

A FICÇÃO DA FICÇÃO:
DERRAMAMENTOS DE UM “EU” EM ROBERTO BOLAÑO

PARRINE, Raquel¹

RESUMO: Parte da obra do escritor chileno Roberto Bolaño, morto em 2003, parece estar articulada a partir de certas figurações do seu “eu”. Muitos contos e romances, sem contar os poemas, operam estratégias de ocultamento e revelação desse “eu” que parecem apontar a uma leitura desigual do seus escritos, conforme a inscrição que o nome próprio faz. A partir dos contos “Detectives” (1997) e “Muerte de Ulises” (2007), do romance *Los Detectives Salvajes* (1998) e do livro de ensaios *Entre paréntesis* (2004), o artigo articula uma leitura que veja em paralelo as estratégias estéticas de Bolaño ao tratar da própria história pessoal. Trata-se de, através da assinatura Roberto Bolaño ou Arturo Belano, seu alter-ego, desvelar as consequências decorrentes da colocação do eu tanto nestes contos como em entrevistas e ensaios. A questão não é a verificação da ficção com a realidade, ou seja, determinar o que há de real no que o autor diz que é ficção; mas ler o efeito do real como estratégia, realizada através do efeito-autor. A escritura, assim, é vista como o veículo de construção de um “eu”, que leva ao derramamento instável de uma personalidade que conferimos a Roberto Bolaño, mas que nunca poderia ser ele.

PALAVRAS-CHAVE: Auto-ficção; Autobiografia; Literatura latino-americana contemporânea.

ABSTRACT: Part of the work of the Chilean writer Roberto Bolaño, who died in 2003, seems to be articulated from certain aspects of his self. In other words, the way he writes his own name on the text, or, how do we answer the question: “who is “I” in this text?”. Many of his short-stories and novels, not to mention the poems, operate strategies of hide and exposure of that “I” that speaks. Those strategies point to an uneven reading of his works, according to the inscription of the given name. Using the short-stories “Detectives” (1997) and “Muerte de Ulises” (2007), the novel *Los Detectives Salvajes* (1998) and the compendium *Entre Paréntesis* (2004), this article articulates an analysis that compares Bolaño’s aesthetics strategies regarding his own personal history. We’ll investigate the consequences of choosing the signature Roberto Bolaño, or Arturo Belano, his alter-ego, to the essays, the interviews or the fiction work. The question is not the verification of the truth within the fiction, but, more profoundly, pose the exam in the effect of reality that comes from the subject-effect. Writing, as it is, is considered as a vehicle to the construction of the “self”, that leads to the unstable overflow of a identity that ultimately can never be Roberto Bolaño.

KEYWORDS: Self-fiction; Autobiography; Latin-American contemporary literature.

¹ Aluna do Curso de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. E-mail: raquelparrine@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

Em uma entrevista, Bolaño expressa o seguinte a respeito de sua escrita:

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 (BOLAÑO, 2007).

A opção pela micro-história, pela prevalência do eu como organizador do relato é clara na maioria dos seus escritos. Estes parecem partir sempre dos mesmos episódios, dos mesmos personagens, mas vistos desde perspectivas diferentes. Segundo Patricia Espinosa H., num dos ensaios retirados do livro pioneiro de crítica sobre Bolaño, diz: “Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos. (...) Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en conjunto” (ESPINOSA H, 2002: 126). Está se referindo ao romance de 1998, *Los Detectives Salvajes*, que parece reunir a maior parte dos fragmentos que o leitor encontra em outros contos e ensaios.

Detectives... é um romance que acompanha um grupo de jovens escritores latino-americanos na cidade do México na década de 70. É dividido em três partes: a primeira e a última são fragmentos do diário de um dos poetas, García Madero, que é interrompido por uma segunda seção formada de testemunhos em primeira pessoa de personagens que apareceram ou não na primeira parte e que recorrem os anos de 1976 a 1996. Os relatos parecem girar em torno do paradeiro de Arturo Belano e Ulises Lima, dois jovens poetas mexicanos, que reaparecem em outros contos de Bolaño e são considerados alter-egos do escritor e seu melhor amigo, o poeta Mario Santiago.

