

A IMACULADA CONCEPÇÃO DA POESIA EM ROBERTO BOLAÑO

*THE IMMACULATE CONCEPTION
OF POETRY IN ROBERTO BOLAÑO*

Mariana Ruggieri 

Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, CE, Brasil

Resumo

Este ensaio explora um parentesco improvável entre Octavio Paz e Roberto Bolaño, examinando sua concepção compartilhada da criação poética como uma forma de maternidade, aqui apresentada como “imaculada”. A partir da interpretação que Paz faz de Sor Juana, o estudo investiga o papel das figuras poéticas femininas nas obras de Bolaño – especificamente Cesárea Tinajero e Auxilio Lacouture –, que oferecem uma alternativa ambivalente ao paradigma dominante de virilidade compulsória dentro do movimento vanguardista mexicano.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; Octavio Paz; vanguardas; poesia; maternidade.

Abstract

This essay explores an unlikely kinship between Octavio Paz and Roberto Bolaño, examining their shared conceptualization of poetic creation as a form of motherhood, which is framed here as “immaculate”. Drawing on Paz’s interpretation of Sor Juana, the study investigates the role of female poetic figures in Bolaño’s works – specifically Cesárea Tinajero and Auxilio Lacouture – who offer an ambivalent counterpoint to the dominant aesthetic of compulsory virility within the Mexican avant-garde movement.

Keywords: Roberto Bolaño; Octavio Paz; Avant-Garde; Poetry; Motherhood.

Resumen

Este ensayo explora un parentesco improbable entre Octavio Paz y Roberto Bolaño, examinando su concepción compartida de la creación poética como una forma de maternidad, aquí presentada como “inmaculada”. A partir de la interpretación que Paz hace de Sor Juana, el estudio investiga el papel de las figuras poéticas femeninas en las obras de Bolaño – específicamente Cesárea Tinajero y Auxilio Lacouture –, que ofrecen una alternativa ambivalente al paradigma dominante de virilidad compulsoria dentro del movimiento vanguardista mexicano.

Palabras clave: Roberto Bolaño; Octavio Paz; vanguardas; poesía; maternidad

Em seu longuíssimo livro dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz escreve um capítulo intitulado “A madre Juana e a deusa Ísis”. Especulando acerca da presença da deusa egípcia no *Neptuno Alegórico* – e suas relações com o catolicismo –, Paz chegará à seguinte conclusão: Sor Juana é mãe de obras poéticas vivas. A volta para chegar a essa conclusão, no entanto, é imensa. Lemos que em hebraico “*is*” significa “varão”, de modo que o nome Ísis significa duas vezes varão. Lemos que a etimologia hebraica de Ísis a diferencia da grega Sofia ou da latina Sapiência, pois a sabedoria de Isis “está diretamente ligada à revelação bíblica” (Paz, 2017, p. 205). Por fim, lemos também que a “etimologia extravagante” de Isis revela “a contraditória intimidade” de Sor Juana, simultaneamente “uma decidida exaltação da condição feminina” e uma “decidida vontade de transcender essa condição”. Continua Paz: “A sabedoria é feminina, porém a deusa que a personifica é duas vezes varão. (Não seria esse paradoxo o mesmo do movimento feminino moderno)?” (Paz, 2017, p. 205). Trata-se de dois paradoxos distintos que Paz funde em um só, de modo que a transgressão das normas de gênero acaba por reafirmá-las.

Publicado em 1982, o livro de Paz é resultado de um trabalho que havia começado na década anterior, quando publicou artigos sobre Sor Juana na revista *Vuelta* e ministrou cursos e conferências sobre sua obra no México e nos Estados Unidos. Sua referência ao feminismo, portanto, não é gratuita –refere-se a um movimento que ganhava fôlego nos anos 1970, quando ocorreu, inclusive, a I Conferência Mundial sobre a Situação da Mulher, vinculada à ONU, na Cidade do México: reivindicação de Sor Juana como feminista *avant la lettre*. A obsessão de Paz, no entanto, pela relação que a freira-poeta mantinha com o próprio gênero, já era antiga – e coletiva: há um ensaio de 1945, escrito por Eduardo Urzáiz Rodríguez, chamado “*El espíritu varonil de Sor Juana*”, em que a aversão ao matrimônio e a orientação lésbica da poeta são atribuídas a traumas infantis, e um texto de 1942, escrito por José Luis Martínez, no qual se realiza a pergunta absurda sobre a possibilidade de uma mente feminina conciliar, simultaneamente, a sensibilidade e a lógica. Já nos anos 1950, Paz pensava que falar em homossexualidade seria excessivo, e defendia uma “intersexualidade”. Em *As armadilhas da fé*, Paz transformaria essa androginia em uma maneira peculiar de expor uma concepção imaculada de maternidade poética.

Antes de prosseguir, no entanto, seria preciso, talvez, explicar o motivo pelo qual começo um texto sobre Roberto Bolaño retomando Octavio Paz, que representa na obra de Bolaño o principal exemplo da institucionalidade literária a ser combatida, o patriarca máximo das belas letras mexicanas na segunda metade do século XX, assunto já mais do que consolidado na fortuna crítica do autor chileno. E, no entanto, é o próprio Bolaño quem propõe uma espécie de *pax* entre Ulisses Lima e Octavio Paz em *Os detetives selvagens*.

Cruzando olhares por alguns dias seguidos no Parque Hundido, ambos finalmente se sentam para uma conversa, e o aperto de mão sinaliza, se não a superação das inimizades, ao menos uma possibilidade de convivência. Nesse encontro narrado pela secretária de Paz, sabemos apenas que ele se lembra vagamente da existência de Cesárea Tinajero: o resto da conversa não nos é audível. Sabemos também que o encontro não voltará a acontecer. Em um livro organizado por Rubén Medina (que aparece como o real-visceralista Rafael Barrios em *Os detetives selvagens*) sobre o poema “*Consejo de 1 discípulo de Marx a um fanático de Heidegger*”, de Mario Santiago, Medina dirá que essa reconciliação, evidentemente fictícia, se aproxima mais de um retorno freudiano, duas décadas depois, daquilo que estava reprimido em Bolaño. Ele dirá, ainda, que essa morte simbólica do real-visceralismo era necessária para que o autor chileno justificasse sua própria trajetória pelo mundo editorial, da margem ao centro. O caminho que persigo, no entanto, é outro, e deseja investigar uma maneira diferente de pensar o elemento recalcado em Roberto Bolaño: não apenas a fama e a posição no panteão cultural, mas certa concepção da sexualidade e de gênero que, se já era resultado de outras fissuras, também não poderá escapar de um encontro momentâneo com Octavio Paz. O intuito não é defender que tal aproximação anula as posições opostas que ambos os autores ocupam no campo das letras mexicanas, mas especular sobre este curioso ponto de contato e seus possíveis desdobramentos.

