

A CONEXÃO BOLAÑO-PANERO: LOUCURA E DESENCANTO

THE BOLAÑO-PANERO CONNECTION: MADNESS AND DISENCHANTMENT

Antonio Barros de Brito Junior¹

Resumo: Sabendo que a obra literária de Roberto Bolaño transforma escritores verdadeiros em personagens fictícias, este artigo estuda a presença de Leopoldo María Panero, poeta espanhol contemporâneo de Bolaño, no romance *2666*. Primeiramente, demonstra-se que a personagem do poeta do manicômio de Mondragón é possivelmente inspirada em Panero. Depois, o artigo mostra as relações da poética de Panero com a loucura e o desencanto que emergiram no período pós-franquista. Em seguida, aborda-se a carreira de Bolaño e o modo como ele entendia a literatura, a fim de mostrar que sua poética se liga também ao desencanto, à melancolia no contexto de violência durante e depois das ditaduras latino-americanas. Por fim, o artigo apresenta os vínculos das personagens Lola e Amalfitano com os casos de Panero e Bolaño, respectivamente, no tocante à loucura e à melancolia do desencanto.

Palavras-chave: loucura, desencanto, Roberto Bolaño.

Abstract: Given that the work of Roberto Bolaño transforms real writers into fictional characters, this article studies the presence of Leopoldo María Panero, Spanish poet, in Bolaño's novel *2666*. Firstly, the paper shows that the poet of the Mondragon Asylum is much probably Panero. Secondly, the paper evinces the connections between Panero's poetics, the madness and the disenchantment yielded by the postfranquist years. After that, Bolaño's career is taken into account in order to disclose the fact that his poetics attaches itself to the disenchantment and the melancholy in the context of the violence during and after the Latin-american dictatorship states. At last, the article reveals the link between Lola and Panero and the link between Amalfitano and Bolaño considering the madness and the melancholy of the disenchantment.

Keywords: Madness, Disenchantment, Roberto Bolaño.

¹ Professor Associado do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: <antbarros@gmail.com>.

A BIBLIOTECA DE BOLAÑO

“Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria.”
(Roberto Bolaño, “Literatura y exilio”)

A biblioteca de um escritor é sempre motivo de curiosidade. Em se tratando de um autor como Roberto Bolaño, temos, então, ainda mais razão para o interesse. Trata-se de um escritor multinacional e autodidata: nascido no Chile, radicado no México, Bolaño viveu o seu apogeu criativo no autoexílio na Catalunha. Após ter deixado a escola por volta dos dezesseis anos de idade, Bolaño fez sua formação literária de modo independente no México, onde passou a viver com a família. Em pouco, já se engajava em movimentos literários e participava ativamente de concursos literários em vários países. Antes da notoriedade como escritor, Bolaño transitou por circuitos literários latino-americanos e europeus, fazendo parte de uma cena literária provocativa, tanto no México (o movimento infrarrealista), quanto na Espanha (na companhia de Bruno Montané e Enrique Vila-Matas, entre outros). Habitualmente, em entrevistas ou textos, Bolaño registrou sua simpatia ou antipatia por seus contemporâneos, como Nicanor Parra, a quem chamava de mestre, e Octávio Paz, com cujo grupo de seguidores manteve relações hostis.² Dessa forma, a biblioteca de Bolaño é por assim dizer uma biblioteca “de carne e osso”: suas influências são colhidas nas relações diretas com a sua geração, quer na América, quer na Europa, e às vezes é difícil rastrear com precisão quais foram os autores ou movimentos que foram determinantes para a escritura de seus romances. Além disso, a ficção de Bolaño é permeada, à *clef* ou explicitamente, por escritores que se tornaram personagens de seus livros. Arturo Belano, seu reconhecido *alter ego* literário, e Ulisses Lima, ambos personagens de *Los detectives salvajes* (1998), além de Auxilio Lacouture, personagem de *Amuleto* (1999), são figuras literárias compostas sob a impressão que poetas e escritores amigos ou conhecidos deixaram em Bolaño. E é precisamente um desses escritores que eu gostaria de destacar neste artigo: um poeta *maudit* contemporâneo de Bolaño e que não apenas o marcou como leitor, mas também serviu de

² Cf. Bolaño e Maristain (2004).

inspiração para uma personagem de sua obra-prima, o romance póstumo 2666 (BOLAÑO, 2004a).

Qualquer um que tenha lido o romance terá se encantado com o poeta homossexual e louco que se encontra internado no manicômio de Mondragón. O poeta de Mondragón, como é referido na segunda parte do romance de Bolaño (“La parte de Amalfitano”), aparece em apenas uma passagem: Lola, esposa espanhola de Óscar Amalfitano, larga o marido e a filha, Rosa, para acompanhar sua amiga *hippie* Imma em uma jornada em busca do poeta. A disposição de Lola se deve a uma lembrança: na sua juventude, ela estivera presente em uma festa “selvagem” em Barcelona, onde supostamente ela e o poeta fizeram amor durante toda a noite. Amalfitano desconfia da veracidade do relato, pois, segundo ele, quem havia apresentado o poeta a ela, e meramente por livros, fora ele próprio, além de saber que o poeta é homossexual e que, portanto, a transa provavelmente não teria acontecido. De todo modo, ele não retruca, e Lola parte, assim, para sua aventura particular, com o intuito de libertar o poeta e fugir e ter um filho com ele. Essa decisão intempestiva contrasta com a tranquilidade com que Amalfitano recebe a notícia. A tranquilidade, porém, é perturbada por uma série de cartas, enviadas por Lola, que relata sua busca e os percalços com que ela e a amiga se defrontam na viagem. Numa dessas cartas, Lola remonta à noite em que ela e o poeta estiveram juntos:

Después Lola evocaba otra vez la noche aquella en que había hecho el amor con el poeta que yacía, majestuoso y semisecreto, en el manicomio de Mondragón. Aún era libre, aún no había sido internado en ningún centro psiquiátrico. Vivía en Barcelona, en casa de un filósofo homossexual, y juntos organizaban fiestas una vez a la semana o una vez cada quince días. [...] Las fiestas de este filósofo homosexual eran famosas en Barcelona. Se decía que el poeta y el filósofo eran amantes, pero la verdad es que no parecían amantes. Uno tenía una casa y unas ideas y dinero, y el otro tenía la leyenda y los versos y el fervor de los incondicionales, un fervor canino, de perros apaleados que han caminado toda la noche o toda la juventud bajo la lluvia, el infinito temporal de caspa de España, y que por fin encuentran un lugar donde meter la cabeza, aunque ese lugar sea un cubo de agua putrefacta, con un aire ligeramente familiar. Un día la fortuna me sonrió y acudí a una de esas fiestas. [...] Los invitados esperaban la aparición del poeta. Esperaban que éste la emprendiera a golpes con alguno de ellos. O que defecara en medio de la sala, sobre una alfombra turca que parecía la alfombra exhausta de *Las mil y una noches*, una alfombra vapuleada y que en ocasiones poseía las virtudes de un espejo que nos reflejaba a todos boca abajo. [...] Cuando apareció el poeta, sin embargo, no ocurrió nada. Al principio todos los ojos lo miraron, a ver qué podían obtener de él. Luego cada uno siguió haciendo lo que hasta entonces había estado

haciendo y el poeta saludó a algunos amigos escritores y se sumó al corrillo del filósofo homossexual. Yo bailaba sola y seguí bailando sola. A las cinco de la mañana entré en una sala de las habitaciones de la casa. El poeta me llevaba de la mano. Sin desvestirme me puse a hacer el amor con él. Me corrí tres veces mientras sentía la respiración del poeta en mi cuello. Él tardó bastante más. [...] Cuando el poeta por fin se corrió, dando un grito y volviendo la cabeza para mirar a sus tres amigos, lamenté no estar en un día fértil, porque me hubiera encantado tener un hijo suyo. Después se levantó y se acercó a las sombras (BOLAÑO, 2004a, pp. 217-218).

A busca pelo poeta segue por lugares ermos ou precários, que dão a dimensão não só de uma aventura do tipo *Easy Rider* ou Jack Kerouac – bem ao gosto de Bolaño –, mas também de uma situação social da Espanha pós-franquista que é, a meu ver, a chave para a presença do poeta de Mondragón no romance. É apenas na terceira tentativa de adentrar o manicômio que Lola finalmente consegue se encontrar com o poeta. Uma vez diante dele, ela reconta a noite da festa em Barcelona e diz que sabe que o poeta não é homossexual, que sabe que ele quer fugir do manicômio, e que eles deveriam tomar o caminho da França, onde passariam a viver juntos e onde ela poderia enfim engravidar dele. A visita dura pouco e termina logo após o poeta vaidosamente pedir para Imma ler um de seus poemas em voz alta, pouco antes de ele pedir outro cigarro de Lola, que acaba por lhe contar que o filósofo de Barcelona morrera de AIDS anos antes. Com isso, encerra-se a participação do poeta de Mondragón no extenso romance de Bolaño – o que não significa que, por mais episódica que seja, essa presença não nos coloque algumas indagações que podem situar melhor a obra de Bolaño no contexto social e político no último quarto do século XX.

Naturalmente, a primeira indagação é saber quem é afinal o poeta de Mondragón. Dado que toda obra de Bolaño, e mais especialmente o romance *2666*, frequentemente insere personalidades do mundo em suas páginas, a pergunta torna-se irresistível. Como exemplo disso está também o caso de Rafael Dieste, poeta galego cujo livro *Testamento geométrico* – que existe de fato e fora publicado em Santiago de Compostela em 1975 – é pendurado no varal por Amalfitano, na tentativa de replicar um “experimento” artístico de Marcel Duchamp, deixando o livro sob a intempérie para que seja lido pela natureza. E essa presença não é simplesmente anedótica, pois o experimento com o livro é uma das materializações da loucura de Amalfitano, que, a partir daí, começa a desenhar figuras geométricas as mais diversas, alinhando filósofos ou escritores em diagramas complexos e pouco esclarecedores. Assim, Bolaño encontra na obra de Rafael Dieste

um elemento que funde a realidade do trabalho literário com a ficção, num amálgama que desencadeia algum assombro. Esse procedimento nada incomum se espalha pela obra, contaminando a leitura e promovendo a dúvida acerca da realidade dos demais escritores-personagens que aparecem no romance. Inevitavelmente, portanto, o leitor se pergunta se de fato existiu um poeta de Mondragón e quem foi ele. E, embora não haja evidências que o confirmem, há suficientes indícios que sustentam a interpretação de que o poeta de Mondragón é inspirado na figura de Leopoldo María Panero, poeta madrilenho que fez parte da geração dos *nueve novísimos*.³

Observando de perto a biografia de Panero, rapidamente nos damos conta de que as coincidências abundam: assim como a personagem de Bolaño, ele de fato também foi por muitos anos um interno do manicômio de Mondragón, também era homossexual,⁴ e também criou uma poesia em torno da loucura, de modo que é muito provável que o poeta de Mondragón de 2666 de fato seja inspirado em Leopoldo María Panero. Deve-se juntar a isso o fato de que Bolaño nunca escondeu seu apreço e admiração por esse poeta. Inclusive, na sua famosa última entrevista, a Mónica Maristain, publicada na edição mexicana da revista *Playboy* em julho de 2003, ele afirma que Panero é um dos três melhores poetas espanhóis de seu momento.

3 Em 1970, José María Castellet publicou a coletânea de poemas intitulada *Nueve novísimos poetas españoles*, uma antologia de poemas que se divide entre “Los seniores” e “La coqueluche”. Leopoldo María Panero integrou essa segunda seção, juntamente com nomes como Pere Gimferrer e Félix de Azúa, e, a partir dessa publicação, seu nome começou a circular no meio literário espanhol com frequência.

4 Em relação a isso, há algumas observações a fazer. No documentário *Después de tantos años* (1994), de Ricardo Franco, Michi Panero, irmão mais novo de Leopoldo María, menciona por mais de uma vez que seu irmão aparecia publicamente com namoradas em diversas ocasiões. Porém, no mesmo documentário e em outras fontes (inclusive a sua própria poesia), Leopoldo María Panero faz referência à sua homossexualidade, que, de resto, era bastante conhecida do seu público. Afora alguns tantos poemas explícitos quanto a isso, na síntese autobiográfica que acompanha a edição de *Teoría del miedo* (2000), por exemplo, Panero escreveu: “A los dieciséis años, más o menos, entré en el entonces ilegal partido comunista, y participé en la lucha política. Fue entonces cuando me dediqué a escribir poesía, bajo la batuta de Pedro [Pere] Gimferrer, a quien conocí en Madrid en el club de jazz Borbón. Fue más tarde cuando entré en la cárcel por tráfico de drogas y allí descubrí mi homosexualidad, que antes había estado latente. Viene luego una larga historia de manicomios que me despoja de amigos y me hace odiar a mi madre”. O que é mais provável, portanto, é que Leopoldo María Panero, embora eventualmente tivesse parceiras mulheres, se identificasse socialmente como homossexual.