Um dos outros contos em que Arturo e Ulises aparecem é “Muerte de Ulises”, publicado em um volume póstumo, *El secreto del mal* (2007), organizado por Ignacio Echeverría. A condição de conto póstumo é problemática, porque sua inserção no projeto estético de Bolaño é comprometida por seu inacabamento e sua publicação dependeu das intenções de terceiros, questionando a unidade estética da obra.

Também é póstumo o volume de ensaios *Entre Paréntesis*, de 2004. Neste caso, a situação é mais problemática: não sabemos em que contexto foram publicados esses textos, nem para que motivo. São chamados de “Ensayos, artículos y discursos”, no subtítulo, mas a intenção de publicá-los juntos não foi do autor.

2. ARTURO BELANO NÃO É ROBERTO BOLAÑO

Os contos de Bolaño poderiam ser divididos em três categorias, de acordo com essa caracterização do “eu”. Contos com o personagem “B”. Por exemplo, os três contos consecutivos de *Putas Asesinas*, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”.

Contos com Arturo Belano, como “ele”. Por exemplo, “Detectives” de *Llamadas Telefónicas*, de 1997, e o romance *Los Detectives Salvajes* (1998). Contos de Arturo Belano como “eu”, que é o caso raro de “Muerte de Ulises”, de *El secreto del mal*, de 2007. Contos de Roberto Bolaño, como “eu”, como nos híbridos de *Entre Paréntesis*.

Os contos de Arturo Belano são, muitas vezes, em primeira pessoa. Mas o narrador nunca é Belano. Isso faz de *Los Detectives Salvajes* um romance muito singular. O que se conta são narrativas ancoradas na história pessoal de Bolaño, mas desde a perspectiva alheia, que a princípio nunca estaria acessível. Fazer do “eu” o “ele” traz à tona a questão do estranhamento autobiográfico evocado por Tununa Mercado em seu artigo “Testemunho, verdade e literatura”:

A posição do narrador em primeira pessoa se desloca na escrita não só em termos formais. O *eu* que narra só será um *eu* narrativo, um *eu* narrado, em aparência. Terei que me desdobrar para narrar esse *eu* que me atribuo e sobre o qual meus comandos de escrita têm a fantasia de exercer um poder. Ilusória unidade e ilusório domínio. Deixo de ser o amo desse impulso que parecia me conduzir, me divorcio de meu *eu* rasante e sou outra, é outro quem executa. (...) O tempo todo sei que essa menina que eu era deixa de sê-lo quando a narro, que nessa busca continuarei a perdê-la, e a melancolia que esse impossível provoca é, paradoxalmente, inenarrável. (MERCADO, 2009: 34)

Bolaño parece ressaltar essa questão quando se narra como “ele”. E, aliás, esse “ele”, ou seja, esse não-eu, não é sequer Roberto Bolaño. É Arturo Belano. A diferença é que o conto não começa como autobiográfico, ele se diz ficcional. Assim, o pacto de leitura, para pensarmos na definição clássica de Philippe Lejeune, não é autobiográfico: o sujeito do enunciado não confere como sujeito da enunciação. Mas as marcas biográficas são inalienáveis: Belano é, no começo do livro, um adolescente chileno que vive no México, e no fim, um escritor de algum prestígio que mora na Espanha e que sofre de uma doença hepática.

O caso se enquadra em certo tipo de auto-ficção, que a princípio seria, segundo a interpretação de Régine Robin a respeito de comentários de Philippe Lejeune, a inscrição de

um personagem com o nome do autor em uma novela de ficção (ROBIN, 2002: 43). Tudo parece girar em torno da questão da assinatura, do nome próprio. Segundo Sergio Chejfec, “hay una relación unívoca y permanente entre apellido e individuo” e “no toda autobiografía precisa partir de un nombre, pero que todo relato acerca del propio nombre es autobiográfico” (CHEJFEC, 2003: 14). Isso acontece porque “Somos todos portadores de un nombre, de una historia singular (biográfica), ubicada en la Historia de un país, de una región, de una civilización” (HASSOUN, 1996: 15).

