

4

ROBERTO BOLAÑO: CONSELHOS SOBRE A ARTE DE ESCREVER CONTOS

*Roxana Guadalupe Herrera Álvarez*¹

O escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago do Chile, 1953-Barcelona, 2003) é um cosmopolita no sentido mais amplo e atual da palavra. Suas vivências no Chile, até a idade de 15 anos, foram abruptamente interrompidas pela urgência de se trasladar ao México, um país bem ao gosto da fantasia materna. No México, conseguiu se integrar e nesse país obteve sua ampla formação intelectual. Foi também nessa terra onde decidiu se tornar escritor e se dedicar por completo à literatura. Junto com um amigo, o poeta Mario Santiago, fundou o grupo “Los Infrarrealistas”. Esse grupo buscava sacudir as bases da cultura oficial e fazia do poema um artefato e da literatura um *happenig* perpétuo. Seus integrantes se encontravam animados por um espírito inclinado ao cultivo de temas sociais e rejeitavam a expressão poética voltada sobre e para si mesma. Posteriormente, Bolaño dirá que a aventura “infrarrealista” foi um pecado de juventude

1 Doutora em Letras pela Unesp. Professora-assistente-doutora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto, na área de Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana.

do qual não se arrependia porque o considerava já sepultado (Bagué Quílez, 2008, p.488-9).

Em 1973, voltou ao Chile, animado com as notícias de mudanças políticas e sociais sob a presidência de Salvador Allende. Mas chegou pouco antes do golpe militar encabeçado pelo general Augusto Pinochet e foi preso por querer fazer parte da resistência esquerdista. Permaneceu detido durante oito dias e saiu livre com a ajuda de amigos. Do Chile viajou a El Salvador, onde conheceu o poeta Roque Dalton, membro da guerrilha daquele país e que pouco tempo depois morreria assassinado por membros do grupo ao qual pertencia. Depois dessa breve passagem, Bolaño decidiu voltar ao México, onde permaneceu até 1977.

Aos 24 anos, mudou-se para a Europa, onde trabalhou em diversos ofícios: garçom, guarda noturno, lixeiro, estivador, vendedor de bijuterias. Seu primeiro destino foi a França e depois a Espanha. Radicado na Espanha, empreendeu viagens à África, onde planejava instalar-se, mas, por falta de meios econômicos para cumprir seu desejo, retornou à Espanha. Já instalado em Barcelona, publicou seu primeiro romance, escrito a quatro mãos com o espanhol Antonio García Porta, intitulado *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, em 1984. Nesse mesmo ano publicou o romance *La senda de los elefantes*, obra com que ganhou um prêmio literário. Em 1998, publicou o romance *Los detectives salvajes*, com o qual ganha o importante prêmio Rómulo Gallegos (1999) e o prêmio Herralde (1998).

As demais obras de Bolaño são *La pista de hielo* (romance, 1993), *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (poemas, 1993; 2007), *Los perros românticos* (poemas, 1995; 2000; 2006), *La literatura nazi en América* (imitação de um manual de história da literatura, 1996), *Estrella distante* (romance, 1996), *Llamadas telefónicas* (contos, 1997), *Monsieur Pain* (romance – novo título do romance anteriormente publicado com o título *La senda de los elefantes* –, 1999),

Amuleto (romance, 1999), *Nocturno de Chile* (romance, 2000), *Tres* (poemas, 2000), *Putas asesinas* (contos, 2001), *Amberes* (romance, 2002), *Una novelita lumpen* (romance, 2002), *El gaucho insufrible* (contos, 2003).

Bolaño morreu no dia 14 de julho de 2003, deixando várias obras inéditas. Em 2004, foi publicado postumamente o romance *2666*, que ainda não tinha passado pela revisão do autor e cujo formato foi decidido e organizado pelos editores da obra. Há outras obras publicadas postumamente, e se tem notícia de mais material inédito deixado pelo autor.

Segundo algumas perspectivas que levantam polêmicas, Bolaño pertence à chamada *Nueva Narrativa Chilena*, formada por escritores que começaram a projetar suas obras no cenário mundial nos anos 1990. Mas essa denominação talvez possa corresponder a uma criação da imprensa, dado o alto número de volumes vendidos por esses escritores na citada década, fato que acabaria chamando a atenção da crítica e dos leitores. Outra denominação que se dá à produção desses novos escritores é a de “Miniboom”, em alusão ao fenômeno literário dos anos 1960 que projetou a literatura latino-americana além de suas fronteiras.

Outra perspectiva insere Bolaño no chamado “Novo Boom Latino-Americano”, que reúne escritores nascidos entre os anos 1949 e 1968 no continente. São autores que vivenciaram um contexto de censura, violência e desesperança em seus países de origem. E, para muitos desses aspirantes a escritores ou já escritores, essa situação gerou a necessidade de empreender a grande e interminável viagem: o exílio. Dessa forma, essa geração está marcada pela grande aventura que supõe o contato com outras culturas e línguas. No caso específico de Bolaño, sua literatura introjeta e projeta suas diversas andanças, patentes no modo em que usa a língua espanhola na construção de suas narrativas. Segundo a percepção de Cecília López Badano (v. bibliografia), baseada na crítica chilena Patricia Espinosa, é possível encontrar na

prosa de Bolaño a intersecção de diversas visões e modos de expressão próprias do Chile, do México, da Espanha. Nessa confluência, há momentos em que o leitor percebe um coro de vozes de diversas latitudes, e essa polifonia desvenda a problemática subjacente na perspectiva estética e vital de Bolaño: a falta de vontade de se identificar com uma raiz que pudesse dotá-lo de uma identidade precisa. Somar várias vozes em sua escrita revelaria o desejo atroz de se perpetuar idealmente como a voz dissonante de um continente que vai, aos poucos, perdendo o caráter de unidade, tão ao gosto dos olhares estrangeiros que desejam fazer da América Latina um único e ideal país, paradoxalmente homogêneo em sua conhecida e aparente aceita diversidade.

