



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**TALITA JORDINA RODRIGUES**

**NEM COVARDES, NEM CANIBAIS: DIÁLOGOS ENTRE  
ROBERTO BOLAÑO E JUAN VILLORO**

**CAMPINAS,  
2024**

**TALITA JORDINA RODRIGUES**

**NEM COVARDES, NEM CANIBAIS: DIÁLOGOS ENTRE  
ROBERTO BOLAÑO E JUAN VILLORO**

**Tese de doutorado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Doutora em Teoria e  
História Literária na área de Teoria e  
Crítica Literária.**

**Orientadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate**

**Este exemplar corresponde à  
versão final da Tese defendida pela  
aluna Talita Jordina Rodrigues e  
orientada pela Profa. Dra. Miriam  
Viviana Gárate.**

**CAMPINAS,**

**2024**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

R618n Rodrigues, Talita Jordina, 1989-  
Nem covardes, nem canibais : diálogos entre Roberto Bolaño e Juan Villoro / Talita Jordina Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Miriam Viviana Gárate.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003. 2666. 2. Villoro, Juan, 1956-. El testigo. 3. México. I. Gárate, Miriam Viviana, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Neither cowards nor cannibals : dialogues between Roberto Bolaño and Juan Villoro

**Palavras-chave em inglês:**

Bolaño, Roberto, 1953-2003. 2666

Villoro, Juan, 1956-. El testigo

2666

El testigo

Mexico

**Área de concentração:** Teoria e História Literária

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Miriam Viviana Gárate [Orientador]

Livia Fernanda de Paula Grotto

Julio Cesar Pimentel Pinto Filho

Víctor Manuel Ramos Lemus

André Fiorussi

**Data de defesa:** 21-03-2024

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4575-8643>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3514383898777315>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Miriam Viviana Gárate**

**Livia Fernanda de Paula Grotto**

**Julio Cesar Pimentel Pinto Filho**

**Víctor Manuel Ramos Lemus**

**André Fiorussi**

**IEL/UNICAMP  
2024**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

*Pero eso, lo sé mientras observo a Villoro que mira el Mediterráneo, no es lo importante. ¿Lo importante es que seguimos vivos? Tampoco, aunque no es poco. Lo importante es que tenemos memoria. Lo importante es que aún podemos reírnos y no manchar a nadie con nuestra sangre. Lo importante es que seguimos de pie y no nos hemos vuelto ni cobardes ni caníbales.*

Roberto Bolaño, in *Recuerdos de Juan Villoro*

## **Agradecimentos**

À Capes, pela bolsa de estudos no Brasil e no México, o que possibilitou minha dedicação exclusiva ao doutorado - Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, processo nº 001; Programa Institucional de Internacionalização – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, processo nº 88887.695786/2022-00;

aos professores que fizeram parte da minha formação e trajetória até aqui, inclusive os que gentilmente participaram do meu exame de qualificação e me brindaram com leituras muito sensíveis a respeito do meu trabalho;

à minha tutora da Unam, no período Sanduíche no México, Ainhoa Vásquez Mejías, que me acolheu de forma tão generosa e abriu para mim um novo universo de referências a partir da narcoliteratura;

à minha orientadora, Miriam Gárate, detentora de uma mistura precisa de inteligência, senso crítico (apuradíssimo) e sensibilidade, e que por isso se tornou, tão rapidamente, uma das minhas maiores referências e inspirações no meio acadêmico – e também na vida;

aos meus pais, cujo apoio constante é o principal responsável pelo meu equilíbrio.

## Resumo

O presente trabalho propõe um estudo comparado entre as poéticas dos autores latino-americanos Roberto Bolaño e Juan Villoro a partir das respectivas obras literárias *2666* e *El testigo*. Para tanto, propõe-se a observação de alguns elementos que se repetem nos dois romances. Esses temas são: o desterro ou a figura do desterrado, as representações do intelectual, o silêncio atrelado à violência, as relações entre neoliberalismo e violência, o cenário mexicano e as figurações do tempo. Tais análises são guiadas por procedimentos metodológicos que se relacionam com a proposição de um exercício autoral de identificar e de criar relações a partir principalmente de imagens, utilizando em alguns casos ferramentas analíticas que são emprestadas do próprio campo da literatura e das artes de modo geral. A partir disso, propõe-se uma série de passeios por ideias como: o desterro existencial e psicológico; o intelectual lumpen e o intelectual funcionário, submetido ao Estado; a surdez seletiva e a mudez tempestiva em relação à violência generalizada; a indústria visceral que transforma a violência em produto em diferentes estágios de um capitalismo que se pode chamar de *gore* ou de *snuff*, assim como a apreensão desses produtos em contextos da cidade e da província; o estabelecimento de uma geografia metafísica do território mexicano assim como a ideia de fronteiras internas extraoficiais; e por fim, a constatação de que o México é capaz de promover a convivência entre fantasmas do passado e espectros do futuro, em um exercício que espelha a violência do presente aos rituais pré-hispânicos e ao mesmo tempo prefigura um futuro catastrófico.

**Palavras-chave:** Roberto Bolaño; Juan Villoro; *2666*; *El testigo*; desterro; intelectual, violência; México.

## Abstract

This doctoral thesis proposes a comparative study between the poetics of Latin American authors Roberto Bolaño and Juan Villoro based on their respective literary works *2666* and *El testigo*. To this end, we propose the observation of some elements that are repeated in both novels. These themes are: exile or the figure of the exiled, the representations of the intellectual, the silence linked to violence, the relations between neoliberalism and violence, the Mexican scenario and the figurations of time. Such analyzes are guided by methodological procedures that are related to the proposition of an authorial exercise of identifying and creating connections based mainly on images, in some cases using analytical tools that are borrowed from the field of literature and the arts in general. From this, a series of “tours” are proposed through ideas such as: existential and psychological exile; the lumpen intellectual and the employed intellectual, submitted to the State; selective deafness and temporary muteness in relation to widespread violence; the visceral industry that transforms violence into a product in different stages of a kind of capitalism that can be called gore or snuff, as well as the seizure of these products in city and provincial contexts; the establishment of a metaphysical geography of Mexican territory as well as the idea of unofficial internal borders; and finally, the observation that Mexico is capable of promoting coexistence between ghosts of the past and specters of the future, in an exercise that mirrors the violence of the present to pre-Hispanic rituals and at the same time prefigures a catastrophic future.

**Keywords:** Roberto Bolaño; Juan Villoro; *2666*; *El testigo*; exile; intellectual; violence; Mexico.

## Resumen

El presente trabajo propone un estudio comparativo entre las poéticas de los autores latinoamericanos Roberto Bolaño y Juan Villoro a partir de sus respectivas obras literarias *2666* y *El testigo*. Para eso, proponemos la observación de algunos elementos que se repiten en ambas novelas. Esos temas son: el destierro o la figura del exiliado, las representaciones del intelectual, el silencio vinculado a la violencia, las relaciones entre neoliberalismo y violencia, el escenario mexicano y las figuraciones del tiempo. Dichos análisis se guían por procedimientos metodológicos relacionados con una propuesta de un ejercicio autoral de identificar y crear relaciones basadas principalmente en imágenes, utilizando en algunos casos herramientas analíticas tomadas del campo de la literatura y las artes en general. Se propone, así, una serie de recorridos a través de ideas tales como: el exilio existencial y psicológico; el intelectual lumpen y el intelectual funcionario, sometido al Estado; la sordera selectiva y el mutismo oportuno en relación a la violencia generalizada; la industria visceral que transforma la violencia en un producto en distintas etapas de un capitalismo que puede llamarse *gore* o *snuff*, así como el entendimiento de estos productos en contextos urbanos y provinciales; el establecimiento de una geografía metafísica del territorio mexicano bien como la idea de fronteras internas no oficiales; y finalmente, la observación de que México es capaz de promover la convivencia entre fantasmas del pasado y espectros del futuro, en un ejercicio que espeja la violencia del presente a los rituales prehispánicos y al mismo tiempo prefigura un futuro catastrófico.

**Palabras clave:** Roberto Bolaño; Juan Villoro; *2666*; *El testigo*; destierro; intelectual, violencia; México.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 CRIATURAS</b> .....	21
1.1 Desterro ou a figura do desterrado .....	21
1.2 O intelectual .....	41
<b>2 VIOLÊNCIA</b> .....	68
2.1 O silêncio .....	68
2.2 Violência e neoliberalismo .....	98
<b>3 COORDENADAS</b> .....	123
3.1 Atlas mexicano .....	123
3.2 Tempo .....	152
<b>CONCLUSÃO</b> .....	179
<b>Referências</b> .....	186

## INTRODUÇÃO

*Dizem que a primeira frase de um discurso é sempre a mais difícil.*

*Bem, ela já ficou para trás.*

Wisława Szymborska,

Discurso do Prêmio Nobel (1996)

Na década de 1970, alguns jovens embriagados costumavam invadir recitais e conferências do ilustre autor mexicano, e posterior vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, Octavio Paz, com o intuito de xingá-lo. O grupo de escritores marginais se autodenominava “Infrarrealista”<sup>1</sup> e entre seus integrantes estava Roberto Bolaño. Anos mais tarde, no final da década de 1990, o autor chileno, já dotado de algum reconhecimento no meio literário, viajou a seu país natal e, na ocasião, aceitou o convite da escritora Diamela Eltit para jantar em sua casa. Apesar da noite em clima amigável, pouco tempo depois, o evento íntimo foi descrito por Bolaño de maneira irônica em um artigo de jornal no qual ele criticava o estilo de vida burguês da autora e de seu marido, um intelectual que ocupava um posto importante no governo chileno<sup>2</sup>. Diamela Eltit e Octavio Paz não foram os únicos alvos de Bolaño. Isabel Allende também recebeu repetidamente críticas públicas por parte dele, assim como tantos outros escritores, especialmente latino-americanos. Quando Bolaño morreu, em 2003, Allende declarou: “El hecho de que esté muerto no lo hace, a mi juicio, mejor persona. Era un señor bien desagradable.” (DÉLANO, 2022).

