



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS  
CENTRO DE LETRAS E ARTES

CRISTIANE SOEIRO CUNHA GOMES

FATO E FICÇÃO EM *NOCTURNO DE CHILE*  
DE ROBERTO BOLAÑO

RIO DE JANEIRO

2023

CRISTIANE SOEIRO CUNHA GOMES

FATO E FICÇÃO EM *NOCTURNO DE CHILE*  
DE ROBERTO BOLAÑO

Monografia apresentada à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de Licenciatura em  
Letras na habilitação Português e  
Literaturas da Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires

Rio de Janeiro

2023

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

G633f      Gomes, Cristiane Soeiro Cunha  
            Fato e ficção em Nocturno de Chile de Roberto  
            Bolaño / Cristiane Soeiro Cunha Gomes. -- Rio de  
            Janeiro, 2023.  
            35 f.

            Orientadora: Carlos Eduardo de Barros Moreira  
            Pires.

            Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
            Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade  
            de Letras, Licenciado em Letras: Português -  
            Literaturas, 2023.

            1. Memória. 2. Ditadura chilena. 3. Literatura  
            contemporânea. I. Pires, Carlos Eduardo de Barros  
            Moreira, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

CRISTIANE SOEIRO CUNHA GOMES

FATO E FICÇÃO EM *NOCTURNO DE CHILE*  
DE ROBERTO BOLAÑO

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação  
Português e Literaturas da Língua Portuguesa.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires  
(Orientador – Faculdade de Letras – UFRJ)

---

Prof. Dr. Paulo Cezar Maia  
(NIDES – UFRJ)

**03/08/2023**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Carlos Pires, que, desde a primeira disciplina que fizemos juntos, demonstrou apreço e curiosidade quanto à pesquisa, logo se dispondo a orientá-la. São anos de paciência, cuidado, atenção e acompanhamento, que tornaram este trabalho possível e muito menos penoso do que poderia ter sido. Recebi ensinamentos que levarei por toda a trajetória acadêmica.

Ao professor Paulo Maia, pela leitura crítica bastante atenta, cuidadosa, respeitosa e afetuosa. Foram apontamentos interessantes, direcionamentos promissores e sugestões oportunas para a continuidade do trabalho.

Ao meu namorado Leonardo, por ter me dado força, principalmente no momento caótico da escrita.

Aos meus amigos, por compreenderem as ausências, me apoiarem e comemorarem comigo as conquistas.

*Tire a peruca.*

**Chesterton**

## RESUMO

O presente trabalho pretende fazer uma investigação literária de uma obra, o romance *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño (2000), que mescla fatos e ficção, situado majoritariamente na segunda metade do século XX no Chile, período tomado pelo contexto pinochetista e pós-ditatorial. O livro é narrado em primeira pessoa por Sebastián Urrutia Lacroix, padre, poeta e crítico literário. O relato é um monólogo de um homem que está nos últimos dias de vida e decide rememorar acontecimentos e ações que, segundo ele, validariam sua história. Cheio de culpa, ao constatar a morte iminente, entra em uma espécie de ritual para apaziguar-se ao mesmo tempo com Deus e a sua consciência. Enquanto a voz dramatiza os dilemas da consciência, diversas faces da história do Chile aparecem figuradas na composição. Entre o homem à beira da morte e o que delira e momentaneamente esquece o seu nome está o indivíduo convicto de sua ideologia e que expressa, inclusive, prazer na posição que ocupa na história de seu país, como um forte apoiador do fechamento político promovido por Pinochet. Como objetivos da pesquisa pretende-se sistematizar tal linha narrativa, com atenção à precisão ou imprecisão das ancoragens históricas, para entender os nexos da ordem ou da desordem do discurso. Visa-se acompanhar os trânsitos do personagem entre sua vida pessoal e a vida nacional, e o modo como ele tenta definir e caracterizar o país a partir de sua visão de mundo favorável ao regime autoritário.

Palavras-chave: memória; ditadura chilena; literatura contemporânea.

## **ABSTRACT**

The present work intends to make a literary investigation of a work, the novel *Nocturno de Chile* of Roberto Bolaño (2000), which mixes facts and fiction, located mainly in the second half of Chile's 20th century, a period taken by the Pinochetist and post-dictatorial context. The book is narrated in first person by Sebastián Urrutia Lacroix, priest, poet and literary critic. The report is a monologue of a man who is in the last days of his life and decides to remember events and actions that, according to him, would validate his story. Full of guilt, realizing his imminent death, he enters in a kind of ritual in order to be in peace with God and his consciousness simultaneously. While the voice dramatizes the dilemmas of conscience, many faces of Chile's history appear in the composition. Between the man on the verge of his death and the one who is delirious and momentarily forgets his name lies the individual who is convinced of his ideology and who even expresses to feel pleasure in the position he occupies in the history of his country, as a relevant supporter of the of the political closure promoted by Pinochet. As goals of the research, it is intended to systematize such narrative line, paying attention to the precision or imprecision of the historical anchorages, so that we can understand the logic of the order or disorder of the discourse. We aim to follow the character's transits between his personal life and the life of the nation, and the way he tries to define and characterize the country starting from his worldview inclined to the authoritarian regime.

Key-words: memory; chilean dictatorship; contemporary literature.



## **Sumário**

<b>I.</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>II.</b>	<b>OS CADÁVERES DE URRUTIA LACROIX .....</b>	<b>13</b>
<b>III.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>32</b>
<b>IV.</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>34</b>

## I. Introdução

O presente trabalho pretende fazer uma investigação literária de uma obra do escritor Roberto Bolaño, o romance *Nocturno de Chile* (2000), que mescla fatos e ficção. A obra é situada majoritariamente na segunda metade do século XX no Chile, período tomado, em sua maior parte, pelo contexto pinochetista e pós-ditatorial. Publicado em 2000 na Espanha, o livro é narrado em primeira pessoa por Sebastián Urrutia Lacroix, padre, poeta e crítico literário.

A construção dessa voz, inserida em diferentes espaços da sociedade chilena – religioso, literário, político, social e cultural –, convida a uma reflexão mais detida tanto da voz em si, que em alguma medida se expõe, quanto da situação social, cultural e política do Chile. O estudo, assim, almeja, na linha das pesquisas que procuram considerar as complexas relações entre literatura e sociedade<sup>1</sup>, contribuir para a compreensão de um autor latinoamericano central para o debate contemporâneo.

A análise parte de uma atenção à maneira como no livro está combinada a brutalidade contemporânea da América Latina com questões da história recente do Chile. O leitor acompanha as oscilações de Urrutia Lacroix entre a loucura e a sanidade, a vida privada e a nacional, a arte e a política, na maneira como Bolaño constrói em seu dispositivo literário o atrito particular entre fato e ficção.

O objetivo deste trabalho, então, é caracterizar essa voz central para a constituição da novela com atenção à precisão ou imprecisão das ancoragens históricas com o intuito de entender os nexos da ordem ou da desordem do discurso em jogo. Visa-se acompanhar os trânsitos do personagem entre sua vida pessoal e a vida nacional, e o modo como ele tenta definir e caracterizar o país a partir de sua visão de mundo favorável ao regime autoritário militar.

### Situando Roberto Bolaño

Roberto Bolaño Ávalos nasceu em Santiago, Chile, em 28 de abril de 1953 e faleceu em Barcelona, Espanha, em 15 de julho de 2003. É ganhador de diversos prêmios, como o *Herralde* e o *Rómulo Gallegos* por *Los Detectives Salvajes* (1998), o *Ciudad Barcelona*, *Salambó* e o *Lara* por *2666* (2004), entre outros.

---

<sup>1</sup> Antonio Candido é, claro, uma referência central aqui.

Iniciou seu trabalho literário como poeta. Seus primeiros poemas foram publicados em uma antologia chamada *Entre la lluvia y el arcoiris* (1983), em que autores como Raúl Zurita, Gonzalo Millán, Mauricio Redolés e Jorge Montealegre estavam presentes.

Bolaño viveu no Chile até sua adolescência, quando mudou-se com sua família para o México. Demarcar o início de sua carreira como poeta é essencial para compreender o autor em uma maior completude, no que isso trouxe de consequências para suas obras.

