas dois capítulos fazem referências a outros personagens; os capítulos que tratam dos professores das oficinas de literatura, Diego Soto e Juan Stein.

No escasean los personajes enigmáticos o estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como suele decirse más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia (BOLAÑO, 1996, p. 117)<sup>71</sup>.

A referência que fazem a Wieder, como tendo “luz propia”, pode corroborar essa interpretação. Neste caso o mistério que a investigação policial deve resolver seria o próprio protagonista, que é apresentado como um enigma para o leitor: quem é Wieder? Qual é o sentido dos seus crimes? Como se relacionam seus atos com a neovanguarda e com o golpe de estado no Chile?

Essa obra de Roberto Bolaño vai além da estrutura de um romance policial clássico, que geralmente termina com a solução do crime e a restauração da justiça e da ordem, mostrando dessa forma a efetividade da lei. Bolaño adiciona a este gênero as questões históricas e sociais que envolvem o crime, e mostra com isso que muitas vezes não há a possibilidade de estabelecer justiça, portanto, não há um final otimista nem um restabelecimento da ordem como nas séries clássicas. Desta forma, se aproxima ao policial

---

<sup>71</sup> “Não faltam personagens enigmáticos ou bizarros, mas a figura principal, aquele que fica sozinho entre a vertigem e o balbucio da década maldita, é sem dúvida Carlos Wieder. Sua figura, como muitas vezes se diz tristemente na América Latina, brilha com luz própria” (BOLAÑO, 1996, p. 117, tradução nossa).



norte-americano de autores como Dashiell Hammett ou Raymond Chandler<sup>72</sup>, onde descobrir a identidade do assassino não é tão importante quanto conhecer as causas profundas do crime.

Também existe uma diferença fundamental em relação ao gênero policial, em *Estrella distante* a figura central é o personagem Carlos Wieder, o criminoso. Dentro do contexto do mundo literário e intelectual chileno durante o governo de Salvador Allende, são narradas as vivências de alguns estudantes de letras e jovens poetas que faziam parte de uma oficina literária de poesia vanguardista, assim como de seus professores. O próprio narrador é um dos poetas que formavam parte do mundo literário jovem do Chile. Wieder, o personagem central, é um aviador e poeta que trabalha para os militares da direita chilena y que, no começo, frequenta as oficinas de poesia organizadas pelos professores Juan Stein y Diego Soto, com o nome de Alberto Ruiz-Tagle. Ao longo do texto tomamos conhecimento de suas práticas artísticas extremas, como, por exemplo, escrever poemas no céu com a fumaça de aviões de guerra. Depois do golpe de estado organizado por Pinochet de 1973, Wieder comete vários assassinatos, entre eles o de duas irmãs gêmeas que foram suas companheiras das oficinas de poesia. Um pouco mais adiante, os assassinatos de Wieder vão se multiplicar. Além de matar, Wieder tira fotos de suas vítimas, grande maioria mulheres, um pouco antes de que deem o suspiro final, para fazer depois uma exposição artística com essas fotos.

O Chile de 1973 é o cenário que estabelece a narrativa de *Estrella distante*; um Chile que enfrentava a repressão da ditadura militar. Todo o mal deste período, se personifica em um homem: Carlos Wieder. E como diz Carmen Cecilia Rodríguez Almonacid:

Será em *Estrella distante* que o leitor receberá o convite a "reconhecer", através das histórias daqueles que sonhavam que valia a pena viver a vida em prol dos seus ideais, o Holocausto, o terror, o horror que se instaura após o golpe de estado que derroca o governo de Salvador Allende (2008, paginação irregular).

O narrador começa o nono capítulo do livro, quando o detetive Romero e o narrador estão à procura de Wieder, com a seguinte fala: “esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos” (BOLAÑO, 1996, p.138)<sup>73</sup>. Seguramente um dos monstros a quem ele se referia era Carlos Wieder. Desde o começo do romance, esse personagem se apresenta com diferentes identidades: Ruiz Tagle, como assistente das oficinas de literatura; depois como R.P. English, câmera de filmes pornográficos; e Rules Defoe, crítico literário de revistas

<sup>72</sup> Dashiell Hammett e Raymond Chandler foram dois romancistas estadunidenses. O primeiro é considerado o pai do romance policial americano e o segundo, exerceu uma grande influência nos romances policiais modernos.

<sup>73</sup> “Esta é minha última transmissão do planeta dos monstros” (BOLAÑO, 1996, p.138, tradução nossa).

neonazistas. Sem nos esquecer de Wieder, nome mais utilizado ao logo do relato. Nome esse, que como nos mostra Bibiano, um dos personagens da narrativa, apresenta múltiplos significados: “Weider significa «otra vez», «de nuevo», «nuevamente» [...] en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa «contra», «frente a»” (BOLAÑO, 1996, p.50)<sup>74</sup>.

Se pensamos que as mais evidentes características do movimento de vanguarda na obra estejam atreladas a esse personagem, não é difícil o relacionar a definição de um de seus nomes, como apresenta Bibiano. Assim como não seria difícil o relacionar com o adjetivo “monstro”, uma vez que esteve atrelado a tantas atrocidades em prol de sua ideologia. Desta forma, a vanguarda surge como um conceito chave para solucionar o mistério que é esse personagem.

#### 4.1.2. *La literatura nazi en América e Estrella distante*

*Estrella distante* começa com uma pequena nota que nos diz que a narrativa em questão será uma continuação da última biografia apócrifa narrada em *La literatura nazi en América*: “El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma” (BOLAÑO, 2012, p. 11)<sup>75</sup>.

Todos os escritores descritos por Bolaño nesta obra, de acordo com Luche (2014), podem ser considerados vanguardistas: Willy Schurholz é apresentado como sendo um escritor experimentalista, outros são descritos explicitamente como praticante de correntes da vanguarda histórica, como por exemplo Silvio Sálvatico, “Fue jugador de fútbol y futurista” (BOLAÑO, 2010, p.55)<sup>76</sup>. E outros tinham a vontade de mudar o panorama literário por meio das vanguardas, como Amado Couto, “él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña: Vanguardia necesitaba, letras experimentales, dinamita [...] algo moderno” (BOLAÑO, 2010, p.123)<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> “Weider significa «otra vez», «de novo», «novamente» [...] em alemão antigo *Widar* ou *Widari*, significa «contra», «frente a»” (BOLAÑO, 1996, p.50)

<sup>75</sup> “O último capítulo de *La literatura nazi en América* serviu como um contraponto, talvez como um anticlímax ao grotesco literário que o precedeu, e Arturo queria uma história mais longa, não um espelho ou explosão de outras histórias, mas um espelho e a própria explosão” (Bolaño, 2012, p. 11, tradução nossa).

<sup>76</sup> “Era jogador de futebol e futurista” (BOLAÑO, 2010, p.55, tradução nossa).

<sup>77</sup> “Ele ficava pensando em literatura e mais precisamente no que a literatura brasileira precisava: Vanguarda, precisava, letra experimental, dinamite [...] algo moderno” (BOLAÑO, 2010, p.123, tradução nossa).

A relação entre literatura e política é um outro elemento que caracteriza todos esses escritores como vanguardistas. É por meio dessa relação que somos levados ao título, que relaciona a literatura com o nazismo. E como já colocado, Bolaño não se limita a representar uma vanguarda de direita, mas aludir a todas as vanguardas. Laura Luche defende que:

El hecho de que el libro se centre en una improbable vanguardia de derecha, históricamente minoritaria, incrementa indudablemente su carácter quimérico. A través de este carácter quimérico, a través del fracaso de los literatos nazis, cuyas obras no llegan al público para el cual están destinadas, Bolaño alude evidentemente a las dificultades de las élites intelectuales y políticas de América Latina para conectarse a sectores más amplios de la realidad social (LUCHE, 2014, p.345)<sup>78</sup>.

Como o próprio Bolaño disse<sup>79</sup>, este é um romance sobre escritores americanos que são colocados em situações extremas: temos os fascistas da direita política e os socialistas da esquerda. Questionado sobre os personagens de extrema direita, o escritor afirma que “en *La literatura nazi en América* yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que hablo ahí es de la izquierda” (BRAITHWAITE, 2006, p.111)<sup>80</sup>. Bolaño traz esses personagens escritores na intenção de esboçar um retrato sobre a fragilidade dos países da América Latina e retratar a miséria do ofício do escritor que vive nessa região:

La literatura nazi en América es una novela sobre la literatura y los personajes que aparecen en ella son reflejos deformados del oficio de escribir, qué es bastante canalla, triste, mediocre, pero que incluso en sus peores manifestaciones tiene algo que lo dignifica (BRAITHWAITE, 2006, p.112)<sup>81</sup>.

Como já se pode esperar de Bolaño, por trás da aparente enciclopédia está também a conexão com o seu mundo e seus temas prediletos: a vanguarda, a literatura e o mal.