Pouco tempo antes de morrer, Bolaño concedeu uma entrevista à repórter Mónica Maristain da Revista Playboy mexicana. Entre as tantas perguntas direcionadas a ele, estava a seguinte: “¿A usted por qué le gusta llevar siempre la contraria?”. E Bolaño respondeu: “Yo nunca llevo la contraria.” (BOLAÑO, 2004, p. 332). Em depoimentos ao documentário *Bolaño Cercano* (HAASNOOT, 2008), o escritor catalão Enrique Vila-Matas e o mexicano Juan Villoro lembram de situações nas quais havia um interlocutor de Bolaño que concordava com ele e isso o fazia imediatamente mudar de opinião, apenas pelo prazer de discordar e de discutir. Em resumo, há muitas histórias capazes de construir a imagem de Bolaño como alguém cuja postura era extremamente crítica e beligerante, principalmente em relação ao campo literário.

<sup>1</sup> O movimento chamado de Infrarrealismo nasceu na Cidade do México e foi fundado por um grupo de jovens poetas marginais que costumava se reunir no Café La Habana. Além de Bolaño, outro nome mais destacado era o poeta Mario Santiago Papasquiaro. O grupo que publicou três manifestos também foi ficcionalizado por Bolaño em *Los detectives salvajes*, romance no qual se utiliza o nome “real visceralismo” para se referir ao coletivo.

<sup>2</sup> Trata-se do texto “El pasillo sin salida aparente” publicado inicialmente na revista espanhola *Ajo Blanco* e depois na compilação de textos críticos do autor intitulada *Entre paréntesis*.

Na contramão desse espírito combativo está Juan Villoro que parece resguardar suas críticas mais duras e inimizades literárias no âmbito privado. Publicamente, Villoro aparece distribuindo elogios para dezenas de autores, muitos dos quais são seus amigos pessoais. Figura constante em eventos literários e acadêmicos, Villoro também é elogiado com frequência por seus colegas de ofício. Em conferências, a gentileza e a simplicidade tentam esconder o erudito que é capaz de falar com naturalidade sobre qualquer tema, que domina os clássicos da literatura Ocidental e também conhece muito bem seus contemporâneos e principalmente seus compatriotas<sup>3</sup>. Não é incomum que depois de escutar atentamente a uma pergunta da plateia, ao final de sua fala, Villoro diga algo como “sua pergunta é tão boa que talvez eu não consiga respondê-la” embora formule logo na sequência uma explicação clara e coerente.

Nessas e em outras ocasiões, Villoro também conta piadas e anedotas. Ao discorrer, entre muitos elogios, sobre a figura e a obra de Augusto Monterroso, por exemplo, Villoro lembra do dia em que cometeu um pequeno erro ao declamar o famoso miniconto do escritor. Em vez de dizer “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, Villoro teria dito “Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, ao que o autor do texto teria assinalado logo na sequência algo como: “Uff, você me fez soar como Tolstói”. A história, embora gire em torno daquilo que disse outro autor, é transformada em anedota por Villoro, assim como ele o faz em tantas outras situações, com o intuito de arrancar risadas da plateia.

Outra anedota envolvendo o nome do autor russo, Liev Tolstói, também aparece entre as lembranças de colegas acerca de Bolaño. Conta o escritor argentino Andrés Neuman<sup>4</sup> que, em uma conversa telefônica datada da época em que o autor chileno estava escrevendo *2666*, ele se mostrava bastante inquieto. Neuman teria perguntado a Bolaño qual era o motivo de tanta angústia no processo de escrita do romance mais longo de toda sua obra. E, segundo o argentino, Bolaño teria respondido algo como: “É que eu não sou Tolstói!”.

---

<sup>3</sup> De acordo com Gárate (2017, p. 854) “La frecuentación de textos fundadores es una constante en la ensayística de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956). Singulares acercamientos a títulos del canon europeo – *El Quijote, una lectura fronteriza* (2008), Lo que hay en un nombre: el *Emilio* de Rousseau (2008), Las ataduras de la libertad: Goethe y *Las afinidades electivas* (2008) -, o a obras y autores claves para la ficción mexicana e hispanoamericana del siglo XX – Lección de arena: *Pedro Páramo* (2001), Monterroso: el jardín razonado (2001), La fisonomía del desorden: de *El pozo* a *Los adioses* (2008) -, constituyen un núcleo importante de su producción.”

<sup>4</sup> Neuman que na época ainda era muito jovem, com pouco mais de 20 anos, foi mencionado algumas vezes por Bolaño como uma promessa da literatura. Em um texto que aparece na coletânea *Entre paréntesis*, intitulado “Neuman, tocado por la gracia”, Bolaño escreve: “Cuando me encuentro a estos jóvenes escritores me dan ganas de ponerme a llorar. Ignoro el futuro que les espera. No sé si un conductor borracho los atropellará una noche o si de improviso dejarán de escribir. Si nada de eso ocurre, la literatura del siglo XXI les pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre.” (BOLAÑO, 2004, p. 149)

Em mais uma história narrada por um amigo do meio literário, Rodrigo Fresán, ele e Bolaño teriam jantado em um restaurante de Barcelona durante uma noite chuvosa. Fresán teria deixado Bolaño em uma estação de trem para que voltasse a Blanes, mas cerca de 30 minutos depois ele apertou a campainha de sua casa dizendo “Hazme un té, por favor. Acabo de matar a una persona.” Fresán conta que ao longo de um tempo significativo, Bolaño sustentou a história de que, depois de uma tentativa de furto, ele teria acidentalmente assassinado um *skinhead*, mostrando-se preocupado com um possível flagrante das câmeras de segurança que existiam próximas ao local. Ao fim da encenação, o chileno desfez a mentira perguntando como Fresán tinha sido capaz de acreditar na história. A verdade era, apenas, que o trem estava com problemas e, por isso, ele teria que tomar um táxi até Blanes, mas pensou em fazer essa chamada da casa de Fresán, embora para ele parecesse algo muito trivial aparecer na porta do amigo munido apenas do verdadeiro motivo de ele estar ali, de modo que preferiu inventar uma narrativa mais interessante.

Enquanto a maioria das histórias de Bolaño se relacionam, de certa forma, a amigos do meio literário e intelectual, no caso de Villoro, ele próprio conta uma série de histórias engraçadas que se vinculam mais com o contexto familiar, embora no interior desse âmbito também estejam referências à intelectualidade. É o caso da memória de infância que remete à profissão de seu pai, o filósofo Luis Villoro. Juan conta que, quando questionado sobre qual era sua atividade profissional, seu pai costumava dizer que ele “buscava o sentido da vida”, o que levava seu filho a repetir ingenuamente, na escola, que essa era a profissão de seu pai, o que gerava estranhamento por parte de seus professores e colegas.

Para além das anedotas e das referências ao meio intelectual, no caso de Juan Villoro há também uma incursão por temas mais populares. O rock e o futebol são dois assuntos de seu interesse e em algumas ocasiões ele até mesmo aparece em canais de TV aberta comentando partidas e falando de música. Em uma recente conferência proferida na Feria del Libro Zócalo, no centro do Cidade do México, dezenas de pessoas formavam uma longa fila para conseguir sua assinatura em um livro sobre futebol depois de gargalharem com as histórias e curiosidades que Villoro contava sobre o mundo desse esporte. Muitos desses espectadores visivelmente não atendiam ao perfil de leitores que se verificava na maior parte do evento. Eram em geral pessoas mais velhas e mais humildes que pareciam se interessar mais pelo futebol do que pela literatura, conquanto saíssem todos com seu exemplar debaixo do braço.