Alguns artigos publicados enfocando a obra romanesca e contística de Bolaño trabalham com diversas hipóteses e propostas de análise. Alguns estudiosos partem do princípio de que a obra do escritor chileno se debruça sobre o grande vazio da existência e a luta do escritor diante do descomunal desafio que significa expressar esteticamente, sem nunca conseguir, tal vazio. O caminho do escritor é tentar mimetizar essa luta por meio da construção de tramas em que as personagens são presas de grande angústia quando se deslocam constantemente sem aparente rumo. E o entrecruzamento da profusão de histórias ligadas a cada uma das inúmeras personagens que frequentam a obra de Bolaño – os romances são uma mostra cabal disso – parece também mimetizar esse grande vazio impossível de ser preenchido mesmo que o escritor produza milhares de obras (Gutiérrez Giraldo, 2007).

Também se alude à prática frequente, por parte do escritor chileno, de trazer personagens que apareceram em um dado relato até o cenário de outra obra, criando uma relação entre os textos, configurando uma rede. Quando o leitor conhece a obra em que aparece uma personagem que volta em outra obra, a leitura ganha uma nova dimensão, talvez

especular, no sentido de ampliar e duplicar narcisicamente o espaço da narrativa (Simunovic Díaz, 2006, p.10-1).

Bolaño foi recriador do romance policial. Tomava elementos próprios desse gênero, mas os colocava em função de sua concepção estética do relato. Nesse sentido, é um “*escritor policiaco herético y crítico*” porque suas narrativas policiais se estruturam a partir de uma série de pistas, falsas ou verdadeiras, que vão gerando desconfiância no leitor, talvez porque, no trabalho de interpretação do leitor, a verdade não seja o objetivo a ser atingido (idem, p.21-3).

Outra abordagem da obra de Bolaño diz respeito ao tema do mal e sua representação histórica na obra do escritor chileno. Um exemplo claro é a menção do golpe de estado no Chile. “*Cuesta reconocer al mal porque se ha camuflado, y casi se parece a su antítesis, el bien*” (González, 2003, p.33). Bolaño apresenta, em muitas de suas narrativas, a recriação ou simples menção desse fato histórico estarrecedor, vinculado estreitamente ao mal. No entanto, percebe-se, no tratamento dado a essas passagens narrativas, que o escritor deita um olhar irônico sobre o que narra, como para intensificar um fenômeno que vem necessariamente atrelado ao da constatação do mal nas sociedades: a reação é de silêncio, insensibilidade e indiferença diante dos atos gerados pelo mal, no caso específico do golpe de estado e da ditadura que se impôs a seguir, a tortura e a repressão. Nos textos de Bolaño, as personagens presenciam os atos cruéis, mas fingem não ver ou fingem não compreender e, por isso mesmo, não fazem absolutamente nada, permanecem imóveis, em uma espécie de convivência involuntária. (idem, p.34; 39-44).

Como é possível notar pela exposição dos temas abordados em alguns estudos acerca da obra de Bolaño, o escritor chileno é reconhecidamente um dos mais importantes criadores das últimas décadas. Esse prestígio, sustentado por uma crítica que se consolida ao redor da produção profícua

de Bolaño e cujas abordagens se revelam instigantes, posto que propiciadas pelo olhar acurado de um narrador singular, continuará a brindar propostas de análise importantes dentro do campo da Teoria Literária.

Nesse sentido, é oportuno destacar o perfil transgressor de Bolaño, cujo interesse reside na inovação literária que busca desafiar o cânone e aderir a certas liberdades, como romper os esquemas estruturais, discursivos e temáticos da narrativa. Esse perfil singulariza o escritor chileno frente a outros escritores de sua geração, principalmente aqueles agrupados sob a denominação *Nueva Narrativa Chilena*, que, como se viu, pode ser somente uma concepção oriunda de uma perspectiva de mercado editorial pela constatação das altas vendas de livros dos novos escritores. Bolaño, na verdade, tem mais afinidade com escritores de outras latitudes: Horacio Castellanos Moya, Enrique Vilas-Matas, César Aria, Rodrigo Fresán, Rodrigo Rey Rosa, Juan Villoro. Em seu conjunto, esses autores, incluindo Bolaño, têm predileção pelo cultivo dos chamados gêneros menores, como o romance policial, a ficção científica, o romance gótico e de terror, o romance pornográfico, o *thriller*, os quais adquirem um novo formato ou releitura. A Bolaño interessa, sobretudo, testar novas maneiras de narrar desafiando as formas consagradas (Vidal Morales, 2005, p.4-11).

Outro dado interessante acerca das personagens de Bolaño está na utilização de um alter ego, chamado Arturo Belano, que aparece em vários textos. Bolaño já reconheceu a utilização de sua biografia na criação de algumas passagens de seus contos e romances. Poderia ser um indício da visão particular de Bolaño frente ao seu ofício de escritor: vida e ficção confluem como uma única e inseparável criação literária. Ele mesmo se ficcionalizando enquanto vive (idem, p.19-20).

A crítica, de um modo geral, tem se concentrado em uma série de constantes na obra de Bolaño: seus textos falam do vazio da existência, do impacto da violência gratuita, da

solidão do deslocado, da assustadora presença do mal e da indiferença diante dele, da literatura como a vida mesma, da presença do fortuito nas ações humanas, da falta de sentido nas ações humanas, da cidade e seus habitantes.

O conto de Roberto Bolaño em contraste com a visão de Poe e Cortázar

Como não poderia deixar de ser, os estudos críticos produzidos sobre a obra de Bolaño se centram nos romances, precisamente porque o escritor chileno os publicou em maior número, apesar de ter volumes de poemas e contos que são igualmente instigantes. No entanto, parece haver, por parte da crítica, uma preferência confessada por esquadrinhar os meandros romanescos bolañianos e reservar umas poucas linhas ao conto. Desafiando essa tendência, bastante compreensível, já que o romance continua sendo “a grande epopeia do nosso tempo”, as próximas reflexões vão privilegiar o conto cultivado por Bolaño, especificamente a partir de um de seus relatos: “*Últimos atardeceres en la tierra*”, do livro *Putas asesinas* (2001).