*La literatura nazi en América*, portanto, é uma enciclopédia literária, apresenta uma coleção de biografias apócrifas de escritores que mantinham uma relação ideológica com temas relacionados ao fascismo e ao nazismo. Das 30 biografias apresentadas, é a última que faz referência a “Ramirez Hoffman, el infame” e apresenta a história de um tenente da Força Aérea do Chile (FACH). Esse faz parte do exército que apoia a Pinochet e afirma que um de

<sup>78</sup> “O fato de o livro focalizar uma improvável vanguarda de direita, historicamente minoritária, sem dúvida aumenta seu caráter quimérico. Por meio desse caráter quimérico, pelo fracasso dos escritores nazistas, cujas obras não chegam ao público a que se destinam, Bolaño evidentemente alude às dificuldades das elites intelectuais e políticas da América Latina em se conectar com setores mais amplos da realidade social. (LUCHE, 2014, p.345, tradução nossa).

<sup>79</sup> Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw> . Acessado em 01/05/2022

<sup>80</sup> “Em *La literatura nazi en América* eu tomo o mundo da extrema direita, mas muitas vezes, na realidade, o que estou falando lá é da esquerda” (Braithwaite, 2006, p.111, tradução nossa).

<sup>81</sup> “*La literatura nazi en América* é um romance sobre literatura e os personagens que aparecem nele são reflexos distorcidos do ofício da escrita, que é bastante desonesto, triste, medíocre, mas mesmo em suas piores manifestações tem algo que a dignifica” (Braithwaite, 2006, p.112, tradução nossa).

seus maiores objetivos é mostrar “al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (BOLAÑO, 2010, p. 192)<sup>82</sup>.

"La carrera del infame Ramírez Hoffman debió comenzar en 1970 o 1971, cuando Salvador Allende era presidente de Chile" (p. 193)<sup>83</sup>. Essa é a forma como a narrativa se inicia. O personagem principal, assim como em *Estrella distante*, participava como um espião das oficinas literárias e era conhecido como Emilio Stevens. Como se pode observar, o que vai se alternar entre as narrativas de *Estrella distante* e *La literatura Nazi en América* são os nomes dos personagens: como por exemplo, Carlos Wieder recebe o nome de Ramírez Hoffman, Alberto Ruiz-Tagle recebe o nome de Emilio Stevens, e as irmãs Garmendia, que aqui são nomeadas como irmãs Venegas.

Em *Estrella distante*, a exposição fotográfica feita por Carlos Wieder apresenta de forma violenta o ato criminoso praticado por ele ou por um dos membros de seu grupo, apoiadores de Pinochet. A través do relato não é possível afirmar que ele foi o assassino responsável por todas aquelas mortes. No entanto, é eminente a intervenção que ele faz nesses corpos após estarem sem vidas. Dessa forma, como apresenta Walker, “el acto criminal queda fuera de escena, mientras las fotos portan la promesa de encarnar el nuevo arte” (2016, p.201)<sup>84</sup>.

Carlos Walker, no artigo “La reflexión visual en Roberto Bolaño”, traça um outro paralelo entre essas duas obras de Roberto Bolaño dizendo que:

La exposición fotográfica saca a los cuerpos del contexto en el que fueron asesinados, forma con ellos una serie. Contar cuerpos muertos es una de las premisas que guía la exposición. Contar autores muertos es la condición de acceso al corpus que se constituye en *La literatura nazi en América* (WALKER, 2016, p. 201)<sup>85</sup>.

A proposta deste livro se insere dentro de uma longa tradição narrativa cujas fontes mais importantes são reconhecidas pelo próprio Bolaño, sendo o referente mais imediato *La sinagoga de los iconoclastas*, de Rodolfo Wilcock:

---

<sup>82</sup> “para o mundo que o novo regime e a arte de vanguarda não estavam em desacordo” (Bolaño, 2010, p. 192, tradução nossa).

<sup>83</sup> "A carreira do infame Ramírez Hoffman deve ter começado em 1970 ou 1971, quando Salvador Allende era presidente do Chile" (p. 193, tradução nossa).

<sup>84</sup> “o ato criminoso fica fora do palco, enquanto as fotos trazem a promessa de encarnar a nova arte” (2016, p.201, tradução nossa).

<sup>85</sup> “A exposição fotográfica tira os corpos do contexto em que foram assassinados, formando uma série com eles. A contagem de cadáveres é uma das premissas que norteiam a exposição. Contar autores mortos é a condição de acesso ao corpus que se constitui em *La literatura nazi en América*” (WALKER, 2016, p. 201, tradução nossa).

El libro *La sinagoga de los iconoclastas*, a su vez, le debe muchísimo a *Historia universal de la infamia*, de Borges, cosa nada de rara porque Wilcock fue amigo de Borges y admirador de Borges. A su vez, el libro de Borges *Historia universal de la infamia* le debe mucho a uno de los maestros de Borges, que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano que tiene un libro que creo que se llama, ahora tengo la memoria muy torpe, *Retratos reales e imaginanos*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes le debe mucho a *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob que es de donde parte esto. Pero, a su vez, *Vidas imaginarias* le debe mucho a toda la metodología y la forma de servir en bandeja ciertas biografías que usaban los enciclopedistas. Creo que éstos son los tíos, padres y padrinos de mi libro, que sin duda es el peor de todos, pero que ahí está (BRAITHWAITE, 2006, p. 42)<sup>86</sup>.

Jorge Luis Borges é uma referência que sempre deve ser levada em consideração para interpretar a literatura do Bolaño. Se, por uma parte, *La historia universal de la infamia* é fundamental para entender a forma e estrutura de *La literatura nazi en América*, há outros textos de Borges que abordam a relação da alta cultura e da vanguarda com a ideologia política nazista: o conto, incluído no livro *El Aleph*, “Deutsches Requiem”. Este conto, “Deutsches Requiem”, é narrado por um oficial nazista que justifica todas as barbaridades que cometeu ao invés de se arrepender.

Neste texto temos a Otto Dietrich zur Linde que será executado por seus crimes e que, antes disso, decidiu deixar registrada toda a sua vida. Já ao princípio do texto deixa claro que não se arrepende dos seus atos e que com esse relato não tem a intenção de ser perdoado:

Não pretendo ser perdoado, porque não há culpa em mim, mas quero ser compreendido. Os que souberem ouvir-me compreenderão a história da Alemanha e a futura história do mundo. Eu sei que casos como o meu, excepcionais e assombrosos agora, serão muito em breve triviais (BORGES, 1949, paginação irregular).

O protagonista deste conto é um intelectual; se mostra um leitor de grandes escritores, como William Shakespeare e o filósofo Nietzsche; e também um escritor, uma vez que escreveu um artigo sobre poemas. Ao se interessar por uma nova perspectiva, Dietrich zur Linde, que dizia não ter vocação para a violência, começa a ser o subdiretor do centro de concentração de Tarnowitz, isso por pensar que “morrer por uma religião é mais simples que

---

<sup>86</sup> “O livro *La Sinagoga de los Iconoclastas*, por sua vez, deve muito à *Historia Universal de la Infamia* de Borges, o que não é incomum porque Wilcock era amigo de Borges e admirador de Borges. Por sua vez, o livro de Borges, *Historia universal de la infamia*, deve muito a um dos professores de Borges, que foi Alfonso Reyes, o escritor mexicano que tem um livro que acho que se chama, agora tenho uma memória muito desajeitada, *Retratos reales e imaginanos*, que é uma joya. Por sua vez, o livro de Alfonso Reyes deve muito às *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob, que é a partir daí. Mas, por sua vez, *Vidas Imaginarias* deve muito a toda a metodologia e forma de escrever certas biografias de bandeja que os enciclopedistas usavam. Acho que são os tíos, pais e padrinhos do meu livro, que é sem dúvida o pior de todos, mas aí está” (Braithwaite, 2006, p. 42, tradução nossa).

vivê-la com plenitude” (Idem, paginação irregular). Ele defendia que o nazismo era uma forma de se despir de um velho homem e se vestir para o novo. Com isso, tortura a David Jerusalém, “um protótipo do judeu sefardim”, que não resiste ao sofrimento e se mata. A morte deste homem foi encarada como uma vitória para Dietrich zur Linde, agora ele estava um pouco mais perto de se tornar esse novo homem. Esse processo é interrompido com a derrota da Alemanha. Segundo o protagonista e narrador do conto, com essa derrota, morre o terceiro Reich e “o mundo morria de judaísmo e dessa enfermidade do judaísmo que é a fé em Jesus; nós lhe ensinamos a violência e a fé na espada” (BORGES, 1949, paginação irregular).