Ainda que Bolaño se mostre publicamente cheio de armas, todos os que conviveram com ele, incluindo Juan Villoro, dizem que o escritor era, na verdade, uma pessoa extremamente

doce e generosa. Da mesma maneira, embora Villoro pareça ser o tipo de autor que fuja do combate, o próprio Bolaño o colocava dentro do grupo de intelectuais que ele considerava “valientes”. A amizade dos dois é outro capítulo interessante. Roberto Bolaño e Juan Villoro se encontraram pela primeira vez em uma cerimônia de entrega de prêmios literários na *Universidad Autónoma de México* no início dos anos de 1970. Os dois, ainda muito jovens, com idades entre 17 e 20 anos, tinham ficado entre os três melhores de cada categoria: Bolaño na poesia e Villoro no conto<sup>5</sup>. Naquele dia, no entanto, pouco se falaram. Cerca de duas décadas depois, quando ambos enfim já haviam debutado no mercado editorial e já tinham alcançado certo prestígio no meio literário, a reaproximação aconteceu.

Em “La batalla futura”, Villoro começa contando sobre o dia em que recebeu o telefonema de Bolaño pela primeira vez, em 1998, quando o escritor chileno vivia na Catalunha e Villoro estava no então Distrito Federal, a capital mexicana. Em um bate-papo mais recente com estudantes, no entanto, essa história é reproduzida de maneira cômica. Villoro comenta que não sabia que à época havia uma espécie de promoção na Espanha que permitia que os usuários de telefonia pudessem fazer ligações para outros países pagando pouco. De um dos lados da linha, Villoro se mostrava preocupadíssimo dizendo: “Roberto, esta ligação vai te custar muito!”, enquanto que do outro lado Bolaño respondia, com certa soberba, que não havia com o que ele se preocupar. Mais do que um contato casual estabelecido por um sujeito solitário que aproveitava a oportunidade de fazer chamadas internacionais, aquela ligação representou uma mão estendida e um convite para a amizade. Algumas outras ligações ainda viriam e, antes da morte prematura de Bolaño em 2003, ele e Villoro também se encontrariam pessoalmente algumas vezes na Espanha.

Na coletânea de ensaios escritos por Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, o índice onomástico indica que o nome de Juan Villoro aparece em sete textos. Na última entrevista que Bolaño concedeu antes de morrer, Villoro é citado como um dos melhores autores de sua geração. No interior de seu romance derradeiro, *2666*, o nome de Villoro também está presente<sup>6</sup>. Da mesma maneira, não é incomum que o mexicano apareça em eventos dedicados à obra do

---

<sup>5</sup> Bolaño comenta brevemente esse encontro no texto “Recuerdos de Juan Villoro”, publicado no livro de ensaios *Entre paréntesis* (BOLAÑO, 2004, p. 137) e também na coletânea *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica* (RUISÁNCHEZ & ZAVALA, 2011, pp. 66-67).

<sup>6</sup> Em *La parte de Amalfitano*, há o seguinte trecho: “Probablemente este libro llegó a mis manos en Laie, pensó, o en La Central, adonde acudí a comprar un libro de filosofía y el dependiente o la dependienta, emocionada porque en la librería se hallaban Pere Gimferrer, Rodrigo Rey Rosa y **Juan Villoro** discutiendo sobre la conveniencia o no de volar, sobre los accidentes aéreos, sobre si es más peligroso despegar que aterrizar, introdujo, por error, este libro en mi bolso.” (BOLAÑO, 2020, p. 254, grifo meu)

autor chileno, assim como em coletâneas de textos críticos sobre Bolaño<sup>7</sup>. Enfim, se fosse possível fazer um inventário completo de todos os momentos nos quais os nomes de Roberto Bolaño e de Juan Villoro se cruzam, a lista seria extensa. Este trabalho se constitui, portanto, de uma tentativa de aproximá-los uma vez mais, colocando em diálogo suas poéticas a partir da leitura crítica de suas obras mais importantes: *2666* e *El testigo*.

Os dois romances que compõem o *corpus* desta pesquisa são narrativas longas que alcançaram amplo reconhecimento do público e da crítica e que coincidentemente foram publicadas pela primeira vez no mesmo ano, em 2004. *El testigo* venceu o *XXII Premio Heralde de Novela* logo após seu lançamento – mesma premiação que Bolaño tinha recebido por *Los detectives salvajes* em 1998. No caso de *2666*, mesmo que a publicação tenha sido póstuma, já que Bolaño morreu em julho de 2003, quando a tradução para o inglês foi lançada, o romance foi eleito o livro do ano pela Revista Time (GROSSMAN, 2022) além de receber posteriormente o National Book Critics Circle Award.

Em *2666*, o enredo não tem um centro claro e a narrativa não é completamente linear. Isso porque a obra é dividida em cinco partes aparentemente independentes, uma vez que o próprio autor pensou nessa configuração mais ou menos serial com o intuito de deixar uma herança mais duradoura para seus filhos<sup>8</sup>. É claro que a organização do romance também atende a um projeto estético e temático, não deixando de lado o próprio estilo do autor. Contudo, o fato é que o único elemento que efetivamente une as cinco partes de *2666* é a cidade de Santa Teresa e os brutais feminicídios registrados por lá<sup>9</sup>.

Na seção de abertura, *La parte de los críticos*, apresenta-se um grupo de intelectuais europeus que estudam a obra de um autor germânico chamado Benno von Archimboldi. Como o paradeiro desse autor é desconhecido, esses personagens acabam chegando a Santa Teresa na tentativa de seguir seus rastros. Na sequência, *La parte de Amalfitano* narra a vida de um professor de Filosofia que acaba de se instalar em Santa Teresa e que convive com o pânico provocado pela possibilidade de sua filha adolescente ser uma das vítimas da violência local. A

---

<sup>7</sup> Em *Bolaño Salvaje* (SOLDÁN & PATRIAU, 2008), há o texto “La batalla futura”, acima mencionado; em *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (MANZONI & al., 2002), há o texto “El copiloto del Impala”.

<sup>8</sup> Cada uma das cinco partes, segundo orientação deixada por Bolaño, deveria ser publicada separadamente, ano a ano. Dessa forma, as novas publicações garantiriam uma fonte de renda para sua família por pelo menos cinco anos depois de sua morte. No entanto, os editores responsáveis pela obra de Bolaño, junto com os responsáveis legais e o conselheiro literário, decidiram lançar tudo de uma vez, em um só tomo. A decisão foi certa e a obra rapidamente se tornou um sucesso editorial, primeiramente no mundo hispânico, depois em outros países onde surgiram traduções, como foi o caso dos Estados Unidos, país no qual *2666* e outras obras de Bolaño fizeram muito sucesso.

<sup>9</sup> Santa Teresa é na verdade o nome fictício dado à Ciudad Juárez. Os casos reais de feminicídios são apresentados em um livro-reportagem chamado *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez (2010). Bolaño leu esse texto e inclusive criou um personagem inspirado em Sergio para *La parte de los crímenes*.

terceira parte, *La parte de Fate*, apresenta a viagem de um jornalista estadunidense para Santa Teresa com o intuito de cobrir uma luta de boxe, embora ao tomar conhecimento do que se passa naquele lugar o personagem expresse a vontade de também escrever sobre os crimes. A penúltima parte do romance, *La parte de los crímenes*, é a que narra efetivamente a rotina violenta de Santa Teresa e a vida de pessoas afetadas direta ou indiretamente pelos casos de feminicídios. Por fim, *La parte de Archiboldi* apresenta uma espécie de romance biográfico – ou de formação – do escritor tão admirado pelos críticos europeus da primeira parte e cujo destino acaba também se cruzando com a cidade de Santa Teresa.

Em *El testigo*, de Juan Villoro, há uma trama mais amarrada e linear do que aquela que encontramos em *2666*<sup>10</sup>. O enredo gira em torno do personagem Julio Valdivieso que depois de passar 24 anos morando na Europa volta para seu país natal, o México. Aos 48 anos de idade, com carreira acadêmica já bem estabelecida em um departamento de Letras Hispânicas da França, o personagem se depara com uma série de situações que o obrigam a repensar sua própria história, a história de sua família e também de seu país. Valdivieso é convidado para fazer parte do patronato da Casa do Poeta, instituição dedicada à vida e à obra do escritor mexicano Ramón López Velarde. Ao mesmo tempo em que se familiariza com os mitos que envolvem o escritor, dois de seus antigos colegas de oficina literária pedem que ele participe do processo de produção de uma telenovela, cujo tema é a Guerra Cristera, evento do qual sua família possui um acervo de documentos históricos, além de experiências resguardadas no âmbito oral.

Nesse contexto, entra na história a fazenda Los Cominos que acaba por se tornar a locação de filmagens do programa televisivo e é onde Valdivieso rememora cenas de sua infância, especialmente aquelas que viveu com sua prima Nieves, personagem que foi também sua paixão proibida. Sendo assim, o leitor vai conhecendo detalhes do passado e da genealogia de Julio Valdivieso ao mesmo tempo em que ele próprio monta uma espécie de quebra-cabeças biográfico, além de tentar resolver novos problemas do presente, sendo que muitos destes estão ligados à violenta realidade de seu país e suas complexas relações de poder.