Não é inusual que parte da obra de Roberto Bolaño seja lida desde a perspectiva de gênero, sobretudo o capítulo sobre os feminicídios em 2666, em que a violência de gênero é inequívoca e tematizada em sua faceta mais ostensiva. Essa questão, no entanto, permanece pouco explorada, pois menos autoevidente, nos seus livros dedicados ao entroncamento entre juventude e poesia em uma geração marcada pelas lutas feministas e pela reconfiguração das sexualidades hegemônicas¹. Parece haver, inclusive, maior presença de trabalhos que refletem sobre a homossexualidade masculina na obra de Bolaño, frequentemente tomando como parâmetro de análise o rechaço à homofobia endêmica às organizações de esquerda na América Latina (e para o qual os nomes Pedro Lemebel e Reinaldo Arenas – ambos admirados por Bolaño – se tornam incontornáveis). Nesse sentido, o livro *Queer exposures: sexuality and photography in Roberto Bolaño's fiction and poetry*, de Ryan F. Long (2021), oferece alguns caminhos novos, ao identificar na obra de Bolaño uma forte homosocialidade masculina – que se dá frequentemente à custa do tráfico de

¹ Em *Os detetives selvagens*, García Madero nos oferece um inventário das militâncias políticas dos jovens poetas, entre as quais encontramos os seguintes dados: “María Font, Angélica Font e Laura Jáuregui (a ex-companheira de Belano) pertenceram a um movimento feminista radical chamado Mexicanas ao Grito de Guerra. Provavelmente foi nele que conheceram Simone Darrieux, amiga de Belano e divulgadora de certo tipo de sadomasoquismo. Ernesto San Epifanio fundou o primeiro Partido Comunista Homossexual do México e a primeira Comuna Proletária Homossexual Mexicana” (Bolaño, 2006, p. 82).

mulheres (compreendido no sentido atribuído por Gayle Rubin).² A educação sentimental em *Os detetives selvagens* está frequentemente ligada à educação sexual, como vemos quando Juan García Madero se masturba em seu quarto enquanto lê seguidas vezes o poema “O vampiro”, de Efrén Rebolledo, ou quando se defronta com os sentidos da erótica homossexual ao ser apresentado a uma série de fotos de Ernesto San Epifanio, penetrando outro rapaz. Em seu livro, Long privilegia instâncias de uma descoberta sexual que se abrem para a homossexualidade e a homossexualidade masculinas, considerando também a maneira como a homofobia e o desejo homoerótico emaranha-se em algumas cenas, refletindo ocasionalmente sobre o lugar sacrificial das mulheres no avanço da trama.

É assim na cena em que Juan García Madero tem um encontro sexual com Brígida, garçonne do Encruzilhada Veracruzana, no estoque do estabelecimento. Desorientado com a atitude direta de Brígida e, posteriormente, com a interrupção do ato pelo dono do restaurante, escutando algumas vozes que chamam por ele do banheiro, García Madero supera o seu temor homofóbico dos homossexuais potencialmente à espreita para assediá-lo e descobre ali os dois poetas que havia conhecido alguns dias antes, Ulisses Lima e Arturo Belano. Long nota como, mesmo antes de saber quem são, e ainda temendo se tratar de homossexuais oportunistas e lascivos, García Madero caminha em direção a eles com a braguilha aberta. Brígida é deixada para trás no estabelecimento com o seu chefe, possivelmente sendo agredida por ele; como diz Belano, no entanto, os ruídos podem enganar, em clara alusão a certa indissociabilidade, dentro de certo imaginário, entre sexo e violência, sugestão prontamente acatada por García Madero, que é dissuadido de ir ver o que está acontecendo. Antes de saírem do estabelecimento, se aproximam do balcão e, encostados ombro a ombro, viram uma dose de tequila cada. Depois, a entrada do diário de García Madero oferece uma lista dos livros que Lima e Belano carregam, selando uma aliança poética e servindo de uma espécie de entrada inaugural de García Madero no real-visceralismo.

Na antologia de poemas organizada por Roberto Bolaño em 1979, o título, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego: once jóvenes poetas latino-americanos*, e a dedicatória, “a las muchachas desnudas bajo el arcoiris de fuego”, parecem apontar para a consagração de uma homossexualidade que também aparece na epígrafe de *Pájaro de color*, outra antologia infrarrealista de 1976, em que se lê o verso de Huidobro: “Cow-boys que brotan en el crepúsculo”. Se em *Pájaro de color* e *Correspondencia Infra*, de 1977, apareciam (pelo menos) alguns poemas de Mara Larrosa,³ em *Muchachos desnudos...*

² Ver “O tráfico de mulheres” (Rubin, 2017).

³ Ficcionalizada no romance como María Font.

serão publicados apenas poetas homens, fato que é comentado por Efraín Huerta⁴ – e celebrado, ainda que com alguma ironia que pode aludir à identificação de uma masculinidade insuficiente – em seu poema-prefácio:

[...] *once son, pues,
y se fijaron?, ni una sola hembra,
con tan buenas guapamente sabrosas que son
y que escriben como Afroditas que surgieran
no de un pantanoso taller literario
sino un bárbaro océano de pantalones de mezclilla.*
(Huerta, 1979, p. 10).

E depois continua, agradecendo aos onze poetas jovens por restaurar

[...] *la serena confianza
en una dura nalga femenina (of course),
en un suave pechito,
en un verso de infinita ternura
y, en general, en la palabra Poesía, que es una torre de funcional erección,
y ay de quien lo ponga en duda.*
(Huerta, 1979, p. 11).

Não à toa, Mara Larrosa, Guadalupe Ochoa⁵ e Geles Lebrija escreverão décadas mais tarde que “*las infras tenemos esa lucha por no ser esos objetos sexuales, pero hay como una decepción*” (Medina, 2016, p. 61). Na antologia de Gabriel Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, publicada em 1980, em que se reúnem poemas de 164 poetas mexicanos, vemos que 18% dos poemas publicados nela são de mulheres, “*proporción nunca vista en la historia de la poesía mexicana*” (Zaid, 1980, p. 282). Mara Larrosa está presente mais uma vez, embora sem seus companheiros infras (ausência que será lembrada como ressentimento em inúmeros momentos em que se comentam a versão ficcional

⁴ Efraín Huerta havia, junto com Octavio Paz e outros poetas, criado, em 1938, o Grupo Taller, bem como a *Revista Taller*, abandonando-a, no entanto, e se afastando dos preceitos poéticos de Octavio Paz. Algo esquecido na paisagem literária mexicana, sua obra completa é publicada em 1968, impactando profundamente a nova geração de poetas, da qual também fazia parte Roberto Bolaño. Com a publicação, sua poesia passa a ser largamente reconhecida, ganhando prêmios relevantes, e figurar como um contraponto ao projeto estético ilustrado de Octavio Paz. Ver artigo de Ricardo Aguilar Melantzón (1983) que reflete, ainda nos anos 1980, sobre Efraín Huerta como farol dessa nova geração de poetas.