É possível traçar muitas relações entre o personagem deste conto de Borges, e o personagem vanguardista de Bolaño, Wieder (ou Ramíres Hoffman, como foi batizado em *La literatura Nazi en América*). Ambos são intelectuais que se mostram totalmente sensíveis a arte. Possuem um pensamento vinculado a uma ideologia política que prega criar um novo tempo, um defendendo o fascismo e o outro o nazismo:

“Compreendi, entretanto, que estávamos à beira de um tempo novo e que esse tempo, comparável às épocas iniciais do Islamismo ou do Cristianismo, exigia homens novos” (BORGES, 1949, Paginação irregular).

“Alberto, dijo, va a revolucionar la poesía chilena” (BOLAÑO, 1996, p.24)

Nessa intenção de criar um novo tempo, de desenvolver um novo mundo, ambos realizam atos que simbolizam o mal; como a tortura dos judeus, no texto de Borges, e os assassinatos e tortura de mulheres na narrativa de Bolaño. Todas as ações desenvolvidas por esses personagens são condicionadas pela ideia de revolução. Uma revolução que buscava algo novo, se aproximando, dessa forma, às teorias da vanguarda.

#### **4.1.3. *Estrella distante*: autobiografia e infrarrealismo**

Neste romance Bolaño trata de tematizar um dos momentos marcantes na história de seu país natal e do qual ele fez parte, o Golpe de Estado de 1973. Este momento histórico se insere no ciclo revolucionário na América Latina, que se inicia em 1959 com a Revolução Cubana e que, após se propagar por todo o continente, destrói o sonho revolucionário iniciado no Chile a princípio dos anos 70 com a eleição de Allende por voto popular.

Em um discurso apresentado na Venezuela em 1999, durante a entrega do prêmio Rómulo Gallegos, Roberto Bolaño comenta sobre esses momentos trágicos para a história de muitos países.

En gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (BOLAÑO, 1999, paginação irregular)<sup>87</sup>.

Neste pequeno fragmento Bolaño apresenta a derrota que acometeu toda uma geração de jovens. Em *Estrella distante*, temos a Juan Stein, um jovem, que assim como Bolaño, presenciou a ditadura de seu país, portanto, um jovem a quem também é possível endereçar essa “carta de amor o despedida”:

Juan Stein, nascido em 1945, era poeta descendente de judeu, que até o momento do Golpe tinha dois livros publicados, professor universitário e professor responsável pela oficina de literatura. Após o Golpe, Stein desaparece. “De hecho, todo el mundo lo dio por muerto, a todo el mundo le parecía natural que hubieran matado al cabrón judío bolchevique”

---

<sup>87</sup> “Em grande medida, tudo o que escrevi é uma carta de amor ou de despedida à minha própria geração, nós que nascemos nos anos cinquenta e aqueles que escolhemos em determinado momento exercer a malícia, neste caso seria mais correto dizer militância, e demos o pouco que tínhamos, o quanto tínhamos, que era a nossa juventude, para uma causa que acreditávamos ser a causa mais generosa do mundo e que de certa forma era, mas na realidade não era. Não necessário será dizer que lutávamos com unhas e dentes, mas tínhamos padrões corruptos, líderes covardes, um aparato de propaganda pior que um leprosário, lutávamos por partidos que nos mandariam imediatamente para um campo de trabalhos forçados se tivessem vencido, lutamos e colocamos toda nossa generosidade em um ideal que estava morto há mais de cinquenta anos, e alguns de nós sabiam disso, e como não saber se tínhamos lido Trotsky ou éramos trotskistas, mas o fizemos de qualquer maneira, porque fomos estúpidos e generosos, como são os jovens, que dão tudo e não pedem nada em troca, e agora não resta mais nada desses jovens, os que não morreram na Bolívia morreram na Argentina ou no Peru, e os que sobreviveram foram morrer no Chile ou no México E os que não foram mortos lá foram mortos depois na Nicarágua, na Colômbia, em El Salvador. Toda a América Latina está repleta de ossos desses jovens esquecidos” (BOLAÑO, 1999, página irregular, tradução nossa).

(BOLAÑO, 2012, p.65)<sup>88</sup>. Stein reaparece em Nicarágua, junto com a tropa do *Frente Sandinista*.

A partir de esse momento las noticias sobre Stein no escasearon. Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde habían pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso (BOLAÑO, 2012, p.66)<sup>89</sup>.

Portanto, o personagem, assim como o narrador, Arturo Belano, é uma representação ficcional da visão da juventude militante latino-americana descrita por Bolaño no seu discurso. Apaixonados, românticos e finalmente fracassados: Stein lutou na Nicarágua, na Angola, Paraguai, Colômbia... morreu, simbolicamente, durante a última ofensiva da FMLN (Frente Farabundo Martí para la Libertación Nacional), que teve sua batalha final em 1981.

Entretanto, talvez seja na poesia escrita na sua juventude -os poemas infra-realistas- e na recriação narrativa dessa primeira experiência como escritor em *Estrella distante*, por exemplo, onde podemos ver com mais clareza a convergência entre vanguarda poética e vanguarda política enquanto chave interpretativa da proposta literária de Roberto Bolaño. Isso porque, como já comentado, Bolaño começa sua carreira literária como poeta. Contudo, não tendo a valorização que esperava, começa a escrever narrativas. No entanto, ainda que não escreva mais poesias, Bolaño traz para suas produções uma das coisas que conheceu perfeitamente quando ainda trabalhava como poeta: a vida do poeta, a vida de quem escreve poesias. Traz dessa forma, nos seus personagens ficcionais, uma biografia intensa de diversos escritores que trabalhavam com a poesia.

Dessa forma, todo o trabalho poético de Roberto Bolaño anterior a suas narrativas, se torna uma parte importante da história desse escritor, uma vez que, como veremos, ele toma parte desse material para desenvolver suas ficções. Por isso, as poesias que escreveu durante todos os anos de sua existência podem ser uma excelente perspectiva para completar a análise do processo criativo do escritor.

Por mais que os trabalhos de Bolaño estejam repletos de biografias de poetas ficcionais, em nenhum deles é possível ver um texto desses poetas, uma poesia... Isso se

---

<sup>88</sup> "Na verdade, todos o deixaram para morrer, parecia natural para todos que tivessem matado o bastardo judeu bolchevique" (BOLAÑO, 2012, p.65, tradução nossa).

<sup>89</sup> "A partir desse momento as notícias sobre Stein não foram escassas. Apareceu e desapareceu como um fantasma em todos os lugares onde houve luta, em todos os lugares onde os latino-americanos, desesperados, generosos, loucos, corajosos, abomináveis, destruíram e reconstruíram e destruíram novamente a realidade em uma última tentativa fadada ao fracasso (BOLAÑO, 2012, p.66, tradução nossa).



relaciona com o “não lugar” que o movimento de vanguarda começou a ocupar aos finais da década de 70 e início da década de 80. Como comentado, esse “não lugar” surge a partir da renovada aliança entre literatura e política, onde a vanguarda que sempre esteve ligada à revolução e que tentava resgatar seu espírito político começa a ter que mudar a sua forma de produzir em detrimento dessa renovada aliança.

Dessa forma, portanto, os poemas que não são representados na narrativa, apresentam essa desestruturação enfrentada pelo movimento de vanguarda no início da década de 80. No entanto, por mais que houvesse essa confusão dentro do movimento, uma vez que estavam tentando se reestabelecer, as vanguardas literárias nunca perderam sua real intenção, a de conectar arte e vida, conectar a literatura com a práxis vital.

Nesse romance temos uma ambiguidade referente à forma em que o autor reescreve a sua experiência vanguardista, relacionando-a ao heroísmo e também à maldade. Como vimos, a maldade está expressada por meio do personagem principal, Carlos Wieder, que, como já apresentado, desenvolveu seu trabalho revolucionário de forma muito violenta, matando e torturando mulheres para posteriormente expor suas fotografias. O heroísmo se apresenta de uma forma ambígua, uma vez que o próprio narrador se identifica em um certo momento com o criminoso, que colaborou com toda a maldade disseminada durante esse período: “Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo Hermano siamés” (BOLAÑO, 1996, p.152)<sup>90</sup>. A Postura heroica também fica expressa na obra por meio da investigação feita pelo detetive Abel Romero<sup>91</sup>, que junto do narrador, tenta fazer justiça.

As poesias escritas por Roberto Bolaño apresentam a mesma temática de suas narrativas; a partir dessas, mantém totalmente conectadas as relações entre ética e estética, literatura e vida. Assim como já analisado e comentado, dentro da obra *Putas asesinas* alguns temas se fazem constantes. Nos poemas de Bolaño também há a poetização de elementos biográficos. Para essa exemplificação, será utilizado como referência o livro *Los perros românticos* (2000).