Naturalmente, as linhas acima são redutoras, insuficientes e não poderiam dar conta da magnitude e da complexidade tanto das obras específicas como das poéticas totais dos dois autores. Contudo, a intenção de se apresentar brevemente os romances que compõem o *corpus*, assim como o esforço inicial de caracterizar brevemente os autores por meio de uma incursão

---

<sup>10</sup> Em um texto crítico, Michel (2011, p. 191) afirma que com *El testigo* “[...] Villoro decidió volver a intentar La Gran Novela Mexicana, como no se había desde Carlos Fuentes, Fernando del Paso, Juan García Ponce o Jorge Aguilar Mora escribieron las suyas.”

mais imagética do que catalográfica, tem menos a ver com a tentativa de resumi-los do que com a intenção de assinalar alguns dos interesses desta pesquisa, tanto do ponto de vista temático como do ponto de vista metodológico. Para apresentar – e também justificar –, então, tais interesses, será tomado aqui, uma vez mais, o caminho das imagens, começando com um empréstimo que vem da literatura clássica Ocidental para chegar a uma imagem tomada da própria literatura brasileira.

Em um dos mais famosos trechos da obra de Goethe, o capítulo quarto do romance *As afinidades eletivas*, o leitor acompanha o discurso do personagem Capitão a respeito da combinação de elementos químicos. Embora dentro da narrativa esse esforço argumentativo se apresente, na verdade, como uma analogia cuja intenção principal é a de refletir acerca das complexas relações humanas, tal alegoria também pode ser oportuna para justificar alguns procedimentos adotados por este trabalho. Vale, portanto, seguir os mesmos passos desse personagem assim como suas abstrações diante de Eduard e Charlotte, seus interlocutores na cena.

A primeira afirmação feita pelo personagem de Goethe é a de que todos os elementos químicos possuem uma relação primordial consigo mesmos. Tal relação entendida como “pura”, do ponto de vista da materialidade, costuma ter a forma esférica, como é o caso das gotas da chuva, do mercúrio e do chumbo quando derretido (GOETHE, 2014, p. 54-55). Essa espécie de volta circular sobre si mesmo é, portanto, o primeiro procedimento metodológico que se pretendeu adotar neste trabalho. Isso porque a chave interpretativa para muitas questões depreendidas dos romances analisados pode estar no próprio repertório de produção literária ou ensaística do mesmo autor. No contexto da Teoria Literária, esse exercício recebeu o nome de Método das Passagens Paralelas e, segundo Compagnon (2010, p. 68), é utilizado desde o século XVIII<sup>11</sup>.

Para além desse exercício de leitura de uma obra a partir de outros textos do mesmo autor, é necessário lembrar que o objeto deste trabalho está voltado não apenas para um, mas sim para dois escritores e suas respectivas obras. Sendo assim, o segundo procedimento metodológico desta pesquisa se relaciona diretamente com a natureza do comparatismo, da mesma maneira que o segundo argumento do personagem Capitão, na obra de Goethe, direciona-se para o evento de combinação e mistura de dois elementos distintos, como água e

---

<sup>11</sup> Talvez seja pertinente lembrar que essa escolha metodológica implica abandonar, ao menos em parte, os frutos teóricos oriundos do famoso texto *A morte do autor*, de Roland Barthes (2004).

vinho. Nesse sentido, uma das intenções do trabalho que se segue é relacionar elementos que se aproximam e que são identificados nos dois romances que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Ler um autor a partir de outro, promover uma aproximação de suas ideias, temas recorrentes e procedimentos de escrita é um método possível. No entanto, é natural que alguns elementos não sejam passíveis de fusão, como também ensina o personagem d’*As afinidades eletivas*. Seguindo seu raciocínio, algumas pessoas e grupos sociais se comportam como elementos químicos, podendo ser unidas de maneira circunstancial a partir de uma ação determinada, como quando se agita água e óleo, por exemplo. Todavia, esses mesmos elementos ou pessoas voltam a se distanciar na sequência imediata, ou seja, repelem-se. Sendo assim, o terceiro procedimento metodológico deste trabalho está relacionado às diferenças e, portanto, ao invés de se fazer um esforço de ler um autor *a partir* de outro, a intenção também será a de ler um *à contraluz* do outro.

Depois de apresentar esses três estágios básicos de relações entre elementos químicos, o personagem de Goethe chega enfim ao tema das afinidades eletivas que é aquilo que mais interessa à narrativa<sup>12</sup>. Esta também é uma imagem que de certa forma serve para aludir a mais um procedimento metodológico adotado adiante. As afinidades eletivas ocorrem quando se adiciona um terceiro elemento à determinada mistura prévia, sendo que no caso desta pesquisa tal elemento deve estar fora dos limites das obras que compõem o *corpus* e dos demais textos dos dois autores estudados. Esse tipo de experiência metodológica parece, em um primeiro momento, bastante óbvia no contexto das ciências humanas, especialmente no caso de trabalhos literários comparatistas. No entanto, é importante observar que as afinidades eletivas podem ser construídas de infinitas maneiras e a partir de infinitas combinações e elementos – não por acaso Goethe se valeu da Química para escrever um romance e posteriormente também uma *Teoria das cores*. Sendo assim, a intenção é mobilizar, quando necessário, ferramentas provenientes tanto da própria Teoria e Crítica Literária quanto de outras áreas do conhecimento, como Filosofia e História, por exemplo, mas também, e sobretudo, ferramentas oriundas do próprio campo literário e das artes de um modo geral.

Chega-se, então, a uma importante inspiração metodológica deste trabalho, cuja ideia pode ser rastreada tanto na teoria Inestética de Alain Badiou (2002) como na famosa forma de “pensar por imagens” de Walter Benjamin. Não se restringir a referências e a ferramentas

---

<sup>12</sup> O argumento do personagem Capitão se direciona para os casos nos quais um terceiro elemento químico é adicionado a uma mistura de modo que um dos elementos primários acaba sendo eliminado. Isso porque com a adição percebe-se uma afinidade mais produtiva do que a anterior. Claramente, no discurso do romance essa metáfora é utilizada para exemplificar casos extraconjugais que resultam em separação de um casal e formação de um novo, precisamente por conta das afinidades eletivas.

estritamente acadêmicas, assim como tentar observar os textos de uma maneira um pouco mais desarmada e, por fim, fazer esforços para também trabalhar com imagens, e não apenas com conceitos ou ideias abstratas, são propósitos que estão presentes em todas as etapas desta pesquisa, desde sua gênese. A primeira justificativa desta escolha tem a ver com a extensão do *corpus*, uma vez que se trata de dois romances de magnitude considerável, um com cerca de mil páginas e outro com cerca de 500 páginas. Naturalmente, acima da questão da extensão física, os romances também são bastante complexos, o que demanda uma leitura detida e demorada.

Além disso, tal proposta de procedimento metodológico que tenta buscar caminhos um pouco mais “livres” parte do entendimento de que a literatura e outros objetos estéticos têm tanto a nos dizer quanto qualquer “teoria” bem formulada e reconhecida nos demais campos do conhecimento, sendo plenamente possível utilizá-la também como ferramenta de análise. Aqui também é oportuno lembrar de um texto do professor Alcir Pécora, *A musa falida* (2022), no qual ele defende que a literatura e as artes desempenharam papel central no pensamento Ocidental a partir do século XIX, mas que elas vêm perdendo força e espaço nas últimas décadas. A consequência é que a literatura acaba sendo consumida, no próprio contexto dos departamentos de estudos literários, por uma carga descomunal de teorias, sendo que muitas delas são emprestadas de outros campos. Em um trecho quase despercebido de uma das obras de José Saramago, encontra-se uma imagem que pode representar a tentativa deste trabalho em ir contra esse “inflacionamento teórico” cujo resultado por vezes é o enfraquecimento da própria literatura e das artes em geral. Saramago diz: “O cão veio com o dono e foi-se-lhe deitar ao lado depois de ter dado as três voltas sobre si mesmo que eram a única recordação que lhe havia ficado dos tempos em que havia sido lobo.” (2017, p. 196).

Seguindo as voltas do cão de Saramago “sobre si mesmo”, e voltando uma vez mais à analogia que foi estabelecida anteriormente com a Química, o objetivo do trabalho que se segue é produzir pequenos balões de ensaio, ou seja, algumas reflexões capazes de demonstrar a possibilidade de estabelecer um diálogo entre a obra de Bolaño e a obra de Villoro a partir de um exercício de leitura bastante autoral. Esse diálogo, do ponto de vista metodológico, parte, portanto, da investigação de “afinidades eletivas” presentes nas obras, embora não se restrinja às tais ressonâncias que estão mais na superfície dos textos, de modo que a intenção aqui é igualmente seguir pelo caminho de criação e formulação de outras afinidades eletivas que se constroem por meio de referências diversas e de imagens pinçadas das obras do *corpus* ou de outras narrativas. Essas leituras se constituem, pois, como o que Lebrun chamou de “passeios

ao léu” (LEBRUN, 1983), nome dado a seu conjunto de ensaios críticos e filosóficos do autor. Tais passeios, no entanto, partem de pontos determinados que são os seguintes elementos temáticos escolhidos: o desterro ou a figura do desterrado, a figura do intelectual, as formas de silêncio atreladas à violência, as relações entre violência e neoliberalismo, o território mexicano e o tratamento espaço-temporal. E como quase tudo neste trabalho tenta se relacionar com o próprio universo da literatura, ou tenta promover novas “afinidades eletivas”, toma-se a liberdade de organizá-lo de uma maneira parecida com o clássico brasileiro *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1995). Embora a sequência esteja embaralhada, as partes *A terra, O homem e a Luta* aqui são transformadas em *Coordenadas, Criaturas e Violência*.