Na edição de seus contos completos (Bolaño, 2008a), o livro se abre com um texto intitulado “*Consejos sobre el arte de escribir cuentos*” [Conselhos sobre a arte de escrever contos]. São 12 conselhos ao todo, uma paródia do “*Decálogo del perfecto cuentista*”, do escritor uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937). Sobressaem dois dos conselhos, os de número 9 e 10: “*La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra*” [Verdade verdadeira, com Edgar Allan Poe todos teríamos de sobra]. “*Piensen en el punto número nueve. Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas*” [Pensem no item número nove. Pensem e reflitam. Ainda estão em tempo. Devemos pensar no nove. Se for possível: de joelhos] (idem, p.8).

Sem dúvida, e deixando de lado o tom bem-humorado que perpassa os conselhos, que em alguns momentos tangencia a ironia, Bolaño estabelece, nos conselhos número 9 e 10, quase preceitos. Mais do que uma recomendação, é uma ordem. A leitura das narrativas de Edgar Allan Poe (1809-1849) propiciará, na perspectiva de Bolaño, uma experiência plena e imprescindível. Quem deseja escrever contos deve ler o mestre norte-americano e refletir. Esse destaque dado a Poe chama poderosamente a atenção, uma vez que Bolaño, em sua produção contística, afasta-se dramaticamente da forma proposta e posta em prática pelo escritor norte-americano, como se verá adiante.

Em seu ensaio “A filosofia da composição”, Poe alude a um comentário do escritor inglês Charles Dickens acerca do modo de composição da obra de um dado autor. Esse dado autor primeiro concebeu um segundo volume de sua obra, na qual a personagem principal enfrentava uma série de dificuldades. O primeiro volume consistia na elucidação dos fatos que conduziram a personagem a vivenciar as peripécias narradas no segundo volume. Essa explicação do trabalho de composição de trás para diante não convenceu Poe, mas este reconheceu seu valor e engenhosidade. Ele afirma no ensaio que:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (Poe, 1999, p.101)

É evidente a importância atribuída ao epílogo, como elemento indispensável capaz de organizar e dar sentido à trama. Por exemplo, transpondo as afirmações de Poe para o

campo da narrativa, se o escritor deseja terminar o relato com o assassinato da personagem principal, ordenará, ao redor desse fato, todos os elementos necessários para tornar esse ato verossímil dentro da estrutura do conto. Poe criticava as tentativas de criar um enredo partindo de uma ideia que não tivesse como meta o desfecho, uma vez que ele acreditava na importância da causalidade, isto é, as obras precisam de um sentido que justifique o ato de contá-las.

Além desse elemento fundamental, Poe insistia na importância do *efeito* a ser obtido, o qual decidiria o modo de impactar o leitor. Sem essa intencionalidade não seria possível encontrar os elementos adequados para compor o texto. Afirma, ainda, que o poeta deve buscar para sua obra um grande tema humano e um tom adequado para tratar esse tema; deve escolher o ritmo da linguagem, o qual deve espelhar o tom e o tema; deve prever o clímax, que poderá coincidir com o final do poema, para poder construir as demais partes ao redor desse ponto alto que se deseja atingir.

Em outro texto, uma resenha sobre uma obra do escritor Nathanael Hawthorne, Poe observa que o conto é o relato que pode ser lido em uma assentada, isto é, dedicam-se à leitura de uma a duas horas no máximo. Tal estipulação do período de tempo necessário para completar a leitura do conto, e que poderia parecer cômica e impositiva, refere-se, na verdade, à necessidade de dedicar-se à leitura de maneira ininterrupta. Para Poe, a possibilidade de interromper a leitura poderia acarretar a perda da obtenção da sensação intensa que decorre da percepção de cada um dos elementos oferecidos na narrativa e que, lidos em continuidade, permitem ao leitor submeter-se, sem defesas, ao contundente efeito perseguido pelo escritor. É indiscutível que, ao se referir ao tempo de leitura, Poe também alude à extensão do conto. A extensão na medida certa, nem breve nem longa demais, seria a marca característica do conto.

Outro aspecto importante se refere à necessidade de haver um núcleo de ação concentrado, cuja natureza singular e econômica permitiria ao conto oferecer uma situação única a partir da qual vão se estruturando e adaptando os demais elementos da narrativa: personagens, tempo, espaço etc. A exposição dessa ação única e concentrada prescinde de digressões. Uma digressão, na forma de descrição ou da narração de eventos alheios aos da trama principal, dilatária e adiaría a necessária exposição dos eventos que constituem o núcleo da ação principal. A dilatação traria como consequência, segundo a óptica de Poe, a perda do efeito contundente procurado pelo autor e expresso na necessidade da economia e condensação, as duas condições sem as quais o efeito buscado pelo escritor não é atingido. A economia, vista como o princípio que permite ao escritor deslindar o caminho em direção à consecução do grande efeito, inibe e tolhe qualquer tentativa de alongar os parágrafos em descrições alheias à ação principal. Isso impede até o surgimento de personagens cuja presença não contribui em nada para o núcleo da ação principal. Por esse motivo, talvez seja lógico pensar na parca quantidade de personagens que participam no conto. Em relação à condensação, pode-se notar que o conto manipulará a noção de tempo e espaço em benefício do efeito a ser obtido.

Não há dúvida de que as características descritas nos parágrafos acima, e que correspondem à visão de Poe sobre o gênero conto, concentram-se em um grupo de narrativas que possuem como objetivo principal a consecução de um dado efeito, na maior parte das vezes de natureza contundente, fato que coincide com a noção de ponto alto da narrativa ou clímax. O clímax é obtido a partir do acúmulo de situações e descrições cujo objetivo é concentrar o maior número de elementos em direção a um momento da narrativa no qual acontece uma incrível revelação, que dará sentido a todos os elementos anteriores expostos na narrativa. O clímax

pode ou não coincidir com o desfecho, mas é inegável que os textos que se enquadram na perspectiva de Poe se estruturam a partir desse grande momento que, para o leitor, pode-se revelar como uma grande pancada ou a queda em um abismo inesperado, tal é o impacto do desvendamento do objetivo crucial do conto.