⁵ Ficcionalizada no romance como Xóchitl García. Ver também: <https://raicesalair.com/mujeres-infras/>. Acesso em: 16 dez. 2025.

desta antologia, “a antologia de Zarco”, em *Os detetives selvagens*) – além de poemas dela, há poemas de Darío Galicia, poeta homossexual que, embora muito querido por todos, nunca integrou propriamente o infrarrealismo.

i. Los bastardos de Sor Juana

Quatro dias depois de sua cena batismal na Encruzilhada Veracruzana, podemos encontrar García Madero ruminando sobre seu encontro com Brígida e uma outra cena inaugural em potencial, buscando entender as ações exatas – penetração, ejaculação – que permitem atravessar a soleira da virgindade. Sua conclusão é de que o assunto é complicado demais. Eles estão na casa das irmãs Font, e María está com um livro de Sor Juana nas mãos. García Madero tenta uma piada para amenizar o desinteresse que a jovem demonstra diante da sua presença, citando as redondilhas de Sor Juana, que, nos anos 1970, eram reivindicadas pelos movimentos feministas: “*Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis*” (Bolaño, 2006, p. 37). Não encontrando risadas, ele emenda com um soneto de amor da poeta, e María, mais adiante, na mesma cena, dirá a ele que “quero que os real-visceralistas se fodam” (Bolaño, 2006, p. 38). Na obra, é María Font, muito mais que sua irmã Angélica, quem cumpre uma função pedagógica entre os real-visceralistas, tanto no que diz respeito a transformá-los em experimentos de sua libertação sexual – Angélica dirá à irmã, demonstrando uma espécie de contradição que não parecia fazer sentido para María: “Você lê Sor Juana o tempo todo, mas se comporta feito uma puta” (Bolaño, 2006, p. 179) – quanto no que diz respeito a duvidar da relevância do real-visceralismo, sugerindo, mais de uma vez, que pensassem na criação de um seção surrealista mexicana.

Em outro momento do romance, o surrealismo – mais especificamente aquele realizado no México por duas mulheres exiladas – retornará, ao lado também de Sor Juana, em uma genealogia feminista traçada por María:

[...] citou Gertrude Stein, Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice B. Toklas (tocá-las até gozar, Lupe disse, mas María não deu bola), Unica Zurn, Joyce Mansour, Marianne Moore e outras de cujo nome não me lembro mais. As feministas do século XX, imagino. Também citou Sor Juana Inés de la Cruz (Bolaño, 2006, p. 55).

A voz narrativa de García Madero, registrada em seu diário, apresenta, ocasionalmente, pontos de fuga à homossocialidade e momentos em que a questão de gênero, sobretudo na forma do feminismo estudantil dos anos 1970, irrompe na trama. No entanto, é nos depoimentos de algumas das mulheres que conhecemos, na primeira parte, apenas pela intermediação de

García Madero, que será possível observar (algumas) críticas mais explícitas às distintas variantes das masculinidades hegemônicas, revelando “suas terríveis consciências de machinhos latino-americanos” (Bolaño, 2006, p. 200). As críticas são, geralmente, direcionadas a indivíduos ou a ações individuais (Laura Jáuregui, por exemplo, ao relatar os tapas que levou de Belano após a separação) e não chegam a ser pensadas em seu aspecto estruturante, como seria feito publicamente pelas poetisas infrarrealistas décadas mais tarde. Mas talvez o mais interessante é que Roberto Bolaño, escrevendo sobre os anos 1970 em 1990, pensará sobre a virilidade compulsória das vanguardas artísticas dos anos 1920, criando a figura de Cesárea Tinajero. É, portanto, ironicamente, em alguma medida, ao tentar vislumbrar uma história alternativa das vanguardas artísticas, que Bolaño encontrará Paz. Dito de outro modo, é ao buscar escapar do modelo de virilidade como paradigma estético que pautou a discussão em torno das vanguardas mexicanas dos anos 1920 (reeditada, em alguma medida nos anos 1970 sob a batuta de Efraín Huerta) que Bolaño avançará uma concepção da poesia que tem uma origem feminina compulsoriamente imaculada. A ironia se deve ao fato de que a inimizade dos real-visceralistas/ infrarrealistas para com Octavio Paz continha, como parte de seus preceitos, a reativação da oposição dos estridentistas aos *Contemporáneos*: o grupo de Bolaño queria reivindicar parentesco com os estridentistas, ao passo que Paz, desde os anos 1930, reivindicava a tradição poética dos *Contemporáneos*.⁶

“*Los bastardos de Sor Juana*” é a sugestão de Pancho Rodríguez – que não será acatada – para o nome da revista real-visceralista que está sendo gestada em novembro de 1975. A menção a essa forma particular de filiação – que não pode se reconhecer como tal, deslocando, por sua vez, a maternidade – ganha relevância quando consideramos que o nome “Cesárea” faz referência a uma forma de parto que envolve um corte (seria a cesura do poema?) e que Auxilio Lacouture se autointitula mãe da poesia mexicana (mesmo sendo uruguaia), epíteto que será atribuído também a Lilian Serpas (“a verdadeira mãe”, mesmo sendo de El Salvador). Mas a reivindicação de uma filiação bastarda também indicava uma recusa ao classismo a ela associada e ao qual Cesárea Tinajero se oporá. Diante da fama de Sor Juana no século XX, pode ser difícil imaginar que ela tenha passado quase dois séculos esquecida até irromper no cânone literário nos anos 1920, feito capitaneado pelos escritores do Ateneo de la Juventud Mexicana, dentre os quais os membros mais notáveis foram Alfonso Reyes e José Vasconcelos (lembrando que este último dirigiu a política cultural e educacional do México na primeira década após a revolução),

⁶ Octavio Paz, no texto “*Razón de ser*”, de 1939, reivindica uma continuidade, mas também uma superação dos *Contemporáneos*, demonstrando que esta relação não é tão linear como muitas vezes se aponta; no entanto ele claramente exclui de sua tradição poética os estridentistas e a relação direta defendida por este grupo entre poesia e ação.

além de membros dos *Contemporáneos*, que editariam algumas de suas obras.⁷ É nos mesmos anos 1920 que Cesárea frequentará os encontros da primeira edição do realismo visceral e criará a revista *Caborca*, nome de uma cidade em Sonora, já anunciando, talvez, sua desapareição e sua partida da Cidade do México rumo ao norte do país, que era também seu local de nascimento. Luis Sebastián Rosado, quando escuta de Piel Divina que há uma novidade imensa que mudará toda a poesia em língua espanhola, responde:

É, perguntei, algum manuscrito de Sor Juana Inés de la Cruz? Um texto profético de Sor Juana sobre o destino do México? Não, claro que não, era *uma* coisa que os real-visceralistas tinham encontrado, e os real-visceralistas eram incapazes de se meter nas bibliotecas perdidas do século XVII (Bolaño, 2006, p. 175).