## 1 CRIATURAS

### 1.1 Desterro ou a figura do desterrado

*Alguns pedaços de mim já são desterro.*

Manoel de Barros, *O livro das ignoranças*

*Acreditamos ser país*

*e a verdade é que somos apenas paisagem.*

Nicanor Parra, *Chile*

Em boa parte da tradição Ocidental e Oriental, a história das primeiras narrativas é marcada pelo trânsito geográfico, pela saída forçada de um lugar de origem, pelo caminho até outro lugar e pelo regresso. Assim ocorre com Gilgamesh e com Ulisses. O deslocamento espacial e a sensação de pertencimento a uma terra também são um tema que se apresenta igualmente em alguns livros do Pentateuco. No entanto, *stricto sensu*, a noção de desterro, ou de exílio, passou a existir somente após a formulação e o estabelecimento daquilo que Benedict Anderson chamou de “comunidades imaginadas” (2008)<sup>13</sup>, ou seja, os países, as nações<sup>14</sup>, as fronteiras<sup>15</sup>. Nos dicionários, encontram-se definições que apontam para o mesmo sentido, de maneira que um desterrado ou um exilado é entendido como alguém que teve que se afastar de seu lugar de origem, sua terra natal. Contudo, ao pensar no desterro desde um ponto de vista mais *latu sensu*, ou seja, para além do trânsito espacial e sem considerar apenas a perspectiva geopolítica, a gênese dessa ideia possivelmente será encontrada em um momento histórico muito mais distante, como demonstram as narrativas mencionadas. No contexto da *pólis*<sup>16</sup> grega, por exemplo, aqueles que exerciam a política corriam o risco de serem forçosamente afastados de seus postos caso agissem de maneira inadequada. A isso se dava o nome de

---

<sup>13</sup> O conceito de “comunidades imaginadas” não é, naturalmente, unívoco. O termo é complexo e foi amplamente revisitado por pensadores posteriores, assim como existiram e continuam a existir outras denominações para se pensar a construção de identidades territoriais e nacionais. No entanto, não é a proposta deste trabalho entrar diretamente nessas discussões teóricas bastante plurais e complexas.

<sup>14</sup> Para Said (2003), “[...] a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro.”

<sup>15</sup> As palavras “desterro” e “exílio” são consideradas sinônimas por muitos dicionários. No entanto, no interior da definição de cada uma delas, notam-se variações sutis que apontam para o “desterro” como uma ação mais violenta. Esse é um dos motivos pelos quais escolhemos utilizar mais a palavra “desterro” do que a palavra “exílio”. Como se mostrará na sequência, o exílio neste trabalho é entendido de maneira mais ampla, subjetiva e menos espacial.

<sup>16</sup> Segundo Aristóteles, o sentido da palavra ‘*pólis*’ “abarca o Estado e seu território” (ARISTÓTELES, [322.a.C.] 1999, p. 215)

ostracismo<sup>17</sup>. A definição dessa palavra hoje vem acompanhada também do termo ‘desterro’, embora neste caso o desterro não seja espacial, mas apenas político<sup>18</sup>.

Quando Roberto Bolaño diz que sua pátria são seus filhos<sup>19</sup>, de certa forma ele também está admitindo essa acepção mais ampla do conceito de desterro. Da mesma maneira, esse tipo de “ruptura” com uma noção aglutinante da vida humana, assim como o entendimento de que a ideia de pertencimento pode ser vista de modo mais subjetivo, individual e/ou vinculada a pequenas comunidades “alternativas”, aparece em uma conferência proferida por ele e cujo título é precisamente “Literatura e exílio”<sup>20</sup>. Na ocasião, Bolaño utiliza o exemplo do poeta Georg Trakl, que representa, para ele, uma espécie de desterrado cuja condição não está necessariamente ligada àquilo que é físico ou espacial. O poeta cuja obra é objeto de admiração de Bolaño é lembrado como alguém que, ainda muito jovem, decide abandonar os estudos e ir trabalhar em uma farmácia, ter um emprego ordinário, assim como uma vida ordinária. Para Bolaño, essa ação também representa uma forma de desterro: “pues entrar a trabajar en una farmacia a los dieciocho años es una forma de destierro, así como la drogadicción es otra forma de destierro, y el incesto otra más, como bien sabían los clásicos griegos.” (BOLAÑO, 2004, p. 46).<sup>21</sup>

Não é por acaso que esse mesmo exemplo se repete em *La parte de Amalfitano*, o segundo capítulo de *2666*, cujo enredo gira em torno do personagem que será tomado aqui como referência principal para tratar da questão do desterro na poética de Bolaño. Amalfitano não é como Trakl, não escolhe ter uma vida ordinária, assim como não tem vício em drogas ou pratica incesto como um desterrado existencial exemplificado por Bolaño. Há, no entanto, em *La parte de Amalfitano*, uma figura muito importante para o enredo e que sim, é como Trakl. Marco Antonio Guerra, filho do diretor do departamento de Filosofia e Letras da Universidade de Santa Teresa e único “amigo” de Amalfitano na cidade, muito se assemelha a Trakl, ou pelo menos às escolhas e ao desterro voluntário de Trakl. O personagem também é muito jovem e demonstra desfrutar e ao mesmo tempo abdicar voluntariamente de seus privilégios sociais,

<sup>17</sup> Na *Política*, Aristóteles ([322.a.C.] 1999) comenta essa ação própria do sistema político grego.

<sup>18</sup> No Dicionário Porto, a palavra ‘ostracismo’ vem acompanhada dos seguintes significados: “proscrição; banimento; desterro”.

<sup>19</sup> “Tal vez la patria sean las personas que uno quiere, en mi caso, mis dos hijos [...]” (STOLZMANN, 2013)

<sup>20</sup> Logo no início da conferência, cujo texto encontra-se publicado na coletânea de escritos críticos chamada *Entre paréntesis*, Bolaño afirma que a escolha do tema não partiu dele, mas sim daqueles que o convidaram para falar. Em geral, Bolaño não se mostrava suficientemente entusiasmado para tratar desse tema que costumava ser tão atrelado à sua figura, dada sua condição de latino-americano na Europa.

<sup>21</sup> Alguns breves dados biográficos a respeito de Georg Trakl podem contribuir para que se compreenda a referência de Bolaño: sua condição financeira nunca foi muito confortável, dada a morte prematura de seu pai; era viciado em cocaína, ópio e sedativos; manteve uma relação incestuosa com sua irmã; morreu aos 27 anos de idade depois de uma overdose que teria sido proposital.

frequentando bares violentos de subúrbios, andando armado, provocando brigas pela simples e estranha vontade de ser espancado. Guerra sente a violência da região fronteira mexicana e, ao invés de fugir, caminha em direção a ela, desafiando-a. E é justamente na voz desse personagem que, em *La parte de Amalfitano*, aparece pela primeira vez o nome de Trakl: “La voz del joven Guerra surgió, fragmentada en esquirlas planas, inofensivas, desde una enredadera, y dijo: Georg Trakl es uno de mis favoritos.” (BOLAÑO, 2020, p. 305).

Ainda que Amalfitano tenha chegado a Santa Teresa por meio de um convite de uma amiga, a professora Pérez, e mesmo com as recorrentes tentativas de aproximação da mulher, não é com ela que ele mais se identifica, não é com ela que ele consegue estabelecer uma conexão. O motivo desse distanciamento e do interesse para com outra pessoa de maneira inesperada surge mais uma vez das palavras do próprio Guerra:

Yo a usted lo comprendo, le dijo Marco Antonio Guerra. Digo, si no me equivoco, yo creo que lo comprendo. Usted es como yo y yo soy como usted. No estamos a gusto. Vivimos en un ambiente que nos asfixia. Hacemos como que no pasa nada, pero sí pasa. ¿Qué pasa? Nos asfixiamos, carajo. Usted se desfoga como puede. Yo doy o me dejo dar madrizas. Pero no madrizas cualquiera, putizas apocalípticas. (BOLAÑO, 2020, pp. 303-304)

Esse desconforto constante diante do mundo é precisamente aquilo que aponta para uma forma de desterro diferente, uma espécie de desterro existencial observado em Amalfitano. Nesse ponto, esse personagem pode ser pensado a partir de outra figura literária, o personagem mais famoso de outro escritor cuja obra é objeto de admiração de Bolaño: Meursault, de *O estrangeiro*, escrito por Albert Camus<sup>22</sup>.