Um escritor que seguiu as ideias de Poe e as tornou o ponto central de sua produção literária é o argentino Julio Cortázar (1914-1984). Em seu conhecido ensaio “Alguns aspectos do conto”, Cortázar afirma que há certas constantes, relativas à estrutura, que se aplicam a todos os contos. E propõe que, para compreender o caráter peculiar do conto, seria oportuno compará-lo com o romance. Diz sobre o romance e o conto:

Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Cortázar, 1993, p.151)

Sendo o conto similar à fotografia, seria inegável afirmar que o recorte em que se situa o acontecimento referido pelo conto se abre como uma realidade amplificada ultrapassando os limites do narrado, impactando o leitor. Pressupõe Cortázar que o conto mantém seus elementos em um estado de condensação de tal modo que, com a leitura, esses elementos

subjacentes vão se expandido, descortinando a verdadeira natureza do conto: um texto que transcende sempre seus próprios limites. Já o romance, como o cinema, desenvolve-se cumulativamente, recolhendo elementos parciais em direção a um dado efeito plural. O romance, em seu formato já expandido, pretende ser o registro temporal passo a passo dos acontecimentos narrados.

Outro paralelo estabelecido por Cortázar diz respeito ao mundo do boxe:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que, nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. (idem, p.152)

Dessa afirmação de Cortázar, infere-se o que distingue, em essência e segundo sua perspectiva, o conto do romance. O primeiro se devota à consecução de um grande, impactante e único efeito, conseguido pela tensão e condensação de seus elementos, orbitando ao redor de um tema, cujo tratamento hábil dá ao conto sua natureza única e inesquecível. Já o romance, por meio de sua organização em capítulos, vai somando pequenos impactos, cuja intensidade se vê aliviada pela necessidade de trabalhar o tema permitindo incursões longas na descrição dos cenários, na caracterização das personagens, no desvendamento gradual dos diversos motivos que impulsionam as personagens em direção a seus destinos. É da aliança dos diversos fios dessa trama que o romance tece sua complexidade.

Outro aspecto importante que Cortázar aponta sobre o conto é a necessidade de trabalhar em profundidade, verticalmente. Isso corresponde à condensação do tempo

e do espaço do conto, prescindindo de elementos acessórios, incidentais e digressivos, em suma, relaciona-se com a noção de economia de meios. Essa alta concentração em uma superfície reduzida conduz à tensão. Os elementos da narrativa se concentram intensamente sobre o propósito crucial dado pelo tema do conto, o qual guia o tratamento dado ao espaço, ao tempo, às personagens, ao ponto de vista e aos demais elementos narrativos. A tensão surge da introdução deliberada do leitor na atmosfera controlada pelas técnicas narrativas que manipulam a percepção e o desenvolvimento dos acontecimentos referidos no conto. Surgem dúvidas acerca do que virá a seguir, de tal modo que a surpresa final trará luz a todos os elementos mobilizados no conto. A condensação e a tensão do espaço narrativo conduzem, evidentemente, à significação. E, segundo Cortázar, um conto significa quando transcende os aparentes limites dados pelo tema, que pode ser trivial, e se expande tocando o âmago do humano.

Como é possível apreciar, as tentativas de definir o gênero conto, oferecidas por Cortázar e Poe, parecem coincidir na atribuição de uma série de características delimitadoras, cuja presença revelaria que o texto em questão é um conto. No entanto, apesar de encontrar uma vasta coleção de textos que se adaptam à visão de Poe e de Cortázar, não é menos raro encontrar narrativas que questionam essas características. Tais narrativas rejeitam a consecução de um único e contundente efeito, revelado no clímax, e preferem se situar no território do marasmo. Mesmo o acúmulo de fatos e descrições, que poderia encaminhar a um grande efeito, acaba diluído pela força intencional da digressão, do esfriamento da expectativa de uma grande revelação, que poderia dotar de sentido todos os elementos narrativos apresentados. Parece ser a intenção desses textos mimetizar o nada e a sensação de vazio que contamina a visão de alguns seres quando se defrontam com o mundo. Esse olhar, que

se opõe à visão de Poe e de Cortázar sobre o conto, busca diluir intencionalmente a possibilidade de oferecer um grande efeito. Pareceria uma consequência natural de uma visão que não atribui nenhum valor à surpresa e à busca do clímax narrativo.

Sem dúvida, essas narrativas, que se situam no terreno da inação e que não buscam o efeito contundente, têm parentesco com a perspectiva romanesca. O romance obtém seus grandes efeitos precisamente por meio da pintura exaustiva de determinados elementos, expostos pelo narrador, e que estão direcionados a, cumulativamente, recolher impressões que compõem uma meticulosa criação de um ambiente, de um tempo e de uma relação entre personagens. O romance pode dilatar-se e pede o afrouxamento de qualquer conjunto de situações que desemboquem em um clímax único. O romance prefere reviravoltas não conclusivas, isto é, pode incluir momentos em que há pontos altos cujo objetivo talvez seja o de revelar algo importante para os próximos capítulos ou para a introdução de uma nova personagem. No entanto, o romance não joga todas as cartas na obtenção de um único efeito, como se diz do conto sob a égide de Poe e Cortázar. Pelo contrário, o romance, de um modo geral, busca estender-se no tempo para melhor mimetizar a vida vista como grande e muitas vezes inútil passagem. Por esse motivo, não se pede ao romance que desvende uma percepção da realidade de modo contundente. Nesse sentido, os contos que não buscam o único efeito contundente, ao modo de Poe e Cortázar, relacionam-se muito mais com a perspectiva romanesca, como foi apontado.