Um dos temas mais recorrentes dentro da poesia de Bolaño é o lugar do sonho. Em seus textos é possível observar que a poesia para o autor é o lugar que o permite sonhar

<sup>90</sup> “Por un instante (em que desmaiei) me vi quase colado a ele, olhando por cima do ombro, horroroso Irmão Siamês” (BOLAÑO, 1996, p.152, tradução nossa).

<sup>91</sup> “Era uno de los policías más famosos de la época de Allende... Su fama, su pequeña leyenda estaba ligada a dos hechos delictivos que en su día estremecieron, como suele decirse, a los lectores de la crónica negra chilena” (BOLAÑO, 2012, p. 121).

realidades poéticas e políticas alternativas. Muitas vezes, o sonho é apresentado como uma forma de demonstrar que as utopias são possíveis e para contrastar desejo e realidade. Como exemplo, no poema “Los años” temos uma demonstração dos sonhos como um espaço de realização de utopias políticas/vitais e estéticas - inseparáveis:

Un poeta latinoamericano que al llegar la noche  
se echa en su jergón y sueña  
un sueño maravilloso  
que atraviesa países y años  
un sueño maravilloso  
que atraviesa enfermedades y ausencias (BOLAÑO, 2000, p.17)

Neste poema, o narrador, por meio de um sonho, e também por meio da literatura, volta ao passado e reencontra com amigos, pessoas e lugares. A partir de tudo isso, José Jesús Osorio defende que para Bolaño, a poesia era, portanto, o lugar de realizar seus sonhos: “La poesía es el territorio del sueño que lleva a recordar mejores épocas, y sirve para ver de otra manera y dar cuenta del cruce entre realidad y ensoñación” (OSORIO, 2013, p. 150)<sup>92</sup>. No poema “El burro” o mesmo acontece: por meio do sonho o narrador volta ao passado e encontra com colegas vanguardistas que compartilham os mesmos sonhos.

A veces sueño que Mario Santiago  
Viene a buscarme con su moto negra.  
Y dejamos atrás la ciudad y a medida  
Que las luces van desapareciendo  
Mario Santiago me dice que se trata  
De una moto robada, la última moto  
Robada para viajar por las pobres tierras  
Del norte, en dirección a Texas (BOLAÑO, 2000, p.11)

Neste poema ele reencontra com Mario Santiago, que como já vimos, foi quem, junto de Bolaño, fundou o movimento infrarrealista. Matías Ayala diz que a nostalgia de tudo que Bolaño viveu no México e o desejo de voltar a esse país também fica evidente neste texto (AYALA, 2008, p.97).

---

<sup>92</sup> “A poesia é o território do sonho que nos leva a lembrar tempos melhores, e serve para ver de outra forma e dar conta da intersecção entre realidade e devaneio” (OSORIO, 2013, p. 150, tradução nossa).

Y a veces sueño que el camino  
 Que nuestra moto o nuestro anhelo recorre  
 No empieza en mi sueño sino en el sueño  
 De otros: los inocentes, los bienaventurados,  
 Los mansos, los que para nuestra desgracia  
 Ya no están aquí. Y así Mario Santiago y yo  
 Salimos de la ciudad de México que es la prolongación  
 De tantos sueños, la materialización de tantas  
 Pesadillas, y remontamos los estados  
 Siempre hacia el norte, siempre por el camino  
 De los coyotes, y nuestra moto entonces  
 Es del color de la noche. Nuestra moto  
 Es un burro negro que viaja sin prisa  
 Por las tierras de la Curiosidad. Un burro negro  
 Que se desplaza por la humanidad y la geometría  
 De estos pobres paisajes desolados.  
 Y la risa de Mario o de la cabeza  
 Saluda a los fantasmas de nuestra juventud,  
 El sueño innombrable e inútil  
 De la valentía. (BOLAÑO, 2000, p.12)

Bolaño sonha com sua juventude, e com todas as pretensões que ele e seus companheiros tinham nesse momento, pretensões que ele mesmo define como “el sueño más valiente de todos” (p.11)<sup>93</sup>, confirmando o caráter romântico da aventura vanguardista do jovem Bolaño.

Nas narrativas de Roberto Bolaño frequentemente encontramos como detetives que vão em busca de escritores desaparecidos, como, por exemplo, Abel Romero em *Estrella distante*, os protagonistas de *Los detectives salvajes*, dentre outros. Neste livro de poemas de Bolaño, *Los perros románticos*, os detetives ganham uma subseção totalmente dedicada a eles. Matías Ayala diz que estas poesias estão formadas por textos que combinam imaginação do romance Noir, com um delírio e terror (AYALA, 2008, p.97). Já José Osorio nos diz que a esses poetas nomeados nos poemas correspondem o papel de destacar na obra o horror e a

---

<sup>93</sup> “o sonho mais corajoso de todos” (p.11, tradução nossa)

desonra (OSORIO, 2013, p.145). Um dos poemas em que é possível observar isso se chama “Los detectives helados”:

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos  
que intentaban mantener los ojos abiertos  
en medio del sueño.  
Soñé con crímenes horribles  
Y con tipos cuidadosos  
que procuraban no pisar los charcos de sangre  
y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada  
el escenario del crimen.  
Soñé con detectives perdidos  
en el espejo convexo de los Arnolfini:  
nuestra época, nuestras perspectivas,  
nuestros modelos del Espanto (BOLAÑO, 2000, p.35).

Os textos que colocam o detetive como figura importante estão sempre relacionados com a violência. Neste espaço, o detetive é tomado como um homem destemido, que não tem medo de voltar ao lugar do crime, que segundo Bolaño, é construído pelo desenvolvimento industrial que não teve respeito pela vida humana e pelas formas repressivas executadas pelos governos ditatoriais. Dessa forma, os detetives, dentro da obra, ajudam a estabelecer o lugar da narrativa. Osorio corrobora com tudo isso afirmando que “los poemas que toman al detective como figura determinante señalan la época contemporánea como un periodo donde lo violento signa la vida urbana” (OSORIO, 2013, p.144-145)<sup>94</sup>.

Portanto, como já colocado anteriormente, os temas presentes nos poemas desse escritor criam vínculos com os temas de suas narrativas. Como um último exemplo, se pode citar o texto que dá nome ao livro. Nesse poema se dá a relação entre o lugar do sonho e a autobiografia tão presente nas produções desse escritor. Por meio desse texto, Bolaño volta ao passado e relembra o já tão citado golpe de estado chileno de 1973. Nos versos: “En aquel tiempo yo tenia 20 años/ y estaba loco/ había perdido un país” (p.49)<sup>95</sup>, se pode ver a referência ao fato de ter que deixar o seu país depois de todo o ocorrido. Um pouco mais adiante comenta que haver perdido o país fez desenvolver nele um novo sonho:

<sup>94</sup> "Os poemas que tomam o detetive como figura determinante apontam para a contemporaneidade como um período em que a violência marca a vida urbana" (OSORIO, 2013, p.144-145, tradução nossa).

<sup>95</sup> “Naquela época eu tinha 20 anos/ e estava louco/ tinha perdido um país” (p.49, tradução nossa),

Y si tenía ese sueño  
 lo demás no importaba.  
 Ni trabajar ni rezar  
 ni estudiar en la madrugada  
 junto a los perros románticos.  
 Y el sueño vivía en el vacío de mi espíritu.  
 Una habitación de madera,  
 en penumbras,  
 en uno de los pulmones del trópico.  
 Y a veces me volvía dentro de mí  
 y visitaba el sueño: estatua eternizada  
 en pensamientos líquidos,  
 un gusano blanco retorciéndose  
 en el amor.  
 Un amor desbocado.  
 Un sueño dentro de otro sueño.  
 Y la pesadilla me decía: crecerás.  
 Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto  
 y olvidarás (BOLAÑO, 2000, p.49).

No final do poema podemos identificar a preocupação pela perda da memória desse período. Uma inquietude que permanecerá e que estará presente na sua obra narrativa como obsessão criativa, mas com o filtro do distanciamento e da ironia. As imagens da dor e do labirinto não serão esquecidas, entretanto, serão transformadas na ficção.

Para concluir, se pode destacar a fala de Ayala sobre o que pode ter significado a mudança de Bolaño, um escritor que deixa de escrever poesias para escrever narrativas sobre poetas. Segundo ele:

Este paso, además de ser un cambio significativo de género, implica un cambio en la valoración de la literatura. En contra de su lírica primera, en donde el valor de la poesía es incuestionable y se presenta con un discurso trascendental asociado a efusiones vitales y vanguardistas; en su obra prosística el valor de la literatura se encuentra relativizado por la lectura (AYALA, 2008, p.100)<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> “Essa etapa, além de ser uma mudança significativa no gênero, implica em uma mudança na avaliação da literatura. Contra as suas primeiras letras, onde o valor da poesia é inquestionável e se apresenta com um discurso transcendental associado a efusões vitais e vanguardistas; em sua obra em prosa o valor da literatura é relativizado pela leitura” (AYALA, 2008, p.100, tradução nossa).