Lá [México] começou a trabalhar como jornalista, colaborando para distintas publicações literárias. Interessado no Estridentismo, começou a escrever poemas de claro corte vanguardista. Junto a seu amigo [e também poeta] Mario Santiago, formou o grupo “Los Infrarealistas”, que mais tarde inspirou a dupla Arturo Belano – Ulises Lima de *Os Detetives Selvagens* (tradução nossa) (ALDAY, 2006, p. 17).

Alice Canal (2014) nos trouxe um bom panorama do que fora o grupo, ao dizer que “esse movimento surge como uma contestação à poesia da época, que tinha como principal representante Octavio Paz, criticando o intelectualismo, o poder editorial e a situação política do período” (CANAL, 2014, p. 18). A poesia mexicana foi vista, durante várias décadas, como tradicional, fechada em seu próprio cânone e formas, e as figuras que se destacavam eram Efraín Huerta, Jaime Sabines e o próprio Octavio Paz. Além de Paz, as obras de Pablo Neruda também foram contestadas. Por não se sentirem representados pela poesia de ambos, procuraram uma terceira via, que não uma poesia distante da realidade ou marcada por um realismo socialista.

No primeiro manifesto infra-realista, Bolaño demonstra que uma das propostas do movimento é subverter a realidade circular da poesia do momento. E reforça a relação entre a literatura e o contexto social e político em que está inserida ao manifestar a necessidade de criação de “puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad y irrealdad” (BOLAÑO, [1976]) (CANAL, 2014, p. 19).

Empolgado com as mudanças políticas e sociais sob o governo de Salvador Allende, retorna ao Chile em 1973, pouco antes do golpe liderado pelo general Augusto Pinochet, e toma parte da resistência ao governo. Em consequência, pouco depois é encarcerado, porém oito dias depois é solto com a ajuda de um amigo militar. Após uma breve passagem por El Salvador e o assassinato de um poeta e amigo, volta ao México, onde funda seu grupo em 1975 e permanece até o ano de 1977.

Segundo algumas perspectivas, Bolaño é incluído dentro do que foi chamado *Nova Narrativa Chilena*, formada por escritores que começaram a ter suas obras projetadas nos

anos 1990, em uma escala mundial. Entretanto, há uma controvérsia quanto a este termo. Para alguns não passou de uma criação da imprensa, devido ao alto número de volumes vendidos por esses escritores nessa década, o que chamou a atenção da crítica e dos leitores.

Outra denominação sugerida é a de *Miniboom*, em alusão à explosão literária ocorrida nos anos 1960, expandindo as fronteiras para além da América Latina. Por último, fala-se em um *Novo Boom Latino-Americano*, compreendendo os autores nascidos entre os anos 1949 e 1969, e que presenciaram um contexto de censura, violência e ditadura em seus países. Para muitos deles, a única alternativa foi o exílio, opção que Bolaño aderiu. Com isso, essa geração marcou-se com o contato de novas culturas e línguas, influências que foram absorvidas por suas obras, como a de Bolaño, que viveu por muitos anos na Espanha.

Demonstrado por essas diversas vozes dentro de sua obra, o escritor apresenta sua característica singular: a falta de uma raiz precisa e identidade determinada, como se quisesse representar a heterogeneidade do continente, paradoxal com o desejo de unidade pelos estrangeiros. Como declarou em sua última entrevista: “¿Usted es chileno, español o mexicano? Soy latinoamericano” (BOLAÑO, 2003, p. 2).

A Nova Narrativa Chilena caracteriza-se por uma tendência visando

(...) romper todos os esquemas estabelecidos por esse regime [militar], com um grande número de jovens escritores que viram a possibilidade de publicar suas obras e dar-se a serem conhecidos nacional e internacionalmente com prosas ágeis, insurgentes, como obedecendo a uma necessidade de dar testemunho de uma realidade por anos oculta (tradução nossa) (DELGADO; ROLDÁN, 2003, p. 2).

depois de anos de censura que constituíram a ditadura militar. “Nessas obras permaneceu encarnada uma época do Chile cotidiano, caracterizada por um regime ditatorial onde a força e a opressão pretendiam erguer-se sobre a liberdade e a razão (tradução nossa) (DELGADO; ROLDÁN, 2003, p. 2).

O nascimento desta corrente, por assim dizer, atendeu a uma demanda dos leitores, que viveram uma grande censura durante o regime e apenas liam o que o governo de Pinochet considerava adequado, o que causou uma relevante diminuição da produção literária nacional no período. Como mostra Carmen Cecilia Rodríguez Almonacid (2012), houve um silêncio criador generalizado: editoras fecharam<sup>2</sup>; grandes escritores morreram, desapareceram ou foram exilados; supressão de manifestações artísticas, como saraus, oficinas de escrita e

---

<sup>2</sup> No ano de 1973, por exemplo, é fechada a importante editora nacional Quimantú, que no período de Salvador Allende imprimiu milhões de livros a preços populares, que os golpistas queimaram; foram proibidas também todas as oficinas de escrita do país, apenas duas foram autorizadas a permanecerem funcionando. O programa de ensino de literatura foi intensamente modificado, sofrendo medidas repressoras.

poesia e conferências; e os livros sendo divididos em três categorias, os permitidos, os que ficavam nos depósitos dos estabelecimentos e os que eram destruídos. Começou o chamado *apagón cultural*. Somente a partir de 1980 retoma-se a atividade criadora, e as obras dividem-se em duas tendências: as obras acrílicas, pressionadas pela censura, e as contrárias ao regime, que eram produzidas e circulavam quase sempre na clandestinidade.

Com isso,

(...) a nova narrativa coloca-se no meio da reabertura dos debates sobre a memória num contexto caracterizado pela vontade de repensar a história, opondo-se à canonização de uma “verdade única” em prol de uma reinterpretação dos processos históricos e sociais. A versão “oficial da história chilena” se modifica pela multiplicidade de relatos que admite a entrada daqueles até então relegados e tradicionalmente postergados, pluralizando um repertório de vozes proibidas (ALMONACID, 2012, p. 61).

## II. OS CADÁVERES DE URRUTIA LACROIX

*Nocturno de Chile* (2000) é constituído por meio de um relato em primeira pessoa, por seu narrador-protagonista, o padre, poeta e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix. É estruturado quase que em um único bloco de texto, um fluxo contínuo composto por um monólogo, bloco único que é quebrado apenas por uma linha final que se separa dele. A princípio o romance se chamaria “Tormenta de mierda”, em alusão a essa linha final: “Y después se desata la tormenta de mierda” (BOLAÑO, 2000, p. 96).

Em uma noite de delírio por uma febre alta, o personagem Sebastián Urrutia Lacroix revisa os momentos mais importantes de sua vida. Nesta recordação surgem muitos dos representantes da história literária chilena da segunda metade do século XX. A noite se povoa de fantasmas e desata-se na já comentada “tormenta de merda” que o fim evoca. As imagens retomam desde o Chile rural, com seus latifúndios, até o golpe de Estado, com as suas sequelas.

O modo como Urrutia inicia o relato deixa muito claras as suas pretensões ao narrar essa recordação, de forma bastante condensada e reveladora:

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvisto surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son inmaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprende a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. Pero a veces hasta de mi propio nombre me olvido (BOLAÑO, 2000, p. 7).

A iminência da morte impõe que o personagem enfim fale. A realidade em que se encontra abre a possibilidade de dizer tudo que sabe. Está exaurido por causa de sua condição, porém seu ímpeto ultrapassa a sua possível fraqueza.

Para isso, utiliza-se de alguns recursos estilísticos para construir o seu discurso e convencer seu interlocutor. O paralelismo e a repetição são os principais, como o uso da

palavra “paz” para demarcar a sua mudança de estado, que é reforçada pela expressão “de improviso”, intensificando a transformação brusca pela qual passou.

Em um momento anterior à narração, o poeta não estava em um conflito interno e não se sentia impelido a falar. Até que – de modo inesperado e sem que se preparasse de antemão, como sugere o “de improviso” – surgem “las cosas”. Toda a culpabilização sobre o que aconteceu recai sobre um “joven envejecido”.

Ao traçar um paralelo entre as frases iniciadas por “ahora” e a repetição incessante do termo “paz”, vemos uma equivalência entre a hora derradeira e o seu conflito interno, o que parece indicar que isto não ocorreu durante sua vida pregressa.