É oportuno observar como o problema do gênero se torna cada vez mais insolúvel. O gênero visto sob a perspectiva de um programa a ser seguido e observado pelos escritores é obsoleto. O gênero, enquanto interpretação e pauta de leitura dos textos, também não satisfaz. No entanto, como observa Liliana Oberti (2002, p.22-31), talvez seria

prudente observar como a negação, empreendida por uma obra literária, das formas prescritas por um dado gênero reafirma o gênero pelo avesso. E esse contraste entre a obra e o gênero que nega expõe os mecanismos da renovação literária. Negar as diretrizes do gênero conto, no que diz respeito à necessidade de ter um efeito contundente exposto no clímax, é uma postura sustentada por escritores como Roberto Bolaño.

Contra as diretrizes do conto apresentadas por Cortázar em seus conhecidos ensaios baseados nas propostas de Poe, Bolaño tece em seus contos digressões variadas, compostas de longas descrições, introdução de personagens que não acrescentam nada à trama, narração longa de episódios que, às vezes, são incidentais. Não há, como se poderia esperar das narrativas de Cortázar e Poe, o necessário e preciso trabalho que vá arrebanhando todos os elementos em direção a um destino único e contundente. Parece que o objetivo de Bolaño é oferecer um híbrido de conto e romance. O resultado é um conjunto de textos de cuja leitura se sai com a sensação de que não aconteceu nada, de fato. Oposto aos contos que centram sua força no trabalho de um único fio condutor que levará a um resultado contundente. Logicamente, Bolaño estabelece com suas narrativas uma nova forma de trabalhar o conto, afastada das lições de Cortázar e Poe, mesmo que Bolaño reconheça em Poe um mestre atemporal do conto, como se viu no conselho número 9 de seus “Conselhos sobre a arte de escrever contos”.

Un conto de Bolaño: “Últimos atardeceres en la tierra”

O conto “*Últimos atardeceres en la tierra*” faz parte do livro *Putas asesinas*, publicado em 2001. De início, o objetivo será retomar o conto recolhendo os episódios que

o constituem e inserindo comentários nos momentos em que há alguma possibilidade de acontecer uma reviravolta nos fatos narrados. Essa escolha obedece à necessidade de mostrar o contraste entre as perspectivas estéticas de Bolaño e as de Poe e Cortázar em relação ao conto. Evidentemente, situar-se nas reviravoltas da trama permitirá verificar a maneira como Bolaño concebe a estrutura de seus contos, uma vez que o texto selecionado é um exemplar ilustrativo de sua concepção do gênero.

No conto “*Últimos atardeceres en la tierra*” o título parece aludir ao término, à finalização de uma vida ou de um processo. O leitor, muito provavelmente, vai preparar a leitura aguardando um desfecho coerente com a promessa do título. A narrativa se centra na viagem de férias da personagem chamada B – uma forma de se referir ao alter ego de Bolaño, Arturo Belano – e seu pai pelo litoral mexicano, em 1975. Saem cedo do Distrito Federal no Ford Mustang 1970 do pai e empreendem a plácida viagem. Quando B se entedia, ao longo de vários momentos da viagem, lê um livro. É uma antologia de poetas surrealistas franceses, traduzida para o espanhol e ilustrada com fotografias dos autores. Em dado momento do início da narrativa, B abrirá o livro ao acaso e verá os poemas e a fotografia do poeta Gui Rosey. A partir desse momento, um estranho fascínio por esse poeta se instala no ânimo de B.

B e seu pai fazem a primeira parada em um bar da rodovia. Pedem um prato de iguana. Nesse ponto da narrativa, percebe-se como se estabelece a primeira sensação de que algo irremediável vai ocorrer: B fica do lado de fora enquanto o pai vai para a cozinha. Quer acompanhar a feitura do prato. B ouve a conversa entre o garçom, a cozinheira e o pai. Observa como o pai olha para ele fixamente, de longe. B desvia o olhar para ler o livro e, de repente, já não visualiza mais o pai. Parece que sumiu. Mas o pai retorna, senta com B e comem. Ficam um tempo e depois partem. Ao entardecer, chegam

ao destino, Acapulco. Buscam hotel e optam pelo La Brisa, a pouca distância da praia. Saem para jantar e, na recepção, o pai pergunta se há algum lugar animado, “*un sitio con acción*”. B sabe que seu pai se refere a um lugar onde possa encontrar mulheres. O recepcionista lhes dá um cartão de visita de um estabelecimento e ganha uma gorjeta. B e o pai saem para jantar, mas voltam logo ao hotel. No dia seguinte, B acorda cedo e sai. Vai até a praia, aluga uma prancha e entra no mar. Nesse momento da narrativa, se instaura novamente a sensação de que alguma coisa irremediável vai acontecer. B vai em direção a uma ilha próxima, distante 15 minutos. Mas para B o trajeto é pesadamente longo e as ondas são um obstáculo. Deixa de se mover e fica à mercê das ondas, que o afastam da ilha. Quando está no meio do caminho, decide voltar: “*esta vez el viaje transcurre plácidamente.*” (Bolaño, 2008b, p.234). B volta à praia e vai para o hotel. Novamente, tudo se resolve e volta ao normal.

B e o pai saem para dar uma volta de carro pela cidade. À tarde, ficam na praia. B continua lendo os poemas e a breve biografia de Gui Rosey. Nesse ponto, a narrativa introduz o relato referido no livro dos surrealistas. B fica sabendo que o grupo de surrealistas, para fugir dos alemães, tenta obter vistos para viajar aos Estados Unidos. Nesse grupo, há os importantes, como Breton, Tzara, Péret. Entre os menos importantes está Gui Rosey. Os surrealistas se reúnem todas as tardes em um café. Rosey não perde nenhum encontro, até que um dia, em um entardecer, pensa B, não aparece mais. A princípio, ninguém percebe a ausência desse poeta menor, mas depois se dão conta e começa a busca infrutuosa. Por fim, os vistos chegam, alguns partem e os que ficam acabam se esquecendo de Gui Rosey para cuidar da própria vida, que está em risco. Depois dessa digressão, a narrativa volta a B e seu pai. Já é noite e o pai convida B para irem a um lugar animado, onde poderão encontrar mulheres. B recusa, o pai acaba desistindo e ficam

no hotel. Ao perceber que o pai dorme, B vai para perto da piscina com o livro e lê sobre Gui Rosey. Pensa que o poeta talvez tenha se suicidado em uma cidade do litoral francês ao pressentir que não obteria o visto.