Segundo Silvia Molloy, a produção autobiográfica hispano-americana é marcada por uma ansiedade de origens, refletida na preocupação nacional como espaço crítico (MOLLOY, 1996: 15). Em síntese, a inscrição do nome próprio na narrativa, além de identificar o narrador com o autor, insere esse nome numa História, o que na América Latina se converte em uma busca de origens. E este relato será autobiográfico.

Mas, *Los detectives salvajes* não está inscrito em um nome próprio. Segundo Graciela Speranza, a marca genética da auto-ficção, “el choque de pactos antitéticos [o ficcional e o auto-biográfico] aniquila el último reducto del realismo, el nombre propio” (SPERANZA, 2008: 10). Ruth Klüger testemunha essa experiência: “Estamos acostumbrados a probar nuestra sanidade sabiendo diferenciar entre dois reinos, o da ficção e o da realidade, e aqui os dois se confundem” (KLÜGER, 2009: 27). Estamos na dimensão da insanidade.

Ainda pensando com Graciela Speranza, a mistura entre ficção e não-ficção da auto-ficção seria mais um aspecto em que o texto procura mimetizar a memória, no sentido em que “Las vidas reales conviven con las imaginarias en una mezcla que da mayor o menor consistencia a la persona del autor y produce efectos contradictorios” (SPERANZA, 2008: 9). Segundo Andreas Huyssen, o auge da autobiografia pós-moderna na atualidade é caracterizado na sua “inestable negociación entre el hecho y la ficción” (HUYSEN, 2002: 18).

Desde este prisma, a leitura de *Los detectives salvajes* ganha novos significados. Os poetas Ulises Lima e Arturo Belano, em certo ponto da narrativa, saem em uma busca frenética da primeira poeta real visceralista, Cesaria Tinajero, a bordo de um Impala. Ulises, ou Mario Santiago, ou Odisseu, da cultura clássica greco-latina e Arturo, ou Roberto Bolaño, ou o rei Arthur da Távola Redonda, da tradição medieval europeia. O nome não é próprio, mas alheio, emprestado dos mais altos cânones da literatura mundial. Podemos dizer que a adoção desses nomes procura inserir esses dois poetas menores numa tradição, não Histórica, não nacional, mas literária e canônica. É como se eles fossem outros pais, outros avós, outra família.

Por outro lado, procuram Cesaria Tinajero, a mãe dos poetas real visceralistas, do grupo de adolescentes que abandonam a escola para fazer um movimento e uma revista. O nome também é representativo: “Cesaria”, como o parto cirúrgico, não natural e que deixa cicatrizes. A busca de Cesaria, portanto, é uma busca de origens. E assim, de forma enviesada, o romance insere-se na tradição autobiográfica latino-americana. Enviesada porque a origem não é a pátria, mas a literatura.

Em outro sentido, como afirma Mercado, o “eu” narrado nunca é o “eu” narrador, a captura do eu é uma empresa impossível e indelével, portanto a questão da coincidência de autor e narrador é uma questão falsa. De fato, como afirma Régine Robin,

Ficción, pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje, entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, entre un sujeto supuestamente pleno y el sujeto dividido, disperso, diseminado, de la escritura. El problema reside más bien en encontrarse un lugar de sujeto que el lugar del sujeto, en constituirse en la escritura un “efecto sujeto”. (ROBIN, 2009: 45).

Assim, se Bolaño escolhe o olhar alheio para narrar a sua própria história, se esconde o “eu” – ainda que esse “eu” seja, por ora, Arturo Belano – chama atenção para o caráter fugidivo e artificial da construção narrativa da própria história. Se nunca é possível narrar desde um “eu” que me represente, é possível transformar esse “eu” em “ele”, sem maiores prejuízos.

Silvia Molloy, na introdução de seu livro *Acto de Presencia*, afirma que “escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (MOLLOY, 1996: 11). O foco narrativo de Bolaño, portanto, voltado como está para a voz do outro, a que o autor mesmo, como testemunha dos fatos, não pode acessar, também ressalta a impossibilidade do próprio relato. A voz do outro, daquilo que morreu e não pode ser recuperado, é uma máscara textual, diz Molloy, é um artifício narrativo tudo aquilo que o sujeito pode lembrar. E é por isso que Bolaño inscreve suas memórias no reino do fictício.