Há, então, a necessidade de “aclarar algunos puntos”. Apesar da imobilidade perante a morte, faz o único movimento de apoiar-se no cotovelo e levantar sua cabeça – trêmula, mas nobre – e proferir a sua versão da história.

Com este fim, busca em cada canto de sua memória, nos mínimos detalhes, os atos que o justificam, que validam sua existência. Isto é intensificado com a expressão “en el rincón de los recuerdos”, que, além disso, comprova toda a pressão de fala que virá a seguir, cujo resultado é o trânsito constante entre o delírio e o real, a vida pessoal e a nacional, como veremos no detalhe.

Uma relação de consequência, pelo uso de “por lo tanto”, se estabelece: os atos justificam a sua conduta e, assim, desdizem as infâmias que o “jovem” espalhou para seu descrédito, que é reforçada pelo “pretendido”. Ao utilizar o pretérito perfeito composto com “ha esparcido”, verificamos um passado recente do qual o narrador ainda faz parte.

### **Pseudoconfissão e culpa persistente**

Urrutia está em seus últimos dias de vida e decide rememorar acontecimentos e ações que, segundo ele, validariam sua história. O que impulsiona a prosa parece ser a culpa que sente, e que, ao constatar a morte iminente, entra em uma espécie de ritual para se apaziguar com Deus e a sua consciência.

Em um primeiro momento não é revelada a causa da culpa, que é estabelecida por meio de sua relação com o antagonista da trama, o jovem envelhecido. Este é apresentado como um “fantasma” que o atormenta e o acompanha em sombra durante praticamente toda a narração. Posteriormente percebemos que trata-se de uma espécie de materialização da própria consciência culpada do narrador que, dada a vivacidade da descrição, quase ganha uma dimensão corpórea.

O eixo da culpa é central para a trama e norteia o discurso de Urrutia. Há uma fala de Bolaño em uma entrevista que é bastante elucidativa sobre a proposta estética do romance:

En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa. Yo creo que la culpa, el sentido de la culpa, es de las pocas cosas buenas de la religión católica. Siempre me ha parecido una entelequia pseudodionisiaca la del hombre libre de culpa. En este sentido, por supuesto, estoy totalmente contra Nietzsche. Vivir sin culpa es como vivir fuera del tiempo, en un presente perpetuo, en una cárcel de soma o como se llamara esa droga que tomaban en *Un mundo feliz*, de Huxley. Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. Si yo, que fui una víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, puede no sentirse culpable? (BOLAÑO apud BRAITHWAITE; 2006, p. 114)

A partir dessa declaração, tomaremos dois caminhos: um que direciona o olhar para a culpa subconsciente e, por isso, persistente, do narrador, e um que focaliza o aspecto da pseudoconfissão do relato, proposto por Enrique Luengo (2017).

A exposição já parte do pressuposto de que sua postura está justificada, legitimada, e que tudo não passa de infâmias<sup>3</sup> proferidas a ele pelo jovem para desacreditá-lo. Ele reforça a todo momento que nada fez de errado e, caso tenha feito, que há respaldo para seus atos e seus silêncios. Essa insistência em se declarar inocente só exacerba o fato de que sua consciência “grita”, na verdade, por arrependimento:

“y tal vez en ese momento todos los allí presentes callamos y dedicamos un minuto de silencio a aquellos que sucumbieron bajo los influjos de la bilis negra, esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido” (BOLAÑO, 2000, p. 26).

Tal “grito” não surgiu apenas próximo do tempo narrativo, embora tenha sido o que motivou o narrar: sua consciência denunciadora sempre esteve presente, mesmo que de forma incipiente, embrionária. Desde a juventude essa consciência o “alertava” dos riscos que correria ao agir desse modo, porém foi preciso estar no leito de morte para querer esclarecer alguns pontos e tentar expiar a culpa persistente.

O trecho a seguir mostra a presença contínua dessa culpa que o jovem envelhecido personifica e posiciona a trama no final da década de 1950 no Chile rural:

---

<sup>3</sup> No original aparece, em um segundo momento, a palavra “agravio”, que traz um sentido de ataque à fama ou à honra de alguém, intensificando a “ofensa”, vocábulo escolhido pela tradução brasileira de Eduardo Brandão (2004).



“Pusieron delante de mí una lasca de pan. Duro, como es el pan de los campesinos, horneado en horno de barro. Me llevé un trozo a los labios. Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta. Pero sólo eran los nervios. Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución” (BOLAÑO, 2000, p. 14).

Essa presença ganha materialidade, ou consistência, a cada evento da vida de Urrutia em que age de forma duvidosa ou, sobretudo, quando desvia de uma postura que é esperada de alguém em sua posição, quando foge da expectativa em relação ao seu comportamento social. “Essa convivência com o regime estabelecido (...) alimenta e reforça os ataques de seu interlocutor e delinea o caráter incoerente de sua personalidade” (SOUZA, 2011, p. 454).

Urrutia dedica grande parte de sua narração à Farewell, personagem que funciona como um mestre intelectual para o protagonista. Desde jovem frequenta sua fazenda, onde acontecem grandes reuniões literárias, visto que é o maior crítico literário do país. Mais adiante analisaremos detidamente tal personagem.

Enquanto espera os outros convidados de Farewell chegarem à fazenda, em dado momento, para a reunião dos homens de letras, decide passear pelo jardim, até que se perde ao meio da “naturaleza salvaje, las sombras de los árboles que parecían llamarme” (BOLAÑO, 2000, p. 12). Nesse percurso descobre os camponeses, que o convidam para jantar. Uma das mulheres menciona o filho doente, ao passo que o padre questiona o que poderia fazer diante de tal fato. “Dios mío, yo no podía estar en todas partes. Yo no podía” (BOLAÑO, 2000, p. 13).

Como sacerdote, o esperado seria que atendesse às necessidades dos peões da fazenda, como abençoar a criança enferma. Em vez disso, reage com uma série de interrogações e respostas carentes de compaixão, afastando-se da responsabilidade pessoal que teria que assumir.

Seu discurso é altamente conflituoso e contraditório, o que faz transparecer o embate interno por que passa. No primeiro plano vemos uma fala conciliadora, que afirma com plena convicção de que não errou ou se omitiu e que nem mesmo os homens, ou os mortais, seriam capazes de julgá-lo – somente Deus poderia julgá-lo. Utiliza-se, portanto, do respaldo divino para justificar-se e, por conseguinte, para justificar a ancoragem narrativa, algo que fará com bastante frequência, até insistentemente.

Tal embate interno é explícito em, ao menos, dois momentos, e aludido em um terceiro. Todos fazem alusão ao mesmo episódio, às aulas de marxismo que ministrou para o general Pinochet e sua Junta Militar – que refere-se à ação evocada por Bolaño na entrevista.

O primeiro momento, cuja natureza é mais implícita, acontece já no espaço do ditador, onde o padre está prestes a ministrar sua primeira aula. Enquanto espera o general chamá-lo, um garçom serve-lhe uma xícara de chá. Ao pôr açúcar, vê seu rosto refletido na superfície. Então, experiencia uma espécie de alucinação, em que, aparentemente o jovem envelhecido, comunica-se com ele: “¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?, me dije” (BOLAÑO, 2000, p. 69).

Pelo modo como reage ao ataque, existe essa sugestão de interpretação. O personagem oscila entre querer arremessar a xícara em alguma das impolutas paredes, colocá-la entre os joelhos e chorar, tornar-se pequeno ou mergulhar na infusão quente e nadar até o fundo, “(...) donde descansaban como grandes trozos de diamantes los granos de azúcar” (BOLAÑO, 2000, p. 69).

Tal imagem enfatiza o sentimento de escapismo do narrador. O diamante é o mineral mais duro do planeta e possui densidade maior do que a água, logo afunda imediatamente. Ao permanecer junto aos grãos de açúcar que descansam como pedras de diamante, estaria fora do alcance da superfície, que está em contato com o lado de fora da xícara. A imagem parece aludir ao mundo real, que está para além de sua consciência, diante de um mundo que exige sua colaboração direta em um regime ditatorial. Urrutia volta a si e apresenta-se hierático e inexpressivo, provando o chá. “Bueno. Buen té. Bueno para los nervios” (BOLAÑO, 2000, p. 69).

No segundo deles, após a série de aulas ter chegado ao fim, questiona-se qual seria a reação de seus amigos escritores caso contasse o que havia feito, se o compreenderiam e perdoariam. Ao cogitar o perdão de terceiros, prende-se ao argumento de que não é sempre que um ser humano sabe o que é certo e o que é errado.