PLAYBOY: ¿Ha tenido miedo alguna vez de sus fans?

BOLAÑO: He tenido miedo de los fans de Leopoldo María Panero, el cual, por otra parte, me parece uno de los tres mejores poetas vivos de España. En Pamplona, durante un ciclo organizado por Jesús Ferrero, Panero cerraba el ciclo y a medida que se aproximaba el día de su lectura la ciudad o el barrio donde estaba nuestro hotel se fue llenando de *freaks* que parecían recién escapados de un manicomio, que, por otra parte, es el mejor público al que puede aspirar cualquier poeta. El problema es que algunos no sólo parecían locos sino también asesinos y Ferrero y yo temimos que alguien, en algún momento, se levantara y dijera: Yo maté a Leopoldo María Panero, y después le descerrajara cuatro balazos en la cabeza del poeta, y ya de paso, uno a Ferrero y el otro a mí (BOLAÑO; MARISTAIN, 2004, p. 338).⁵

Nessa resposta provocativa – bem ao estilo do humor ácido de Bolaño – notamos não apenas o seu respeito por Panero e o conhecimento de sua obra, mas captamos também a *blague* dirigida ao público leitor do poeta espanhol. E esse comportamento monomaníaco é apresentado por Lola e pela personagem Jordi, fã, poeta e homossexual, que, como Lola, faz plantão na porta da casa do filósofo a fim de esperar pela aparição do poeta de Mondragón, enquanto escrevia poemas num bar, entre goles de Coca-Cola, repetindo uma das manias mais conhecidas do próprio Leopoldo María Panero.⁶ Se já não bastasse, acrescento que em 1987 ele publicou um livro de poemas intitulado *Poemas del manicomio de Mondragón* (PANERO, 2006, pp. 349-370), um dos mais notáveis de sua longa carreira de escritor. Tudo isso, colocado em perspectiva, dá material de sobra para vincular o poeta de Mondragón à biografia de Panero.

5 “PLAYBOY: Alguma vez você teve medo de seus fãs?/ BOLAÑO: Tive medo dos fãs de Leopoldo María Panero, o qual, por outro lado, me parece um dos melhores poetas vivos da Espanha. Em Pamplona, durante um ciclo organizado por Jesús Ferrero, Panero encerraria o ciclo e, à medida que o dia de sua leitura se aproximava, o bairro onde nosso hotel ficava foi se enchendo de *freaks* que pareciam recém fugidos de um manicômio, que, por outro lado, é o melhor público a que qualquer poeta pode aspirar. O problema é que alguns não somente pareciam loucos, mas também assassinos, e Ferrero e eu temíamos que alguém, em algum momento, se levantasse e dissesse: Eu matei Leopoldo María Panero, e depois descarregasse quatro balaços na cabeça do poeta, e, de passagem, um no Ferrero e outro em mim.”

6 Cf. Bolaño (2004a, p. 219). Esta particularidade dos hábitos de Leopoldo María Panero está registrada na homenagem que Bruno Montané escreveu posteriormente ao falecimento do poeta madrileno, em 2014 (cf. MONTANÉ KREBS, 2014).

O VERDADEIRO POETA DE MONDRAGÓN

“Hombre normal que por un momento
cruzas tu vida con la del esperpento
has de saber que no fue por matar al pelicano
sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
de demónio o de dios debo mi ruina.”

(Leopoldo María Panero, “El loco mirando desde la puerta del jardín”)

Leopoldo María Panero nasceu em 16 de junho de 1949 em Madri e morreu aos 65 anos em Las Palmas de Gran Canaria, em 5 de março de 2014. Deixou uma vasta e prolífica obra, majoritariamente composta de um *corpus* variado de poemas citacionais ou macabros, em parte experimentais, e bastante permeados pelo delírio, pelo excremento e pela loucura. Para citar apenas os livros de poesia que flertam com esses temas, menciono *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), *Locos* (1992-1995) e *Esquizofrénicas o la balada de la lámpara azul* (2004).⁷

Leopoldo María era o segundo filho do casal formado por Leopoldo Panero – um poeta asturiano renomado no Pós-Guerra, com relações de parentesco distantes com o General Franco – e Felicidad Blanc – filha de burgueses madrilenhos e escritora. Contrariando o regime franquista – e em grande medida o pai, que, embora tenha mantido relações com intelectuais de ambas as esferas da política durante o regime ditatorial, foi considerado pelos próprios franquistas como o seu “poeta oficial” –, Leopoldo María simpatizou com a esquerda radical que fazia oposição ao caudilho, o que lhe valeu a prisão. Sua captura se deu no final da década de 1960, num contexto de efervescência política, quando ele e outros companheiros estudantes foram apanhados com panfletos orientando os cidadãos a não votarem no referendo próximo, que punha em votação medidas que moderavam parcialmente os poderes ditatoriais de Franco. Além do envolvimento político, há também o envolvimento com as drogas, que lhe rendeu a internação em clínicas de reabilitação, por decisão de sua mãe. A partir daí, a vida de Leopoldo María Panero é um contínuo percurso de autodestruição e loucura: o uso abusivo do álcool e o uso de heroína (a quem dedica um livro de poemas) intensificaram seu quadro clínico e pavimentaram o seu caminho até os manicômios. Ali, Panero passou por

⁷ Cf. Panero (2006 e 2012).

tratamientos violentos (antidepressivos e eletrochoque), que inclusive se transformaram em poesia, como no caso de “La flor de la tortura”:

La flor de la tortura

(Túpac Amaru en los sueños de la prisión)

Busco aún mis ojos en la Mano
en la Mano y en el suelo,
y recuerdo que fui hombre,
antes
de que el metal hiciera arder mi cuerpo
entero como una bombilla,
como una bombilla quebrada por la Mano
del hombre sin cabeza, cuyos pies sólo veía,
cuya Mano
explorar mi cuerpo como en busca del mapa de Todo.
¡Oh los pétalos de mi vida que caen, los cristales de mi alma
que ya son sólo carne, carne en llamas
y una mujer en los brazos de otro!
¡Oh mi amor, mi amor entero, cuyos pies sólo veo!
¡Oh mi hombre, mi amado, mi esposo, quisiera
oferecerte mi falo esta noche quemado
y mis ojos también, mientras arañas
con tu mano torpe la bombilla quiriéndome,
y el látigo de tu voz desmiente mi cabeza!
Esto era la cabeza que hubo
esto el metal de tu voz.
Esto la carne en pedazos por el suelo, por el suelo
como un espejo roto que recuerda
a todos los hombres.
Ya no soy yo sino *eso* que torturas,
y una sola flor en la cabeza,
dos en el pie, y cinco en el escroto.
Al final, como un regalo
te escupiré mi nombre al suelo.
Y quedará vacía por entero mi alma, sólo amor
sólo pasión de ti y de tu boca de acero,
de tu Mano que se mueve curiosa entre mis pelos,
que aplica electrodos con premura, tiernamente
a través del laberinto de mi cuerpo.
¿Querías saber mi nombre? Soy el Fuego,
y toda la marea de los dioses
aparece en mi frente. ¿Querías saber quién soy?
Yo soy un gato, una gota de agua salada en tu Mano
arena de la playa para que en ella como un niño juegues.
¿Te gusto más desnudo? Para que con mí juegues, sin duda
es mejor mi piel que el inútil
enigma de mi ropa.

No es nada ya mi cuerpo: tómallo,
hunde tu falo, y que te ame
como el agua ama el pie que en ella se hunde.
(PANERO, 2006, pp. 291-292).

Ele passou o restante da sua vida entre idas e vindas dos manicômios da Espanha (em especial o manicômio de Mondragón),⁸ até falecer em uma clínica em Las Palmas. Nesse ínterim, ele publicou seus livros de poemas, em que os temas da autodestruição, do apocalipse, do alcoolismo, do excremento, da loucura, combinados com um razoável conhecimento de obras psicanalíticas, criam em torno de si uma aura de poeta maldito, adorado por uma legião de fãs em toda a Espanha e além.⁹

Porém, é sobretudo com o documentário de Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976),¹⁰ produzido a partir de depoimentos dos membros da família Panero, que a figura de Leopoldo María adquire o *status* de celebridade (BURNS, 2013). O filme de Chávarri é uma tentativa de, quatorze anos após a morte do patriarca em 1962, acompanhar os desdobramentos da vida da família Panero através das figuras dos três

8 No já mencionado documentário de Ricardo Franco, Michi Panero também testemunha essa situação muito singular por que passava seu irmão. Segundo Michi, Leopoldo María eventualmente deixava o manicômio para participar de eventos ou fazer visitas, de modo que seu internato, mantido pela mãe enquanto ela esteve viva, foi depois de um tempo “voluntário”. Essa situação, inclusive, desperta certo despeito por parte do irmão caçula, que comenta essa particularidade da internação de Leopoldo em tom de ironia e crítica, assumindo, de sua parte, que a loucura do irmão era “literária”. Seja como for, a internação intermitente de Leopoldo María Panero não amenizou seu quadro clínico.

9 O tema da autodestruição pelas drogas e pelo álcool é muito presente em Panero, a ponto de ele evocar o verso de Mallarmé, “La destruction fut ma Béatrice”, para simbolizar esse empreendimento ao mesmo tempo vital e poético. Recupero aqui o poema de Panero (2006, pp. 482-483) que leva como título o verso mallarmeano: “Oh vida, dime/ tú, la sin palabras/ dime/ qué sendero hay que no conduzca al excremento/ y donde el semen no sean las lágrimas/ que conducen ciegas al sendero del excremento:/ Oh Belzebú!/ He aquí el regalo para las moscas/ he aquí mi vida entera/ ofrecida al recuerdo”.

10 Nesse documentário, Panero também trata de passagem o tema da autodestruição que marcou sua poesia. Apoiado no balcão de um bar, copo de cerveja à frente e com aspecto de embriagado, ele dá o seguinte depoimento: “Sí, no lo sé, desde luego no es la famosa, ¿no? Ni la que... en fin, se conoce por autodestrucción, ¿no? Pero lo que yo entiendo, no sé, te respondería con una cita de Artaud que dice: ‘Yo me destruyo para saber qué soy yo y no todos ellos.’ Todo goce empieza en la autodestrucción, o sea, el goce empieza en el cuerpo” [Sim, não sei, desde já não é a famosa, né? Nem a que... enfim, se conhece por autodestruição, né? Mas o que eu entendo, sei lá, te responderia com uma citação de Artaud que diz: “Eu me destruo para saber o que sou eu, e não todos eles”. Todo gozo começa na autodestruição, ou seja, o gozo começa no corpo] (EL DESENCANTO, 1976, min. 60).

irmãos, Juan Luis, Leopoldo María e Michi, e da mãe, Felicidad Blanc, enfocando o desmantelamento do patrimônio material e das relações familiares entre eles. Trata-se, nas palavras de Aaron Shulman (2019, [s.p.]), de uma “bizarra sessão de terapia na tela”, na qual os irmãos e a mãe aprofundam os discursos em torno das mágoas recíprocas e das relações familiares, sobre o pano de fundo da Espanha pós-franquista:

[...] the viewer understands that the family is a microcosm of the society that produced it, and what's wrong in one is connected to what's wrong in the other. Family is the primal seat of memory, making private myths out of experiences that are inseparable from public myths. The Paneros can be seen as a metaphor for Spain and its past” (SHULMAN, 2019, [s.p.]).¹¹

Leopoldo María aparece na metade do documentário, quando já se expuseram ao público a supremacia do pai e a docilidade da mãe, bem como as diferentes percepções dos irmãos Panero acerca do drama familiar e edípico que cercou a família desde a morte do pai. É notável, nesse sentido, o relato de Michi Panero, o caçula, que com frieza recompõe o quadro de “tirania ativa” com que o pai mantinha unida a família, entre cenas de violência e alcoolismo. Mais do que isso, porém, emerge dos depoimentos uma atmosfera de desencanto e niilismo, que decorre em particular da desconstrução da figura paterna e, por analogia, dos resquícios do regime franquista. Nas palavras de Francisco Umbral (*apud* BURNS, 2013, p. 129), o filme é “el único asesinato del padre que se ha filmado jamás” [o único assassinato do pai que alguma vez se filmou], uma colocação bastante oportuna, uma vez que a figura do pai, oculta no filme, está entretanto presente nos relatos, entre uma ou outra declaração hostil e entre as memórias dolorosas dos filhos. É Leopoldo María quem mais tripudia sobre o pai, tingindo a figura paterna de cores assombrosas e conscientemente redefinindo o seu lugar no âmbito da cultura espanhola. Por outro lado, a personalidade de Felicidad Blanc é constantemente trazida à cena em seu papel de mãe e esposa zelosa, cabendo a ela, inclusive, rememorar em um tom agridoce as passagens da vida conjugal. Em torno dela, portanto, estrutura-se uma narrativa de