O que haviam encontrado, no lugar de Sor Juana, era Cesárea Tinajero e uma forma de filiação que seria reivindicada como legítima, não, no entanto, nas bibliotecas perdidas do século XX, mas na casa de Amadeo Salvatierra, que contará a Lima e Belano sobre a vida de Cesárea e sua relação com as vanguardas do período pós-revolucionário, mais especificamente o estridentismo de Manuel Maples Arce, que também aparece no livro, dando um depoimento sobre uma entrevista que ele concede a Belano (e que Bolaño realmente realizou para o volume 62 da revista *Plural*, em 1976, logo após a saída de Paz da direção da revista, além de entrevistas com os estridentistas Germán List Arzubide e Arqueles Vela).⁸ Amadeo Salvatierra e Cesárea Tinajero, entretanto, não existiram fora do romance de Bolaño e, por isso, permitem investigar caminhos para uma vanguarda que poderia ter sido – a do real-visceralismo dissidente do estridentismo. Cesárea era secretária do general Diego Carvajal (“macho pacas”, diz Amadeo, quando conta que o general é emboscado e morto em um momento de vulnerabilidade em um bordel), personagem inspirado no governador de Veracruz, o general Heriberto Jara, que atuou como mecenas do estridentismo, convidando Maples Arce para trabalhar na secretaria de cultura do estado e para fundar na capital, Xalapa, a cidade de Estridentópolis. Em *Os detetives selvagens*, no entanto, o

7 Ver Perelmuter (2021). Sobre a relação entre os *Contemporáneos* e a obra de Sor Juana, ver “Sor Juana entre los Contemporáneos”, em Stanton (1998).

8 Ver Bolaño (1976). A publicação das entrevistas logo após a saída de Paz da revista *Plural*, em 1976, pode ser compreendida como parte do desejo dos real-visceralistas de constituírem seu próprio cânone, revisitando a história da literatura mexicana e o papel importante – mas não hegemônico no campo literário – dos estridentistas. Nas entrevistas, Bolaño pergunta para Arce e Vela sobre a querela com os *Contemporáneos*, que respondem confirmando a contenda; já Arzubide lhe conta sobre uma briga de punhos com “um dos alvos de seus manifestos”, ao mesmo tempo que comenta que eles haviam publicado alguns poemas de Salvador Novo na revista *Irradiador*.

estridentismo é focalizado em um momento imediatamente anterior à sua institucionalização, quando Cesárea deixa o movimento e a Cidade do México para ir à Sonora, apesar das tentativas de convencimento de Amadeo, que insiste que ela permaneça:

Perdeu a cabeça, Cesárea? Aqui você tem trabalho, seus amigos, Manuel gosta de você, eu gosto de você, Germán e Arquelas gostam de você, o general não saberia o que fazer sem você. Você é uma estridentista de corpo e alma. Você nos ajudaria a construir Estridentópolis, Cesárea, eu lhe disse. Então ela sorriu, como se eu estivesse contando uma piada ótima, mas que ela já conhecia, e disse que fazia uma semana que tinha deixado o trabalho e que, além disso, nunca tinha sido estridentista, mas sim real-visceralista. Eu também, eu disse ou gritei, todos os mexicanos somos mais real-visceralistas do que estridentistas, mas e daí, o estridentismo e o realismo visceral são apenas duas máscaras para chegar aonde queremos chegar. E aonde queremos chegar?, ela perguntou. À modernidade, Cesárea, respondi, à porra da modernidade (Bolaño, 2006, p. 473-474).

Quando Belano, Lima, Lupe e García Madero finalmente encontram Cesárea em Sonora, ela parece antever o que os ímpetos de modernidade legariam ao México: as *maquilas* de Ciudad Juárez/Santa Teresa de 2666. Após ser professora rural no estado de Sonora entre 1930-1936, Cesárea, que, apesar de odiar José Vasconcelos, havia esboçado o seu próprio plano massivo de alfabetização e, vivendo na rua Rubén Darío – grande ícone do modernismo hispano-americano –, abandona o magistério para trabalhar na primeira fábrica de conservas de Santa Teresa, anunciando tempos vindouros, segundo diz para a amiga, lá para os anos 2600. Depois passa a ser vendedora de ervas medicinais na feira, sugerindo algum parentesco com Florita Almada, *yerbatera* de 2666. A história de Cesárea, inclusive o seu fim trágico, ao modo de Hipátia, a quem admirava, nos faz pensar na falência da Revolução Mexicana e nos sentidos estéticos atribuídos a ela (embora Cesárea também afirmasse que a Revolução Mexicana chegaria até o século XXII). A desapareição de Cesárea, nesse sentido, pode ser compreendida como uma recusa das dinâmicas de institucionalização dos grupos artísticos que disputavam o poder cultural nos anos 1920. Em sua própria revista, por exemplo, ela publicou estridentistas e *Contemporáneos* ao mesmo tempo, apesar da inimizade entre os grupos e suas visões estéticas distintas. É relevante lembrar aqui que os *Contemporáneos*, sobretudo nas figuras de Salvador Novo e Xavier Villaurrutia, não eram rechaçados, tanto pelos estridentistas, quanto pelo grupo de Diego Rivera,⁹ apenas por sua

⁹ Em 1924, Diego Rivera publica no *El Machete*, a revista do *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*, uma caricatura de José Clemente Orozco chamada “*Los Anales*”, uma forma pejorativa de se referir aos *Contemporáneos*. A caricatura contém alguns *catrines* de aspecto afeminado. Em 1926, Rivera também fará uma caricatura de Salvador Novo em um de seus murais na Secretaria de Educação Pública (nele, Novo aparece com orelhas de burro, encolhido e curvado, pisoteado

ligação mais direta ao projeto cultural de Vasconcelos, mas principalmente pela homossexualidade de alguns de seus membros: havia uma associação direta entre uma arte menos intervencionista (conceitualizada, portanto, como burguesa) e a homossexualidade. No segundo manifesto estridentista de janeiro de 1923, lê-se que “*ser estridentista és ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros*” (SCHWARTZ, 1991, p. 171), falocentrismo retomado por Efraín Huerta – a poesia como torre de ereção – em seu poema-prefácio para *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. Maples Arce, deputado federal nos anos 1930, seria também protagonista e promotor, ao lado de outros intelectuais, de um comitê de saúde pública cuja meta era expulsar e negar cargos públicos a artistas e escritores homossexuais.¹⁰

O virilismo pós-revolucionário se impôs nas vanguardas artísticas. Em novembro de 1924, teve início, no suplemento cultural do jornal *El Universal*, uma longa polêmica em torno do futuro da literatura mexicana. O estridentista Arqueles Vela, utilizando o pseudônimo José Corral Rigán, publica o artigo “*La influencia de la Revolución en nuestra literatura*”. No texto, ele projetava um futuro livro de Azuela como aquele que faltava para completar a tríade das artes revolucionárias: “*La revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera. Un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución*”. Um mês depois, Julio Jiménez Rueda publica um artigo em resposta, chamado “*El afeminamiento en la literatura mexicana*”. O ataque à geração contemporânea de escritores, que, segundo Rueda, não estava à altura “*de las agitaciones del pueblo en todo esse período de cruenta guerra civil, apasionada pugna de intereses*”, foi respondido alguns dias depois por Francisco Monterde, que afirmava que “*existe en la actualidad una literatura mexicana viril*”, apontando a existência de “*poetas de calidad ‘no afeminado’*”. Já em *Os detetives selvagens*, Fábio Ernesto Logiacomo, vencedor do prêmio Casa de las Américas, autoproclamado especialista em poetas jovens latino-americanos, na presença de Lima e Belano, pensará que faltava algo a eles: faltava “a viril comunhão de ideias” (Bolaño, 2006, p. 155). No mesmo livro, o pintor Alfonso Pérez Camarga dirá, em seu depoimento, que:

por trás por um proletário). Em 1934, na revista *Choque*, a publicação da Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas, Rivera publicaria um texto chamado “*Arte puro, puros maricones*”, no qual defenderia que “*el ‘arte puro’, el ‘arte abstracto’, es el niño mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de pseudoplásticos y escribidores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones*”. Também parece importante registrar que em 1945 Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros bloqueiam um mural encomendado à María Izquierdo para o palácio do governo do Distrito Federal, sugerindo que sua obra ficasse restrita às escolas e aos mercados, espaços mais associados ao ambiente doméstico.