No terceiro, por não suportar sozinho o peso do que fez, recorre a Farewell:

“En un momento de mis cavilaciones me eché a llorar desconsoladamente, estirado en la cama, echándoles la culpa de mis desgracias (intelectuales) a los señores Odeim y Oido, que fueron los que me introdujeron en esta empresa. Después, sin darme cuenta, me quedé dormido. Esa semana comí con Farewell. No podía aguantar más el peso, o tal vez sería más adecuado decir el movimiento, las oscilaciones a veces pendulares y a veces circulares, de mi conciencia, la bruma fosforescente, pero de una fosforescencia apagada, como de pantano en la hora del ángelus, en que se movía mi lucidez arrastrándome consigo” (BOLAÑO, 2000, p. 72).

O padre, então, conta todo o episódio com Pinochet e sua equipe e pede a opinião do ancião, quase como se estivesse pedindo a sua benção, perguntando se fizera bem ou mal, se agira corretamente ou se excedera. Farewell rebate com outra pergunta, apenas preocupado

com a necessidade da atuação. Urrutia responde que foi necessária, o que basta para Farewell e, momentaneamente, também a ele.

Em um plano inconsciente, que as ações do narrador permitem acessar indiretamente, é possível perceber a presença da culpa. Porém, na superfície do discurso, avistamos um impasse. Como define Luengo, presenciamos uma "confisión imposible", que não consegue realizar-se nem no plano material nem no espiritual.

De acordo com a tradição teológica, o ato confessional, em suas múltiplas expressões, requer um sujeito que admita ou expresse culpa, arrependendo-se das faltas cometidas em seu passado. Todo ato de contrição pressupõe um processo de transformação, em que primeiro há o remorso do sujeito transgressor. Como segunda etapa, há a tentativa de restituir a ordem violada e possibilitar a renovação, ou um alívio, da consciência do sujeito culpado.

Com Urrutia, claramente, devemos abandonar a noção convencional do que seria a prática confessional. Em primeiro lugar, ele não admite em nenhum momento culpa pelo que fez ou deixou de fazer, por mais que diga no início do monólogo que é responsável por tudo, seus atos e seus silêncios.

O seu relato não surge de uma necessidade de revelar espontaneamente a verdade sobre a sua experiência passada, mas corresponde a uma prática discursiva que tem como finalidade produzir uma verdade que responda à acusação por parte do jovem envelhecido. É uma construção verbal induzida, e não o resultado de uma necessidade moral anterior ao ato de fala. "En otras palabras, no es un enunciado desinteresado y franco sino una respuesta que surge como una petición previamente ordenada" (LUENGO, 2017, p. 208).

Sua necessidade de esclarecer, portanto, não obedece a razões éticas ou morais de ordem pública, uma vez que repete incessantemente que somente é responsável ante Deus, que detém a única verdade relevante para Urrutia, a divina. O modo como lida com o que escapa do domínio privado está nessa relação, o que não implica o escrutínio público. Além disso, foca apenas nas "ofensas" e em como se sente com as acusações, distraído-se, e distraído o leitor, de seus atos.

Como vimos, a confissão tem por objetivo a transformação do sujeito que confessa. Ao mobilizar tal processo, o resultado seria uma alteração na visão que o protagonista oferece ao leitor. O que acontece, pelo contrário, é uma estratégia discursiva de sua parte para ocultar sua verdadeira identidade, modificando-se e adaptando-se no processo locutório que profere, ou nas vozes, muitas divergentes, que alimentam seu monólogo.

Isto aponta para uma instabilidade do discurso. No processo de emular uma confissão, adentra em uma zona de profunda incerteza e dúvida relativa aos eventos que constituem sua

história pessoal. Urrutia é incapaz de sustentar as próprias afirmações, põe em suspenso a certeza de que o que diz tenha validade. “(...) Y tomé la decisión, o tal vez lo decidí antes, probablemente antes, todo en esta hora es vago y confuso” (BOLAÑO, 2000, p. 23).

Ao longo da narração, constatamos a limitação do narrador, pois sua memória não é confiável. O esquecimento está presente, seja de forma deliberada e voluntária – “(...) y otras pequeñeces que ahora no viene a cuento ni siquiera recordar” (BOLAÑO, 2000, p. 73) – ou involuntária – “mi memoria ya no es lo que era” (BOLAÑO, 2000, p. 9).

Sua mente parece transitar facilmente entre a loucura e a lucidez, com as alucinações supostamente provocadas pelo seu antagonista, na confusão de sua mente, e entre o delírio e o real, como uma recordação onírica e fantasiosa da realidade. A seletividade do discurso é posta em evidência constantemente, assim como a não-confiabilidade de sua memória guardar e registrar tudo.

“Su discurso carece de confiabilidad, autoridad y autenticidad, por lo que el lector se ve obligado a encontrar nuevas formas de abordar las dificultades y artificios que el narrador pone en funcionamiento para justificar su pasado engañoso. (...) UL se disuelve en su propio discurso y, en ese proceso, de quien habla finalmente es de él mismo; perdiéndose en sus propias palabras y, como consecuencia, poniendo al descubierto su intimidad. Vía este mecanismo discursivo, el personaje cree eludir la responsabilidad bajo el pretexto de dar una explicación racional que justifica sus actos con el fin de proyectar una identidad moral íntegra” (LUENGO, 2017, p. 209; 212).

Urrutia é uma combinação entre o homem à beira da morte – que delira e momentaneamente esquece o seu nome, e manifesta uma consciência antropomorfizada cheia de remorso – e o indivíduo convicto de sua ideologia e que expressa, inclusive, prazer na posição que ocupa e ocupou na história de seu país.

A voz narrativa dramatiza, assim, os dilemas da própria consciência no que concerne à história de seu país, o Chile. Diversas faces da história chilena aparecem figuradas na composição, diluídas entre as memórias do personagem sobre a sua trajetória, estabelecendo mediações entre vida pessoal e vida nacional.

### **A estruturação do discurso**

Após uma breve justificativa inicial para a realização do relato, o narrador estrutura o seu discurso principalmente em três bases: a linhagem familiar, a integridade moral e ética e a condição de intelectual letrado.

O que impera no romance é uma ordem de valores oligárquicos, que estabelece os parâmetros das relações dos personagens, conforme nos apresenta Marcial Huneeus (2006). Essa estrutura se manifesta desde a apresentação que Urrutia realiza de si mesmo.

Ele se nomeia, no limite do esquecimento, e, logo depois, institui sua origem familiar, cujo lado paterno é basco – Urrutia – e o materno é francês – Lacroix. Mediante o gesto de evocar sua linhagem, o narrador instala-se como um sujeito que se valida a partir de cânones oligárquicos tendo a América Latina como ponto de fuga.

Logo, esta característica é primordial para compreendê-lo, e, com efeito, configura a construção de sua personalidade. A partir dela, podemos mapear seu discurso e amparar sua visão de mundo, que orienta sua perspectiva e em certa medida explica por que age de tal modo e não de outro.

Ao estabelecer um vínculo de parentesco com a Europa, diferencia-se quanto à sua posição social do resto do país, o que garantiria uma noção de superioridade de sua família diante do povo chileno. Não só firma de onde vem, mas frisa a ancestralidade por meio de um nome antigo, em comparação de como esse lugar é conhecido no presente – “mis ancestros, por parte de padre, eran originarios de las Vascongadas o del País Vasco o de Euskadi, como se dice hoy” (BOLAÑO, 2000, p. 7).

Urrutia enxerga-se como diferente de muitos que o cercam, como depreendemos de falas como essa: “(...) y entonces yo distinguía a Farewell entre los danzantes, a Farewell que asía por la cintura a una señora de la mejor sociedad chilena de aquellos años, una señora de apellido vasco que desgraciadamente he olvidado” (BOLAÑO, 2000, p. 7). É notável uma valoração positiva de sua parte, ao associar o sobrenome basco com “a melhor sociedade chilena daqueles anos” e demarcar um esquecimento indesejado com o uso do “desgraciadamente”.