Através dos comentários das poesias citadas neste trabalho, foi observado como se configura a dialética entre sonho revolucionário e derrota. Se visualizou também como esses elementos autobiográficos, já presentes na etapa infra-realista, vão ser ficcionalizados em *Estrella Distante*. Dessa forma, na leitura dos poemas podemos inferir o sentimento que depois será convertido em narrativa, onde seguirão todas as características já habituais em suas poesias, incluindo a tematização da vanguarda.

#### 4.1.4. A representação da neovanguarda em *Estrella distante*

Como argumenta Karen Benezra, “el golpe no ocurrió “en” la historia de Chile – como juzgó la sociología y la historiografía -, le ocurrió “a” la historia de Chile, transformando su pasado a *posteriori* y su futuro anterior” (2003, p.20-21)<sup>97</sup>. Seguindo o exemplo de P.Marchant, é como se o Golpe de Estado fosse um parêntesis invertido na História do país: ...)...(...

Nesse período, a censura começa a se estabelecer contra a vanguarda e qualquer outra ideia de revolução. Com isso, se suspende o “Estado de Direito” e começa a mudar a forma de atuar e de pensar:

Es el golpe, más que las prácticas de arte (y de cualquier campo) lo que sale de marco y destituye no sólo la institución, las rutinas, los sobreentendidos del arte; es el Golpe, sin campo, lo que desvía los códigos poniendo en duda las bases de señalización, el que tuerce la mirada sobre los ideales de rectitud y obediencia, y anticipa en esa torsión, una nueva pragmática de la ciudad. Es el Golpe y no el arte el que desarma los sobreentendidos de la cotidianeidad en cualquier ámbito; el Golpe y no la universidad, lo que traerá la reforma de la subjetividad y del pensamiento; es el Golpe el que cambia el arte, la universidad, la política, la subjetividad (BENEZRA, 2003, p. 24-25)<sup>98</sup>.

Após todas essas mudanças estabelecidas pelo Golpe, a Vanguarda exigia uma retomada a suas origens, que voltasse a se conectar com a *práxis vital*. Essa é a diferença fundamental entre a Neovanguarda dos anos 60 e a do pós-golpe.

<sup>97</sup> “o golpe não aconteceu “na” história do Chile – como julgavam a sociologia e a historiografia –, aconteceu “à” história do Chile, transformando seu passado a posteriori e seu futuro anterior” (2003, p.20-21, tradução nossa).

<sup>98</sup> “É o golpe, mais do que as práticas da arte (e de qualquer campo) que sai do quadro e descarta não apenas a instituição, as rotinas, os pressupostos implícitos da arte; é o Golpe, sem campo, que desvia os códigos, questionando as bases sinalizadoras, aquela que torce o olhar sobre os ideais de retidão e obediência, e antecipa nessa torção, uma nova pragmática da cidade. É o golpe e não a arte que desarma os pressupostos da vida cotidiana em qualquer campo; o Golpe e não a universidade, que trará a reforma da subjetividade e do pensamento; é o golpe que muda a arte, a universidade, a política, a subjetividade (2003, p. 24-25, tradução nossa).

Como comentado, além das características do romance policial, essa obra de Bolaño tematiza muitas características da corrente vanguardista, que como vimos, se apresenta como uma recriação ficcional da neovanguarda existente nos anos de 1960 e 1970. A ideia de renovação e revolução proposta por essa corrente aparece logo no início do romance, quando umas das participantes da oficina de literatura, “Gorda Posadas”, faz um comentário sobre Alberto Ruiz-Tagle: “Alberto es un buen poeta, pero aún no ha explotado...Alberto va a revolucionar la poesía Chilena” (BOLAÑO, p. 24-25)<sup>99</sup>. Com isso, é possível notar que muitos dos personagens viam a Wieder como o inovador, o que é comprovado com a sua forma original de apresentar a arte.

O vínculo entre a vanguarda e as obras de Wieder é destacado: Em um de seus projetos estéticos, Wieder realiza uma exposição fotográfica dentro do seu próprio quarto, rodeada de mistério. Pede permissão ao dono da casa e quando solicita para que não deixe ninguém entrar no quarto até o dia da inauguração:

Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor. Dijo que después de la escritura en el cielo era adecuado —y además encantadoramente paradójico— que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta. Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que solo adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos. Le hizo prometer, además que ni él ni nadie entraría a su habitación hasta la noche de la inauguración (BOLAÑO, 2012, p. 87)<sup>100</sup>.

A exposição foi organizada para um seleto grupo de convidados, todos simpatizantes dos militares e da direita política. As fotos expostas apresentavam vítimas de torturas e crimes militares, a grande maioria mulheres.

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano)

<sup>99</sup> “Alberto é um bom poeta, mas ainda não explodiu... Alberto vai revolucionar a poesia chilena” (BOLAÑO, p. 24-25, tradução nossa).

<sup>100</sup> “Ele argumentou que as fotos precisavam de um quadro limitado e preciso como o quarto do autor. Ele disse que depois da escrita no céu era apropriado - e também encantadoramente paradoxal - que o epílogo da poesia aérea fosse confinado ao covil do poeta. Sobre a natureza das fotos, o dono do apartamento disse que Wieder pretendia que fossem uma surpresa e que apenas adiantou que era visual, experimental, poesia por excelência, arte pura, algo que ia divertir a todos. Ele também o fez prometer que nem ele nem ninguém entraria em seu quarto até a noite de estreia” (BOLAÑO, 2012, p. 87, tradução nossa).

al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber nostalgia y melancolía en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): Las veladas de San Petersburgo. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (BOLAÑO, 2012, p. 97-98)<sup>101</sup>.

As reações dos convidados à exposição não eram as esperadas por Wieder: vômitos, indignação e silêncio. O horror representado nas fotografias provoca a momentânea perda de consciência da plateia, uma acumulação de imagens que enchem o espaço e exageram a sensação de indignidade. Muñoz Cano, um dos presentes na exposição, diz que: “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos y de los idiotas” (BOLAÑO, 2012, p.98)<sup>102</sup>, representando desta forma, a través da perda da consciência/sanidade, o horror presenciado. Por fim, a exposição é desmontada pela polícia que chega ao local e aprende todo o material.

Com essa exposição Wieder mostra sua intenção de renovar a arte do país. O momento político que o país enfrentava pós-golpe de Estado e a admiração da violência contribuíram para que tudo isso fosse ainda mais fácil. Dessa forma, “en este relato se articulan vanguardia y dictadura chilena, conjunción derivada de forma directa de la asociación entre nazismo americano y vanguardia desarrollada en el libro precedente” (WALKER, 2014, p. 205)<sup>103</sup>. Destacando dessa forma a relação entre a vontade de renovação proposta pelas vanguardas e o caráter fundacional que propunha o regime militar.

---

<sup>101</sup> “Segundo Muñoz Cano, em algumas das fotos ele reconheceu as irmãs Garmendia e outras que haviam desaparecido. A maioria eram mulheres. A cena das fotos dificilmente variava de uma para outra, então ele deduz que é o mesmo lugar. As mulheres parecem manequins desmembrados e estilhaçados, embora Muñoz Cano não descarte que em trinta por cento dos casos elas estivessem vivas no momento em que a foto foi tirada. As fotos, em geral (segundo Muñoz Cano), são de baixa qualidade, embora a impressão que causam seja muito vívida. A ordem em que são expostos não é acidental: seguem uma linha, um argumento, uma história (cronológica, espiritual), um plano. Os que estão colados no teto são semelhantes (segundo Muñoz Cano) ao inferno, mas um inferno vazio. Os que estão presos (com tachinhas) nos quatro cantos lembram uma epifania. Uma epifania da loucura. Em outros grupos de fotos predomina um tom elegíaco (mas como pode haver nostalgia e melancolia nessas fotos? Muñoz Cano se pergunta). Os símbolos são poucos, mas eloquentes. A foto da capa de um livro de François-Xavier de Maistre (irmão mais novo de Joseph de Maistre): The Evenings of St. Petersburg. A foto da foto de uma jovem loira que parece desaparecer no ar. A foto de um dedo decepado, deitado no chão de cimento cinza e poroso” (BOLAÑO, 2012, p. 97-98, tradução nossa).

<sup>102</sup> “Nós nos olhávamos e nos reconhecíamos, mas na realidade era como se não nos reconhecêssemos, parecíamos iguais, odiávamos nossos rostos, nossos gestos eram de sonâmbulos e idiotas” (BOLAÑO, 2012, p.98, tradução nossa).

<sup>103</sup> “Nesta história, a vanguarda e a ditadura chilenas são articuladas, uma conjunção derivada diretamente da associação entre o nazismo americano e a vanguarda desenvolvida no livro anterior” (WALKER, 2014, p. 205, tradução nossa).