Nos momentos em que B olha para a fotografia de Rosey, parece dotá-la de sentidos de acordo com as sensações do momento. Ora é um medíocre funcionário público, ora é um ser sofredor e solitário. B é tirado de suas cavilações por uma mulher que entra. Pouco tempo depois, o recepcionista se aproxima e pergunta a B se já foram conhecer o clube San Diego. B diz que ainda não e o recepcionista diz que é um lugar de confiança. Na mesma avenida fica outro clube, o Ramada. Este não é um bom lugar para ir. O recepcionista insiste sobre a má fama do Ramada e diz que não devem ir lá. Nesse ponto da narrativa, é possível supor que a insistência do recepcionista em desaconselhar a ida ao Ramada terá alguma relação com acontecimentos futuros na trama. Instala-se a suspeita de que ocorrerá algo importante no desenrolar da narrativa, talvez as personagens acabem indo lá e aconteça alguma coisa. Afinal, o título “*Últimos atardeceres en la tierra*” é bastante sugestivo.

B já não consegue se concentrar na leitura e presta atenção na figura da mulher que se vai. Ela fica hesitante, e B, ao pensar que ela está doente, levanta-se e vai socorrê-la. Mas a mulher, que aos olhos de B teria uns trinta anos, revela-se uma anciã de sessenta anos que afirma estar somente pensando. B “*de pronto percibe en esa declaración una amenaza. Algo que se acerca por el lado del mar. Algo que avanza arrastrado por las nubes oscuras que cruzan invisibles la bahía de Acapulco. Pero no se mueve ni hace el más mínimo ademán de romper el encanto en el que se siente sujeto*” (idem, p.238). Tal apreensão não cede durante o tempo que B continua conversando com a mulher. Em dado momento, fica sobressaltado ao perceber que alguém os observa da janela de seu quarto. Não compreende. Reconhece seu pai, que subitamente

recua, “*como picado por una serpiente*”, quando percebe que B notou sua presença. Acena rapidamente e some.

A mulher se despede sem aparentemente ter percebido nada. B a segue com o olhar. A mulher para na recepção para falar com alguém que B não consegue ver e depois desaparece. Esse é o quarto momento no desenrolar da narrativa em que se tem o aceno de algo irremediável. No entanto, nessa passagem, a sensação do irremediável fica totalmente explícita. O leitor recolhe essas advertências e pressentimentos e vai criando a expectativa de algo iminente que afetará B e seu pai ou somente B. Talvez um obscuro complô, do qual participará essa misteriosa mulher. Talvez o pai de B também saiba alguma coisa. Quando B chega ao quarto, meia hora depois, encontra o pai dormindo e desconfia de algo, fala com ele e não obtém resposta.

No outro dia, B e seu pai vão apreciar o famoso espetáculo dos “*clavadistas*”. O espetáculo consiste em um salto, do rochedo mais alto, perpendicular ao mar, que envolve grande risco de morte. B e o pai decidem ficar no bar e não na plataforma para assistir ao espetáculo. Um “*ex-clavadista*” ajudou na decisão. Quando o espetáculo finaliza, B e seu pai conversam com o “*ex-clavadista*” e o convidam a sair com eles. O “*ex-clavadista*” os leva até o restaurante popular de seu irmão, onde comem um peixe que no restaurante de um hotel teria um preço exorbitante. Saem do restaurante às sete da noite, o “*ex-clavadista*” fica em um bar de sinuca e B e o pai seguem para o hotel. B vai à praia, nada um pouco e tenta ler o livro dos poetas surrealistas com a pouca luz do crepúsculo. “*Un hombre pacífico y solitario, al borde de la muerte. Imágenes, heridas. Eso es lo único que ve. Y de hecho las imágenes poco a poco se van diluyendo, como el sol poniente, y sólo quedan las heridas. Un poeta menor desaparece mientras espera un visado para el Nuevo Mundo. [...] No hay inversión. No hay cadáver*” (idem, p.242-3). B não consegue prosseguir com a leitura porque a noite cai.

Depois do jantar, o pai convida B para sair. B recusa e o pai fica surpreso porque não entende como um jovem não quer se divertir. Antes de o pai sair, B diz para ele se cuidar. O pai retruca que é B quem deve se cuidar. Uma vez sozinho, B adormece e sonha. Sonha que vagueia pelas ruas da cidade dos titãs e sua postura diante das desconhecidas sombras dos edifícios é de indiferença. Acorda de repente, como obedecendo a um chamado, olha pela janela e vê a mesma mulher velha que conhecera na noite anterior bebendo perto da piscina. B tenta se concentrar na leitura do livro dos surrealistas e não consegue. Deita-se e pensa em dormir, mas também não consegue. Ergue-se na escuridão e olha pela janela. A mulher continua no mesmo lugar. De repente, um carro estaciona e B acha que é o Mustang 1970 do pai. Passa um tempo bastante longo e não vê o pai. Quando pensa que está errado, vê o pai entrando. Mas ao invés de subir ao quarto, o pai decide ir ao encontro da mulher para beber com ela. B fica surpreso, mas decide não interromper o encontro, por esse motivo não liga a luz e fica pensando na escuridão sobre mulheres e viagens. Adormece. Acorda duas vezes sobressaltado e não vê o pai. Na terceira vez, perto do amanhecer, acorda e desta vez vê o pai dormindo na cama.

Na manhã seguinte, B vai até a praia, aluga uma prancha e consegue chegar até a ilha sem problemas. Depois volta até o hotel e encontra o pai tomando café. Senta com ele e percebe um arranhão no rosto do pai, que vai da orelha até o queixo. B hesita em perguntar e, no fim, não diz nada.