Diz amar o Chile, entretanto sente repulsa pelo que é nativo do país e desqualifica o popular, ou aspectos relacionados aos estratos mais pobres do país, a todo momento. Em vários episódios da trama sua ojeriza transparece, como com os camponeses da fazenda de Farewell. Eles são feios, provocam nojo, não produzem um discurso coerente. Até suas atitudes, como o caminhar ou a imobilidade, são incoerentes para o narrador.

Posteriormente, em função de afirmar a retidão moral e ética de seu caráter, fala do compromisso religioso que assume com tenra idade. O narrador parte de seus anos no seminário para, ao mesmo tempo, realçar que a religião sempre esteve presente em sua vida e introduzir na trama Farewell, personagem essencial na vida de Urrutia.

Aos treze anos decide ser padre; o pai não gosta da situação, mas tolera. No ano seguinte vai para o seminário e volta sacerdote aos olhos orgulhosos da mãe. Dessa forma, abandona a condição de filho:

“(…) Y cuando salí, al cabo de mucho tiempo, mi madre me besó la mano, y me dijo padre, o yo creí entender que me llamaba padre y ante mi asombro y mis protestas (no me llame padre, madre, yo soy su hijo, le dije, o tal vez no le dije su hijo sino el hijo) ella se puso a llorar o púsose a llorar y yo entonces pensé, o tal vez sólo lo pienso ahora, que la vida es una sucesión de equívocos que nos conducen a la verdad final, la única verdad” (BOLAÑO, 2000, p. 8).

Apesar de seu espanto e protestos pela atitude da mãe, isso serviu para corroborar sua postura de que somente Deus é capaz de julgá-lo, nunca o homem, o que levará como lema por todo o relato. A religião aparece como um horizonte possível da narrativa. Na dramatização da consciência proposta, o âmbito em que talvez o narrador pudesse expiar sua culpa.

### **O divisor de águas chamado Farewell**

Perto de seu ordenamento, conhece Farewell. Os dois acontecimentos confundem-se em sua mente, assim como o lugar em que encontrou seu futuro mentor intelectual. O famoso Farewell, como o chama, é a principal figura da crítica literária chilena, além de fazer parte da elite, como proprietário rural.

Como grande fazendeiro, promove a relação de um certo establishment intelectual com o poder estabelecido em diversas conjunturas. Assim, em sua fazenda de nome Là-Bas, consolidam-se as relações que permitem aos escritores ingressar na tradição literária nacional. Tal dinâmica é contraditória, uma vez que é possível perceber uma crítica feita por Farewell ao caracterizar o país como atrasado e berço de uma oligarquia agrária pouco interessada na leitura, sendo ele mesmo desta oligarquia.

Urrutia sente-se acuado em sua presença, o que já é claro pelo modo como o descreve: um homem que mais parecia ter dois metros de altura, em vez de um metro e oitenta, como de fato tinha. Atenta para sua condição financeira, por meio de sua vestimenta; ele sabe reconhecer um bom pano inglês, sapatos feitos à mão e abotoaduras de ouro, até por também vir de família abastada.

Ao chegar lá, repara nos “olhos de falcão” de Farewell e em seu “olhar escrutador”, assim como em sua voz que “(…) era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela

ríos y montañas y valles y desfiladeros, siempre con la expresión justa, la frase que se ceñía como un guante a su pensamiento” (BOLAÑO, 2000, p. 9). Como contraste à figura do falcão (“halcón”, no original), Urrutia descreve-se como ingênuo tal qual um passarinho (“pajarillo”) ferido.

É nesse campo sociocultural que Urrutia deseja ingressar e conhecer não os melhores escritores, mas os que pertencem à elite:

“Y tampoco sabía qué escritores (porque Farewell siempre tenía escritores invitados en su fundo) me iba a encontrar en Là-bas, tal vez al poeta Uribarrena, autor de espléndidos sonetos de preocupación religiosa, tal vez a Montoya Eyzaguirre, fino estilista de prosas breves, tal vez a Baldomero Lizamendi Errázuriz, historiador consagrado y rotundo. Los tres eran amigos de Farewell. Pero en realidad Farewell tenía tantos amigos y enemigos que resultaba vano hacerse cábalas al respecto” (BOLAÑO, 2000, p. 10).

Desde o primeiro contato percebe que sua vida mudaria completamente depois de tal encontro, seja para sua glória, seja para sua ruína; provavelmente uma junção dos dois. Por várias vezes expressa que tem plena consciência disso, como no trajeto à fazenda: “cuando llegó el día señalado partí de la estación con el alma compungida y al mismo tiempo dispuesto para cualquier trago amargo que Dios tuviera a bien infligirme” (BOLAÑO, 2000, p. 10).

Esse momento marcou-o profundamente, visto que por diversas vezes duvida de sua memória quanto aos acontecimentos. Afirma, contudo, que lembra-se desse dia melhor do que se fosse o do presente da narrativa.

O trem que levava-o à Chillán, onde tomaria um táxi com destino a uma aldeia chamada Querquén, passava por uma paisagem ao mesmo tempo fervorosa e melancólica, tal como seu estado de espírito, ambíguo em relação à nova realidade, prestes a arrebatá-lo. Ao descer do táxi cogitou retornar apressadamente à Chillán e logo à Santiago, todavia o carro já distanciara-se. Atribui ao ato súbito do motorista um possível medo ancestral, causado pela solidão agourenta do lugar. “Por un momento yo también sentí miedo. Triste figura debí de componer parado en ese desamparo, con mi maleta del seminario y con la *Antología* de Farewell sujeta en la mano” (BOLAÑO, 2000, p. 10).

Em seguida, avista uns pássaros que parecem gritar não só o nome da aldeia, Querquén, mas que também parecem dizer *quién, quién, quién*. Fernando Moreno (2006)

sugere que as aves parecem interrogá-lo, repreendê-lo, afrontá-lo a uma falta de identidade, uma ausência fundamental.

Além disso, insinua um duplo nível. Por um lado, apontam, ao menos da perspectiva do narrador, para o âmbito da referencialidade, por outro, ao espaço simbólico da identidade e, por isso, da problematização, do questionamento, do vazio que precisa ser preenchido. “Premuroso, recé una oración y me encaminé hacia un banco de madera, para componer una figura más acorde con lo que yo era o con lo que yo en aquel tiempo creía ser” (BOLAÑO, 2000, p. 11).

O evento sinistro intensifica-se e toma maiores proporções, com uma infinidade de pássaros, de tamanhos e cores variadas, a atacá-lo e indagá-lo *quién, quién, quién*, enquanto reza à Virgem Maria para não desamparar seu servo. A cena é interrompida por um vento que o atinge, gelando-o até os ossos, e a chegada do veículo que o levaria até Là-Bas:

Entonces, por el fondo de la calle de tierra, vi una especie de tílburí o de cabriolet o de carroza tirada por dos caballos, uno bayo y el otro pinto, que venía hacia donde yo estaba, y que se recortaba contra el horizonte con una estampa que no puedo sino definir como demoledora, como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” (BOLAÑO, 2000, p. 11).

A partir desse momento se estabelece uma contradição interna em sua mente entre o sagrado e o profano. Os nomes dos personagens já sugerem essa contradição, nomes que remetem a símbolos e/ou palavras com grande carga semântica: Farewell, pseudônimo de González Lamarca, que, se traduzíssemos, chegaríamos à "adeus", e Lacroix, seu segundo sobrenome, que significa “cruz”.

À medida que adentra às fronteiras da fazenda, o medo alerta o padre sobre uma iminente passagem para o outro lado do território sagrado. Neste lugar ocorrem experiências aterradoras e desconhecidas para ele, onde todo assunto é literário.

“(…) Las noticias vuelan y estas mujeres, que no trabajaban en Là-bas sino en un fundo vecino, sabían de mi presencia y hasta es posible que hubieran acudido al fundo de Farewell con la expectativa de una misa, algo que Farewell hubiera podido promover sin mayores inconvenientes, pues el fundo contaba con una capilla, pero que a Farewell no se le pasó por la cabeza, claro está, en gran medida porque el invitado de honor era Neruda, que se jactaba de ser ateo (cosa que yo dudo), y porque el pretexto del fin de semana era literario y no religioso” (BOLAÑO, 2000, p. 20).

Lá acontece o ritual de um batismo não-religioso, um “(…) bautismo en el mundo de las letras. (...) ¡Cuántas imágenes a menudo contradictorias se instalaron en las noches posteriores, durante las reflexiones y los desvelos!” (BOLAÑO, 2000, p. 22). A ida à fazenda



marca sua entrada no campo da cultura, em um sentido literal e figurativo, através do erotismo sugerido.