10 Em *Salvador Novo: lo marginal en el centro* (2000), Carlos Monsiváis dedica um capítulo à perseguição homofóbica empreendida contra os *Contemporáneos*, focalizando também os cáusticos versos satíricos de Salvador Novo, que desenvolve uma elaborada “arte do insulto” para responder aos insultos públicos. Trechos inteiros do capítulo também podem ser encontrados em Monsiváis (1997).

Não eram poetas, com toda certeza, não eram revolucionários, creio que nem mesmo eram sexuais. O que quero dizer com isso? Que o sexo não parecia lhes interessar (só lhes interessava o dinheiro que pudessem nos arrancar), assim como a poesia ou a política, embora a aparência deles pretendesse se amoldar ao arquétipo já tão surrado do jovem poeta de esquerda. Mas não, o sexo não lhes interessava, ao que me consta, com toda certeza. Como é que sei? Por uma amiga, uma amiga arquiteta que quis trepar com um deles. Belano, imagino. E na hora da verdade não aconteceu nada. Picas mortas (Bolaño, 2006, p. 339).

Os comentários são curiosos, uma forma quase previsível de ataque dentro dos protocolos da masculinidade hegemônica, mas parecem querer demonstrar que, pelo menos da perspectiva de Bolaño, os infrarrealistas não correspondiam plenamente aos ideais de gênero da época e às suas expectativas de virilidade (ambivalência de certa forma assinalada pelo prefácio já mencionado de Efraín Huerta, que parece, mais do que tudo, afirmar sua própria virilidade). Em pelo menos dois depoimentos, mulheres comentarão a impotência de Belano,¹¹ o que também gera ruídos com o relato dos inúmeros orgasmos proporcionados às mulheres com quem García Madero se relaciona e que ele contabiliza – algo obsessivamente e inverossimilmente – em seu diário. No que diz respeito à homossexualidade masculina, embora Bolaño reivindique aliança com os estridentistas, esta parece caber dentro de um panorama mais amplo da homossexualidade masculina, como observei no começo do texto, que, se não é exatamente viril, pode ser valente – categoria cara ao autor chileno. No entanto, em uma apresentação de Mario Santiago ao poeta Darío Galicia (em quem Ernesto San Epifanio é inspirado) para uma pequena antologia de poetas no volume 63 da revista *Plural*, em 1976, ele parece precisar enfatizar a diferença de Galicia em relação aos Contemporâneos: “*la poesía mexicana dejará de ser (queridito Villaurrutia) un anémico nocturno en que nada se oye*” (SANTIAGO, 1976, p.32).¹²

Já Cesárea, a quem Salvatierra também chama de “valente”, precisava, supomos, performar uma masculinidade hegemônica e revolucionária: a poeta, nos conta Amadeo, escrevia quase todos os “discursos estupendos” do general Carvajal,

¹¹ Agradeço a Caetano Romão pela sugestão.

¹² Rubén Medina, em um dos prólogos à nova edição de *La ciencia de la tristeza*, de Darío Galicia (2023), afirmará o seguinte, transformando Galicia em um homossexual excepcional, detentor de uma homossexualidade apropriada aos preceitos real-visceralistas: “*Santiago tiene claro que Darío Galicia no es el gay escandaloso y frívolo en el sentido que lo es Novo, ni tampoco es Villaurrutia, paradigma del homosexual discreto y socialmente privilegiado, ni Carlos Monsiváis, quien afirma en ciertos espacios sociales su identidad homosexual, pero ya convertido en un capo y una figura de gran poder cultural que hacía y deshacía tras bambalinas en el tablero de la cultura en México*”. Disponível em: <https://cultura.nexos.com.mx/dario-galicia-y-el-sujeto-cuir/>. Acesso em: 15 dez. 2025.

[...] discursos que circularam por todo o México e que foram reproduzidos em jornais de muitos lugares, de Monterrey e de Guadalajara, de Veracruz à Tampico, e que às vezes líamos em voz alta nas nossas reuniões nos cafés (Bolaño, 2006, p. 305).

Tal fato sugere que, entre os modos de espectralidade de Cesárea, estava igualmente o de *ghostwriter* da virilidade. Amadeo também nos conta que a poeta não era a única mulher a frequentar as reuniões estridentistas; havia também uma amiga sua, Encarnación Guzmán, publicada na revista *Caborca*. Diferente de Cesárea, Encarnación era muito bonita, ele continua, mas a sua voz era desagradável, o que nos faz pensar naquilo que Anne Carson escreve em “O gênero do som” sobre a relação entre a voz aguda feminina e a vileza, mencionando o treinamento que Margaret Thatcher teve que realizar, para poder tornar sua voz apazível ao público. Diz Salvatierra: “Se ela fosse muda, acho que mais de um teria se apaixonado por ela, mas com aquela voz era impossível” (Bolaño, 2006, p. 279). Maples Arce ordena de fato a sua mudez em uma reunião, suscitando a indignação de Cesárea:

Encarnación, ele lhe disse, se você não sabe nada de poesia, por que não cala a boca? [...] Cesárea, que, quando Encarnación falava, costumava adotar uma posição de segundo plano, como se não estivesse presente, logo se levantou da cadeira e disse a Manuel que aquilo não era maneira de falar com uma mulher. Mas você não ouviu as barbaridades que ela falou?, Manuel disse. Ouvi, Cesárea, disse, que por mais ausente que parecesse, na realidade não perdia um só gesto da amiga e protegida, e continua me parecendo que o que você disse exige um pedido de desculpas. Bom, eu peço desculpas, Manuel disse, mas quero que a partir de agora ela não abra o bico. Arqueles e Germán concordaram com ele. Se não sabe, não fale, argumentaram. Isso é uma falta de respeito, Cesárea disse, privar alguém do direito de tomar a palavra. Na reunião seguinte, Encarnación não apareceu, nem Cesárea. As reuniões eram informais, e ninguém, pelo menos aparentemente, deu pelas faltas delas (Bolaño, 2006, p. 279-280).

A descrição do silenciamento ecoa outra cena de *Os detetives Selvagens*, quando Requena conta a García Madero das expulsões realizadas por Belano no grupo:

Pergunto a ele quem foram os expurgados desta vez. Requena diz o nome de poetas que não conheço e o de Angélica Font, Laura Jáuregui e Sofía Gálvez. — Expulsou três mulheres! — não consegui deixar de exclamar (Bolaño, 2006, p. 106).