B e o pai saem para visitar uma praia perto do aeroporto. É enorme e cercada de casebres de pescadores. O mar está agitado e um pescador desaconselha tomar banho de mar. B concorda, mas o pai entra no mar. Se afasta e, de repente, não mais se veem a cabeça e os braços do pai. O pescador fica olhando da praia, junto com outros curiosos. B prefere não olhar e se distrai fitando um avião de passageiros que

nesse momento passa por ali. Lembra o dia em que chegou sozinho em um avião que fez escala em Acapulco, vindo do Chile. Era 1974 e pensou que estava a salvo. B fecha os olhos e o vento não o deixa ouvir as vozes preocupadas do pescador e dos curiosos. Mas o pai sai do mar e convida B a comer alguma coisa. B pensa abatido: *“Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar. [...] A partir de este momento él sabe que se está aproximando el desastre”* (idem, p.246). Nesse momento da narrativa, é possível encontrar a quinta ocasião em que se insinua um acontecimento irremediável. No entanto, a narrativa prossegue: *“Las cuarentaiocho horas siguientes, no obstante, transcurren envueltas en una suerte de placidez que el padre de B identifica con el ‘concepto de vacaciones’ (y B no sabe si su padre se está riendo de él o lo dice en serio)”* (íbidem).

B e o pai fazem passeios pela praia, almoçam no hotel ou em restaurantes baratos e, em uma tarde, alugam um pequeno bote inflável e passeiam pela orla, perto do hotel. O passeio é tranquilo, mas na volta enfrentam um problema. O bote vira e o narrador diz que o incidente não é grave, porque ambos sabem nadar muito bem. Sobem de novo na embarcação e B pensa que não há perigo. De repente, o pai percebe que perdeu a carteira e mergulha no mar. B dá risada, mas começa a ficar preocupado quando não vê sinal do pai. B imagina o pai nadando e caindo em um fosso profundo. Decide mergulhar quando não vê o pai voltar, e, no momento em que está descendo nas profundezas do mar, vê o pai, que está subindo em direção à superfície, com a carteira na mão direita. B experimenta sensações estranhas dentro do mar. Volta ao bote e tem a certeza de que um grande tédio se abaterá sobre ele, e o gelo da impossibilidade de comunicação com o pai tornará tudo um desastre.

B tem certeza disso quando aparece o “*ex-clavadista*”, que ele intui desejar convidar o pai, e não B, para uma noitada. No entanto, B acaba saindo com eles. Vão até o clube San

Diego, dançam com algumas mulheres e o pai fica com uma delas. Depois saem para jantar e o “ex-clavadista” sugere ir até um local nos subúrbios de Acapulco.

B passa mal e é socorrido e servido por uma prostituta fora do local. Quando entra de novo, vê o pai jogando cartas com o “ex-clavadista” e mais dois homens. B pede para ir embora. O pai diz que está ganhando e B começa a imaginar o pior. Pensa que algo muito ruim vai acontecer com eles. B fita o pai com olhos de bêbado e sua mente concebe os piores cenários. B lembra das duas ocasiões em que quase o mataram em 1974, antes de ir para o México. Lembra do poeta surrealista Gui Rosey e imagina seu cadáver no fundo do mar. Os pensamentos desordenados continuam, B pensa que o pai o fita com “*seriedad de muerte*”. Uma das prostitutas diz que seria melhor eles abandonarem o local porque alguma coisa ruim pode acontecer com eles. A bruma do álcool cega B e ele só consegue lembrar e observar. Depois de um tempo, sai com uma prostituta e ao voltar vê seu pai e os jogadores falando alto. Aparentemente um dos jogadores não quer que o pai de B saia com o dinheiro que ganhou no jogo. B fica aflito e obedece ao pai quando este o chama para ir embora. Há certa resistência por parte dos outros jogadores. O pai diz que não quer mais jogar e que sairão tranquilamente. Paga o que deve e um dos jogadores grita com o pai e pede para ele voltar a jogar. Nesse momento, B lembra do poeta Gui Rosey, o imagina morto e vê a si mesmo como Rosey, sozinho e na iminência de ser morto e ver-se enterrado em um buraco qualquer de Acapulco. A voz do pai interrompe os pensamentos de B, que se dá conta de que não está só como Rosey.

O conto termina assim: “*Después su padre camina un poco encorvado hacia la salida y B le concede espacio suficiente para que se mueva a sus anchas. Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF, piensa B con alegría. Comienzan a pelear*” (idem, p.254).

A longa retomada do enredo do conto tem o propósito de mostrar a maneira como Bolaño trabalha a ficção. O conto “*Últimos atardeceres en la tierra*” é o modelo perfeito do conto bolañiano. O narrador vai desfiando uma série de acontecimentos, muitos deles vinculados diretamente à trama e às personagens, revelando-se importantes. Mas também há a apresentação de digressões, na forma de longas descrições, memórias ou inserções que alongam o tempo de leitura e o próprio tempo da narrativa e debilitam o impacto que certos acontecimentos, acabados de acontecer antes da digressão, poderiam ter sobre o leitor. Essa diluição da força dos acontecimentos narrados coincide também com a profusão de falsas pistas, espalhadas ao longo da narração. As pistas falsas têm o propósito de preparar o ânimo do leitor para um acontecimento iminente que nunca chega a se concretizar. Com a frustração devido à ausência dos desfechos impactantes que tinham sido anunciados, mas que não se materializam, o narrador vai minando no leitor a expectativa de se defrontar com um evento impactante, decorrente das pistas que vão se revelando falsas.

É oportuno apresentar a perspectiva crítica que sobre a obra de Bolaño expõe Cecília López Badano (s. d., p.451-2):

el cuento moderno tradicional se vuelve una elipsis de significado contundente y paradigmático revelado en un final muchas veces efectista. En Bolaño esta estética aborta: no hay sentido secreto cifrado en la narración, y si lo hubiera, como parecería ser en “Buba” (*Putas asesinas*, 2001), es inefable o bien intraducible culturalmente; elige entonces jugar con la expectativa y defraudarla: en eso cifra su juego estético; así se invalida el horizonte y la visión de la realidad desconocida: queda sólo la trashumancia, la concreción del viaje sin destino. Sus finales son la materialización de la frontera con el silencio que ya mencionamos: el borde abismal del fragmento del que quedan colgados los personajes y el lector en la búsqueda del sentido, en la nostalgia de la deseada

totalidad de imposible acceso, por lo tanto, los dos factores señalados trabajan de consuno en una lógica narrativa que consolida estéticamente la entrega al vacío, la huida y la difuminación.