¹¹ “[...] o espectador entende que a família é um microcosmo da sociedade que a produziu e que o que há de errado numa, está conectado com o que há de errado na outra. A família é a sede primeira da memória, criando mitos privados de experiências que são inseparáveis dos mitos públicos. Os Panero podem ser vistos como uma metáfora da Espanha e de seu passado”.

sofrimento e silenciamento, perturbada pela tensão introduzida por um dos mais contundentes depoimentos de Leopoldo María Panero:

Yo creo que sobre la familia... Todo sobre la familia como sobre los individuos en particular, hay... dos historias que se pueden contar. Una es la leyenda épica, como llama Lacan a las hazañas del yo, y otra es... la verdad. Y la leyenda épica de nuestra familia, que es lo que me figuro que se habrá contado en esta película, pues debe ser muy bonita, romántica, y lacrimosa, pero... la verdad es una experiencia... bastante... en fin,... deprimente, no sé... empezando por un padre brutal... siguiendo por... tus [de Felicidad] cobardías que con ocasión de un suicidio... de un intento de suicidio mío que fue de opereta, en el que cuando tenía yo las pastillas puestas encima de la cama, entró una andaluza fisgona de la pensión, y dijo: “¿Pero es que va usted a hacer lo mismo que Marilyn Monroe?” Y a raíz de ese suicidio, para evitar tratar de comprender las razones que me habían impulsado a ello, en lugar de, no sé, pedirme explicaciones y tratar de remediar la situación que la había producido, decidiste meterme en un sanatorio donde lo pasé muy mal. Esa es la otra cara de la leyenda (EL DESENCANTO, 1976).¹²

Em meio ao drama edípico que o filme indiretamente encena nos depoimentos, vale a pena salientar que a personalidade de Leopoldo María Panero não só se transforma no emblema da derrocada da família¹³ – ele, a

12 “Eu acho que, sobre a família... Tudo sobre a família, como sobre os indivíduos em particular, há... duas histórias que se podem contar. Uma é a lenda épica, como Lacan denomina as façanhas do eu, e a outra é... a verdade. E a lenda épica de nossa família, que é o que imagino que se contará neste filme, deve ser muito bonita, romântica e chorosa, mas... a verdade é uma experiência... bastante... enfim... deprimente, sei lá... começando por um pai brutal... seguindo pelas... suas [de Felicidad] covardias que por causa de um suicídio... de minha tentativa de suicídio de opereta, em que, quando eu tinha posto os comprimidos em cima da cama, entrou uma andaluza bisbilhoteira da pensão e disse: ‘Mas você vai fazer igual a Marilyn Monroe?’. E, depois desse suicídio, para evitar tratar de compreender as razões que me haviam impelido a isso, em vez de, sei lá, me pedir explicações e tratar de remediar a situação que a havia produzido, você decidiu me meter em um sanatório, onde passei muito mal. Essa é a outra cara da lenda.”

13 Novamente no documentário de Chávarri encontramos um depoimento impressionante do drama edípico da família Panero na fala de Leopoldo María (EL DESENCANTO, 1976, min. 81): “Pues perdimos con ello [a morte do pai], aparte de mucho dinero porque mi padre ganaba bastante dinero, y... y luego fue un desastre porque tuvimos que vender el coche que... que con el coche nos llevaba mi padre a las carreras que yo lo pasaba bomba, etc. Aparte de todos esos desastres que pasaban a raíz de su muerte, pues... cada uno quiso ocupar el lugar del padre, ¿no? Quizás menos yo, porque si yo lo he ocupado ha sido por afán. O sea, no me interesaba lo más mínimo. Yo... como soy... como dice Deleuze: ‘El esquizofrénico carece de Edipo’. Y no sé, a mí en todo caso lo que me gustaría es acostarme con mi pa... con mi madre, que es la negación del Edipo, porque el Edipo es una represión de lo que yo justamente tengo plenamente consciente y deseante” [Pois perdemos com isso [a morte do pai], além de muito dinheiro, porque meu pai ganhava bastante dinheiro, e... e logo foi um desastre porque tivemos que vender o carro que... que com o carro meu

ovelha-negra que, desgarrada e com histórico de drogas, atividade política e tentativas de suicídio, afasta-se do legado paterno para, acima de tudo, arrastar a família para o drama das internações e da contínua ansiedade¹⁴ –, mas também no emblema de uma parte da geração pós-franquista, que perde a sua utopia política e encontra um substituto nas drogas, tornando-se um problema de saúde pública para a Espanha e minando a crença na liberdade política e sexual e a esperança de uma pujança econômica que não se concretizaram com a reabertura democrática.

É notável que, no período pós-Franco, a Espanha tenha feito reformas neoliberais que a jogaram diretamente no capitalismo de mercado, tornando-se, anos mais tarde, um dos países mais vulneráveis, social e economicamente falando, às crises do capitalismo.¹⁵ Comparado com os

pai nos levava às corridas e nos divertíamos muito etc. Além de todos esses desastres que aconteciam devido à morte dele, pois... cada um quis ocupar o lugar do pai, né? Talvez menos eu, porque se eu o ocupei foi por ímpeto. Ou seja, não me interessava nem um pouco. Eu... como sou... como diz Deleuze: “O esquizofrênico carece de Édipo”. E sei lá, em todo caso o que eu queria é dormir com meu pa... com minha mãe, que é a negação do Édipo, porque o Édipo é uma repressão do que eu justamente tenho plenamente consciente e desejante]. Pondo de lado o gritante ato falho, quero apenas salientar que a condição anômala que Panero assume frente aos familiares – que vai lhe valer, inclusive, a fama entre seus leitores – é a do louco e do bode expiatório. Citando outra vez o documentário de Chávarri (min. 80): “Eso no sé, yo creo que he sido el ‘chivo expiatorio’ de toda mi familia, ¿no? Que me he convertido en el símbolo de todo lo que más detestaban de ellos mismos, pero que estaba en ellos mismos, y que están más que en mí. Lo que pasa es que... no sé... la locura... o la sinrazón, o la desviación de la norma, de lo que se deduce no es... de la palabra... sino del gesto. Entonces como a nivel de gesto, digamos, he sido más... desrazonado que ellos, pues han aprovechado eso para convertirme en su ‘chivo expiatorio’” [Sei lá, eu acho que fui o “bode expiatório” de toda a minha família, né? Que me converti no símbolo de tudo o que eles mais detestavam neles mesmos, mas que estava neles mesmos, e está mais em mim. O que acontece é que... sei lá... a loucura... ou a insensatez, ou o desvio da norma, do que se deduz não é... da palavra... mas do gesto. Então, como, no nível do gesto, eu fui mais... insensato que eles, eles aproveitaram isso para me converter no “bode expiatório” deles].

14 Evoco novamente o documentário de Chávarri e a manifestação de Michi Panero: em determinado ponto, Michi alude ao fato de que a situação do irmão afetou decididamente a família, em especial a mãe, que conviveu com a culpa pelo “desgarramento” e pela loucura de Leopoldo María. Além disso, ele menciona a intranquilidade que, por um tempo, rondou a família, em virtude do comportamento imprevisível do poeta (EL DESENCANTO, 1976).

15 A transição democrática da Espanha, que sucedeu a morte do General Franco em 1975, foi um caso *sui generis*, que em alguns aspectos serviu inclusive de parâmetro para outros países (cf. COLOMER, 1998). O “Pacto de la Moncloa”, como foi chamado o acordo feito entre Adolfo Suárez, o chefe do governo escolhido pelo Conselho Real para tocar a transição, e os militares, os juízes e outras forças do regime franquista, determinou as bases para a transição da ditadura para a democracia. Na conjuntura política, a Espanha se via dividida entre diversas “facções” que, por si mesmas, não teriam conseguido a hegemonia suficiente para submeter o Estado às suas respectivas agendas. De um lado, estavam os

ideais adotados pela geração dos filhos e netos da Guerra Civil Espanhola, o período pós-franquista foi decepcionante, e a grandeza almejada, supostamente obstruída pelo caudilho, esmaeceu entre fracassos políticos e sociais. Nesse contexto de desilusão política, a geração dos novos poetas afunda numa espécie de melancolia, que é ao mesmo tempo uma crise de abstinência de ideais. De acordo com Teresa M. Vilarós (1994, p. 221),

Quiero proponer aquí la adicción como metáfora para la utopía más o menos marxista que alimentó a la izquierda española desde el final de la guerra civil. La utopía que fue la droga de adicción de las generaciones que vivieron el franquismo. La muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia, un mono que obedece a un “requerimiento inconsciente” y a una “necesidad visceral”. El 75 representó el fin de la utopía, la constatación del desencanto y el advenimiento del mono.¹⁶

“ultras”, os conservadores e os fiéis ao General, que viam com suspeita qualquer tentativa de reforma e defendiam a continuidade do regime. No outro espectro havia os esquerdistas, os comunistas e os separatistas, que, sufocados pela ditadura, buscavam formas de se legitimar politicamente, inclinando-se para as soluções mais radicais. Coube a Suárez, tutelado pela burguesia e pelos reformistas e continuístas (estes, do quadro franquista mais “moderado”), arregimentar, através de promessas e negociações em parte ilusórias, os rupturistas democráticos e alguns opositores mais radicais, fazendo assim com que os “ultras” consentissem com uma abertura democrática, sem tensionar para o conflito armado – o receio de uma repetição da guerra civil ainda foi um importante elemento de “consenso”. Com isso, a transição se aproveitou do aparato franquista (os partidários instalados na máquina burocrática, os sindicatos alinhados ao franquismo etc.) para tocar reformas políticas e sociais lenta e brandamente, colocando a Espanha novamente no mercado europeu, tirando-a do atraso econômico através de reformas neoliberais progressivas – como, por exemplo, a privatização de estatais, tais como Seat (em 1986), Repsol (em 1989) e Telefonica (em 1995) –, e, ao mesmo tempo, gerando uma democracia de baixa participação social (COLOMER, 1998). Em que pese os ganhos evidentes do ponto de vista do bem-estar social e do desenvolvimento econômico comparativamente aos anos do franquismo – além da transformação dos costumes, esta mais rápida –, o certo é que, do ponto de vista político, a transição gerou frustrações, sobretudo para os movimentos revolucionários de inspiração comunista, dos quais Panero fez parte em sua juventude. Assim, por exemplo, a legalização dos partidos de esquerda veio acompanhada de uma espécie de “suspensão” dos mal feitos do regime ditatorial, de modo que houve uma celebração da democracia à custa de um resfriamento dos ânimos que gerou, no limite, um consentimento que deixou os continuístas não só como parte do processo decisório, senão também incólumes. Nesse sentido, vale o registro do chocante documentário de Basilio Martín Patino, *Queridísimos verdugos* (1977), que expõe, na voz de três carrascos retirados, relatos de execuções perpetradas por eles, bem como o seu meio de vida depois do fim do regime, mostrando como foram reintegrados à sociedade.

16 “Quero propor aqui o vício como metáfora para a utopia mais ou menos marxista que alimentou a esquerda espanhola desde o fim da guerra civil. A utopia foi a droga viciante das gerações que viveram o franquismo. A morte de Franco marca a retirada da utopia e a eclosão de uma síndrome de abstinência, um mono [gíria tipicamente espanhola

Nesse sentido, a figura de Panero é talvez a representação alegórica mais bem acabada desse “mono del desencanto español”. Evidentemente, trata-se de um caso extremo, mas que não deixa de ser notável justamente pelo que carrega de exagero: Panero, que cresceu num ambiente familiar saturado de franquismo, desvia-se rumo à utopia socialista e comunista que fez frente ao regime, busca nas drogas a porta de entrada para afetos e sensações que permaneceram reprimidos pelo catolicismo piegas do regime ditatorial espanhol, e afirma sua homossexualidade contra o estigma da “perversão”, produzindo, em meio a isso, uma literatura visceral que contrasta com a poética “franquista” do pai. Em sua poesia, que foi tratada pelo próprio autor como tauromaquia, um “ofício perigoso, deliciosamente perigoso” [ofício perigoso, deliciosamente perigoso] (PANERO, 2006, p. 287), ele

[...] habla así no desde la lógica, la norma y el pensamiento racional sino desde la mentalidad prelógica, la transgresión y la locura, y su discurso – extremadamente lúcido – resulta de este modo no ya asocial sino profundamente social – antisocial, si se quiere – en la medida en que cuestiona muchos de los fundamentos políticos, económicos, religiosos y artísticos sobre los que se asienta el tejido social (SALDAÑA, 2006, p. 125).¹⁷

Desse modo, o parricídio simbólico perpetrado por Panero e captado por Chávarri no documentário acabou dando forma artística a um sentimento difuso na cultura espanhola e na poesia panerista, o qual decorreu justamente da perda do referencial a ser combatido e do referencial teórico com que se combatia. Como sabemos desde Freud, o assassinato do pai não traz necessariamente a liberdade, senão, ao contrário, instaura a Lei e a repressão como substitutivos da figura paterna. Com a morte de Franco, também os contextos de luta se dissiparam, dando lugar a uma euforia neoliberal que, se por um lado significou uma abertura a novas experiências e a um certo prestígio internacional e crescimento econômico, por outro, também significou a desorientação política e intelectual de um grupo significativo de intelectuais e poetas.

para designar a crise de abstinência] que obedece a um ‘requerimento inconsciente’ e a uma ‘necessidade visceral’. O [ano de 19]75 representou o fim da utopia, a constatação do desencanto e o advento do mono.”