As circunstâncias são distintas, mas vão construindo na obra de Bolaño os indícios de um ambiente frequentemente misógino, no qual a figura de Cesárea irrompe como uma espécie de incógnita. Se é o rastro da poesia dela que é perseguido no livro como um farol para os real-visceralistas dos anos 1970, seria impreciso dizer que se trata de uma busca feminista. Antes, me parece, é resultado de uma forma de reação ao feminismo: é a figura descrita frequentemente como feia, solitária e solteirona que permitirá um retorno do recalcado (apesar de uma possível história de amor com um toureiro, cuja veracidade, no entanto, é colocada em dúvida, e apesar de um breve momento de atração que Amadeo sente quando descobre que Cesárea dança muito bem). Como se a origem e o destino de toda a poesia só pudessem ser salvaguardados por uma mulher que, como disse Paz sobre Sor Juana, abdicou do seu gênero para poder pensar. Dirá Octavio Paz, em *As armadilhas da fê*:

[...] a “masculinização” para se apropriar do saber masculino (os signos e as letras) e a “neutralização” do seu sexo sob o hábito religioso não são tanto as etapas de seu retorno à feminilidade e à maternidade naturais, mas sim os sucessivos momentos de uma peregrinação – que é também uma transfiguração – em direção à *outra* maternidade que Ísis encarna: Juana Inés de la Cruz é mãe de obras poéticas vivas (Paz, 2017, p. 207).

São inúmeros os momentos no grande tomo de Paz sobre Sor Juana em que ele explora esse mesmo caminho: masculinização, neutralização do sexo e refeminização por meio de sua progênie poética. Essa neutralidade,¹³ ele diz, “não é sinônimo de esterilidade”, a neutralidade se transforma em “fecundidade simbólica”; Sor Juana está “grávida não de filhos, mas de metáforas e tropos” (Paz, 2017, p. 255). A masculinização e a neutralização, Paz afirma, são transgressões sociais necessárias para poder aceder ao mundo dos livros, mas é curioso que a redenção desse processo de “disfarce” (são ainda as palavras de Paz) precise ser superada nos termos da maternidade. Mais curioso ainda é que Paz se refira inúmeras vezes à obra de Sor Juana como feminista ou como antecipando o feminismo moderno; por qual motivo, então, é preciso reiterar que a neutralização de sua sexualidade (tomada como equivalente à neutralização de seu gênero) é redimida por meio de uma maternidade poética? Por qual motivo a maternidade permanece sendo o parâmetro, se o próprio Paz reconhece que ela não abdicou, de fato, de seu gênero para pensar,

¹³ Ver, sobre o tema da neutralidade na obra de Sor Juana, mais especificamente em seu poema “Primer Sueño”, dentro dos parâmetros de um “problema de gênero” butleriano, Fiol-Matta (2003). Pensando sobre a defesa da neutralidade da alma e do saber nos poemas de Sor Juana, Fiol-Matta questiona a interpretação corrente tanto de um neoplatonismo andrógino quanto de um disfarce para um corpo estavelmente feminino, considerando a própria produção discursiva do corpo, do gênero e do sujeito na transição para a modernidade.

transformando-o, pelo contrário, em motor de sua escrita, notadamente em sua *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*?¹⁴ Por qual motivo “a contradição entre as letras e a condição feminina” (Paz, 2017, p. 552) precisaria ser resolvida por uma imaculada concepção da poesia? A questão se torna verdadeiramente espinhosa se consideramos o que Paz nos diz ao final do livro: em meio aos inúmeros documentos que assinou confirmando sua suposta abjuração dos estudos profanos – um deles com o próprio sangue –, ela jamais renuncia “formal e expressamente às letras”, reiterando, no entanto, o “voto de acreditar e defender o mistério da Imaculada Conceção de Maria” (Paz, 2017, p. 542). Dito de outro modo, era em nome do dogma da Puríssima Conceção que ela precisava abandonar, por ser mulher, as letras.¹⁵

Cesárea, no entanto, como Sor Juana antes dela, para de escrever, fato que na hagiografia oficial da freira será interpretado o como sinal máximo de sua conversão e devoção ao monastério. Em ambos os casos, é difícil afirmar o que as levou à interrupção.¹⁶ Sobre Sor Juana há fortes indícios de que a sua famosa *Resposta de Sor Juan a Sor Filoteia* suscitou imensa censura por parte da Igreja, que a obrigou a abandonar a escrita, sua biblioteca e seus instrumentos. Sobre Cesárea sabemos que sua partida para o norte do país acontece pouco após o casamento de Encarnación, evento, no entanto, cujos efeitos são incertos. Amadeo afirma que Cesárea não reagiu nada bem ao casamento de Encarnación (nos fazendo, inclusive, suspeitar da natureza do afeto de Cesárea por ela, como se fez exaustivamente com Sor Juana e a Marquesa de Paredes), mas depois comenta também que, quando a encontrou e perguntou sobre o casamento, ela havia contado sobre sua comoção e alegria. É, ao se despedir de Cesárea, que Amadeo a chama (embora não em voz alta) de “mãe dos real-visceralistas”¹⁷. É a única vez em que ela é chamada de mãe no livro. Como se fosse a própria interrupção do processo criativo que a alçasse a esse posto de maternidade criativa, e a criação agora ficasse a cargo de seus filhos. Contrariando, então, o que diz Maples Arce,

14 Sobre a constituição de um lugar legítimo de pensamento feminino dentro de uma textualidade subalternizada como a carta, ver Ludmer (1984).

15 Escreve Paz (2017, p. 507): “A diferença entre Sor Juana e outros escritores clérigos – Lope, Góngora, Calderón e tantos outros – era muito simples: ela era mulher. Lope e Góngora foram maus sacerdotes, mas nenhum Fernández de Santa Cruz os repreendeu em público por não escreverem tratados de teologia, tampouco nenhum Núñez de Miranda lhes retirou auxílio espiritual por terem escritos sonetos e décimas de amor. A uma freira cumpridora de seus deveres se poderia proibir o que não se proibia a um mau sacerdote”.

16 Em ambos os casos, inclusive, não se pode afirmar ao certo que a interrupção foi definitiva. Após a morte de Sor Juana, encontram em meio às suas coisas um poema que ela havia escrito e permanecia em estado de rascunho. No caso de Cesárea, havia os cadernos que, no entanto, não continham poemas, mas excêntricas listas de leituras para a infância, adolescência e juventude, parte de seu plano para a alfabetização massiva.

17 No romance, após Belano confrontar seus amigos sobre um roubo na Casa do Lago, comenta-se, com acidez, que ele estava agindo “como se fosse a mãe de todos os real-visceralistas” (Bolaño, 2006, p. 172).

em *Os detetives selvagens*, sobre todos os poetas, inclusive os mais vanguardistas, precisarem de um pai, Bolaño parece sugerir que os real-visceralistas buscavam uma mãe que pudesse oferecer uma forma particular de justificar suas existências¹⁸.