Nesse sentido, Bolaño propõe uma instigante forma de se opor aos preceitos de Poe e Cortázar em relação ao conto. Se nas propostas teóricas do norte-americano e do argentino há a necessidade de aglutinar todos os elementos em direção a um desfecho impactante, que sacuda o leitor do conto, em Bolaño esse preceito não é próprio da composição do conto nem é imprescindível, pelo menos não da maneira proposta por Poe e Cortázar. Levando em conta o ideal de trabalho ficcional de Bolaño, centrado na transgressão e no desafio às formas narrativas conhecidas e consagradas, é coerente pensar que seu trabalho com o conto buscaria desestabilizar as certezas sedimentadas ao longo de uma extensa tradição de contistas. Isso se relaciona diretamente com a organização do material ficcional. Bolaño não prescinde completamente da ideia de causar impacto no leitor. Ele o faz tecendo vários fios da trama, uns enganosos, outros que se revelam não tão impactantes e outros deveras impactantes porque o caráter de sua narrativa é plural. Se para Poe e Cortázar bastava tecer um fio ao redor do qual se aglutinavam os elementos narrativos necessários para obter um dado efeito, na maior parte das vezes um único efeito, para Bolaño essa forma de conceber o conto pode ser desafiada. Por isso o escritor chileno propõe vários fios, que prometem diversos efeitos, mas que no fim debilitam a força de qualquer impacto que pudesse acontecer. O leitor ainda tem o desafio de encontrar desfechos não finalizados totalmente. Isto é, o desfecho dos contos boliñianos nunca é conclusivo, precisamente porque nenhum elemento mobilizado na trama tinha o propósito real de revelar algum sentido, porque, para Bolaño, a existência de uma explicação única, que dotará de

sentido todos os fios da trama, não é possível. O resultado é, obviamente, um conto dissonante, para o leitor acostumado a ser sacudido pelos impactos de um desfecho onde todos os fios se unem em um único e harmônico sentido. Bolaño tira do leitor essa tranquilidade e o submerge na mais pura desolação e frustração. Depois de ter acompanhado uma longa narrativa, fica com as mãos vazias porque o conto não revela a que veio. Não tem um propósito, não revela nenhum sentido, sequer dá uma conclusão satisfatória para o drama das personagens.

Em “*Últimos atardeceres en la tierra*” não é possível saber se a derradeira frase “*comienzan a pelear*” [começam a brigar] se refere a uma briga entre B e seu pai ou entre B, seu pai e os jogadores. Ao optar pelo primeiro desfecho, o final é relativamente satisfatório, pois uma briga entre pai e filho não será transcendente, como é possível inferir pela relação de B com seu pai. Mas, se o segundo desfecho se impõe, com certeza haverá morte, pois os jogadores são violentos e não têm nada a perder. Se esse final se revelar o escolhido, então a fixação de B pelo poeta surrealista Gui Rosey será uma espécie de pressentimento sobre seu futuro: sua morte acontecerá no litoral e seu cadáver nunca será encontrado. O leitor poderia, ainda, se aventurar por outros desfechos, mas a sensação de impotência e vazio acabará se impondo. Seria esse o vazio ao qual a crítica boliñiana alude constantemente? Mas esse vazio transcende a correspondência com a simples ausência e se revela o motor de tudo na existência.

Na verdade, não há sentidos, os humanos têm o vício e o costume de concatenar os fatos que, em última análise, talvez não guardem relação nenhuma entre si. E esse desvendamento, feito de modo abrupto e muitas vezes cruel, dá a Bolaño um lugar de destaque na literatura contemporânea. Um escritor que fala com propriedade dos tempos atuais, em que o mergulho na incerteza e na falta de explicação dos fatos vivenciados é o prato servido cotidianamente.

Referências bibliográficas

- BAGUÉ QUÍLEZ, L. Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño. *Lectura y Signo*, Universidad de León (Espanha), n.3, p.487-508, 2008.
- BOLAÑO, R. Consejos sobre el arte de escribir cuentos. In: _____. *Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008a. p.7-8.
- _____. Últimos atardeceres en la tierra. In: _____. *Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008b. p.230-54.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 2.ed. Trad. de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.147-63.
- GONZÁLEZ, D. Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la Historia. *Atenea*, Universidad de Concepción (Chile), n.488, II Sem, p.31-45, 2003.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, R. Roberto Bolaño: fragmentos de um discurso do vazio. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n.8, p.1-14, 2007.
- LÓPEZ BADANO, C. *Latinoamericanidad transcultural*. Roberto Bolaño: la escritura como paradigma multicultural. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200-502/Latinoamericanidad.pdf.
- MORALES, T. L. Roberto Bolaño: las lágrimas son el lugar de la esperanza. *Atenea* (Concepción) [online]. n.497, p.51-77, 2008. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622008000100005&lng=es&nrm=iso.
- OBERTI, L. Teorías de los géneros. In: _____. *Géneros literarios: composición, estilo y contextos*. Buenos Aires: Longseller, 2002. p. 22-34.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e Ensaios*. 3.ed. rev. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p.101-14.
- _____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. *Bestiário revista de*

contos. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html.

SIMUNOVIC DÍAZ, H. *Estrella distante: crimen y poesía*. *Acta Literaria*, Universidad de Concepción (Chile), n.33, p.9-25, 2006.

VIDAL MORALES, T. J. V. *Nuevos recursos literários en la novela Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Tesis para optar al grado de Profesor en Lenguaje y Comunicación. Universidad Austral de Chile, Instituto de Lingüística, Escuela de Lenguaje y Comunicación, Valdivia, 2005.