Urrutia não hesita em fazê-lo, uma vez que esta é a única forma de adentrar à vereda aberta por Farewell, mas teme por seus votos de padre. Esta preocupação é uma constante, caracteriza-se como um conflito interno do personagem, que persistirá até seus últimos momentos. De início, exemplifica-se com a sua relutância – primeiro inconsciente, depois conscientemente – de não se trocar, não se despojar da batina. Tal ato serve como um ímpeto de proteger-se da mudança que Farewell representa em sua vida, por isso agarra-se, mesmo diante da relação sexual aludida com ele, à religião.

Ele usa da religião como respaldo para todos os seus atos, seja para justificar o seu discurso ou para se apresentar a outras pessoas. Sempre que se sente ameaçado de alguma maneira, Urrutia recorre à batina para se “proteger” dos possíveis riscos.

Entonces no se hable más del asunto y disfrutemos del viaje, dijo el coronel Pérez Larouche, al tiempo que me ofrecía un vaso de whisky que rechacé. ¿Es por el hábito?, dijo. Sólo en ese momento me di cuenta de que al llegar al colegio me había cambiado el terno con el que había acudido al periódico por el hábito de sacerdote. Negué con la cabeza. (...) Mientras lo oía sin escucharle, me puse a pensar en los motivos que me habían hecho cambiar de vestidura. ¿Es que pretendía aparecer, también yo, uniformado ante mis ilustres alumnos? ¿Es que temía algo y la sotana era mi valladar ante un peligro cierto e indiscernible? (BOLAÑO, 2000, p. 68)

Quanto à sua produção intelectual, decidiu criar um pseudônimo e diferenciar o Urrutia Lacroix poeta do H. Ibacache crítico literário. A sua persona crítica tornou-se mais conhecida, o que o deixou surpreso e satisfeito.

Urrutia Lacroix tem como meta revolucionar a poesia chilena, pois planeja uma obra poética para o futuro. Esta obra seria de ambição canônica que se cristalizaria unicamente com o passar dos anos, utilizando-se de uma métrica que ninguém usava naquele tempo, que, na verdade, nunca havia sido antes usada no Chile.

Já H. Ibacache procura posicionar-se no lugar de Farewell, assim como também deseja ser um farol que ilumine os poetas que entrarem na tradição. Farewell é para Urrutia o epítome de intelectual que deseja emular.

Apesar de seu intento, é um humilde farol e um “tom menor de Ibacache”, porque sabe que não está à altura de Farewell, até por se sentir intimidado por ele, o que não apaga a sua tentativa – segundo ele – admirável de seguir o legado.

Urrutia enxerga-se como parte integrante de uma espécie de projeto de salvação para o Chile: sua poesia, como Urrutia Lacroix, e sua crítica, como Ibacache (assim como

Farewell) pressupõe não só uma revolução na literatura chilena, como um esforço elucidativo, racional, civilizatório, comedido e conciliador. Isto se daria em um país em que a leitura não tem a sua devida importância e, por isso, o seu humilde farol iluminaria “en la costa de la muerte” (BOLAÑO, 2000, p. 23). Uma “ambição canônica” na poesia e um “esforço civilizador” na crítica, como o legado que herdou de Farewell.

“(…) Ibacache era sin duda, entre líneas u observado en su conjunto, un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir de valor cívico, sería capaz de iluminar con una fuerza mucho mayor que cualquier otra estrategia la obra de Urrutia Lacroix que se estaba gestando verso a verso, en la diamantina pureza de su doble” (BOLAÑO, 2000, p. 24).

### **Urrutia entre o fato e a ficção**

Lacroix, por uma motivação pessoal, deseja passar a limpo a própria vida e restabelecer sua imagem ao que seria seu lugar de direito. Com isso, propõe uma reescrita da História a partir de sua visão de mundo, em que ficção e realidade se misturam e se interconectam. A ascensão e o governo de Salvador Allende, o golpe liderado por Augusto Pinochet e sua ditadura, além de seu declínio e a perspectiva acerca da redemocratização, são elementos que permeiam sua fala e estão tão imbricados que confundem-se com suas memórias pessoais, recebendo cada ponto um tom distinto, caracterizando a responsabilidade de uma posição específica.

Em dado ponto de sua viagem pela Europa, decide regressar ao Chile. Era ano pré-eleição presidencial, o que já não via com bons olhos. Questionava desde esse momento, anterior ao novo governo, os rumos que o país estava levando. Declarava amar seu país, porém não de forma exacerbada, o que permitiria que analisasse a situação nacional com um olhar não exasperado.

Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? Y otras veces, mientras caminaba por los pasillos del colegio o por los pasillos del periódico, le decía: ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende” (BOLAÑO, 2000, p. 61).

Inconformado com a vitória de Allende, caminha até a casa de Farewell em busca de respostas. Encontra-o telefonando para vários poetas, como Pablo Neruda e Nicanor Parra, que não o atendem. “Sugerí que llamara, si eso lo tranquilizaba, a algunos poetas católicos

que ambos conocíamos. Esos son los peores, dijo Farewell, deben de estar todos en la calle, celebrando el triunfo de Allende” (BOLAÑO, 2000, p. 62).

No dia seguinte, o narrador fecha-se em sua casa e põe-se a reler os clássicos da literatura grega. Começa sua jornada com Homero, seguindo a tradição. Sua leitura não é crítica nem reflexiva, porque a realiza de modo descontextualizado e canonizante. Urrutia os lê unicamente por sua condição de clássicos, não por seu valor literário e enriquecedor para pensar o presente. Através deles, encontra o meio de continuar com a inércia e silenciar o movimento que se estava gestando. Não interpreta a literatura pois a priva de seu contexto.

“Num momento em que as até então sólidas estruturas de uma sociedade são questionadas, o crítico literário se impõe como leitura os textos clássicos, estabelecendo, mediante a literatura, um compromisso com a tradição e, por consequência, com o conservadorismo, na cultura, na política e na sociedade” (SOUZA, 2011, p. 457).

Esse ponto da narrativa é o de ritmo mais frenético e onde o fluxo contínuo de Urrutia atinge o seu ápice de condensação, uma profusão de informações, acontecimentos e fatos sendo despejados para o leitor. Entre os livros gregos que lia, narra descompromissadamente e indiferente o que acontecia no país durante o governo:

“(…) y seguí con Tales de Mileto y Jenófanes de Colofón y Alcmeón de Crotona y Zenón de Elea (qué bueno era), y luego mataron a un general del ejército favorable a Allende y Chile restableció relaciones diplomáticas con Cuba y el censo nacional registró un total de 8.884.768 chilenos, (...) y mataron al ex ministro de la Democracia Cristiana Pérez Zujovic y Lafourcade publicó *Palomita blanca* y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada, (...) y Allende visitó México y la Asamblea de las Naciones Unidas en Nueva York y hubo atentados y yo leí a Tucídides, las largas guerras de Tucídides” (BOLAÑO, 2000, p. 62-63).

A forma transparece a intenção do discurso: o narrador inclui relevantes fatos do governo Allende diluídos na apresentação dos autores gregos lidos por ele, como sua forma de silenciar a massa, de pretender que sua ação é ilusória. Mobiliza, assim, uma estratégia de esquecimento:

“(…) O nível em que a problemática da memória cruzava a da identidade a ponto de com ela se confundir, como em Locke: tudo o que constitui a fragilidade da identidade se revela assim oportunidade de manipulação da memória, principalmente por via ideológica. (...) Pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela” (RICOEUR, 2007, p. 455).

Os acontecimentos são encarados da mesma maneira que os autores são citados, em uma casualidade gritante. O tom da narração carece de uma ênfase que apoie ou contradiga o momento, e a leitura dos gregos, por sua vez, suscita uma ordem cultural em que somente os heróis e os nobres têm voz.

Ambos os tópicos são separados por meras vírgulas, em uma enumeração que beira o corriqueiro, acelerando a narração. Com um traço de superficialidade, o narrador busca demonstrar desinteresse, desprezo ou alienação diante do que acontece em seu país, claramente contrário às possibilidades de transformação política, econômica e social que aquele governo representava. A impressão que temos é que Urrutia não dá a mínima importância para tais eventos, e que está com pressa para o fim de tudo isso, logo despeja em um só fôlego.