17 “[...] fala, assim, não a partir da lógica, da norma e do pensamento racional, mas a partir da mentalidade pré-lógica, da transgressão e da loucura, e seu discurso – extremadamente lúcido – decorre deste modo já não asocial, mas profundamente social – antissocial, se se quiser – na medida em que questiona muitos dos fundamentos políticos, econômicos, religiosos e artísticos sobre os quais se assenta o tecido social”.

Nesse sentido, é possível concordar com Vilarós (1998) e afirmar que até mesmo a perda do patrimônio dos Panero após a morte do patriarca pode ser ironicamente entendida como uma metonímia do processo de privatização e neoliberalização por que passou a Espanha após o regime franquista. De certo modo, a dinâmica familiar dos Panero

[...] se proyecta de forma profunda al resto de la sociedad española, se encarna en todos nosotros. La fascinación del público por la película [de Chávarri] tiene que ver no tanto con la morbosa curiosidad proporcionada por lo que muy bien podría haber sido un anticipo de nuestros actuales *reality shows* frente a una de las más disfuncionales familias españolas, sino con el especial desplazamiento de referente que el texto propone. [...] La historia de los Panero en el fin del franquismo es la dolorosa y acuciante confirmación de nuestra propia devastación y desencanto, de la muy real contestación de los nuevos tempos y las nuevas ausencias (VILARÓS, 1998, pp. 49-50).¹⁸

O desencanto é, portanto, esse sentimento difuso de perda e desorientação, captado tanto pela poesia de Panero quanto pelo documentário. O fim das utopias não trouxe consigo o nascimento de uma nova era de afirmação da liberdade e da igualdade tão desejada, mas sim uma derrocada e uma destruição dos anseios em função dos acordos políticos e dos pequenos ajustes sociais e econômicos que moldaram uma cultura de esquecimento das mazelas do aparato ditatorial do franquismo, que sobreviveu espectralmente na cultura espanhola, sem o devido balanço histórico dos antagonismos que ficaram reprimidos desde a Guerra Civil e durante todo o regime. Com isso, a social-democracia, que garantiu certo equilíbrio de forças democrático a partir da iniciativa da burguesia espanhola (que se apoderou do aparato estatal franquista) e da tutela dos países desenvolvidos (que ajudaram a promover a entrada da Espanha no mercado europeu após anos de isolamento político e deterioração econômica), pôs em suspenso os antagonismos, deixando um sabor amargo entre aqueles que, em algum momento, sonharam com o triunfo da esquerda tradicional, operária e popular. De acordo com Vilarós,

18 “[...] se projeta de forma profunda no resto da sociedade espanhola, se encarna em todos nós. O fascínio do público pelo filme [de Chávarri] tem a ver não tanto com a mórbida curiosidade proporcionada pelo que poderia muito bem ter sido um precursor de nossos atuais *reality shows* diante de uma das famílias espanholas mais disfuncionais, mas sim com o especial deslocamento de referente que o texto propõe. [...] A história dos Panero no fim do franquismo é a dolorosa e urgente confirmação de nossa própria devastação e desencanto, da muito real constatação dos novos tempos e das novas ausências”.

[...] los años del tardofranquismo fueron para la izquierda democrática años estructurados tanto alrededor de una esperanza de muerte – la de Franco – como de una de vida – una nueva organización social de factura más menos marxista que sería la que nos hubiera permitido la realización utópica (VILARÓS, 1998, p. 19).¹⁹

Isso, porém, não aconteceu, e, assim, o franquismo, que foi a “droga” das gerações de poetas, que viam no regime algo que podiam rechaçar para erigir a identidade política revolucionária e contestadora, quando refluíu no período da transição democrática, deixou a melancolia e o desencanto.

Para Leopoldo María Panero, isso significou uma espécie de renúncia, de recuo, de destruição pessoal, algo como uma erosão nos próprios afetos paralisantes de uma angústia que tem algo de literária, mas carrega consigo também o vazio existencial do fim das utopias. É possível concordar com Saldaña (2006, p. 124) e, nesse sentido, apresentar Panero como um poeta que, em meio a isso, construiu uma linguagem a partir do confinamento, “desde la inexistencia a la que ha sido condenado quien ya no desempeña ningún papel en el macabro teatro de las relaciones sociales y no renuncia sin embargo a los legítimos deseos de recuperar una identidad perdida”.²⁰ Daí que ele é, tanto na sua figura pública, quanto na sua poética, o símbolo de uma geração que viu seus sonhos destruídos e a quem não restou nada além de depor as armas e buscar consolo numa literatura que se desincumbiu, em princípio, de qualquer batalha social ou política, transformando a sua própria poesia do confinamento e da destruição em arma política:

[...] la poesía de Panero se constituye como una infracción permanente al desenmascarar a cada paso su espíritu y su letra. Poesía política, por tanto, aunque ya no porque lo sean además, en el sentido tradicional, algunas de sus páginas, sino porque lo son ahora todas y cada una de ellas por ser reinscripción del silencio del destino prescrito (BLESA, 2006, p. 11).²¹

19 “[...] os anos do tardofranquismo foram para a esquerda democrática anos estruturados tanto ao redor de uma esperança de morte – a do Franco – quanto de uma esperança de vida – uma nova organização social de feito mais ou menos marxista, que seria a que nos teria permitido a realização utópica”.

20 “[...] a partir da inexistência a que foi condenado aquele que já não desempenha nenhum papel no macabro teatro das relações sociais e, no entanto, não renuncia aos legítimos desejos de recuperar uma identidade perdida”.

21 “[...] a poesia de Panero se constitui como uma infração permanente ao desmascarar a cada passo seu espírito e sua letra. Poesia política, portanto, mesmo que não porque algumas de suas páginas sejam políticas, no sentido tradicional, mas porque agora todas e cada uma das páginas o são por reinscrição do silêncio do destino prescrito”.

De certo modo, a drogadição também é uma tentativa de recuperar o “barato” que as utopias representaram em seu momento histórico. Pratica-se, assim, a negação do eu, do espírito, da materialidade, de qualquer forma de conexão com a realidade, numa poesia especular que nada mais faz do que repercutir incessantemente a própria loucura, como uma medida que prolonga o vazio deixado e o transforma, por assim dizer, num meio em si mesmo, sem qualquer perspectiva de consolo ou salvação. Essa poesia, portanto, celebra o fim do tempo como um apocalipse sem redenção: “Qué es mi alma, preguntas/ a una imagen atado./ Es un dios en la sombra/ rezándole a la sombra./ Es quizá un esclavo/ lamiendo con su lengua las sobras de la vida” (PANERO, 2006, p. 380).

Talvez por isso a figura de Leopoldo María Panero surge como um referencial midiático de grande parte de sua geração de leitores. Ao capturar de modo extravagante esse desencanto em sua obra, por um lado, e, por outro lado, ao ser exposto corriqueiramente nos meios de divulgação de massa (TV, jornais, entrevistas), ele se tornou, para os espanhóis, não apenas o “espantalho”, o “vampiro” ou o “louco” de seus poemas, mas também o “gênio louco”, um espécie de ícone pop, “cópia sem original” (BURNS, 2013), atraente por sua história de autodestruição e, ao mesmo tempo, por sua idiossincrasia. É fato que ele se transformou uma caricatura de si próprio mais para o fim da vida, repetindo chavões literários e fórmulas poéticas que davam a impressão incômoda de uma ausência de conteúdo, como uma personagem fabricada – ou “mala literatura”, como diz Michi no documentário de Ricardo Franco. Mas é certo também que Panero, o poeta do desencanto espanhol, angariou o posto de “herói”, justamente por representar uma renúncia pessoal, por tratar a si mesmo como uma espécie de obra de arte sempre inacabada, levando ao extremo a angústia do não pertencimento, encarnando ao mesmo tempo a orfandade na qual as gerações nascidas da ditadura se encontravam em alguma medida e o desperdício de uma geração que se viu paralisada pelo desencanto. Como diz Saldaña (2006, pp. 125-126), em um tom apocalíptico que sintetiza bem a ocorrência da loucura no contexto pós-franquista espanhol e que captura o sentido da poesia panerista, “en lo que supone de aislamiento y exclusión sociales, la locura implica una pérdida de la palabra, que es lo que precisamente nos une al otro”.²²

22 “[...] no que supõe de isolamento e exclusão sociais, a loucura implica uma perda da palavra, que é o que precisamente nos une ao outro”.

A CONEXÃO BOLAÑO-PANERO

“La cocina literaria, me digo a veces, es una cuestión de gusto, es decir es un campo en donde la memoria y la ética (o la moral, si se me permite usar esta palabra) juegan un juego cuyas reglas desconozco. El talento y la excelencia contemplan, absortas, el juego, pero no participan. La audacia y el valor sí participan, pero sólo en momentos puntuales, lo que equivale a decir que no participan en exceso. El sufrimiento participa, el dolor participa, la muerte participa, pero con la condición de que juegen riéndose.”
(Roberto Bolaño, “Un narrador en la intimidad”)

Do mesmo modo que Leopoldo María Panero, Roberto Bolaño entusiasma toda uma legião de fãs por conta de sua literatura e de sua personalidade. E, com efeito, em torno do “mito” de Bolaño há um culto que se nutre também de sua biografia. O fato é que, em tempos de esgotamento do pós-modernismo como dominante estética, que começa a dar lugar a uma literatura pós-autônoma a centrar-se primordialmente na persona do escritor e em suas pequenas aventuras (LUDMER, 2007), talvez não haja na literatura emergente das últimas décadas um caso tão paradigmático quanto o deste escritor, que transformou as suas experiências e a sua vivência de escritor, militante das letras que buscava o sustento exclusivamente com o próprio fazer literário, em temas para seus livros. Embora, pela sua convicção de escritor, ele tenha tentado ingressar no campo autônomo da literatura, imitando, assim, os grandes mestres, é notável que só depois de muita insistência, vivendo à margem do sucesso e em condições precárias, trabalhando em ocupações que nem de perto se ligavam à atividade de escritor, ele conseguiu ocupar o centro da reflexão acadêmica e da crítica literária. E, uma vez dentro desse sistema literário, chama a atenção o fato de que, diferentemente de outros grandes autores, a ebulição literária de Bolaño conservou esse caráter visceral. Talvez por isso, as agruras por que passa um escritor fazem parte da quase totalidade dos escritos dele, algo que se percebe em 2666 de modo muito claro – e que também está na raiz da decisão de transformar escritores reais em personagens de ficção.

Bolaño nasceu em Santiago do Chile em 28 de abril de 1953. Seus pais eram de classe média, sendo o pai, León Bolaño, motorista de caminhão, e a mãe, Victória Ávalos, professora. A infância no Chile ao que parece foi um tanto “idílica”. Porém, devido a problemas de saúde frequentes de sua mãe, a família mudou-se para o México em 1968, quando ele tinha quinze anos. A adolescência transcorreu em meio a poucas amizades e

muita reclusão. Possivelmente, foi nesse momento que a personalidade literária de Bolaño começou a tomar forma, uma vez que, segundo relato de amigos e parentes, ele passava longos momentos de reclusão devorando livros que tomava emprestado, apanhava na biblioteca pública ou até mesmo roubava. Desde cedo, portanto, cresceu nele o desejo de tornar-se escritor: “He found his destiny in books, and he devoted himself to it with the dedication of a saint. It might sound romantic, but that doesn’t make any less true” (MARISTAIN, 2014, p. 13).²³

Mais tarde, Victória Ávalos separou-se de León Bolaño, mudando-se para a Espanha e levando consigo a outra filha do casal. Na visão dele, a culpa pela separação teria sido de Alcira Scaffo, poeta e professora uruguaia que teria influenciado sua esposa. Alcira, de acordo com a biógrafa de Bolaño, Mónica Maristain, era uma espécie de *hippie* que teria tido um impacto significativo na formação literária do escritor. É possível que ele a tenha usado como inspiração para a construção da personagem Auxilio Lacouture, a mulher que, em *Amuleto*, refugia-se no banheiro da Universidade do México (UNAM) durante a invasão do *campus* pelos militares em 1968. Em certa medida, Alcira está também na origem de Imma, a amiga que acompanha Lola na busca pelo poeta de Mondragón.

Em agosto de 1973, Bolaño retornou ao Chile, a fim de apoiar as reformas promovidas por Salvador Allende no governo do país, poucos dias antes do golpe militar de Pinochet, em 11 de setembro. Semanas depois, foi detido durante uma viagem de ônibus e mantido preso por oito dias, sendo liberado graças à ajuda de um amigo influente no governo chileno. Ao México, ele regressou em janeiro de 1974.