Esta não foi a única forma utilizada pelo personagem para apresentar sua arte ao mundo, sua vocação artística e criminal começa com a escrita aérea: a nova poesia chilena apresentada por Wieder consiste em vários atos de escrever textos no céu. O primeiro acontece quando o narrador personagem estava na prisão, e do pátio consegue ver um avião da segunda guerra mundial escrevendo com a fumaça alguns versículos bíblicos em latim:

Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que halaban los ojos del que las miraba. *IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM*, leí como si estuviera dormido...Entonces el avión volvió en dirección nuestra, hacia el oeste, y luego volvió a girar y dio otra pasada. Esta vez el verso fue mucho más largo y se extendió hasta los suburbios del sur. *TERRA AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERAN... SUPER FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEI... FEREBATUR SUPER AQUAS...* (BOLAÑO, 2012, p.35-36)<sup>104</sup>.

Durante esse primeiro ato outras frases também foram escritas no céu de Concepción. A última palavra escrita, quando o céu já estava escurecendo, foi *APRENDAN*. Após esse primeiro ato, Wieder ganhou a admiração de muitas pessoas e foi chamado para participar de outras exposições aéreas. Em uma, desenhou “la estrella de nuestra bandera”<sup>105</sup> nos céus de diferentes cidades, e em outra, escreve no céu um poema com nomes de diferentes mulheres: “En uno de los versos hablaba veladamente de las Hermanas Garmendia”<sup>106</sup>, que participaram junto de Wieder das oficinas de literatura, se tornaram amigos, e que foram assassinadas por ele, ainda no primeiro capítulo do livro. No poema citava também Patricia e Carmen, duas jovens poetisas que estavam desaparecidas. Tudo isso nos faz concluir que as imagens de mulheres apresentadas na exposição fotográfica pertencem a essas personagens do sexo feminino que estavam desaparecidas. Depois desse ato, vieram outras exposições aéreas, em uma delas participou junto de outros pilotos que já tinham experiência e desenharam no céu a bandeira chilena. Como vemos, nacionalismo, uma ideologia católica ultraconservadora e arte de vanguarda são vinculados constantemente nos atos do personagem.

Em 1974 Wieder é convidado para uma última exposição. Para essa exposição, se hospedou no apartamento de um companheiro em Santiago. Enquanto se preparava para a exibição, o personagem também preparou a exposição de fotos comentada anteriormente. A

<sup>104</sup> “Letras de fumaça cinza-preta perfeitamente desenhadas na enorme tela de céu azul-rosado que atraía os olhos de quem as olhava. *IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM*, eu li como se estivesse dormindo... Então o avião virou em nossa direção, para o oeste, depois virou de novo e fez outra passagem. Desta vez o versículo foi muito mais longo e se espalhou para os subúrbios do sul. *TERRA AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERAN... SUPER FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEI... FEREBATUR SUPER AQUAS...* (BOLAÑO, 2012, p.35-36, tradução nossa).

<sup>105</sup> “a estrela da nossa bandeira” (tradução nossa).

<sup>106</sup> “Em um dos versos ele falou de forma velada sobre as irmãs Garmendia” (tradução nossa).

exibição aérea coincidiu com a exposição fotográfica. No dia da apresentação aérea, “todo empezó mal. El día de la exhibición aérea amaneció com grandes cúmulos de nubes negras y gordas que bajaban por el valle hacia el sur. Algunos jefes le desaconsejaron a volar (BOLAÑO, 2012, p.88)<sup>107</sup>. Mesmo assim, decidiu voar. Nos versos escritos no céu, ele descreve o que é a morte:

*Muerte es amistad / la muerte es Chile / la muerte es responsabilidad / la muerte es amor y la muerte es crecimiento / la muerte es comunión / la muerte es limpieza / la muerte es mi corazón.* Ao final, já quase sem fumaça, escreveu: *La muerte es resurrección.* Después Carlos Wieder aterrizo sin ningún problema (quienes lo vieron dicen que sudaba como si acabara de salir de una sauna), se llevó una reprimenda del oficial de la torre de control y de algunos altos mandos que aún deambulaban por entre los restos del cóctel y tras beber, de pie, una cerveza (no habló con nadie, contestó las preguntas que se le hicieron con monosílabos), se marchó al departamento de Providencia a preparar el segundo acto de su gala santiaguina (BOLAÑO, 2012, p. 92)<sup>108</sup>.

Muitas pesquisas, como as que veremos a seguir, relacionam as poesias escritas no céu por Wieder, na obra de Bolaño, com o trabalho feito pelo poeta chileno Raúl Zurita, que também fez essa exposição, agora nos céus de Nova York, no ano de 1982. Segundo María Luisa Fischer (2008), a forma como Wieder apresenta suas escrituras no céu é uma ressignificação da forma como havia feito Zurita. Ele translada a experiência de Zurita ao Chile do golpe de estado, no momento de ditadura, se adaptando à história contada em *Estrella distante* e se aproximando cada vez mais do horror que existia nesse momento: “Es difícil interpretar el sentido que adquiere lo que constituye el proyecto de reconstrucción imaginaria de la comunidad escindida de Raúl Zurita cuando se lo transforma en ‘acto poético’ del horror fascista en la novela de Roberto Bolaño” (FISCHER, 2008, p.153)<sup>109</sup>. De acordo com o mesmo, este romance de Bolaño, ao invés de unir literatura e vida, como pretendiam as produções de Zurita e a vanguarda, une literatura e morte.

<sup>107</sup> “Tudo começou mal. O dia do show aéreo amanheceu com grandes cúmulos de gordas nuvens negras descendo o vale ao sul. Alguns patrões o desencorajavam a voar (BOLAÑO, 2012, p.88, tradução nossa).

<sup>108</sup> “*A morte é amizade / a morte é o Chile / a morte é responsabilidade / a morte é amor e a morte é crescimento / a morte é comunhão / a morte é limpeza / a morte é meu coração.* Ao final, já quase sem fumaça, escreveu: *Morte é ressurreição.* Depois que Carlos Wieder desembarcou sem nenhum problema (quem o viu diz que estava suando como se tivesse acabado de sair de uma sauna), recebeu uma repreensão do oficial da torre de controle e de alguns oficiais superiores que ainda vagavam pelos restos do coquetel e depois de beber uma cerveja em pé (não falou com ninguém, respondeu às perguntas que lhe foram feitas em monossílabos), dirigiu-se ao departamento de Providencia para preparar o segundo ato de sua gala Santiago” (BOLAÑO, 2012, p. 92, tradução nossa).

<sup>109</sup> “É difícil interpretar o sentido adquirido pelo que constitui o projeto de reconstrução imaginária da comunidade fragmentada de Raúl Zurita quando se transforma em 'ato poético' de horror fascista no romance de Roberto Bolaño” (FISCHER, 2008, p.153, tradução nossa).

María Chiara Bolognese é uma outra estudiosa que analisa o significado das conexões entre o trabalho de Wieder e Raúl Zurita. Ela observa que ambos utilizam uma postura de poeta/profeta, no entanto com uma diferença: um anuncia a morte, e o outro anuncia a vida. Como aproximação entre esses dois trabalhos, podemos citar uma das apresentações de Zurita, em que ele escreveu no céu: “*Mi Dios es hambre / Mi Dios es nieve / Mi Dios es no / Mi Dios es desengaño / Mi Dios es Carroña / Mi Dios es...*”. Relacionando-se com a definição de morte apresentada por Wieder na obra de Bolaño. Há muitos elementos que conectam uma apresentação a outra, no entanto também há muitas distinções entre esses dois artistas, como nos apresenta María Bolognese:

Hay bastantes diferencias entre el poeta real y el aviador-poeta que de la ficción. Este último es miembro las Fuerzas Aéreas Chilenas (FACH), así que en su caso el arte llega al público desde quien tiene el control militar y ejerce la represión; mientras que la posición de Zurita es completamente distinta, pues con él, el arte procede desde quién sufrió la violencia de los militares y pasó varios meses detenido. Además, Wieder se sirve de los versos citados más arriba para fortalecer la ideología pinochetista, en tanto que para Zurita se trata de una propuesta de resistencia: las ópticas y los puntos de partida son diametralmente opuestos, ya que se contraponen el arte de vanguardia de la derecha pinochetista y el arte neovanguardista de la izquierda antipinochetista (BOLOGNESE, p.262)<sup>110</sup>.