Em suma, buscar a personalidade do autor no personagem, buscar marcas biográficas na narrativa é uma questão sem questão. Retomando Tununa Mercado, o “eu” não está lá para ser regatado, não é algo acessível e estável. O que Silvia Molloy coloca em questão é a possibilidade falida de coincidência do “Real” com o “ficcional”, porque o “Real” não está lá para ser representado. Ele é instável e volátil. O real, como abstração, é uma abstração e não é real.

3. ROBERTO BOLAÑO NÃO É ARTURO BELANO

De fato, alguns acontecimentos da vida de Bolaño aparecem referidos, em lugares diferentes, quase exatamente com as mesmas palavras. É o caso de ter ido ao Chile para “*hacer la revolución*”. Aparece em *Los detectives salvajes*², em *Amuleto*³, em *Putas Asesinas*⁴, etc. No conto “Detectives”, já citado, o feito é narrado na perspectiva dos policiais que o prenderam.

Além disso, do trato ficcional, o próprio Bolaño, em entrevista, se refere ao mesmo fato: “Yo volví a Chile el año 73, dispuesto a hacer la revolución. (...) A dos meses ocurrió el golpe de Estado. Yo estaba en Santiago” (CÁRDENAS, 2007). Também aparece em *Entre Paréntesis*, “En 1973, estuve ocho días detenido por los militares golpistas de mi país” (BOLAÑO, 2006: 19), “Volví a Chile a los veinte años, a hacer la revolución” (idem: 52).

A frase *ir/volver a Chile a hacer la revolución*, tanto sintaticamente como estilisticamente, é usada em paralelo tanto ao referir-se a “ele”, Arturo Belano (em *Detectives Salvajes*, *Putas Asesinas* e “Detectives”), como em “eu”, Roberto Bolaño. Além disso, o tratamento estético dado aos dois tipos de relato, de uma forma geral, também encontra paralelos. Em “Detectives”, dois policiais carcerários responsáveis pela prisão de Belano são seus colegas de escola, Contreras e Arancibia. Aquele conta a este a experiência de olhar-se no espelho ao lado de Belano:

Me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparentaba por lo menos diez más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro, la verdad es que no lo podría asegurar, vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto (...) volví a mirar el espejo y vi a dos antiguos condiscípulos, uno con el nudo de la corbata aflojado, un tira de veinte años, y el otro sucio, con el pelo largo, barbudo, en los huesos, y me dije: joder, ya la hemos cagado, Contreras, ya la hemos cagado. (BOLAÑO, 2003: 133).

Em um dos ensayos/artículos/discursos de *Entre Paréntesis*, “Palabras del espacio exterior”, o narrador – que, no caso, ao estar reunido com outros relatos em que o “eu” é Bolaño, é assim sugerido que o narrador seja ele – discorre sobre o que ele chama de

² “Decidió volver a su patria a hacer la revolución.” (BOLAÑO, 2007-b, pp. 195-196).

³ “Después, en 1973, él decidió volver a su patria a hacer la revolución” (BOLAÑO, 1999: 52)

⁴ “Llegué a Chile en agosto de 1973. Quería participar en la construcción del socialismo” (BOLAÑO, 2007-c: 211).

“interferencia secreta”, uma gravação ilegal. Nela, vozes se confundem em diálogos dispersos, irregulares.

Al principio, las voces son indistinguibles. Paulatinamente, sin embargo, cada una va adquiriendo una personalidad, un carácter único, aunque todas comparten el sello común de la chilenidad, es decir el sello común de una infancia sumida en la niebla y en algo que a falta de una palabra mejor podemos llamar felicidad. (BOLAÑO, 2006: 80).