Na companhia de seus amigos escritores mais próximos – principalmente Bruno Montané, poeta chileno que também vivia no México, e o poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro –, Bolaño fundou em 1976 uma espécie de grupo de neovanguarda denominado Infrarrealistas. A principal função do grupo consistia em agitar a cena literária do país. Foi nessa época que surgiu a postura ácida e combativa do poeta chileno, a qual se manifestou programaticamente no grupo infrarrealista através de manifestos (compostos majoritariamente por ele mesmo) e de outras táticas de “guerrilha cultural”, tais como aparecer em sessões de leitura de poetas considerados do *establishment*, pertencentes em geral ao grupo de Octavio Paz, e praticar algum tipo de escracho

23 “Ele encontrou seu destino nos livros, e se devotou a ele com a dedicação de um santo. Pode soar romântico, mas não o torna menos verdadeiro.”

ou *blague*. De acordo com o depoimento de Bolaño registrado por sua biógrafa,

Mario Santiago and I founded Infrarealism. At the time we were pretty irresponsible and our theoretical arguments were fairly incoherent. Essentially, what annoyed many people in the Mexican literary establishment was that we weren't aligned with any of the cliques, or powerful groups. In Mexican literature there had always been groups of warriors and their samurai. We weren't with any of them. We weren't with the left; it was a Stalinist, dogmatic, authoritarian left. A horrible left. Neither were we with the elegant right, which wasn't elegant at all. Theirs were a moth-eaten elegance. We weren't with the avant-garde who were only interested in earning money and whose idea of the avant-garde was stuck far in the past. What we did was annoy everyone (MARISTAIN, 2014, p. 40).²⁴

Rubén Medina, outro integrante do movimento, chegou a afirmar que o mais importante não era o desafio estético, mas o desafio ético, tomando lugar nas margens dos grupos políticos e literários.²⁵ Bolaño sempre minorou a importância da aventura infrarrealista em sua carreira, atribuindo a outros os méritos do grupo. De qualquer modo, é sabido que sua figura foi central no projeto, que, entre outras coisas, moldou sua personalidade literária aguerrida, que nunca poupou críticas a escritores e escritoras bem sucedidos, como Pérez Reverte, na Espanha, Isabel Allende e Marcela Serrano, no Chile. Além disso, os ecos dessa aventura literária são nítidos nas personagens bolañescas, especialmente em *Los detectives salvajes* e no poema “Los neochilenos”, o que demonstra, novamente, essa predisposição de Bolaño em transformar as experiências nos círculos literários dos quais fez parte em literatura.

No ano de 1977, deixou o México em direção à Espanha para nunca mais voltar. A partir daí, ele se desdobrou em empregos diferentes, sem deixar de lado seu projeto literário, mantendo contato com amigos escritores locais e emigrados. Por esses anos, Bolaño tentou sem êxito

24 “Mario Santiago e eu fundamos o Infrarealismo. Naquela época nós éramos muito irresponsáveis e nossos argumentos teóricos eram bastante incoerentes. Basicamente, o que incomodou muitas pessoas no *establishment* literário mexicano foi que nós não éramos alinhados com nenhuma das panelinhas ou grupos poderosos. Na literatura mexicana sempre houve grupos de guerreiros e seus samurais. Nós não éramos nenhum dos dois. Não estávamos com a esquerda; era uma esquerda stalinista, dogmática, autoritária. Uma esquerda horrível. Nem estávamos com a direita elegante, que nem era elegante de fato. A deles era uma elegância comida pelas traças. Nós não estávamos com a vanguarda, que só estava interessada em ganhar dinheiro e cuja ideia de vanguarda estava presa ao passado. O que nós fizemos foi irritar todo mundo.”

25 Cf. Maristain (2014, p. 41).

emplacar a sua poesia. Em 1984 passou a viver com Carolina López, com quem se casou no ano seguinte e que veio a ser mãe de seus dois filhos, Alexandra e Lautaro. Nesse mesmo ano, ele publicou, em conjunto com o poeta catalão A. G. Porta, o livro *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que faturou o prêmio Âmbito Literario. Depois, ainda em 1984, publicou *La senda de los elefantes*, vencedor do prêmio Félix Urabayen, livro que foi reeditado em 1999 sob o título de *Monsieur Pain*. Em 1985, Bolaño se instalou com a esposa em Blanes, na Catalunha, e em 1992 descobriu a sua doença no fígado, que o levou a óbito onze anos depois. Com a perspectiva de uma morte precoce cada vez mais presente, Bolaño intensificou sua produção literária, lançando ainda mais alguns livros de sucesso em vida e deixando outros praticamente assegurados, que foram publicados postumamente (como é o caso de *2666*). Nos seus últimos dias de vida, trabalhou nos livros inacabados a fim de garantir uma boa perspectiva financeira para os filhos – e para si mesmo, caso se recuperasse de uma possível cirurgia de transplante de fígado (MARISTAIN, 2014). Infelizmente, a fatalidade o alcançou antes.

Por esses dados se nota que a biografia de Bolaño e a de Panero convergem em alguns pontos. Embora Bolaño não tenha demonstrado nenhuma predileção pela autodestruição e pelas drogas, o ambiente no qual ele se formou como escritor também foi de luta política e de dedicação extrema à causa literária. De fato, diferentemente de Panero, que viveu sua vida literária em reclusão no manicômio, Bolaño aventurou-se no “ar puro” da rua e dos eventos artísticos latino-americanos. Sua atividade literária, sobretudo no México, foi marcada por um constante trânsito por bares, oficinas de escritura, livrarias, enfim, por lugares onde houvesse uma cena artística. Contudo, se não houve reclusão e convivência com a loucura manicomial, decerto há em sua literatura extravasamento e loucura: por um lado, o clima de euforia política com a ascensão de Allende, interrompido abruptamente pelo golpe de Estado no Chile, e, por outro lado, a precariedade da existência no contexto espanhol envolveram Bolaño num ambiente de produção que era constantemente atravessado pela violência e pela melancolia da perda da utopia. Além disso, as dificuldades para emplacar a sua literatura nunca o levaram a questionar o papel que ela teria na sua vida ou a capacidade que ela teria de efetuar uma transformação social – ilusão que, de resto, ele nunca demonstrou em seus escritos e depoimentos, mas que pairou como uma

demanda quase sempre manifesta por parte da crítica.²⁶ Esses sentimentos ficam mais nitidamente expressados no seu célebre “Discurso de Caracas”, proferido por ocasião do recebimento do prêmio Rómulo Galegos de melhor romance por *Los detectives salvajes*:

Y llegado a este punto tengo que abandonar a Jarry y a Bolívar e intentar recordar a aquel escritor que dijo que la patria de un escritor es su lengua. No recuerdo su nombre. Tal vez fue un escritor que escribía en español. Tal vez fue un escritor que escribía en inglés o francés. La patria de un escritor, dijo, es su lengua. [...] Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente

26 A título de exemplo, posso citar Javier Campos, que entrevistou Bolaño acerca de *Los detectives salvajes* e do significado do Infrarrealismo para uma geração de poetas latino-americanos no tocante à luta política. A pergunta incide justamente sobre a experiência infrarrealista representada naquele romance e a possibilidade de a obra ser considerada como uma história de fracasso de uma geração que deu tudo de si pela literatura, em paralelo com um desejo juvenil de transformação da paisagem política do continente. Citando Campos (2009, [s.p.]): “Ao fim, passei a ler o que muitos poetas, prosadores, artistas e jovens utópicos começavam a escrever sobre o livro, desde o final do século XX até agora, começo do século XXI. Ou seja, para onde foi a utopia subversiva desses ‘muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego’ dos anos 1960-70, ou o desejo de mudar e repensar o continente latino-americano e o planeta? Eu pensava que *Os detetives selvagens* era o fracasso de uma geração daqueles jovens portadores de uma ardente impaciência, tanto artística quanto política. Eu perguntei isso a Bolaño em uma entrevista que ele me concedeu em 2002, publicada no jornal chileno *El Mostrador*. A pergunta era: ‘*Os detetives selvagens* pode ser lido como um romance do fracasso total de uma aprendizagem política e poética de uma geração (dos 1960-70) que ao fim se despedaçaria (ironicamente) com o Muro de Berlim e a queda do campo socialista? Seria aquilo uma das importantes temáticas de sua produção narrativa a partir dos anos 1990?’. A resposta de Bolaño foi esta, que eu não esperava: ‘Eu não acredito que *Os detetives selvagens* seja o romance do fracasso de uma geração. Pelo menos, sua leitura não pode, de modo algum, esgotar-se aí. O importante é outra coisa. William Carlos Williams tem um poema magnífico sobre isso. Em um poema longo, no qual fala de uma mulher, uma trabalhadora, conta as vicissitudes de sua vida, uma vida mais repleta de desgraças que de alegrias, porém que essa mulher enfrenta com valor. Ao final do poema, diz Williams: se não podes trazer a esta terra nada além de tua própria merda, sai daqui. É claro, diz isso com outras palavras, eu acho. Porém, a ideia é essa’. É certo, concluí depois da segunda leitura, *Os detetives selvagens* não é a história de uma geração fracassada, mas sim a de uma condição universal de certos artistas jovens de viver seu próprio fogo criativo até as últimas consequências. Esses artistas chegaram até o despenhadeiro sem se importar com que suas obras, nem as vivências de sua própria fogueira, acabassem em arquivos ou guardadas em bibliotecas ou em livrarias globalizadas”.

es el de la calidad de la escritura. [...] ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro.

Y ahora [...] que he mencionado el peligro, recuerdo aquella página del *Quijote* en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía, y supongo que en el fondo lo que se está discutiendo es sobre el grado de peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios. Y Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta, y si leemos bien esas páginas [...] percibiremos en ellas un fuerte aroma de melancolía, porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso. Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados. Y es ése el resorte que mueve a Cervantes a elegir la milicia en descrédito de la poesía. Sus compañeros también estaban muertos. O viejos y abandonados, en la miseria y en la dejadez. Escoger era escoger la juventud y escoger a los derrotados y escoger a los que ya nada tenían. Y eso hace Cervantes, escoge la juventud. Y hasta en esta debilidad melancólica, en este hueco del alma, Cervantes es el más lúcido, pues él sabe que los escritores no necesitan que nadie le ensalce el oficio (BOLAÑO, 2004b, pp. 36-38).

Por esta longa citação, percebe-se que Bolaño divide com Panero a mesma sina: o envolvimento com a militância política não culminou com o objetivo desejado, senão, pelo contrário, terminou em uma decepção que os lançou na angústia de ter que dizer algo diante da melancolia

ou do desencanto do mundo.²⁷ A opção foi pela literatura, ainda que a literatura não pudesse redimi-los de todo. E, no entanto, essa opção pelo “ofício perigoso” – mesmo termo empregado por Panero em seu livro de 1983 – se sustenta, pois não é possível abandonar a literatura ao custo de romper com a última das ocupações que conserva ainda algum tipo de “encanto” ou que preenche uma lacuna deixada pelo vazio das experiências vividas nas décadas de luta contra a ditadura. Quixotismo espanhol de um lado e quixotismo latino-americano de outro, uma vez que ambos se refugiam nas letras para tirar uma revanche contra as frustrações da vida de militância. Panero, porém, ao destruir-se, faz de si próprio, de seu próprio corpo e de sua poética, o monumento da revanche tomada contra um sistema que se arraigou em sua própria casa na figura paterna, superando o franquismo e a decepção com os rumos da abertura política espanhola na forma de um aprofundamento na linguagem, criando um refúgio na literatura e na loucura que contesta a ordem social pela opção da neovanguarda. Bolaño, pelo contrário, ciente do papel ambíguo das vanguardas literárias no contexto político chileno e latino-americano – ambiguidade que se reflete nas opiniões antagônicas de Will Thayer e Nelly Richard (WALKER, 2016) –, demonstra algum

27 Considero oportuna a afirmação de Celina Manzoni, ao se referir a *Estrella distante*, um pequeno romance no qual a barbárie da ditadura chilena se mistura com oficinas literárias e a estética vanguardista da poética da personagem de Carlos Wieder: “Quien comparte la conciencia del horror y con ella el destino de quienes lo sufrieron realizará el trabajo de construir la imagen y de develar el fantasma, buscará que los modos del relato no nos confirme y conforme en la seguridad de que lo que pasó ya no puede volver a pasar; [...] la devastación pero también la conciencia de que la articulación del nazismo y en otro nivel, la de las dictaduras militares del Cono Sur que hicieron de la ausencia una forma del fantasma, introdujeron en la cultura la dimensión de opacidad, que habrá que romper una y otra vez; habrá que re-producir la molestia, la irritación e inevitablemente cierto *desencanto* porque ya no es posible repetir las *ilusiones*; quizás haya que re-inventarlas” [Quem compartilhar a consciência do horror e, com ela, o destino daqueles que o sofreram, realizará o trabalho de construir a imagem e de revelar o fantasma, tentará fazer com que os modos do relato não nos confirmem e conformem na segurança de que o que passou já não pode voltar a acontecer; [...] a devastação, mas também a consciência de que a articulação do nazismo e, em outro nível, a articulação das ditaduras militares do Cone Sul, que fizeram da ausência uma forma do fantasma, introduziram na cultura a dimensão de opacidade, com que terá que romper mais uma vez; terá que reproduzir o incômodo, a irritação inevitavelmente certo *desencanto*, porque já não é possível repetir as *ilusões*; talvez seja preciso reinventá-las] (MANZONI, 2006, p. 50, grifo nosso). Trazendo esse trecho para o livro 2666, penso que se trata de algo similar: o desencanto, substituindo as ilusões através da exposição da barbárie, da violência e da loucura, como pretendo mostrar em breve.

ceticismo com o impulso juvenil dos anos de México, tratando, portanto, de pensar os limites da literatura da posição de escritor latino-americano no exílio, de uma identidade para a qual provavelmente não cabe a opção da redução ao silêncio ou à assintaxia.