Com isso, temos os trabalhos de Zurita que apresentam uma esperança e possibilidade de salvação, e os trabalhos de Wieder que trazem à tona muita violência e uma destruição total. Durante uma entrevista, Bolaño é questionado sobre o vínculo entre seu personagem e o trabalho de Zurita. Negou com veemência qualquer relação, disse desprezar o seu caráter “mesiânico” e que “[e]n su poesía él busca la salvación de Chile, que supone va a llegar mediante claves místicas o no racionales” (BRATHWAITE, 2006 apud WALKER, 2014, p. 206)<sup>111</sup>. Em contrapartida, quando questionado sobre haver lido as produções de Bolaño antes do lançamento de *Estrella distante*, Zurita responde que não. Disse ter achado fantástica a ideia de Bolaño e que qualquer poeta tem o direito de tomar como referência o que quiser. Disse também nunca ter terminado de ler a obra por ter se desiludido com o trabalho; tudo o que leu sobre as escritas aéreas era uma obviedade e sem nenhum sentido real de aplicação, tecnicamente impossíveis: “Sentí que él le hacía escribir a su personaje todo lo que yo había

<sup>110</sup> “Há diferenças suficientes entre o poeta real e o poeta-aviador do que na ficção. Este último é membro da Força Aérea Chilena (FACH), portanto, no seu caso, a arte chega ao público a partir daqueles que têm controle militar e exercem a repressão; enquanto a posição de Zurita é completamente diferente, pois com ele a arte vem de alguém que sofreu violência dos militares e passou vários meses detido. Além disso, Wieder utiliza os versos citados acima para fortalecer a ideologia Pinochet, enquanto para Zurita é uma proposta de resistência: as perspectivas e os pontos de partida são diametralmente opostos, pois opõem a arte de vanguarda da direita Pinochet e a neo -arte de vanguarda da esquerda anti-Pinochet” (BOLOGNESE, p.262, tradução nossa).

<sup>111</sup> “[em] sua poesia ele busca a salvação do Chile, onde supõe que virá por meio de chaves místicas ou não racionais” (BRATHWAITE, 2006 apud WALKER, 2014, p. 206, tradução nossa).

descartado en dos segundos, obviedades como frases en latín y cosas así fue como ver mis borradores” (Apud BOLOGNESE, 2010, p.270)<sup>112</sup>.

Concluindo, os artistas de vanguarda objetivavam aliar a arte à vida, a reconectar com a práxis vital, buscavam estabelecer uma conexão orgânica entre vida e estética. No entanto, Wieder faz isso de uma forma invertida: por meio de seu projeto estético o que faz é relacionar a arte e a morte, e não a vida. Tudo isso se inicia na obra que antecede a *Estrella distante*, *La literatura nazi en América*, onde Bolaño representa a vanguarda hispano-americana retratando, diferente do que possa transparecer pelo título, as vanguardas de um modo geral, mas em especial as de esquerda. Talvez, por isso, a relação com Zurita seja primordial para essa análise, uma vez que este era um dos poetas de esquerda mais representativos de seu país. Nesta representação, de situar a vanguarda de direita e de esquerda como semelhantes, Bolaño o que faz é mostrar que ambas vêm do mesmo lugar.

Como vimos, portanto, a partir de diferentes abordagens sobre o trabalho de Bolaño, foi possível constatar que em *Estrella distante* é representada ficcionalmente uma articulação entre a vanguarda e a ditadura chilena, ou seja, uma conjunção entre a vanguarda e a extrema direita, mostrando, assim, como se associam dentro da obra desse escritor. Essa relação, demonstrada por meio das exposições artísticas de Carlos Wieder, mostrou a intenção de renovação das vanguardas unido ao caráter fundacional do regime militar. Além da articulação entre essas duas ideologias, estão também as características do romance policial, que representou esse momento de transição entre o romance político e o romance de fórmula, expresso por meio da integração entre literatura e política, onde o segundo é usado para fins literários e não ao contrário.

---

<sup>112</sup> "Senti que ele fazia seu personagem escrever tudo o que eu havia descartado em dois segundos, coisas óbvias como frases em latim e coisas assim, era como ver meus rascunhos" (Apud BOLOGNESE, 2010, p.270, tradução nossa).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos no primeiro capítulo que seja por meio de suas narrativas ou de suas poesias, os elementos autobiográficos sempre estiveram presentes nas produções de Bolaño. Por meio delas o escritor que presenciou o Golpe de Estado chileno e a decadência das vanguardas latino-americanas, nos apresenta as situações que vivenciou, ficcionalizadas na sua narrativa. Dessa forma, em seus romances Bolaño nos mostra sua visão da história latinoamericana e da literatura, descritos a partir da memória, individual e coletiva, das leituras que realizou ao longo da sua vida, e de elementos ficcionais. Tudo isso enquanto tematiza o movimento de neovanguarda na década de 70.

A nossa pesquisa partiu da hipótese de que a vanguarda não é utilizada apenas como tema, ela também nos entrega todos os mecanismos interpretativos da obra de Bolaño, ela nos mostra como ele gostaria de ser lido e qual era sua visão da América Latina. A partir disso, no segundo capítulo, iniciamos indagando sobre o papel da vanguarda. Com os trabalhos de Peter Burger, Ricardo Piglia, Antoine Compagnon e Renato Poggioli vimos, portanto, que as vanguardas estão voltadas para o futuro, buscam desenvolver trabalhos inovadores pensando em um tempo posterior ao momentâneo. Com a intenção de reconectar arte e práxis vital elas desrespeitam as tradições e quebram os padrões existentes, desempenhando, dessa forma, uma função revolucionária. Após ser rotulada como “arte degenerada” as vanguardas históricas são desconsideradas e surgem as neovanguardas na segunda metade do século XX. Elas representam a atualização de elementos dos movimentos da vanguarda histórica, assim como o processo de transição de um movimento para outro, o que ocorreu de forma mais evidente na América Latina. Isso se deu em decorrência do convulso período que começa com a Revolução Cubana e finaliza com as ditaduras da década de 70.

Ainda no segundo capítulo comentamos também sobre a radicalização dos movimentos políticos que causou uma instabilidade entre esses dois territórios: literário e político. As produções literárias assumem uma posição de crítica na tentativa de revolucionar o sistema político. Já na década de 80, literatura e política voltam a se relacionar de forma harmônica, mudando dessa forma, o conteúdo das produções vanguardistas. Um dos gêneros que marca a transição dos romances políticos para o romance de fórmula é o policial. O texto objeto de pesquisa deste trabalho apresentou de maneira reiterativa os elementos desse gênero, como por exemplo: um crime, uma investigação e uma pergunta inicial. Representando esse período de transição, nesta obra de Bolaño as investigações vão além do

sujeito criminoso e do crime que cometeu, elas também estão voltadas para o momento político que o país enfrentava.

Para entender a relação de Bolaño com a vanguarda, analisamos o trabalho de Octavio Paz que apresenta um contraste entre vanguarda e romantismo. A série de convergências e divergências entre esses dois movimentos apresentada por Paz esclarece o sentido do carácter romântico que Bolaño evidencia em sua representação da neovanguarda latino-americana, e que está presente em sua concepção da literatura.

Buscando corroborar todas as informações apresentadas nos capítulos anteriores, a análise de obra de Roberto Bolaño, *Estrella distante*, se dividiu em quatro partes; na primeira foi possível identificar as características do gênero policial. Se observou também que essa obra de Bolaño vai além da estrutura clássica do gênero uma vez que o criminoso é a figura central e que diferente do romance policial clássico que geralmente termina com a solução do crime e restauração da justiça e da ordem nela Bolaño ilustra a impossibilidade de se estabelecer justiça. Na segunda parte uma outra obra de Bolaño foi o objeto de análise, *La Literatura Nazi en América*, que como apresentado, é onde se inicia a narrativa de *Estrella distante*. Na terceira parte se observou os aspectos autobiográficos na narrativa. Vimos que o momento histórico em que se estabelece o romance foi o momento vivenciado por Bolaño em 1973 e traçamos uma relação entre Bolaño e um de seus personagens, Juan Stein: dois escritores jovens que sofrem pelo contexto histórico de seu país e que representavam a visão da juventude latino-americana. Se observou também as poesias desse escritor, e se concluiu que os temas eram os mesmos já recorrentes em suas narrativas. Nos poemas Bolaño demonstrava a preocupação pela perda da memória do período em que viveu, período destacado em sua narrativa com um distanciamento e uma ironia. Por fim, a quarta parte tratou de identificar as características vanguardistas em *Estrella distante*. Esse romance apresentou de forma clara a tensão existente entre literatura e vida, que perdurou na América Latina principalmente durante a década de 70. A crítica feita à política fica expressa por meio do personagem Carlos Wieder, que se infiltra nas oficinas de literatura e que, posteriormente, mata a algumas das participantes. Além desse personagem, temos a apresentação de outros personagens que tiveram que fugir do país por medo de serem mortos e personagens que desaparecem em meio a toda confusão do Golpe Militar, como por exemplo, Juan Stein e Diego Soto, professores das oficinas de literatura.