Para usar as palavras do filósofo Jean-Paul Sartre, “Meursault enterra a mãe, arranja uma amante, comete um crime” (SARTRE, 2005, p. 125), tudo com a mesma indiferença. Não parece haver no mundo algo que desperte nele qualquer sensação de pertencimento e, por isso, sua resposta constante a qualquer questionamento é “tanto faz” (CAMUS, 2015). Meursault é, definitivamente, um desterrado. Esse desterro se liga à ideia de absurdo, conceito proposto também por Camus em *O mito de Sísifo*, no qual a percepção de uma existência sem sentido provoca um desconforto do homem em relação ao mundo. De acordo com Camus, “um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro.” (CAMUS, 2020, p. 20).

---

<sup>22</sup> Em um texto de memórias escrito por Bolaño, cujo nome é *Quién es el valiente?*, ele lembra do impacto da primeira leitura de Albert Camus e diz “Después de Camus todo cambió” (BOLAÑO, 2004).

As luzes a que Camus se refere são, claramente, as do conhecimento, já as ilusões muito provavelmente se referem às da religião. No caso do personagem de 2666, Amalfitano, nenhum desses dois pilares se mostra eficaz. Isso porque a percepção do absurdo, assim como a compreensão da solidão do homem diante da natureza inexplicável da vida, são elementos que rapidamente atrelam-se à sua personalidade e condição psicológica a partir do momento em que ele chega a Santa Teresa. Nesse caso, sua condição de pai solteiro de uma adolescente se confronta com o contexto brutal de feminicídios registrados quase diariamente nesse cenário, o que imediatamente produz nele uma espécie de choque de realidade. Dentro desse universo no qual o real é também algo necessariamente brutal e quase selvagem, nada pode ser explicado, como se demonstrará adiante, desde a simples presença de um livro em uma bagagem até as estranhas relações sociais na zona fronteira mexicana; e também nada pode servir como ferramenta de explicação, nem mesmo a Filosofia, a Geometria ou a Poesia, disciplinas afins ao personagem.

Não são apenas os feminicídios, no entanto, que apontam, em *La parte de Amalfitano*, para esse mundo não-familiar referido por Camus. Quando o personagem chega a Santa Teresa, acompanhado de sua filha, e se instala em uma casa com um grande quintal nos fundos, esperançoso de poder construir um jardim e uma vida nova, uma das primeiras coisas que lhe acontece é não reconhecer um dos livros de sua bagagem. Amalfitano estranha a presença do *Testamento geométrico*, escrito pelo poeta galego Rafael Dieste<sup>23</sup>, embora seja capaz de rastrear em sua memória algumas informações sobre esse escritor pouco conhecido. Aqui vale apontar que o tema do livro não parece ser uma escolha aleatória na narrativa de Bolaño, uma vez que, segundo Carlos Franz, a geometria “[...] ha sido desde la antigüedad una metáfora de la melancolía de la razón; o sea, de la inutilidad del esfuerzo intelectual por medir el misterio del mundo.” (2013, p. 103) Quer dizer, até mesmo nesse detalhe, o conteúdo do livro encontrado por Amalfitano em sua mala, o leitor se depara com um possível diálogo com o personagem Meursault, com o autor Albert Camus e com a ideia do absurdo, ou seja, da impossibilidade de se explicar logicamente o mundo que está à volta.

O fato é que Amalfitano não consegue lembrar de como adquiriu o exemplar sobre geometria. Ele também não se recorda como o objeto chegou ao México, considerando que apenas alguns de seus livros foram escolhidos e pessoalmente encaixotados para acompanhá-lo no seu novo destino. Surgem, então, logo nos primeiros momentos da narrativa e logo nas

---

<sup>23</sup> O autor e a obra são reais. Uma curiosidade é que Dieste é autor de um texto cujo título também aponta para uma data futura: *Once mil novecientos vinteseis*.

primeiras semanas de Amalfitano no México, indícios de loucura e de confusão mental, coisas que ele atribui inicialmente ao *jet lag* ou à adaptação em relação ao clima escaldante e seco do deserto sobre o qual Santa Teresa foi construída<sup>24</sup>. De certa forma, a tentativa de explicar a loucura de um homem a partir de um episódio banal como a ausência de memória em relação ao destino de um livro encontra ressonâncias com a tentativa, aparentemente absurda, para usar o termo de Camus, de explicar o assassinato de um estranho a partir do incômodo provocado pelo sol forte, como acontece com Meursault.<sup>25</sup> Ainda que essas singularidades pareçam fazer sentido apenas no plano inventivo da literatura – mesmo que, como diz Auerbach em “A cicatriz de Ulisses” (2015), os detalhes são os índices que determinam certos graus de realismo às diversas narrativas – é possível que Bolaño tenha usado como referência para a construção de Amalfitano um personagem da vida real, bem como seu episódio-estopim de um estado de loucura.

O personagem real em questão é Philip K. Dick, possivelmente um dos autores mais mencionados por Roberto Bolaño em entrevistas e no interior de seus próprios textos. “Dick era um esquizofrênico.” (BOLAÑO, 2004, p. 183), assinala o próprio Bolaño no início de um texto dedicado ao famoso escritor estadunidense de ficção científica. Esse estado mental, no entanto, manifestou-se de maneira mais clara em um momento relativamente tardio da vida de Dick, a partir de um episódio bastante conhecido e que, de algum modo, encontra ecos na forma como Amalfitano também começa a enlouquecer. O episódio de Dick é narrado em uma biografia escrita por Emmanuel Carrère:

Em 20 de fevereiro de 1974, Dick estava se arrastando e gemendo pelo pequeno apartamento onde morava, em Fullerton, com Tessa e o bebê Christopher. Na véspera, ele tinha arrancado um dente do siso e, como o efeito do analgésico se dissipara ao longo da noite, o mundo tinha se reduzido a uma dor atroz, pulsando continuamente em seu maxilar recém suturado. [...] Contatado por Tessa, o dentista receitou um analgésico bucal e, como ela não podia abandonar o doente um minuto sequer, pediu à farmácia que fizessem a entrega o mais rápido possível. Meia hora depois, tocava a campainha. Dick abriu a porta, com um saquinho de chá úmido entre os dentes. Descobriu do lado de fora uma jovem moça de grossos cabelos pretos, vestida com um uniforme branco. Ela usava um colar com um pingente de ouro que representava um peixe. Como que hipnotizado pela joia, Dick ficou um momento sem conseguir dizer nada.

<sup>24</sup>As imagens desse deserto mexicano aparecem de diversas formas em *2666*, mas no caso de *La parte de Amalfitano* esse cenário é em geral descrito de maneira bastante obscura, como se a paisagem refletisse as angústias e a melancolia desse personagem.

<sup>25</sup>Esse recurso da claridade como índice provocador de certo desnoriteio, *stress* ou loucura também é usado por Bolaño no contexto de *La parte de Amalfitano*. Um fato curioso é que há uma explicação científica para isso. Biologicamente, o que ocorre é uma diminuição na produção de melatonina, chamada também de hormônio da tranquilidade, enquanto que há um aumento da produção de serotonina, chamada também de hormônio da vigília.

“Oito e quarenta”, disse ou talvez tenha repetido a garota, entregando-lhe o pacote com o medicamento.

Dick revirou o bolso, tirou uma nota de 10 dólares e perguntou:

– Essa joia... O que é?

– É um peixe – respondeu a garota. – Um símbolo que era usado pelos primeiros cristãos.

Com o pacote na mão, Dick permaneceu imóvel no batente da porta, contemplando o peixe que brilhava suavemente na penumbra do vestíbulo. Naquele momento, o tempo havia parado. Ele tinha esquecido da dor, esquecido o que a garota estava fazendo lá e o que ele próprio estava fazendo.

[...]

Em *O homem do castelo alto*, a contemplação de uma joia alinhada ao tao **dissipa o véu das aparências** diante de um homem de negócios japonês, concedendo-lhe acesso ao mundo real. Só mais tarde Dick aproximaria sua experiência recente à que ele havia proporcionado 12 anos antes ao senhor Tagomi. Mas soube na hora que acabara de acontecer aquilo que ele tinha esperado por toda sua vida.

Um momento de verdade. *Debriefing*. Anamnese. (CARRÈRE, 2016, n/p, grifo meu)

A partir desse episódio da biografia de Philip K. Dick, ele passa a ter o que ele próprio e seus biógrafos chamam de “clarividências”, o que, de certa forma, também está em consonância com a ideia que Bolaño tem em relação à lucidez provocada pela loucura, o que ainda será melhor discutido na sequência. Mas, para voltar à relação estabelecida com a obra de Camus, mesmo que utilizando uma expressão do texto de Carrère, essa “dissipação do véu das aparências”, tanto no caso de Amalfitano como no caso de Meursault, na verdade, está relacionada com a percepção do absurdo, sendo esta a causa motora da desordem e do desvio.