Com o bombardeio de La Moneda e a morte de Allende, a necessidade da exasperação do relato desaparece e o discurso desacelera consideravelmente. Após a implantação do golpe militar liderado por Pinochet, o seu alívio se estabelece, e a vitória da tradição encerra o dever de clamar pelos gregos, podendo retornar à literatura chilena.

A própria paisagem reflete o estado de espírito do personagem, transparecendo a tranquilidade de sua alma. Enquanto o bombardeio ocorria, Urrutia lia, demonstrando o seu total desinteresse pela tragédia; com o vislumbre da mudança, as nuvens se dissipam, mas não todas, afinal o trabalho de Pinochet para “purificar” o Chile ainda seria necessário.

### **Os cadáveres ascendem do porão**

No período do regime ditatorial havia o toque de recolher, que mesmo Urrutia, favorável ao governo, reconhecia que muito prejudicava os artistas da época. Os bares e restaurantes fechavam cedo, as pessoas recolhiam-se em dada hora, e os escritores não tinham muitos lugares disponíveis onde pudessem reunir-se para conversar livremente. Assim, surge na trama a figura de María Canales, promissora candidata a escritora.

Durante as noites, sem outra opção de lugar a frequentar, passa a ceder sua mansão aos artistas, para que realizassem encontros festivos. Nestes encontros a elite intelectual chilena interagiu, ouvindo Debussy e Webern gravado pela Berliner Philharmoniker, falava-se sobre Ezra Pound, pintura e dança contemporânea e recitava-se poesia.

Posteriormente, descobrimos que o marido de Canales, um executivo estadunidense chamado James Thompson, usava a casa como uma das bases da DINA, a polícia secreta da ditadura, como um centro de interrogatórios. Em outras palavras, enquanto conversavam

sobre literatura no primeiro andar, os “subversivos” eram interrogados, torturados e mortos no porão. Além disso, Jimmy, em Washington, matou um ex-ministro de Allende e uma americana, assim como preparou atentados na Argentina e na Europa contra exilados chilenos. “En su casa, por regla general, no se mataba a nadie. Sólo se interrogaba, aunque algunos murieron. (...) Eso se supo” (BOLAÑO, 2000, p. 90).

Para construir a personagem de María Canales, Bolaño inspirou-se em Mariana Callejas, também escritora chilena, casada com Michael Townley, ex-agente da CIA e ambos agentes encobertos da DINA envolvidos na morte de opositores do regime como Carlos Prats e Orlando Letelier, ex-ministros de Allende. Planejaram também operações terroristas, como a “Operação Colombo”.

A apresentação que o narrador faz da personagem é desconcertante, quando sabemos de toda a sua história e de seu envolvimento com o autoritarismo. Era uma pessoa de trato amável, jovem, boa moça; frisa várias vezes que se trata de uma boa moça. Aspirante a escritora com algum talento, mesmo que ensimesmado. Lia tudo o que lhe dessem, ia à exposições. Gostava de arte e de conversar com os artistas, embora sua cultura geral fosse manifestamente menor que a dos escritores, ou assim considerava. Já o marido, responsável pelo que acontecia no porão, “no muy hablador pero educado” (BOLAÑO, 2000, p. 81).

Ao relacionar-se com escritores, ela percebe que não era tão diferente deles, que também não possuíam uma cultura muito ampla. Urrutia, como esperado, distingue-se dessa realidade, que caracteriza como um “alívio mais chileno”. “En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos. El resto no sabe nada. Pero la gente es simpática y se hace querer. María Canales era simpática y se hacía querer” (BOLAÑO, 2000, p. 80).

Depois de cada sarau, na volta para casa, a “fila india vacilante” de escritores deparava-se com um cenário bem contrastante do que acabara de vivenciar. Os limites da casa, do “castillo hospitalario”, acolhiam os favoráveis ao regime, que tentavam burlar o toque de recolher fugindo para a mansão, e reprimiam os que iam contra o governo. Do lado de fora, as avenidas desertas dos arredores de Santiago, aquelas avenidas intermináveis de casas solitárias, vilas abandonadas ou mal cuidadas e terrenos baldios que se duplicavam. O horizonte interminável, onde leis eram quebradas e as consequências não apareciam, o ambiente abarrotado da sala de Canales confrontado com o deserto recém-saído do toque de recolher, pelas manhãs.

Apesar de estar consciente de que o toque de recolher tem como função, entre outras, controlar a vida social dos cidadãos comuns, não tenta explicar o porquê das reuniões na

mansão não estarem sujeitas ao escrutínio policial ou militar requerido para essas situações. Pelo contrário, o que faz é abster-se o máximo possível do que acontecia lá:

“Y al cabo de una semana allí estábamos de nuevo. Es una forma de decir. Yo no iba cada semana. Yo aparecía en la casa de María Canales una vez al mes. Tal vez menos. Pero había escritores que iban cada semana. ¡O más! Ahora todos lo niegan. Ahora son capaces de decir que era yo el que iba cada semana. ¡Que era yo el que iba más de una vez a la semana! Pero eso hasta el joven envejecido sabe que es una falacia. Así que eso queda descartado. Yo iba poco. En el peor de los casos yo no iba mucho” (BOLAÑO, 2000, p. 82).

A construção do discurso de distanciamento mental e físico por parte de Urrutia para com María Canales continua ao desqualificar a sua produção literária e descredita-la como intelectual, e a posicionar-se de forma distanciada na disposição da sala durante os encontros.

Certa vez leu um de seus contos, que ganhou um prêmio num concurso organizado por uma revista literária de matiz esquerdista. Não achou o conto ruim, mas estava longe de ser bom. É implícita a associação entre os dois elementos, um concurso esquerdista ter premiado uma escritora medíocre:

“Recuerdo ese concurso. Yo no fui jurado. Tampoco me pidieron serlo. Si me lo hubieran pedido lo habría sido. La literatura es la literatura. Pero lo cierto es que no fui jurado. De haberlo sido tal vez no le habría dado el primer premio a María Canales. (...) Era una medianía voluntariosa, como su propia autora” (BOLAÑO, 2000, p. 83).

Ao mostrá-lo a Farewell, este julgou um texto horroroso, “indigno incluso de recibir un premio en Bolivia” (BOLAÑO, 2000, p. 83). Logo depois lamentou amargamente o estado da literatura chilena, em um momento em que não era mais o dono do campo cultural, devido à velhice. As figuras intelectuais de seu tempo, pertencentes à elite, não eram mais celebradas e só permaneciam em sua memória e na de poucos remanescentes, que logo morreriam ou mesmo não formavam um número suficiente para o legado perdurar. “Algún profesor de literatura perdido en el sur. Algún nieto enloquecido, rayado en un pasado perfecto e inexistente. No tenemos nada, murmuré” (BOLAÑO, 2000, p. 83).

O último modo de distanciamento intelectual relaciona-se com a maneira de distanciar-se no espaço geográfico. O protagonista, por mais de uma vez, afirma que mal teve duas conversas com Canales, sempre informais, portanto ela não fazia parte de sua “camarilla blindada”. Ele sentava em um canto, junto de uma grande janela, perto da escada e desse canto não se mexia, conversava com quem eventualmente passasse por ali. Ela, às vezes, aproximava-se e participava de sua roda.

Quando participava, Urrutia pensava que ela mal compreendia suas palavras, seu discurso. Fingia que compreendia, porém era incapaz de compreender. Pouco entendia o que falavam ao redor da roda; em linhas gerais, só ouvia.

Urrutia enfim constata a velhice avançada de Farewell, que o imobiliza não só fisicamente mas intelectualmente, e o que isso representa, dando razão à sua fala anterior. O narrador percebe que tudo que galgava se foi. Farewell já não é como era antes, a literatura chilena já não é mais a mesma. As figuras da elite já não estão mais presentes, e Farewell era o último elo com o mundo que ele conhecia. É a realização de que Farewell é a última representação daquele mundo e ele está se esvaindo, desaparecendo. O padre toma consciência da realidade, que é bem diferente da que imaginava.