E aí entra também a loucura: é através da literatura que Bolaño presta contas da insanidade e da barbárie que infestam a América Latina. Por toda a sua obra, a violência se mescla com o destemperado, de modo que é muito difícil às vezes distingui-las. É o caso de *2666*, cujo argumento centra-se nos feminicídios que ocorrem na cidade fictícia de Santa Tereza (inspirada em Ciudad Juárez, no norte do México), que são, por assim dizer, o epílogo de uma violência onipresente, mas subterrânea ou inconsciente, que se irradia desde a colonização da América (“La parte de Amalfitano”),²⁸ passando pela escravidão (“La parte de Fate”), até os filmes *snuffs* (“La parte de los crímenes”). Nessa cidade, a loucura parece espalhar-se, dissolver-se no ar até entrar pelos poros, envolvendo a todos, sem exceção. Não é por acaso que uma das personagens mais significativas de “La parte de los crímenes” – a única que parece verdadeiramente se importar com a investigação dos feminicídios em Santa Tereza – seja Lalo Cura (um jogo de palavras com *la locura*). Lalo é descendente de uma série longa de violências de gênero, que remonta à longa linhagem de suas antepassadas. E tampouco é casual o fato de que Amalfitano dá sinais de perder gradualmente a lucidez justamente em seu retorno para a América Latina, quando passa a viver com sua filha no norte do México, cercado pelos feminicídios, pelo narcotráfico e pela exploração capitalista das maquiladoras.

Bolaño, portanto, transforma esse sentimento de desencanto em uma dívida que se paga com a literatura. A “carta de despedida para a sua geração”, tal como ele se refere à sua obra, não deixa de ser uma tentativa de prestar conta dessa violência colonizadora e ditatorial que afundou a América Latina e é responsável pelos estados e democracias disfuncionais que vigoram até hoje nos países da região. Mais do que uma homenagem aos colegas capturados, torturados ou exilados, a revanche literária é uma

28 Inclusive, em “La parte de los críticos”, Espinoza, o crítico espanhol que vai ao México em busca do paradeiro de Benno von Archimboldi, revive ali, em escala pessoal, a experiência da colonização e da dominação masculina. Sua relação com Rebeca, a nativa que vende tapetes para sustentar a família e é cooptada pelo dinheiro e pela galanteria do espanhol, remete àquilo que foi a realidade da invasão espanhola. A violência, mesmo em suas formas mais sutis e inconscientes, repercute em todo o romance. Devo essa sugestão às colegas Karina Lucena e Claudia Caimi.

forma de monumentalizar os sentimentos, anseios e esperanças, bem como os obstáculos e as decepções que abortaram sistematicamente a realização de uma América livre. E isso é feito não mais sob a rubrica do ímpeto juvenil da neovanguarda dos tempos mexicanos – “la vanguardia funciona como una metáfora de la caducidad” [a vanguarda funciona como uma metáfora da caducidade] (ECHEVARRÍA, 2006a, p. 72) –, nem sob a capa de um realismo piegas, mas sim sob a forma de um relato descomunal, fractal e fantástico de violências, abandonos, loucuras e desencantos da maturidade no exílio espanhol. Como bem observa Elmore (2008, p. 263), “Las premisas del racionalismo secular, que en la poética realista definen los límites de lo posible, no rigen a 2666, sin que por eso la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o lo maravilloso”.²⁹

Assim, se a loucura de Panero é vivida na pele e se expressa em uma poética sombria, macabra e solipsista, em Bolaño a loucura assume formas diferentes, fluindo pelos canais da violência e do destempero, contagiando as pessoas, como na segunda parte do livro de Cervantes. É Lola quem diz: “La locura es contagiosa, en efecto, y los amigos, sobre todo cuando uno está solo, son providenciales” (BOLAÑO, 2004a, p. 229). Nesse caso, o desencanto de toda uma geração encontra a desforra na literatura de Bolaño. Não se trata de uma celebração da loucura, nem tampouco de uma acusação direta; trata-se, em vez disso, de formular uma resposta ao desencanto, que não seja a paralisia mortificante do poeta de Mondragón, ainda que ele se mantenha como o emblema máximo dessa vida integralmente literária e dessa inquietação estética que “regurgita” o mundo. A aventura literária, esse extravasamento criativo, permite a Bolaño experimentar as formas da loucura que vão do gênio maldito do poeta de Mondragón à fúria intempestiva e inconsciente da América Latina, que revela a verdade incômoda da história.

LOLA E AMALFITANO: LOUCURA E DESENCANTO

“La realidad es como un padrote drogado
en medio de una tormenta de truenos y relámpagos.”
(Roberto Bolaño, 2666)

²⁹ “As premissas do racionalismo secular, que na poética realista definem os limites do possível, não regem o 2666, sem que, por isso, a ficção se programe mediante os códigos do fantástico e do maravilhoso.”

Em 2666, a loucura esquizofrênica³⁰ de Panero, ou o poeta de Mondragón, mistura-se com uma loucura generalizada e difusa, sem causa objetiva aparente, que, diferentemente de uma simples perda da razão, é, em vez disso, uma loucura violenta e fóbica. Em ambos os casos, a loucura destrói, seja o próprio sujeito, seja outrem. Lola é, no romance, a representante dessa loucura autodestrutiva, um excesso de vida que escapole pelas linhas de fuga da normalidade. Amalfitano, por sua vez, é vítima de uma loucura fóbica que o desfaz por dentro, loucura que se enraíza no México e o afeta.

A essa altura, creio que a conexão entre a loucura de Lola e a loucura de Panero esteja explícita. Ela, que parece ter um passado *hippie* por afinidade com a amiga Imma, dá testemunho de uma excentricidade que a arrasta para longe do seu lugar de mãe e esposa. A renúncia de seu papel social e doméstico sugere, em princípio, um tipo de comportamento paranoico, típico da esquizofrenia, e sua monomania em torno do poeta a torna incapaz de prender-se à responsabilidade familiar. A segurança do

30 Em *O anti-Édipo*, Gilles Deleuze e Félix Guattari trabalham o conceito de esquizofrenia de forma bastante diferente da concepção psicanalítica tradicional, de inspiração freudiana. Segundo os autores, “A teoria da esquizofrenia está marcada por três conceitos que constituem a sua fórmula trinitária: a dissociação (Kraepelin), o autismo (Bleurer), o espaço-tempo ou o ser no mundo (Biswanger). [...] Os três conceitos têm em comum reportar o problema da esquizofrenia ao eu, por intermédio da ‘imagem do corpo’ (último avatar da alma, em que se confundem as exigências do espiritualismo e do positivismo). No entanto, o eu é como papai-mamãe – e há muito que o esquizo já não acredita nisso. Ele está além, atrás, sob, alhures, mas não são esses problemas. [...] Dirão que o esquizo não pode mais dizer eu, e que é preciso devolver-lhe essa sagrada função da enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 39). O esquizofrênico, de acordo com essa visão, delira para além da noção de sujeito, uma vez que seu processo obedece às leis naturais do inconsciente, que não são as leis da falta freudiana, nem as leis do significante lacaniano, mas sim a lei da produção e da maquinação, da conjunção potencialmente infinita de materiais, de desejos, de palavras etc. Segundo Deleuze: “É curioso como conduzem os esquizofrênicos a problemas que, com toda evidência, não são seus: pai, mãe, lei, significante; o esquizofrênico está alhures, e essa não é decerto uma razão para concluir que lhe falta aquilo que não lhe concerne. [...] Mesmo quando o delírio parece manobrar os temas familiares, os buracos, os cortes, os fluxos que atravessam a família e a constituem como esquizogênea são de natureza extrafamiliar e fazem o conjunto do campo social intervir em suas determinações inconscientes. [...] diríamos que as zonas, os limiares ou os gradientes de intensidade que o esquizofrênico atravessa sobre o corpo sem órgãos (sinto que de venho...) são designados por tais nomes de raças, de continentes, de classes ou de pessoas” (DELEUZE, 2016, pp. 30-31). Dessa forma, a literatura alcança o devir-esquizo, favorecendo a desconstrução do sujeito e reativando as intensidades puras que estão na ordem da imanência, segundo Deleuze e Guattari. Como parte disso, a ordem familiar edípica que sustenta os papéis sociais implode, dando lugar a outras individualizações ou formas de vida que se instalam no devir.

lar e do casamento é trocada facilmente pela imprevisibilidade do plano de fugir com o poeta e pelos perigos que se encontram pela estrada. A opção de Lola é, portanto, pelo solipsismo, em lugar dos nexos familiares e dos compromissos sociais que definem uma identidade, uma personalidade, um lugar no simbólico.

Sua trajetória desviante provavelmente está na linha do que Deleuze e Guattari (2010) chamam de “devir-esquizo”. Lola obedece ao seu desejo de encontrar o poeta de Mondragón e fazer um filho com ele. Esse desejo, porém, não é do tipo inconsciente, que se enquadra no “papai-mamãe” freudiano: embora envolva a relação heterossexual, ela não está engendrada no modelo familiar tradicional – em conformidade, portanto, com o depoimento de Panero no documentário de Chávarri.³¹ Lola quer perpetuar a raça do poeta através dessa gravidez desejada, mas não quer, por si mesma, repetir com ele a experiência do casamento. Ao encontrar o poeta, ela faz a exposição detalhada do plano:

Lola habló de las dos visitas anteriores, infructuosas pero interesantes. Y luego le dijo lo que de verdad quería decirle: que ella sabía que él no era homosexual, que ella sabía que él estaba preso y deseaba huir, que ella sabía que el amor maltratado, mutilado, dejaba siempre abierta una rendija a la esperanza, y que la esperanza era su plan (o al revés), y que su materialización, su objetivación consistía en fugarse del manicômio con ella y emprender el camino de Francia. [...] Cruzaremos a Francia por la montaña, como peregrinos. Iremos a San Juan de Luz y allí tomaremos el tren. El tren nos conducirá por la campiña, que en esta época del año es la más hermosa del mundo, hasta París. Viviremos en albergues. Ése es el plan de Imma. Trabajaremos ella y yo haciendo limpieza o cuidando de niños en los distritos pudientes de París mientras tú escribes poesía. Por la noche nos leerás tus poemas y harás el amor conmigo. Ése es el plan de Imma, calculado en todos sus detalles. Al cabo de tres o cuatro meses me quedaré embarazada y ésa será la prueba más fehaciente de que tú no eres un final de raza. [...] Viviremos como profetas mendigos o como profetas niños mientras los ojos de París estarán enfocados en otros blancos, la moda, el cine, los juegos de azar, la literatura francesa y norteamericana, la gastronomía, el producto interior bruto, la exportación de armas, la manufacturación de lotes masivos de anestesia, todo aquello que al cabo sólo será la escenografía de los primeros meses de nuestro feto (BOLAÑO, 2004a, pp. 222-223).

31 É muito difícil afirmar com certeza que Bolaño assistiu ao filme de Chávarri. Contudo, dado que o filme foi excepcionalmente famoso nos círculos intelectuais espanhóis, que envolviam os exilados e os estrangeiros residentes no país (cf. SHULMAN, 2019), e considerando a fixação de Bolaño por Panero, é muito provável que o escritor chileno conhecia o filme. Inclusive, o desejo que Lola tem de engravidar do poeta parece justamente responder a um dos trechos mais célebres do documentário, quando os dois irmãos de Leopoldo María conversam sobre a falta de progeneritura dos irmãos e o consequente “fim da raça dos Panero”.