Em *La parte de Amalfitano*, a confusão mental e os indícios de loucura do protagonista começam a aparecer, como já mencionado, a partir de uma incapacidade de explicar o mundo, tal como Camus apresenta como sintoma e ao mesmo tempo como causa do desterro existencial, da condição de estrangeiro. É preciso lembrar, neste ponto, que Amalfitano é um professor de Filosofia e, portanto, sua formação e atividade profissional sempre se relacionaram precisamente com o exercício de explicação dos fenômenos do mundo ou da vida humana. Mas nem mesmo a disciplina filosófica ou seus grandes mestres podem servir como ferramenta diante do absurdo ao qual ele está exposto. Amalfitano começa, então, a produzir pequenos desenhos geométricos onde são colocados nomes de pensadores aleatoriamente: Aristóteles, Platão, Descartes, Kant, Protágoras etc. O exercício é feito de maneira quase involuntária, como uma espécie de escrita automática surrealista, mas logo em seguida o personagem tenta identificar os significados possíveis das figuras, e esses esforços resultam inúteis.

Como não poderia ser diferente, em *2666* a própria narrativa não se explica, não expressa qualquer intenção de ordenamento lógico, nem no caso de Amalfitano, nem no caso

de Fate, nem no caso extremo de *La parte de los crímenes*, nem em relação aos críticos e nem em relação a Benno von Archimboldi. Diferentemente da experiência detetivesca de muitos de seus textos, nessa obra de Bolaño nada se pretende resolver<sup>26</sup>. Isso porque não há como explicar o século XX, nem a razão, nem a ciência, nem a religião o conseguiram. Não há, portanto, ferramenta que se preste a explicar o absurdo já que ele próprio é a expressão de uma ausência total de qualquer sentido. Internamente, na narrativa, essa mesma descoberta do ininteligível provoca em Amalfitano, como já mencionado, um estado aparente de loucura. Apesar disso, tal como acontece com Meursault, e como assinala Sartre, “a lucidez impiedosa é o seu principal caráter”. (2005, p. 122).

Paradoxalmente, portanto, é a lucidez extrema, a consciência do absurdo, aquilo que conduz Amalfitano a um estado de loucura, tal como Bolaño via na figura de Philip K. Dick. Contudo, os efeitos dessa lucidez são diferentes em Meursault e em Amalfitano. Ao contrário do personagem de Camus, o personagem de Bolaño não consegue ser indiferente, ele reluta em se resignar diante da ausência de sentido da vida. E tal relutância acaba culminando na tentativa de reestabelecer conexões primeiras, raízes, memórias e, também, territórios. Para Figueroa (2008), aquilo que na obra de Bolaño pode ser chamado de “exílio interior”<sup>27</sup> é algo que em geral decorre do desterro físico/espacial, embora não seja produto exclusivo desse trânsito. Isso porque o exílio interior pode ser entendido mais como uma “búsqueda de nuevas formas de convivencia y subjetivación de la experiencia frente a una historia cruel o poco feliz” (Idem), o que pode ser verificado em Amalfitano – desde o desterro físico até o confronto com a realidade cruel.

Amalfitano é chileno, passou boa parte da juventude na Argentina e depois se mudou para a Espanha, onde casou-se, teve uma filha e de onde partiria rumo ao seu destino final, o México. Essa experiência na cidade mexicana promove o reaparecimento de lembranças há muito tempo adormecidas na memória de Amalfitano. Surge uma voz que fala com ele e que primeiro diz ser seu avô, depois diz ser seu pai e esses episódios de interlocução com um suposto passado familiar por vezes o faz lembrar também da infância<sup>28</sup>. Sua memória começa

---

<sup>26</sup> A inspiração oriunda de um modelo de literatura policial pode ser encontrada em quase toda obra de Bolaño. É apresentada de maneira mais clássica em *La pista de hielo* e *Estrella distante*, cujos finais apresentam resoluções; e aparece de maneira mais desconstruída em *Los detectives salvajes*, onde tanto a busca central por Cesárea Tinajero como o desfecho de outras histórias paralelas não são apresentadas.

<sup>27</sup> Curiosamente a expressão “exílio interior” aparece em um texto ensaístico de Villoro intitulado “El traductor” no qual ele diz: “Esta extranjería del estilo se presta especialmente para captar las emociones ambiguas, que pertenecen a un incodificable exilio interior.” (VILLORO J., 2018, p. 103)

<sup>28</sup> A “voz” que se comunica com Amalfitano menciona, em determinado momento da narrativa, “las mariconas nubes de Baudelaire” (BOLAÑO, 2020, p. 283), o que é uma referência ao poema “O estrangeiro” do autor francês.

a passear igualmente pelo cenário chileno e ele evoca figuras que, ainda que tenham sido arrancadas de suas terras e usurpadas de maneira muito mais violentas, não deixam de ser também desterradas: os Araucanos ou Mapuches<sup>29</sup>. Não por acaso, a referência aos araucanos, sua guerra travada com os espanhóis e narrada por Alonso de Ercilla, é o ponto de partida de um texto de Bolaño intitulado “Exilios”:

[Ercilla] publica *La Araucana*, el mejor poema épico de su época, en donde narra el enfrentamiento entre araucanos y españoles con evidente simpatía por los primeros. ¿Estuvo exiliado Ercilla en sus periplos americanos por las tierras de Chile y del Perú? ¿O se sintió exiliado al volver a la Corte y *La Araucana* es el fruto de ese *morbus melancholicus*, de la clara percepción del reino perdido? (BOLAÑO, 2004, pp. 49-50)

Assim como Ercilla, Amalfitano usa a memória dos povos originários como remédio para a angústia de um exílio que não se explica pela geografia. Na luta para fugir do desterro existencial, portanto, o personagem de *2666* tenta compreender seu estado de desterro espacial, embora não seja essa sua real preocupação, como demonstra um trecho ainda na primeira parte, *La parte de los críticos*, quando Amalfitano aparece pela primeira vez no romance:

–El exilio debe de ser algo terrible – dijo Norton, comprensiva.  
 –En realidad – dijo Amalfitano – ahora lo veo como un movimiento natural, algo que, a su manera, contribuye a abolir el destino o lo que comúnmente se considera el destino.  
 –Pero el exilio – dijo Pelletier – está lleno de inconvenientes, de saltos y rupturas que más o menos se repiten y que dificultan cualquier cosa importante que uno se proponga hacer.  
 –Ahí precisamente radica – dijo Amalfitano – la abolición del **destino**. (BOLAÑO, 2020, p. 164, grifo meu)<sup>30</sup>

Neste ponto, cabe abrir um parêntesis para lembrar que em diversas manifestações dentro da poética de Roberto Bolaño é possível notar que a ideia de desterro espacial não é sempre vista sob uma perspectiva negativa, como se percebe na voz de Amalfitano, embora no caso desse mesmo personagem o desterro existencial não tem as mesmas vantagens, uma vez que acentua seu estado de melancolia, loucura, dor e sofrimento. Sobre a perspectiva positiva do desterro na poética de Bolaño, Lemus (2009, p. 72) assinala: “Que otros lamenten la tortura del exilio; Bolaño canta sus bondades. De veras las canta: su obra es un elogio de los personajes en tránsito, un denuesto de la sedentaria normalidad burguesa.”

<sup>29</sup> Em boa parte da narrativa da segunda parte de *2666*, o personagem Amalfitano se dedica a reler e repensar ideias extraídas do livro *O’Higgins es araucano – 17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía*, escrito por Lonko Kilapan. A obra efetivamente existe, embora seja bastante rara.

<sup>30</sup> Em muitos casos da poética de Roberto Bolaño é possível notar que a ideia de desterro espacial não é sempre vista sob uma perspectiva negativa. O próprio Amalfitano poderia ser um exemplo disso. Em contrapartida, no caso desse personagem, o desterro existencial não tem as mesmas vantagens, uma vez que acentua seu estado de melancolia, loucura, dor e sofrimento.

Para Amalfitano, como menciona a citação de 2666 apresentada acima, o desterro se configura como uma forma de abolição do destino, o que de alguma maneira dialoga com a observação de Lemus acerca daquilo que pertence apenas à “normalidade burguesa”. Falar de destino significa falar também de um certo ordenamento lógico, de uma organização da vida que é de certa maneira teleológica e que, em alguma medida, pouco se aplica aos atores sociais marginalizados, cujas vidas são definidas pela intempérie. De volta a Camus, o absurdo, portanto, é justamente aquilo que é capaz de fazer desvanecer essa ideia de ordenamento porque ele permite a compreensão desiludida de que só há um fim possível e inevitável e de que o resto é pura contingência e caos. Com isso, uma vida cotidiana ordinária e organizada, num contexto de sociedade aparentemente ordenada – ou até mesmo no seio de uma família burguesa –, permite a manutenção da ilusão criada, como diz Camus, a partir de uma explicação errônea da vida, seja ela extraída de conceitos das luzes ou da religião. Talvez seja por isso também que a loucura não se manifesta em Amalfitano durante o longo período vivido na Europa, embora a consciência de um desterrado existencial não se ligue necessariamente ao território, como é o caso de Meursault, e embora a experiência da loucura já estivesse presente na vida de Amalfitano de maneira indireta, a partir de sua relação conjugal<sup>31</sup>.