“Detectives” é um conto formado do diálogo entre Contreras e Arancibia, em que, a princípio, não se distinguem as vozes dos dois personagens. Discorrem sobre vários assuntos, aparentemente aleatórios, usando um discurso marcado por expressões idiomáticas tipicamente chilenas, como “cachay”. Em “Palabras del espacio exterior”,

El que habla puede ser mi padre o mi abuelo. El que transmite las órdenes puede ser un antiguo compañero de escuela, el matón o el aplicado, el anodino o aquel que participó en nuestros juegos una sola vez. En esas voces familiares nos podemos contemplar, sesgadamente, como si nos viéramos en un espejo. (BOLAÑO, 2006: 79)

A continuidade entre os personagens e as narrativas do “ensaio” e do conto, quando colocados em paralelo, demonstram uma homogeneidade no tratamento estético. Assim, as marcas que poderiam diferenciar o que é ficcional do que é testemunho se apagam. Assim, a distinção que Ruth Klüger faz entre ficção e história são pertinentes:

Nós, muito corretamente, encaramos um texto de forma diferente quando achamos que se trata de história e quando o texto é apresentado como ficção. *Estamos* realmente lendo textos diferentes, apesar de as palavras não terem mudado. O texto é diferente porque passou de um gênero a outro. Nosso juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto. (KLÜGER, 2009: 25)

Se o que sabemos sobre Bolaño vem dessas entrevistas e desses “ensaios”, em cujas exatas palavras a ficção se confunde, é difícil acreditar que o que é ficcional, neste caso, é realmente algo inventado. Klüger contesta a legitimidade da ficção em relatos que se dizem testemunho (ou “história”, no caso da citação). O que se contesta no caso de Bolaño é a legitimidade do que ele diz que é ficcional. É difícil *não* acreditar que aquilo realmente aconteceu.

4. ROBERTO BOLAÑO NÃO É ROBERTO BOLAÑO

Mas, mais do que a confirmação da realidade ou não dos feitos que Bolaño narra em seus contos, o que a aproximação do relato ficcional e do discurso “real” do autor traz como questão é a ficcionalização desse discurso.

Em um artigo de janeiro de 2009, o jornalista Larry Rohter questiona, no *The New York Times*, a autenticidade da viagem e da prisão de Bolaño⁵ (ROHTER, 2009). Afirma que “Mr. Bolaño’s Mexican friends said that he was simply ashamed to admit he was absent from what even today is considered his generation’s defining political experience, with status and credibility conferred on those who participated.”⁶ (ibidem)

Voltamos à questão de Ruth Klüger: o que acontece com o testemunho que não coincide com a realidade? Segundo ela, isso não faz dele ficção, mas mentira, porque trai a confiança do leitor que espera ver nele a verdade. Quando isso acontece num discurso que não se diz verdade, mas se pauta num certo conhecimento de real que o leitor tem, o que acontece?

Segundo Graciela Speranza, “El pacto autoficcional (...) da paso libre en la aduana de la escritura personal, dejando al autor al resguardo de cualquier acusación, ante el menor riesgo de daño, se alegrará que se trata de una licencia de la ficción” (SPERANZA, 2008: 11). Isso vale para o romance, mas não vale para a entrevista e para o “ensayo” de *Entre Paréntesis*, em que o “eu” é Roberto Bolaño.

No mesmo artigo do *The New York Times* também se discute a possível dependência de Bolaño em heroína, aludida em outro dos “ensayos” de *Entre Paréntesis*, “Playa”.

In the introduction Ignacio Echevarría, a Spanish critic and editor whom Mr. Bolaño named as his literary executor, explains that the book should be seen as “a type of ‘fragmented autobiography’ ” and “personal cartography” of Mr. Bolaño. (...) In separate interviews, however, Mr. Echevarría and Jorge Herralde, Mr. Bolaño’s publisher, said that the introduction and title page of future Spanish-language editions of the book would be changed to incorporate language to indicate that “Beach” is fiction...⁷ (ROHTER, 2009)

⁵ Vários amigos mexicanos de Bolaño, alguns que estiveram no Chile durante os anos de Allende, dizem que o escritor estava no México nos anos que alegou estar no Chile. (Minha tradução)

⁶ Os amigos mexicanos do Sr. Bolaño disseram que ele estava envergonhado de admitir que esteve ausente do que hoje é considerada a experiência política definidores de sua geração, com o status e a credibilidade conferida àqueles que participaram dela. (Minha tradução).