Não parece menos relevante considerar que, em *Os detetives selvagens*, há outra poeta cuja presença é espectral e assombra Quim Font: Laura Damián, que morreu aos 20 anos, atropelada por um carro, e passou a dar seu nome a um prêmio de poesia para jovens de sua idade. Em uma casa de saúde mental e depois em uma instituição psiquiátrica, Quim Font delira com Laura Damián, que lhe faz perguntas sobre a “longa e sangrenta marcha dos jovens líricos do DF”, antecipando o final de *Amuleto*. Em uma conversa entre María Font e García Madero, especula-se que ela morreu virgem, o que ambos consideram triste. No entanto, dentro da economia da obra de Bolaño, essa parece ser uma condição para que a poesia possa ser removida de seu lugar viril e alçada a um valor feminino, como se a experimentação sexual que embalava a criação literária de muitas mulheres dos anos 1970 – basta lermos os poemas de Mara Larrosa – permanecesse aquém do valor da verdadeira poesia, corporificado na figura de Cesárea e Auxilio e suas maternidades imaculadas. García Madero, bêbado na casa de Catalina O’Hara, pensa consigo mesmo: “Não se aproxime, disse para mim mesmo, ela é MÃE. Depois pensei em túmulos, em trepar em cima de um túmulo, em dormir em cima de um túmulo”. (Bolaño, 2006, p. 96). A sexualidade da mãe, portanto, parece um interdito, que pela sua dimensão assombrosa o faz pensar na morte.

ii. La madre de la poesía mexicana

Em *Os detetives selvagens* e depois, em *Amuleto*, Auxilio Lacouture encarna uma maternidade atípica, mãe de filhos “inventados ou adotados no meio da desmesura” (Bolaño, 2008, p. 74). Nos delírios espaço-temporais que a acometem nas semanas em que ela passa trancada no banheiro do quarto andar da Faculdade de Filosofia e de Letras da UNAM, ocupada pelo exército em 1968, Auxilio recebe uma visita de Remedios Varo. A questão também parece ser procurar outros caminhos para uma vanguarda que poderia ter sido.¹⁹ Mas Auxilio parece estar mais dedicada à reprodução da vida dos poetas do que à escrita de sua própria poesia, ainda que ela nos diga que se salvou da invasão da UNAM – e manteve a possibilidade da autonomia universitária – porque escreveu. Além disso, Auxilio se descreve como uma

¹⁸ Aqui talvez seja importante comentar que no texto “Da violência, da verdadeira violência”, de Marcos Natali (2020), a maternidade será pensada em outros termos, igualmente instigantes, pra pensarmos a figura da mãe na obra de Bolaño. O personagem do conto, um fotógrafo homossexual latino-americano, afirma ter virado mãe após resgatar duas crianças de um bordel na Índia.

¹⁹ Sobre a ideia de uma vanguarda que poderia ter sido em *Amuleto*, ver Ruggieri (2020).

“virgem louca”, em oposição a Lilian Serpas, que vivia a sua sexualidade da forma como queria – comentando, inclusive, um encontro sexual com Che Guevara, sobre quem dirá que era apenas “normal” na cama, realizando uma provocação, mais uma vez, à cumplicidade entre virilidade e ímpeto revolucionário. Se, em *Os detetives selvagens*, encontramos a famosa hierarquia entre as poetas bichonas e bicharocas²⁰, em *Amuleto* a viagem de Belano ao Chile e a experiência do golpe o situará “na subcategoria dos tipos durões, e isso, na hierarquia dos machinhos desesperados da América Latina, era um diploma, um jardim de medalhas nada desprezível” (Bolaño, 2008, p. 69).

Em *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, há menção a Alcira Soust Scaffo (em quem Auxilio é inspirada), bem como em outro livro importante do mesmo período, o livro de Luis González de Alba,²¹ *Los días y los años* (1971). Este último menciona que Alcira era poeta, comentando inclusive que a mimeografia de seus folhetos de poemas, integrantes do projeto *Poesía en armas*, frequentemente atrapalhava a produção de material gráfico para as manifestações. Alcira também é mencionada em livros posteriores sobre o mesmo período, como o de Carlos Monsiváis, *El 68: la tradición de la resistencia* (2008), ou o de José Revueltas, *México 68: Juventud y revolución* (1978). Em 2018, o Museo Universitario de Arte Contemporáneo da UNAM organizou uma enorme exposição sobre ela, chamada *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir donde?*, com um imenso material que havia sido guardado por familiares e amigos ao longo das décadas. Nas mais de 250 páginas do catálogo, podemos ter acesso ao imenso material produzido por ela, entre desenhos, poemas e traduções. Nele podemos ler um trecho de uma carta que ela escreve a José Revueltas, quando ele está encarcerado no Lecumberri, referindo-se ao período em que ficou presa no banheiro:

Hoy – 30 de marzo – hace seis meses que salí, quiero decir que descendí de un platillo volador!; después de un día, dos, tres, cuatro!; Hasta que el día 12 regresé de arriba! (en silencio) todo el tiempo en silencio... No buscado... ¡pero se gana la luz desde el infierno! Dice León Felipe... y desde un cierto silencio (Muac, 2018, p. 50).

²⁰ Interessante refletir sobre a inspiração de Bolaño para tal sistema de categorização. Em *Antes que anochezca* (1992), Reinaldo Arenas escreve sobre as “cuatro categorías de locas” de Cuba. Guillermo Cabrera Infante, um dia após a morte de Manuel Puig, em 1990, escreve um texto ao *El País* chamado “La última traición de Manuel Puig”, no qual conta que seu amigo havia, certa vez, realizado toda uma hierarquia dos autores do boom, comparando cada um a uma diva do cinema hollywoodiano. Uma versão do texto saiu alguns dias depois no *The Guardian*, com o título “In a pampas of a dream”.

²¹ Luis González de Alba foi uma das lideranças do movimento estudantil em 1968 e fundador, junto de Nancy Cárdenas, da Frente de Liberación Homosexual do México. Suicidou-se em 2 de outubro de 2016, na mesma data do massacre de Tlatelolco.

Lemos também um bilhete que ela escreve para Roberto Bolaño em 1975, que ela conhecia desde 1970: “*Gracias Roberto Vola años / qué manera de escriViiir / concha tú... / no concha tú volañadas / Poesía no eres tú Volañadas / K...oN*” (Muac, 2018, p. 61). Há uma foto dela com Roberto Bolaño (em cuja casa viveu um período), Mario Santiago e outros poetas infras com o lago de Chapultepec ao fundo. Lemos, ainda, que o poeta León Felipe, exilado da ditadura franquista e personagem de *Amuleto*, havia morrido na manhã em que a UNAM fora invadida e que Alcira recebe os soldados com leituras de poemas dele e de Nicollás Guillén pelos alto-falantes. Alcira não se refere a si mesma como a mãe da poesia mexicana em nenhum de seus inúmeros papéis disponíveis na exposição, que compunham sua vasta e dispersa obra artística e poética. Carlos Sevilla, em 2008, escreve inclusive que havia encontrado Alcira no banheiro neste dia e que sugeriu que ela tentasse cruzar abertamente o cerco militar, fingindo procurar os filhos: “*Lejos de agradecerme el consejo, se indignó de que yo pudiera atribuirle la edad de una madre con hijos universitarios*” (Muac, 2018, p. 45).