Dentro dessa narrativa, é o personagem Carlos Wieder que desenvolve um trabalho revolucionário, inovador. Por meio desse personagem, que talvez tenha sido inspirado em

Raúl Zurita, Bolaño apresenta as poesias desenvolvidas no céu e que traziam mensagens relacionadas à morte, e também uma exposição fotográfica com imagens de mulheres mortas. Dessa forma, esse artista vanguardista foge das objetivções comuns que tinham os representantes desse movimento, que queria conectar arte e vida, que buscava uma forma de produzir arte conectada com a práxis vital. Wieder o que faz é associar a arte com a morte.

Se conclui que a intenção de Bolaño ao usar as neovanguardas como tema era recriar literalmente e ficcionalmente esse movimento literário que estava em discussão no momento histórico em que acontece a narrativa, ou seja, o Chile da década de 70. A forma que utiliza para concebê-la em seus trabalhos, possibilita uma compreensão de seu desenvolvimento ao longo do século XX e também uma possibilidade de estabelecer comparações entre a vanguarda desenvolvida no início do século XX, anos 20-30 e a vanguarda tematizada pelo autor já na segunda metade desse mesmo século, década de 60-70. Dessa forma, em suas narrativas Bolaño tenta reflexionar sobre o espírito político e artístico e se questionar sobre o fracasso; o fracasso de seus sonhos de juventude, o fracasso da América Latina, o fracasso das neovanguardas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSIN, Gabriel. “No sé quién soy, pero sé lo que hago”. IN: BRAITHWAIT, Andrés. *Bolaño por sí mismo*, entrevista escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales, p. 25-28, 2006.
- ALMONACID, Carmen Cecilia Rodríguez. *Bolaño e a representação ficcional da ditadura Pinochet*. Rio Grande do Sul: UFSM, 2008.
- ÁLVAREZ, Eliseo. Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo. IN: BRAITHWAIT, Andrés. *Bolaño por sí mismo*, entrevista escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales, p. 34-41, 2006.
- ANDREWS, Chris. La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño. IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p. 53-71.
- AYALA, Matías. Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño. IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, p. 91-101, 2008.
- BECERRA, Eduardo. La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal: las ficciones con poetas de Roberto Bolaño. Quito: *Chasqui*, v. 46, n. 1, 2017, p. 261-271.
- BENEZRA, Karan. El Golpe como consumación de la Vanguardia. IN: THAYER, Willy. El fragmento repetido: escritos en estado de excepción. *Extremoccidente*, n.2, 2003, p. 15-46.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANES, Jaume Peris. Libro de Manuel, de Julio Cortázar, entre la Revolución política y la vanguardia estética. Cuad. Invest. Filol., v.31, n.32, 2005-2006, p.143-161.
- BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. Venezuela: *Letras Libres*, 1999. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-mexico/discurso-de-caracas-venezuela/> Acessado em 06/02/2022.
- \_\_\_\_\_. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a Roberto Bolaño. Off the Record. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw> . Acessado em 04/07/2022.
- \_\_\_\_\_. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Los perros románticos*. Barcelona: Editorial lumen, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Pájaro de Calor: ocho poetas infrarrealistas*. México: Lora del Rio, México, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BOLOGNESE, María Chiara, Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas, *Anales de literatura chilena*, 14, 2010, p. 259-272.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Espanha: Alianza editorial, 1949.
- \_\_\_\_\_. El escritor argentino y la tradición. IN: *Jorge Luis Borges. Obras completas*. Emecé Editores: Buenos Aires, 1999, p. 267-274.



- BOSI, Alfredo. La parábola de las vanguardias latinoamericanas. IN: SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: FCE, 2002, p. 19-31.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAITHWAIT, Andrés. *Bolaño por sí mismo*, entrevista escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BUSH, Matthew, CASTAÑEDA, Luis Hernán (eds). *Un asombro renovado: vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- CÁRDENAS GAMBOA, Jeremías. ¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en Estrella distante de Roberto Bolaño. IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p. 211-234.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- DÍAZ, Carolina. “Todos somos un poco bipolares”. IN: BRAITHWAIT, Andrés. *Bolaño por sí mismo*, entrevista escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales p.29-33, 2006.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. “Nicanor Parra, Roberto Bolaño y las posvanguardias latinoamericanas”. Barcelona: UNIBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mLTqFkpTrRo> . Acessado em 06/01/2022.
- FISCHER, María Luisa. La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño. IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p. 145-162.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naif, 1996.
- FRESÁN, Rodrigo. "Boomtown" o Diario para una relectura de "Cien años de soledad" y apuntes para un proyecto de serie para la "HBO". Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2013.
- \_\_\_\_\_. El samurai romântico. *Letras libres*, 2007, p.56-69.
- GERARDI, Guadalupe. En retrospectiva: Estrella distante de Roberto Bolaño. *Caravelle*, n. 110, 2018, 163-180.
- GOLDENBERG, Simone Pavia. Vanguardas artísticas históricas: Dadaísmo, Construtivismo e Bauhaus. São Paulo: USP, 2017. Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/node/5435#:~:text=As%20vanguardas%20hist%C3%B3ricas%20foram%20manifestas%20em%201915,tradici%C3%A3o%20cultural%20do%20s%C3%A9culo%20anterior> . Acessado em 12/07/2021.
- GRIZZO, Luciana Del. *Volver a la vanguardia: el invencionismo y su deriva en el movimiento Poesía Buenos Aires (1944-1963)*. Madrid: Aluvión Editorial, 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2005.

- HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- JAUSS, Hans R. *La literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 1976.
- KLEIN, Kelvin Falcão. A dinâmica formal de La literatura nazi em América. IN: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Orgs.) *Toda a orfandade do mundo*. Escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016, p.123-133.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LUCHE, Laura. La imagen de las vanguardias en La literatura nazi en América de Roberto Bolaño. *Boletín Millares Carlo*, n.30, 2014, p. 342-349.
- MAGRI, Ieda. *A biblioteca latino-americana de Roberto Bolaño*. Paraíba: UEPB, 2013.
- MARQUES, Rickley Leandro. O papel dos intelectuais na revolução cubana – o caso Padilla. *Em Tempo de Histórias*, UnB, n.13, Brasília, 2008.
- MIRANDA, Lucas Macarenhas de. Memória individual e coletiva. *Jornal da Unicamp*, Campinas (SP), 27, Maio de 2019. Edição Especial. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/05/27/memoria-individual-e-coletiva>
- Acessado em: 07/06/2021.
- MARISTAIN, Mónica. El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio. IN: BRAITHWAIT, Andrés. *Bolaño por sí mismo, entrevista escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006, p.62-72.
- MUDROVICIC, María Eugenia. En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, vol. LIX, julho-dezembro 1993, nº 164-165, p. 445-468.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e política como tema historiográfico: apontamentos metodológicos. *Revista temática*: São Paulo, v. 37, n.38, 2011, p.1-27.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad: Yara Aun Khoumry. *Projeto História*, São Paulo, vol. 10, nº. 10, 1993, p. 7-28.
- OSORIO, J. J. La poesía de Roberto Bolaño: Tópicos y ensueños. *Revista de Humanidades*, p.123-153, 2013.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del Limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1990.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.
- PACE, Ana Amélia Barros Coelho. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de de Philippe Lejeune*. Dissertação. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres Vanguardias*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2006.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº. 3, 1989, p. 2-15.
- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.

RAMA, Ángel. Os processos de transculturação na narrativa Latino-Americana. IN: \_\_\_\_\_. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 209-238.

RIBEIRO, Milton. *Devemos um fígado a Roberto Bolaño*. 2012. Disponível em: <https://miltonribeiro.ars.blog.br/2012/09/21/devemos-um-figado-a-roberto-bolano/> Acessado em 18/06/2021.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: FCE, 2002.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. *Augusto Guzzo Revista Acadêmica*, São Paulo, n. 6, mai. 2003, p. 14-18.

SOSNOWSKI, Saul. Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas. IN: SOSNOWSKI, Saul. *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 9 – 88.

SWINBURN, Daniel. La novela y el cuento son dos hermanos siameses. IN: BRAITHWAIT, Andrés. *Bolaño por sí mismo*, entrevista escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales p.73-78, 2006.

VERGARA TORRES, Eduardo. Lucha armada y neovanguardia en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Meridional*, n. 6, 2016, p. 89-111.

VILA-MATAS, Enrique. Un plato fuerte de la china destruida. IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, p. 45-52, 2008.

VILLORO, Juan. La batalla futura. IN: PAZ SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo Faverón. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, p. 73-89, 2008.

VOLPI, Jorge. La literatura latinoamericana ya no existe. *Revista de la Universidad de México*, n. 31, 2006, p. 90-92.

WALKER, Carlos. La reflexión visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en *Estrella distante*. *Ciencia Política*, v. 11, n. 22, 2014, p. 189-212.