⁷ Na introdução, Ignacio Echevarría, um crítico espanhol que Bolaño nomeou como seu executor literário, explica que o livro deve ser visto como “um tipo de ‘biografia fragmentária’ ” e “cartografia pessoal” do Sr. Bolaño. (...) Em entrevistas separadas, entretanto, Sr. Echevarría e Jorge Herralde, o editor do Sr. Bolaño, disse que a introdução e a página titular das futuras edições em espanhol do livro seriam mudadas para incorporar uma mensagem de que “Playa” é ficção. (Minha tradução)

Rohter continua investigando o estatuto de ficção de “Playa”, apontando que a primeira publicação do “ensayo” foi em um jornal, onde se pedia que os escritores descrevessem o pior verão que tiveram. Todos os outros escritos foram autobiográficos.

Voltamos à questão: o que acontece se o testemunho é mentira? O que acontece se o autobiógrafo mente?

Colocar-se numa zona instável, causar a vertigem que reside na definição do que é real – o que, para Ruth Klüger, nos leva à insanidade – põe em evidência o fato de que, segundo Silvia Molloy:

Decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros – entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables – es, en cierto sentido, plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y verbalización. (MOLLOY, 1996: 16).

Parece seguro dizer que o que é importante não é a verificação dos fatos. O leitor que o procura é um leitor ingênuo. A arte da autobiografia reside na construção desses sucessos, talvez imaginários. Se já falamos de efeito-sujeito, podemos falar também de efeito-verdade, algo que vem da posta em cena da intimidade⁸. O sentimento de lastro do real é o que Bolaño deseja criar em seus contos autoficcionais, colocando em evidência a ficção e situando-a na biografia pessoal.

Se Bolaño foi ou não ao Chile “a hacer la revolución” – há evidências também a favor – é pouco relevante. O realmente produtivo consiste em entender o que o autor quer representar, ou como ele quer representar-se. De fato, outro jornalista, o escritor salvadorenho Horacio Castellanos Moya, citando uma crítica estadunidense ressalta que:

Ningún periodista estadounidense resaltó el hecho, advierte Sarah Pollack, de que Los detectives salvajes y la mayor parte de la obra en prosa de Bolaño "fueron escritos cuando éste era un sobrio y reposado hombre de familia", durante los últimos diez años de su vida... (POLLOCK, CASTELLANOS MOYA, 2009).

Toda autobiografia é retrospectiva. Ela sempre começa do final, como diria Silvia Molloy (1996: 11). É sempre uma rememoração, uma tentativa de capturar, um sujeito que não está mais lá. “La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción

⁸ A intimidade como laboratório da verdade é explorada pelo escritor César Aira em seu artigo “La intimidad”, publicado em Boletín do Centro de Estudios de Crítica Literaria da UBA, nº 13-14, 2007-2008.

narrativa” (MOLLOY, 1996: 16). Esse movimento de voltar-se ao passado tem uma função muito específica, como afirma Molloy:

La evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público elige. (...) la imagen de sí existe como impulso que gobierna el proyecto autobiográfico. Además de fabricación individual, esa imagen es artefacto social, tan revelador de una psique como de una cultura. (MOLLOY, 1996: 19)

A rememoração, portanto, além de traçar a herança do nome próprio, também é a construção desse nome, a construção do sujeito por si próprio. Esse movimento está inscrito em uma História coletiva, mas também em um certo contexto histórico, em dada cultura que tem expectativas específicas a respeito dos seus sujeitos. Assim, parece lógico que Sarah Pollock afirme que:

El genio creativo de Bolaño, su atractiva biografía, su experiencia personal en el golpe de Pinochet, la calificación de algunas de sus obras como novelas de las dictaduras del Cono Sur y su muerte en 2003 a causa de una falla hepática a sus cincuenta años de edad contribuyeron a "producir" la figura del autor para la recepción y el consumo en Estados Unidos, incluso antes de que se propagara la lectura de sus obras. (POLLOCK apud CASTELLANOS MOYA, 2007).