O plano – que sequer é de dela, mas sim traçado por Imma, indicando já a perda da subjetividade através de um agenciamento esquivo – ativa as maquinações desejanças de Lola rumo a linhas de fuga que são não apenas livrescas e destemperadas, mas também indicam um desprezo pelo mundano, pelos lugares de passagem do trabalho, da família, do sexo e inclusive da prole. Seu filho com o poeta não é programado como algo decorrente das relações conjugais comuns que, ao que parece, levaram ao nascimento de Rosa. Tendo experimentado essa condição antes, Lola a rejeita em prol de uma vida literária, poética, livresca, um refúgio completo na literatura, bem ao gosto da poesia de Panero e absolutamente de acordo com as possibilidades dadas no plano da subjetividade europeia da cultura neoliberal. Seu deslocamento constante, relatado nas cartas ao marido, dá conta da erosão de si como uma mulher presa à história familiar e mostra a abertura da personagem para as intensidades desviantes que a tornam inacabada, puro projeto calcado no desejo que fabrica incessantemente os episódios insólitos e os encontros improváveis (com Joan, o imitador do poeta, com Larrazábal, o motorista necrófilo, com Paris, onde trabalha de faxineira...). Não é, portanto, o desejo de fugir com o poeta do manicômio de Mondragón que define o devir-esquivo de Lola, mas sim o percurso – o devir imperceptível, mendiga, nômade. Isso porque o desejo de fugir com o poeta já vem marcado pelo fracasso: a homossexualidade do poeta (que não é o fator decisivo, a meu ver) e as dificuldades inerentes ao projeto se somam à óbvia sensação do quão patético é o plano em contraste com a realidade da sociedade espanhola em que as personagens estão imersas. Algo dessa realidade é sugerido em outra carta:

En Zaragoza durmieron en casa de una antigua amiga de Imma, de los tiempos de la universidad. Lola estaba muy cansada y se fue a la cama temprano y en sueños oyó risas y luego voces fuertes y recriminaciones, casi todas proferidas por Imma pero también algunas por su amiga. Hablaban de otros años, de la lucha contra el franquismo, de la cárcel de mujeres en Zaragoza. Hablaban de un hoyo, un agujero muy profundo de donde se podía extraer petróleo o carbón, de una selva subterránea, de un comando de mujeres suicidas (BOLAÑO, 2004a, p. 216).

Seja como for, mesmo nascido sob o signo do fracasso, o desejo desviante de Lola não difere muito da trajetória de Panero. Ela, como sua autêntica fã, compartilha os traços de um desencanto que tem como causa a perda do referencial simbólico de uma geração que se entregou à luta antifranquista, mas que naufragou, e como base os cacós sobre os quais sua militância erigiu outros sonhos (ou delírios). Talvez o desencanto de

Lola seja mais pessoal do que político: o matrimônio com Amalfitano não resultou em felicidade, mas em abandono. Cerceada, ela se viu impelida a realizar-se dessa maneira intempestiva e insana, moldando o seu desejo na literatura e na renúncia, assim como o poeta de Mondragón ou Panero. Mas não resta dúvida de que a atmosfera cultural espanhola está implicada nessa decisão. De certo modo, Lola é também uma representante do “mono del desencanto” espanhol: seu desejo e sua peregrinação não visam construir um novo mundo nascido da utopia perdida, senão têm como objetivo construir um refúgio, um território muito pessoal onde a vida é vivida sem constrangimento, num quase solipsismo, mecanismo de defesa de uma sociedade que limita o desejo. Errante, Lola não se fixa em um lugar ou em uma forma de vida mediante os quais poderia superar o desencanto. E o delírio dessa outra vida encontra pelo caminho as drogas, o alcoolismo, as doenças sexualmente transmissíveis, a violência de gênero etc. Na verdade, o que há de mais evidente nessa conexão Lola-Panero é a autodestruição, uma vida desgarrada e sem futuro, uma vida “desperdiçada”, que não lança as bases de um porvir, porque é já vivida de mofo integral no seu próprio fluxo, ainda que, paradoxalmente, esse devir seja uma importante linha de fuga por onde passa a superação das condições impostas pela dura realidade da vida: “Llamaradas contra una moral que silencia realidades, aunque no por ello dejen de existir” (BLESA, 2006, p. 13).³² A loucura de Lola e de Panero segue o descaminho da obsessão pela literatura e deságua na esquizofrenia, na opção por uma realidade paralela que toma o lugar da verdade. Ao final, ela, debilitada pela AIDS, reaparece na vida de Amalfitano e Rosa, sete anos depois, apenas para novamente evaporar-se sem destino. E, embora se possa dizer que, bem ou mal, Lola viveu sua vida longe das amarras que a prendiam às obrigações sociais, evidentemente sua figura coloca em perspectiva, através da conexão com Panero, a realidade social da Espanha pós-franquista, em que as drogas e a AIDS figuraram como problemas sociais.

Algo diferente se passa com Amalfitano: sua loucura é fruto de um contágio, iniciado possivelmente com a autodestruição de Lola e agravado no deserto de Sonora, no México. Repetindo o que lhe dissera ela em uma de suas cartas, Amalfitano reflete sobre sua loucura, uma loucura “lúcida”, um dismantelamento da razão que assiste à própria deterioração enquanto contempla atônito a face do mal.

32 “Labaredas contra uma moral que silencia realidades, embora nem por isso deixem de existir.”

La locura es contagiosa, pensó Amalfitano sentado en el suelo del porche de su casa mientras el cielo se cerraba de repente y ya no se podía ver la luna ni las estrellas ni las luces errantes que es fama que se observan, sin necesidad de catalejos ni telescopios, en aquella zona del norte de Sonora y el sur de Arizona (BOLAÑO, 2004a, pp. 228-229).

De fato, ela transferiu a Amalfitano uma porção de sua loucura. A visão de Lola e de sua autodestruição afetou o professor chileno a ponto de fazê-lo partir da Catalunha para Santa Tereza, no México. Na verdade, a narração nesse ponto deixa lacunas, o que nos obriga a conjecturas. Mas não é absurdo afirmar que a morte dela(ou a antecipação mental dessa morte por ele) tenha motivado a mudança de ares, especialmente quando atentamos para o sonho de Amalfitano:

Lola alejándose por una de las carreteras que salen de Sant Cugat, caminando a la orilla del camino, un camino apenas transitado por los coches que preferían ahorrar tiempo y se desbiaban por la nueva autopista de peaje, una mujer encorvada por el peso de su maleta, sin miedo, caminando sin miedo por la orilla del camino (BOLAÑO, 2004a, p. 238).

Porém, uma vez em Santa Tereza, a loucura de Amalfitano assume formas inusitadas, afetada, por um lado, pela sua personalidade reflexiva e melancólica e, por outro, pelos acontecimentos lamentáveis da cidade.

No México, Amalfitano é descrito como um náufrago. Essa é, pelo menos, a impressão que os críticos têm do professor chileno quando desembarcam em Santa Tereza:

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano, mientras que Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente, el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbárie, o, en términos menos melodramáticos, como lo que finalmente era, un melancólico profesor de filosofía pastorando en su propio campo, el lomo de una bestia caprichosa e infantiloides que se habría tragado de un solo bocado a Heidegger en el supuesto de que Heidegger hubiera tenido la mala pata de nacer en frontera mexicano-norteamericana (BOLAÑO, 2004a, p. 152).

Naturalmente, a descrição acompanha o ponto de vista eurocêntrico dos críticos da primeira parte do romance. Contudo, mesmo assim a figura de Amalfitano exhibe os traços de uma devastação que acompanha o cenário: ele é uma espécie de sinédoque do próprio México ou até

mesmo da América Latina, a melancolia diante da barbárie. Impossível não perceber nesse trecho um pouco do que o próprio Bolaño foi em sua vida. A conexão se faz sobretudo pela ideia do naufrago: Amalfitano, tal como Bolaño, soçobrou em meio à desolação da violência, despossuído das armas que lhe permitissem resistir a ela. Nem mesmo a filosofia e a literatura puderam impedir esse isolamento ou esse naufrágio. Ambos são, na melhor das hipóteses, escafandristas, que contemplaram a realidade macabra com a intuição crítica e a afetação sentimental daqueles que tudo perderam.³³ De acordo com Echevarría (2006c, p. 193),

Por la obra de Bolaño transitan – errantes, fantasmales – los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga. Y si Chile, geografía marginal, viene a ser la cicatriz de una patria, el DF es el campo de batalla donde se decidió la derrota contra el tiempo de una generación entera – la de Bolaño mismo – de jóvenes malogrados, la mayoría poetas, todos olvidados.³⁴

33 Carlos Franz (2008, p. 107), falando sobre a melancolia de Bolaño (ou simplesmente B.), é de opinião parecida: “De ahí, sospechamos, el cuidado amoroso con el que B. amamantaba a su rabia (hartándola de ella misma, de bilis negra, precisamente). Amamantaba su *mela-cholé* para que esa energía furiosa, luciferina, no sucumbiera al hechizo de su gemelo maldito: ese pesimismo esencial que a veces llamamos desidia [...]. Esa desidia sospecha secretamente que toda acción es inútil, ya que la literatura – y con ella los escritores – están destinados solamente a los desiertos (que es como decir a los osarios) de Sonora, es decir al matadero. [...] Es la melancolía de Amalfitano en Santa Tereza, o la de Duchamp, poniendo a colgar un libro de geometría. La geometría, precisamente, que ha sido desde la antigüedad una metáfora de la melancolía de la razón; o sea, de la inutilidad del esfuerzo intelectual por medir el misterio del mundo” [Daí, suspeitamos, o cuidado amoroso com que B. amamentava sua raiva (fartando-a dela mesma, de bilis negra, precisamente). Amamentava sua mela-cholé para que essa energia furiosa, luciferina, não sucumbisse ao feitiço de seu gêmeo maldito: esse pessimismo essencial que, às vezes, chamamos de desidia. [...] Essa desidia suspeita secretamente que toda ação é inútil, já que a literatura – e com ela os escritores – está destinada somente aos desertos (que é como dizer aos ossários) de Sonora, isto é, ao matadouro. [...] É a melancolia de Amalfitano em Santa Tereza, ou a de Duchamp, pendurando um livro de geometria. A geometria, precisamente, que foi desde a antiguidade uma metáfora da melancolia da razão: ou seja, da inutilidade do esforço intelectual em medir o mistério do mundo].

34 “Pela obra de Bolaño transitam – errantes, fantasmais – os naufragos de um continente em que o exílio é a figura épica da desolação e da vastidão. Labirinto da identidade. A América Latina é para Bolaño uma metáfora do abismo, um território em fuga. E se o Chile, geografia marginal, vem a ser a cicatriz de uma pátria, o DF [Cidade do México] é o campo de batalha onde se decidiu a derrota contra o tempo de uma geração inteira – a do próprio Bolaño – de jovens fracassados, a maioria poetas, todos esquecidos.”

Amalfitano não é o exato *alter ego* de Bolaño, pode-se afirmar. Mas na sua biografia se leem alguns aspectos que ele compartilha com seu autor – a nacionalidade chilena e a passagem pela Espanha e pelo México, sendo a única diferença o vetor do deslocamento (Chile-Espanha-México em vez de Chile-México-Espanha). Ambos são exilados e testemunhas do fracasso da Unidad Popular de levar o Chile, mediante uma aliança entre a social-democracia e setores mais radicais da esquerda, à implementação do socialismo através da nacionalização das empresas (sobretudo as de exploração do cobre) e das brechas constitucionais que os governos de direita deixaram na constituição. Diferentemente de Panero, Bolaño viu as utopias socialistas serem abortadas por um regime ditatorial, jogando na vala sonhos e corpos, deixando uma devastação cuja superação talvez fosse mesmo impossível. A diferença consiste em que, enquanto Panero experimentou a retomada democrática como crise de abstinência da utopia que se opunha à ditadura franquista, Bolaño, que pensava colaborar com o socialismo chileno, presenciou o nascimento de uma nova ditadura que vinha justamente abortar a esperança revolucionária, sonhos políticos que se confundem com sonhos de uma vanguarda literária. Em ambos os casos, porém, estão o confronto com a ditadura e a desesperança pelas democracias disfuncionais que as sucederam. Assim, o pessimismo e a melancolia de Bolaño-Amalfitano não demonstram o desencanto espanhol com uma democracia de baixa qualidade como resultante de acordos firmados sobre o cadáver do franquismo, mas exibem, certamente, o desencanto por sucessivos episódios de violência política que se enraízam no continente latino-americano e transformam seus cidadãos em “cristãos no circo” (tal como sugere o Professor Kessler, em “La parte de Fate”), cuja melhor alternativa seria, como pareceu ser a muitos da geração de Bolaño, o exílio para um retorno incerto.³⁵

35 Bolaño, em seu texto “Los perdidos”, trata dessa situação paradoxal e angustiante dos escritores de sua geração ao considerar o caso de Rodrigo Lira, poeta chileno que se dedicou à construção do socialismo de Allende e que se suicidou alguns anos após o golpe de Estado. Ele escreve: “Lo mejor de Latinoamérica son nuestros suicidas, voluntarios o no. Tenemos los peores políticos del mundo, los peores capitalistas del mundo, los peores escritores del mundo. En Europa somos conocidos por nuestras quejas y por nuestras lágrimas de cocodrilo. Latinoamérica es lo más parecido que hay a la colonia penitenciaria de Kafka. Tratamos de engañar a algunos europeos cándidos y a algunos europeos ignorantes con obras pésimas, en donde apelamos a su buena voluntad, a lo politicamente correcto, a las historias del buen salvaje, al exotismo. Nuestros universitarios e intelectuales lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste norteamericano, así como antes la meta era viajar y vivir a cuenta del mecenazgo neostalinista, lo que para

Portanto, há semelhanças entre Bolaño e Amalfitano no que toca à melancolia e principalmente à sensibilidade com que o escritor encarou sua tarefa: Amalfitano, na sua loucura “lúcida”, ruma a solidão e o exílio, mantendo em mente a memória dos que já não podem falar, dos que foram silenciados pela violência e pela barbárie.