Então, entra em uma espécie de profusão mental e um delírio agonizante que o acompanhará até o final do relato, formulando a pergunta que martelará sua mente até o fim:

“La verdad es que ya no se podía hablar con Farewell. A veces me lo quedaba mirando y pensaba: viejo chismoso, viejo alcahuete, viejo borracho, así pasa la gloria del mundo. Pero luego me levantaba y le buscaba las cosas que me pedía, bibelots, esculturillas de plata o hierro, viejos libros de Blest-Gana o de Luis Orrego Luco que él se limitaba a acariciar. ¿Dónde está la literatura?, me preguntaba a mí mismo. ¿Tiene razón el joven envejecido? ¿Finalmente tiene él la razón?” (BOLAÑO, 2000, p. 86).

Quando não mais participava dos saraus, meses depois, ficou sabendo por um amigo que, em uma das festas, alguém havia se perdido e visto o que não deveria ver. Um homem foi encontrado nu, amarrado pelos pulsos e tornozelos, em uma cama metálica, no porão da casa. Dormindo ou não, não era possível assegurar, pois uma venda lhe cobria os olhos. O intruso voltou para a festa, bebeu sem parar e nada disse. Por mais que não estivesse presente na ocasião, Urrutia deixa claro que estava ciente do que acontecia na casa e escolhia simplesmente ignorar tal fato: “Pero cuando iba tenía los ojos abiertos y el whisky no me nublaba el entendimiento. Me fijaba en las cosas” (BOLAÑO, 2000, p. 82).

Com a chegada da democracia, Jimmy Thompson e seus crimes vieram à tona. “María Canales, por supuesto, lo sabía desde mucho antes. Pero ella quería ser escritora y los escritores necesitan la cercanía física de otros escritores” (BOLAÑO, 2000, p. 90). A partir disso, o narrador promove o esquecimento de diversas formas: justificando o acontecido, atenuando fatos, naturalizando o horror, deslocando a culpa e minimizando a responsabilidade. “(...) La costumbre distiende toda precaución, porque la rutina matiza todo

horror. (...) ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (BOLAÑO, 2000, p. 91).

As festas na casa durante o toque de recolher, o reconhecimento oficial da produção literária medíocre de María Canales e os longos períodos de ausência de Thompson são os três eventos que o narrador evoca em seu discurso, com a finalidade de destacar a falta de conhecimento que ele tinha dos detalhes da vida dos moradores da casa e justificar o fato de que não é responsável pelo que ali ocorreu.

Após a prisão de seu marido nos Estados Unidos, Canales ficou sozinha. Todos os seus amigos, todos os que um dia frequentaram sua casa, sumiram. “La casa ya no parecía la misma: todo su esplendor, un esplendor nocturno e impune, había desaparecido” (BOLAÑO, 2000, p. 91). Eram os jornalistas os que costumavam visitá-la, sobretudo os estrangeiros. Procuravam-na, é claro, para falar de política, e não de literatura, como desejava. “¿Usted sabía todo lo que hacía Jimmy? Sí, padre. ¿Y se arrepiente? Igual que todos, padre” (BOLAÑO, 2000, p. 92). Quando perguntados sobre a escritora, os antigos frequentadores de sua casa negavam a existência das visitas e diziam não conhecê-la.

“(…) y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado” (BOLAÑO, 2000, p. 95).

Podemos, nesse fragmento, depreender duas interpretações complementares, a primeira delas mais conotativa e a segunda denotativa. Os “cadáveres” e “esqueletos” ocultos no relato remontam de maneira seletiva na memória do sacerdote, e se limitam a incluir as experiências conflitivas de sua história. A verdade, agora literalmente, exhibe os cadáveres que se ocultam no porão.



### III. Considerações Finais

O monólogo de Urrutia é um texto que surge da necessidade do sujeito que fala. À primeira vista, parece ter um propósito de ordem pragmática: restaurar a ordem maculada. Contudo, como vimos, não se trata de um desejo íntimo do protagonista; ele se sente obrigado a romper o silêncio. Antes que a morte encerre sua propriedade da fala, há muito mais a dizer sobre o que foi dito a seu respeito. Em outras palavras, é a sua última oportunidade de justificar-se e transferir a culpa que lhe cabe aos atos que lhe imputam.

Uma vez que não se sente culpado de forma consciente, não necessita pedir perdão ou reparar dano algum. Declara não ter contradições internas e tenta, a todo custo, refutar ou mitigar sua participação em condutas repreensíveis. Urrutia minimiza sua responsabilidade, desloca a atenção, se autodefende, atribui a culpa às vítimas, se oculta debaixo de uma justificação racional e ignora as consequências negativas de suas ações.

O narrador se dissolve em seu próprio discurso, perdendo-se em suas próprias palavras e, como consequência, expondo sua intimidade - e sua culpa em diferentes níveis. Utilizando-se desse mecanismo discursivo, crê evitar a responsabilidade sob o pretexto de dar uma explicação racional que justifique seus atos com a finalidade de projetar uma identidade moral íntegra.

No processo de “responder” aos chamados do jovem envelhecido, seu discurso toma direções díspares, o relato de seus personagens se reorienta de acordo a uma lógica própria de um indivíduo com uma mente exacerbada. O relato é o resultado dessas múltiplas digressões que se bifurcam de maneira aparentemente voluntariosa.

Tal mecanismo discursivo evidencia como a ideologia do protagonista pautava suas ações ou suas omissões, seja ao atuar diretamente, com as aulas de marxismo, seja ao silenciar-se para pessoas sendo torturadas em algum andar da mansão de Canales enquanto conversava com outras pessoas sobre literatura e as artes em geral.

Ao aceitar ser parte do empreendimento ditatorial, o religioso se converte em cúmplice de um projeto que tem como função a prática da tortura e o crime, livre de toda consequência punitiva, posto que se ampara na obscuridade que gera o monopólio da informação e o exercício do poder autoritário.

Mesmo quando Urrutia está contando sobre sua vida, ele parece estar falando sempre do Chile. Ao menos segundo sua perspectiva, de seu posicionamento político, social, econômico. Seu ponto de vista é tão carregado de seu posicionamento no mundo que isso transparece no modo como escreve, nas metáforas que utiliza, nas imagens que cria, no que

sua memória seleciona ou esconde, no que decide contar e no que decide omitir, nas suas palavras e nos seus silêncios.

#### IV. Referências Bibliográficas

ALDAY, Patricia Poblete. El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2006.

ALMONACID, Carmen Cecilia Rodríguez. História, memória e violência em Nocturno do Chile, Estrella Distante e Amuleto de Roberto Bolaño. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2012.

BIANCHI, Soledad (ed.). **Entre la lluvia y el arcoiris: antología de jóvenes poetas chilenos**. Rotterdam: Instituto para el Nuevo Chile, 1983.

BRAITHWAITE, Andrés (ed.). **Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas**. Prólogo de Juan Villoro. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales (Col. Huellas), 2006.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

\_\_\_\_\_. Déjenlo todo, nuevamente. [1976]. Disponível em:  
<http://launiversidaddesconocida.wordpress.com/infrarealism/manifesto/>. Acesso em:  
13 de janeiro de 2023.

\_\_\_\_\_. La última entrevista de Roberto Bolaño: Estrella Distante, Mónica Maristain, 23 de julho de 2003.

\_\_\_\_\_. **Los Detectives Salvajes**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. **Nocturno de Chile**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. **Noturno do Chile**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANAL, Alice. A paródia em La Literatura Nazi en América, de Roberto Bolaño. **Revista da Graduação**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2014. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/19332>. Acesso em: 13 janeiro de 2023.

DELGADO, Alejandra Bertrán; ROLDÁN, Jonás Preller. Impacto de la Dictadura Militar (1973-1990) en la Nueva Narrativa Chilena: Análisis de Casos. Chile: Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2003.

HUNEEUS, Marcial. El patrón del campo cultural: Nocturno de Chile de Roberto Bolaño. **Revista Crítica.cl**, 2006. Disponível em: <https://critica.cl/literatura-chilena/el-patron-del-campo-cultural-nocturno-de-chile-de-roberto-bolano>. Acesso em: 13 de janeiro de 2023.

LUENGO, Enrique. Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: anatomía de una confesión imposible. **Hispanófila**, n. 180, p. 207–222, 2017.

SOUZA, Jáder Vanderlei Muniz de. Nocturno de Chile entre a Literatura e a História. **Revista do SETA (XVI Seminário de Teses em Andamento)**, v. 5, p. 451-464, 2011.