Mas, ao contrário do que supõem esses críticos, a construção da figura de Bolaño não é feita somente pelas editoriais norte-americanas. A construção do “mito” não é externa ao texto: Bolaño coloca seus personagens em situações e lugares canônicos da literatura do século XX: os desertos mexicanos dos Beatniks, as viagens de Che Guevara pela América do Sul, a invasão da Faculdade de Letras da UNAM pelos militares, os presos políticos da “ditadura” do Chile, tudo é evocado, em paralelo, para aludir à figuração canônica da América Latina. Em certa medida, reflete também o esforço do biógrafo do século XIX para escrever sua história pessoal na História nacional, como Sarmiento. Novamente, a nação de Bolaño é a literatura, mas, desta vez, notadamente, a literatura latino-americana.

Tudo isso faz parte do mesmo projeto estético que confere a assinatura “Arturo Belano” e “Ulises Lima” a dois desconhecidos e irrelevantes jovens poetas que vivem no México. Que um desses jovens tenha se transformado no que alguns críticos se apressam a anunciar o mais influente escritor latino-americano moderno diz mais sobre quem o acolheu do que sobre ele mesmo. Se o testemunho de Bolaño não coincide exatamente com a sua própria vida, ele parece se ajustar perfeitamente às expectativas norte-americanas em relação

ao que ele deveria ser – donde deriva seu sucesso absoluto frente aos leitores deste país. Donde também deriva o esforço de trazer *Los detectives salvajes* a Hollywood, mais ajustado ainda às expectativas do público norte-americano, que espera ver Bolaño como vê qualquer outra personalidade latino-americana: no rosto do ator Gael García Bernal⁹.

Segundo Silvia Molloy, “El hecho de que este testimonio a menudo revista el aura de las visiones últimas – el autobiógrafo da testimonio de lo que ya no existe --, no sólo agranda la figura individual del autor sino refleja las dimensiones colectivas que se reclaman para el ejercicio autobiográfico.” (MOLLOY, 1996, p, 20).

6. REFERÊNCIAS

- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007-a.
- _____. *Entre paréntesis*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Los detectives salvajes*. 12ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007-b.
- _____. *Llamadas telefónicas*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Putas asesinas*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007-c.
- _____. “Catorce preguntas a Bolaño”. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolano010403.htm>. Acesso em: 10/12/2007.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio. Sobre el mito Bolaño. *La Nación*, Buenos Aires: 2009. Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1176451. Acesso em: 10/08/2010.
- CHEJFEC, Sergio. Lengua Simple, Nombre. *Revista Nueve Perros*, Rosario: nº 2/3, 2002/2003.
- ESPINOSA H., Patricia. “Roberto Bolaño: territorio por armar”. In *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Celina Manzoni (org.). Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- HASSOUM, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Cultura y memoria en tiempos de globalización. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- KLÜGER, Ruth. “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. In: GALLE, OLMOS, KANZEPOLSKY *et alia* (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo, Annablume, 2009.
- MERCADO, Tununa. “Testemunho. Verdade e literatura”. In: GALLE, OLMOS, KANZEPOLSKY *et alia* (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo, Annablume, 2009.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ROBIN, Régine. “La autoficción: el sujeto siempre en falta”, en Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo, 2002.

⁹ Bernal não é só o Che Guevara de Diários de Motocicleta, Rímíni de *El pasado* de Alan Pauls, como também será Juan Preciado na nova versão para o cinema de *Pedro Páramo*. O ator é mexicano.

ROHTER, Larry. A Chilean Writer's Fictions Might Include His Own Colorful Past. *The New York Times*. Nova York, 2009. Disponível em: http://www.nytimes.com/2009/01/28/books/28bola.html?_r=1&ref=roberto_bolano&pagewanted=all. Acesso em: 10/08/2010.

SPERANZA, Graciela. “¿Dónde está el autor?” *Otra parte*. Revista de letras y artes, nº14, outono de 2008.