Amalfitano tenía unas ideas un tanto peculiares al respecto. No las tenía siempre, por lo que tal vez sea excesivo llamarlas ideas. Eran sensaciones. Ideas-juego. Como si se aproximara a una ventana y se forzara a ver un paisaje extraterrestre. Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son de Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. [...]

Estas ideas o estas sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de los *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre le cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura (BOLAÑO, 2004a, pp. 243-244).

Essa maneira de pensar – ou esse modo de enlouquecer, um enlouquecer com método – possibilita a Amalfitano captar a dor do mundo e transformá-la em uma dor pessoal, particular, que singulariza toda a dor que pode haver, mais ou menos como a literatura de Bolaño se pretendeu, de acordo com o “Discurso de Caracas”. Difusa, essa

nosotros constituía un logro sin precedentes. Somos expertos en conseguir becas, becas que a veces nos conceden más por lástima que por merecimientos. Nuestro discurso de la riqueza es lo más parecido que hay a un libro barato de autoayuda. *Nuestro discurso de la pobreza es un discurso imaginario en donde sólo resuenan voces de locos que hablan de resentimiento y frustración* [O melhor da América Latina são nossos suicidas, voluntários ou não. Temos os piores políticos do mundo, os piores capitalistas do mundo, os piores escritores do mundo. Na Europa somos conhecidos por nossas queixas e por nossas lágrimas de crocodilo. A América Latina é a coisa mais parecida que existe com a colônia penal de Kafka. Tratamos de enganar alguns europeus cândidos e alguns europeus ignorantes com péssimas obras, em que apelamos à boa vontade deles, ao politicamente correto, às histórias do bom selvagem, ao exotismo. Nossos universitários e intelectuais querem apenas dar aulas em alguma universidade perdida do Meio Oeste norte-americano, assim como antes a meta era viajar e viver às custas do mecenato neostalinista, o que para nós constituía um sucesso sem precedentes. Somos experientes em conseguir bolsas de estudo, bolsas que às vezes nos concedem mais por reclamação do que por merecimento. Nosso discurso da riqueza é o que há de mais parecido com um livro barato de autoajuda. *Nosso discurso da pobreza é um discurso imaginário onde só ressoam vozes de loucos que falam de ressentimento e frustração*] (BOLAÑO, 2004c, pp. 96-97, grifo nosso).

dor, produto da violência, é canalizada para a mente de Amalfitano do mesmo modo que o escritor chileno pretendia condensar os sentimentos de uma geração na sua “carta de despedida”. Assim, habitar a cidade de Santa Tereza, com a responsabilidade de criar a filha adolescente, é algo que de certo modo contribui para o sentimento de derrota, naufrágio e melancolia de Amalfitano, somando às vozes dos desaparecidos (do Chile e sua ditadura, ou do México e sua violência urbana) os espectros das mulheres assassinadas e lançadas nos lixões de Santa Tereza. Ele não parece pensar explicitamente nisso; na melhor das hipóteses, a aflição com os feminicídios lhe chega através de sua colega de universidade – a professora Pérez, que se engajava nos protestos contra a negligência da polícia – e dos noticiários. Mas os feminicídios contribuem para transformar a cidade de Santa Tereza em metonímia de uma violência disseminada, que se alastra por todo o continente há décadas e mesmo séculos. Amalfitano chega a pensar em tudo o que viu em Santa Tereza, essas “imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo” (BOLAÑO, 2004a, p. 265), embora não toque em cheio na barbárie que o próprio narrador só nos revelará em “La parte de los crímenes”.

Primeiramente, a loucura se manifesta de modo inofensivo ou quase ingênuo. O experimento de pendurar o livro de Dieste no varal é exemplo de uma libertação de energia criativa que alarga as fronteiras da razão, mas não significa ainda a destruição do sujeito; trata-se, quando muito, de uma imagem que condensa ao mesmo tempo dois “enforcamentos” simbólicos, o do ímpeto revolucionário vanguardista³⁶ (na medida em que o experimento é derivado de Duchamp), por um lado, e, por outro, o do próprio Amalfitano (por analogia às vítimas da violência na América

36 Sobre esse ímpeto, podemos flagrar alguns arroubos em trechos do “Manifesto Infrarrealista”. Em uma primeira passagem, lê-se, por sob o tom de blague, a imbricação do estético e do político como uma forma de tomada de consciência programática sobre o mundo: “Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, de un acontecer cultural vivo, fregado, en constante muerte y nacimiento, ignorante de gran parte de la historia y las bellas artes (creador cotidiano de su loquísima istoria y de su alucinante vellas hartes), cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución. ‘Nuevas formas, raras formas’, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt.” E em outro trecho: “Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla ciertas noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu” (BOLAÑO, 1976, [s.p.]).

Latina, seja por suicídio ou por crime). Porém, mais tarde ele começa a ouvir a voz do espírito de seu avô, que depois confirma ser seu pai, e que lhe fulmina com insinuações: “Pero la voz volvió y esta vez le dijo, le suplicó, que se comportara como un hombre y no como un maricón. ¿Maricón?, dijo Amalfitano. Sí, maricón, marica, puto, dijo la voz” (BOLAÑO, 2004a, p. 266). Depois, a voz insiste, perguntando se ele é homossexual, se sente atração por homens. As conversas entre ele e a voz se estendem por páginas, sem uma confirmação. De qualquer modo, a insinuação abala cada vez mais a sanidade de Amalfitano, que se vê vítima de um teatro edipiano, no qual o pai castrador reprime a sexualidade do filho, impondo-lhe a destruição do seu ser pela incapacidade de reagir ao inquérito. De acordo com Ravetti (2016, p. 79), “[a]s vozes no mínimo estranhas que a personagem ouve podem ser lidas como manifestações dissonantes e incongruentes que surgem de tanta resistência abafada, do sofrimento e da apreensão que o obsedam”. Ou, como penso ser o caso, podem ser vistas como um deslizamento cada vez mais nítido entre a loucura da violência latino-americana presenciada por Amalfitano e o gérmen da loucura esquizofrênica que ele recebe por contágio de Lola e o Poeta de Mondragón. Assim, fecha-se o circuito da loucura na conexão Bolaño-Panero.

Se Panero foi bem sucedido em “matar o pai” – isto é, superar o legado poético do pai e também redefinir o seu papel histórico – para afirmar sua homossexualidade e se encerrar na melancolia pós-franquista do desencanto, Bolaño, que viveu sob os cuidados do pai, reencena na figura de Amalfitano os episódios da virilidade latino-americana tão presente em nossa cultura (a cultura do *macho*). Com isso, há um ressuscitamento da figura paterna, não como reparação dos males, mas como fantasma que vem assombrar os sonhos e a sanidade da geração de Bolaño e Panero. O pai castrador – o pai Franco ou o pai Pinochet – retorna dos mortos num contexto de ginofobia e feminicídio para arremessar o melancólico definitivamente em sua loucura. No final, Amalfitano sonha com Bóris Yeltsin, o “último filósofo do comunismo”: o fato de que justamente o presidente responsável pela transição do comunismo para o capitalismo na Rússia seja o último conselheiro do professor chileno, demonstra novamente que esse é o tempo do fim das utopias. O dismantelamento de sua mente não é como o devir-esquizo de Lola; ao contrário, é a angústia de uma solidão perversa, produto da violência fóbica da cultura latino-americana, que empilha cadáveres de comunistas, mulheres e

homossexuais, num dos avatares contemporâneos da violência ditatorial e fascista – e “ni siquiera los que escapan del país se libran entonces de esta maldición. Y es que la del exilio es, también, una vida de fantasmas” (ECHEVARRÍA, 2006b p. 53).³⁷ É a loucura do desencanto e da melancolia latino-americanos.

REFERÊNCIAS

- BLESA, Túa. La destruction fut ma Beatrice. In: PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa (1970-2000)*. Ed. Túa Blesa. 3. ed. Madri: Visor Libros, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. Déjenlo todo, nuevamente. Manifiesto infrarrealista. 1976. *Artes poéticas. Recopilación de artes poéticas en castellano*. [on-line.] Disponível em: <<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1648/dejenlo-todo-nuevamente-manifiesto-infrarrealista-1976>>. Acesso em: 27 maio 2019.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004a.
- BOLAÑO, Roberto. Discurso de Caracas. In: *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004b, pp. 31-39.
- BOLAÑO, Roberto. Los perdidos. In: *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004c, pp. 94-98.
- BOLAÑO, Roberto; MARISTAIN, Mónica. Final: “Estrella distante” [entrevista a Mónica Maristain]. In: BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004, pp. 329-343.
- BURNS, John. The Emergence of the Mediated Poet: Leopoldo María Panero in Roberto Bolaño's 2666. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, vol. 3, 2013, pp. 125-138.
- CAMPOS, Javier. Primeiro manifesto infrarrealista. O “Primeiro Manifesto Infrarrealista”, de 1976: seu contexto e sua poética em *Os detetives selvagens. Sibila* [on-line], ano 18, abr. 2009. Disponível em: <<https://sibila.com.br/critica/primeiro-manifesto-infrarrealista/2091>>. Acesso em: 27 maio 2019.
- COLOMER, Josep M. *La transición a la democracia: el modelo español*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- DELEUZE, Gilles. Esquizofrenia e sociedade. In: *Dois regimes de loucos. Textos e entrevistas (1975-1995)*. Ed. David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016, pp. 22-34.

37 “[...] nem sequer os que escaparam do país se livram então dessa maldição. E a vida do exílio é, também, uma vida de fantasmas”.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DESPUÉS de tantos años. Dirección de Ricardo Franco. Espanha, Aiete Films S. A., Ariane Films, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), 1994. Documentário (87 min.). DVD.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. Sobre la juventude y otras estafas. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006a, pp. 71-73.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. Relato de supervivientes. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006b, pp. 53-54.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. Una épica de la tristeza. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006c, pp. 193-195.
- EL DESENCANTO. Dirección de Jaime Chávarri. Madri: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1976. 1 DVD (97 min).
- ELMORE, Peter. *2666: la autoria en el tempo del limite*. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, pp. 259-292.
- FRANZ, Carlos. “Una tristeza insoportable”. Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (Orgs.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, pp. 103-115.
- LUDMER, Josefina. Literaturas posautónomas. *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 27 maio 2019.
- MANZONI, Celina. Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella Distante*. In: MANZONI, Celina (Org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006, pp. 39-50.
- MARISTAIN, Mónica. *Bolaño. A Biography in Conversations*. Trad. Kit Maude. Brooklyn, NY: Melville House, 2014.
- MONTANÉ KREBS, Bruno. Un perro y un sol para Leopoldo María Panero. Breve crónica de un viaje al Chile. *El Estado Mental*, n. 4, set. 2014. Disponível em: <<https://elestadomental.com/revistas/num4/un-perro-y-un-sol-para-leopoldo-maria-panero>>. Acesso em: 27 maio 2019.
- PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa (1970-2000)*. Ed. Túa Blesa. 3. ed. Madri: Visor Libros, 2006.
- PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa (2000-2010)*. Ed. Túa Blesa. Madri: Visor Libros, 2012.

- QUERIDÍSIMOS verdugos. Direção de Basilio Martín Patino. Espanha, Turner Pictures; Fotofilm Madrid, 1977. Documentário (103 min). DVD.
- RAVETTI, Graciela. Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio. Sobre “La parte de Amalfitano”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira (Orgs.). *Toda a orfandade do mundo. Escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2016, pp. 65-82.
- SALDAÑA, Alfredo. Poesía y poder en la España contemporánea. *Iberoamericanana* (2001-), Ano 6, n. 24, dez. 2006, pp. 121-132.
- SHULMAN, Aaron. *The Age of Disenchantments. The Epic Story of Spain's Most Notorious Literary Family and the Long Shadow of the Spain Civil War* [ebook]. Nova York: Harper Collins Publishers Inc., 2019.
- VILARÓS, Teresa M. Los monos del desencanto español. *MLN*, v. 109, n. 2, Hispanic Issue, mar. 1994, pp. 217-235.
- VILARÓS, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española* (1973-1993). Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- WALKER, Carlos. La reflexion visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en Estrella distante. *Ciencia política*, v. 11, n. 22, 2016, pp. 189-212.

Recebido: 29/5/2019

Aceito: 5/8/2019

Publicado: 24/6/2020