Evidentemente, não se trata de realizar um exercício comparativo mecânico entre fato e ficção, mas trata-se de interrogar, novamente, sobre a escolha de uma forma peculiar de maternidade como o ponto de convergência da poética real-visceralista na obra de Bolaño. Pensando em como os delírios de Auxílio vão costurando uma memória das lutas latino-americanas e anunciam, ao final, a marcha de jovens – “*los niños más lindos de latinoamérica*” – rumo ao abismo, o canto que será cantado por ela como um amuleto, cito Paz novamente: “a maternidade se resolve na ressurreição simbólica do passado e seus mortos. Os agentes da ressurreição são os signos – as letras, a poesia” (Paz, 2017, p. 207). E talvez aqui fosse importante mencionar que tanto Paz, quanto Bolaño parecem estar retomando uma teorização muito mais antiga da imaculada concepção como criação da arte e do belo: as palavras colocadas por Sócrates na boca de Diotima em *O banquete*, de Platão.²² Na boca do filósofo, a sacerdotisa trazida à cena tece uma teoria sobre a gravidez espiritual para, pelo menos de acordo com certas leituras, elogiar o amor entre homens como um amor superior e mais fecundo – “*sobre todo el amor que se tuvieron entre ellos*”, diz Auxílio, refletindo sobre o amor que os jovens daquela geração conheceram.

Poderia ser argumentado que a maternidade de Auxílio espelharia uma forma de maternidade como aquela descrita em *La noche de Tlatelolco*: uma das mães de um jovem assassinado no massacre declara, diante de um imenso público que lota a praça em 31 de outubro de 1968, menos de um mês depois do massacre, que “*me han matado a mi hijo, pero ahora todos ustedes son mis hijos*” (Poniatowska, 1998, p. 273).

²² Agradeço a Larissa Drigo pela sugestão.

A declaração enlutada²³, que, no entanto, atualiza o vínculo materno nos corpos da multidão, nos faz pensar na relação possível, desta vez entre Florita Almada, que também tinha visões em 2666, e Auxilio. Diz Florita, diante do horror dos feminicídios na cidade fictícia de Santa Teresa: “É Santa Teresa! É Santa Teresa! Estou vendo claramente! Lá matam as mulheres. Matam minhas filhas. Mihas filhas! Minhas filhas!” (Bolaño, 2010, p. 420). Santa Teresa de Ávila, não custa mencionar, defendia uma devoção mística que suspendia a razão em prol do êxtase da memória e da imaginação – e não deixa de ser curioso o nome escolhido para representar ficcionalmente Ciudad Juárez, cidade nomeada em homenagem à Benito Juárez, grande herói nacional. É também verdade, no entanto, que a própria Auxilio colocará em xeque a legitimidade de seu epíteto, por vezes atribuindo a verdadeira maternidade da poesia a Lilian Serpas e, em outro momento, tanto em *Amuleto* quanto em *Os detetives selvagens*, ao afirmar mais categoricamente que

[...] não sou mãe de ninguém, mas que, isso sim, conheço todos, todos os jovens poetas do DF, os que nasceram aqui, os que chegaram das províncias, os que a maré trouxe de outros lugares da América Latina, e amo todos eles (Bolaño, 2006, p. 203).

A diferença não é enorme, mas talvez seja crucial: como se a dizer que ainda seria preciso encontrar um outro nome para esse amor.

²³ Aqui talvez caiba mencionar um dado autobiográfico sobre Alcira que não temos como afirmar que era conhecido por Bolaño: em 1958, grávida de um médico com quem havia sido casada no México, descobre uma traição e, em circunstâncias que não são muito claras, se atira de um carro em movimento, perdendo o bebê.

Referências

- BOLAÑO, Roberto (org.). *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*: 11 jóvenes poetas latinoamericanos. Cidade do México: Editorial Extemporaneos, 1979.
- BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOLAÑO, Roberto. “Tres Estridentistas En 1976”. *Plural*, n. 62, 1976.
- FIOL-MATTA, Licia. “Visions of Gender: Sor Juana and the First Dream”. *Nepantla: Views from South*, v. 4, n. 2, p. 345-374, 2003.
- HUERTA, Efraín. “De los desnudos será...”. In: BOLAÑO, R. (org.). *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*: 11 jóvenes poetas latinoamericanos. Cidade do México: Editorial Extemporaneos, 1979.
- LONG, Ryan. *Queer Exposures: Sexuality and Photography in Roberto Bolaño's Fiction and Poetry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2021.
- LUDMER, Josefina. “Tretas del débil”. In: LUDMER, J. *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.
- MEDINA, Rubén (org.). *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*. Cidade do México: Editorial Matadero, 2016.
- MEDINA, Rubén. “Darío Galicia y el sujeto queer”. In: GALICIA, D. *La ciencia de la tristeza*. Cidade do México: Matadero/Ediciones Norteadas, 2023.
- MELANTZÓN, R. A. “Efraín Huerta and the New School of Mexican Poets”. *Latin American Literary Review*, v. 11, n. 22, p. 41-55, 1983.
- MONSIVÁIS, C. “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen”: (a propósito de lo “Queer” y lo “Rarito”). *Debate Feminista*, v. 16, 1997.
- MUAC. *Alcira Soust Scaffo. Escribir poesía ¿vivir dónde?* Cidade do México: UNAM, 2018.
- NATALI, Marcos. “Da violência, da verdadeira violência”. In: NATALI, M. *A literatura em questão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.
- PAZ, Octavio. “Razón de ser”. In: *Taller*, Vol. 2, abril de 1939.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Ubu, 2017.

- PERELMUTER, Rosa. (org.). *La recepción literária de Sor Juana Inés de la Cruz: un siglo de apreciaciones críticas (1910-2010)*. Nova York: Idea, 2021.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Cidade do México: Ediciones Era, 1998.
- RIVERA, Diego. “Arte puro: puros maricones”. In: *Choque*, Órgano de la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas, núm 1, México, 27 de março de 1934.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. In: RUBIN, G. Políticas do sexo. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.
- RUGGIERI, M. Os fins da universidade: herança e imaginação. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, 2020.
- SANTIAGO, Mario. (selección y prólogo). “Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos”. In: *Plural*, n. 63, dezembro de 1976.
- STANTON, A. “Sor Juana entre los Contemporáneos”. In: STANTON, A. *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Cidade do México: El Colegio de México, 1998.
- ZAID, Gabriel. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

Mariana Ruggieri. Professora adjunta na Universidade Federal do Ceará. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, com estágios de pesquisa na University of Michigan e na Universidad Nacional Autónoma de México e estágios pós-doutorais na Unicamp e na Freie Universität Berlin.

E-mail: ruggieri.mari@gmail.com

Declaração de Autoria

Mariana Ruggieri declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 19/04/2025

Aceito em: 16/10/2025