Lola, a ex-esposa de Amalfitano, é uma personagem importante dentro da segunda parte de 2666. Pelo menos vinte páginas são dedicadas, no início desse capítulo, a contar sua história, sua fuga, suas aventuras pela Europa, seu abandono e principalmente sua loucura. É a partir de Lola e de sua relação com Amalfitano que se identifica uma ideia própria da poética de Bolaño, uma ideia que se vincula à inerente violência humana. Para Bolaño, a loucura e toda forma de doença mental ou de desterro voluntário parecem ser, em quase todos os casos, produto de uma sociedade doente, ou seja, são provocados por fatores externos ainda que já existam adormecidos internamente<sup>32</sup>. “La locura es contagiosa” (BOLAÑO, 2020, p. 240), diz Amalfitano para si mesmo ao pensar em Lola quando já está instalado em Santa Teresa. Mas de qual loucura ele está falando? Certamente não é a loucura de Lola, mas sim dos outros, daqueles que vivem demasiadamente acostumados ao absurdo, recusando-se a percebê-lo.

---

<sup>31</sup> O tema da loucura é recorrente na obra de Bolaño e será lembrado também no capítulo sobre a violência. Por ora, é interessante observar que o romance apresenta dois casos de artistas internados em sanatórios, Edwin Johns e o poeta pelo qual Lola se apaixona.

<sup>32</sup> Na última conferência proferida por Bolaño antes de sua morte, intitulada “Los mitos de Cthulhu”, há a seguinte frase: “Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica.” A menção reforça a ideia de que Bolaño acreditava em uma espécie de loucura coletiva que, de algum modo, se relacionava com a geopolítica e com a opressão de alguns países em relação a outros, sobretudo da América Latina onde estariam, portanto, as maiores vítimas dessa espécie de contágio.

Inspirado por uma intervenção artística do dadaísta Marcel Duchamp, Amalfitano pendura o livro de geometria do poeta Rafael Dieste no varal de sua casa no México, enquanto que sua filha Rosa teme que essa ação seja na verdade um indício de que seu pai, assim como ocorreu com sua mãe, esteja ficando louco. A explicação que ele dá à garota, no entanto, é justamente em relação à loucura coletiva dos outros em meio ao caos e à violência:

Nunca te había visto hacerle una cosa así a un libro, dijo Rosa. No es mío, dijo Amalfitano. Da lo mismo, dijo Rosa, ahora es tuyo. Es curioso, dijo Amalfitano, así debería ser pero lo cierto es que no lo siento como un libro que me pertenezca, además tengo la impresión, casi la certeza, de que no le estoy haciendo ningún daño. Pues haz de cuenta que es mío y descuélgalo, dijo Rosa, los vecinos van a creer que estás loco. ¿Los vecinos, los que ponen trozos de vidrio encima de las tapias? Ésos ni siquiera saben que existimos, dijo Amalfitano, y están infinitamente más locos que yo. No, éstos no, dijo Rosa, los otros, los que pueden ver perfectamente bien lo que pasa en nuestro patio. ¿Alguno te ha molestado?, dijo Amalfitano. No, dijo Rosa. Entonces no hay problema, dijo Amalfitano, no te preocupes por tonterías, en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel. (BOLAÑO, 2020, pp. 264-265)

Para resumir, a percepção da realidade exterior, no contexto-limite de violência cotidiana e naturalizada em Santa Teresa, é, portanto, a causa primeira, o fato gerador do sentimento de desterro existencial em Amalfitano. Disso também resulta, sincronicamente, a incapacidade de explicação lógica do mundo, que é o que Camus chama de absurdo. Esse “dar-se conta” desiludido e desesperançado gera um distanciamento do homem em relação ao mundo, o que confirma sua condição estrangeira. Assim, o efeito da tentativa de restabelecer o pertencimento espacial, ou seja, de reverter ou pelo menos compreender o desterro físico, é a recusa dessa condição estrangeira do ponto de vista existencial. Amalfitano, portanto, não quer ser um estrangeiro, ele reluta, tentando buscar algum sentido, tentando estabelecer uma reorganização familiar do mundo, seja por meio da Filosofia, da Geometria ou das memórias de seu primeiro país. Isso porque reorganizar essa vida significa também, de certa maneira, salvar sua filha do destino cruel e violento a que tantas mulheres estão expostas, significa resguardá-la, protegê-la, ainda que apenas no plano mental<sup>33</sup>.

A relutância é, pode-se dizer, o ponto de distanciamento entre Amalfitano e Meursault. Amalfitano reage violentamente à essa condição, enquanto Meursault se mostra plenamente resignado e nem mesmo a iminência de uma condenação à morte é capaz de fazê-lo reagir. Mas reagir não produz efeito algum, a não ser o estado de loucura, o delírio, o desconforto em relação

---

<sup>33</sup> Uma indicação de desfecho para essa história aparece na parte seguinte de 2666, *La parte de Fate*, na qual um jornalista americano, com a ajuda do próprio Amalfitano, consegue levar Rosa para o outro lado da fronteira com o intuito de protegê-la de um namorado violento.

a tudo. Como muito bem explicam os críticos ao conhecer Amalfitano, ele não é nada mais do que um “soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie” (BOLAÑO, 2020, p. 159). Ou, pode-se dizer também, ele é como um livro de geometria pendurado em um varal qualquer e, como o próprio Amalfitano diz, completamente entregue a “la intemperie, los embates de esta naturaleza desértica” (BOLAÑO, 2020, p. 259). E a única coisa que se pode saber a respeito dessa experiência brutal é que dela não é possível sair inteiro.

Da mesma maneira, não se pode sair inteiro de um caso de incesto<sup>34</sup>, diz a personagem Florinda em *El testigo*: “Veinticuatro años atrás, la tía Florinda había dicho como si se sacara una semilla de melón de la boca: ‘Nadie se repone de un incesto’.” (VILLORO J. , 2004, p. 43) E é justamente isso o que leva Julio Valdivieso<sup>35</sup> a experimentar seu primeiro exílio, aquele cuja experiência pode ser vista inicialmente como apenas mais um caso comum de desterro estritamente espacial, embora numa investigação mais aproximada seja possível encontrar algumas outras especificidades que, assim como ocorre na poética de Bolaño, também convergem para um sentido mais amplo da palavra desterro.

Antes de pensar nesse sentido mais amplo, no entanto, vale passar também pela ideia tradicional de desterro, aquela que aponta para o processo de migração espacial. Isso porque um dado básico do enredo de *El testigo* está relacionado à fuga do personagem principal para a Europa ainda no período da juventude. No caso do romance de Juan Villoro, no entanto, até mesmo essa ação aparentemente mais comum é dotada de uma particularidade incomum. Ora, se o desterro físico está vinculado à ideia das comunidades imaginadas, como mencionado no início, ele pressupõe também um motivo que de certa forma se vincule a determinada realidade nacional. Na segunda metade do século XX, por exemplo, no contexto latino-americano, foram as ditaduras que promoveram um intenso movimento migratório para países do Norte e da Europa, sem deixar de lembrar das consequências desses eventos como a fome e o desemprego, outros responsáveis diretos por tantos exílios.

No caso do romance de Juan Villoro, no entanto, a partida do personagem principal rumo à Europa, aos 24 anos de idade, não se relaciona diretamente com o contexto de seu país, o México. Na verdade, o motivo pelo qual Julio Valdivieso se sente forçado a deixar sua terra natal está relacionado com um ambiente um pouco mais restrito do que uma nação: o contexto familiar. Nesse microuniverso, ocorre o mesmo tipo de pressão de um desterrado por

---

<sup>34</sup> Para lembrar brevemente: “incesto” e “desterro” também são palavras que se cruzam na voz de Bolaño ao falar da condição do poeta Georg Trakl, como apresentamos mais no início desta seção.

<sup>35</sup> Vale notar que as iniciais do personagem principal desse romance são as mesmas do autor: Juan Villoro / Julio Valdivieso.

perseguição política, por exemplo, e o resultado é também bastante parecido: o desconforto do personagem em permanecer no ambiente onde está, ao mesmo tempo em que ele se sente forçado a migrar. Em *El testigo*, a relação de Julio com sua prima Nieves<sup>36</sup> é vista pela família de ambos como algo imoral e inadequado, de maneira que essa desaprovação se torna o princípio gerador do desterro físico, o que não significa que nela também não estejam contidas outras formas mais subjetivas de se pensar o exílio.

Esse princípio gerador e suas consequências imediatas podem ser pensadas a partir do enredo de outro romance importante das Letras Hispânicas: *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez<sup>37</sup>. Nele a relação amorosa entres os primos Úrsula Iguarán e José Arcadio Buendía é o principal motivo pelo qual o casal acaba migrando de território e fundando a cidade de Macondo, ainda que nesse caso não haja interferência moral da família e sim o medo de que os filhos nascidos dessa união tenham anomalias genéticas e deformidades físicas. De qualquer forma, o que vale pensar nesse caso é a fundação de um novo lugar, ou o reconhecimento de um novo território particular, como resultado do desterro. No caso do personagem Julio Valdivieso, sua nova casa, a Europa, representa a construção de um novo espaço, que é definido não por aquilo que já existe, mas por sua experiência pessoal e particular, sua própria geografia psicológica.

Embora o romance esteja centrado no regresso do personagem ao México, o vaivém temporal da narrativa faz emergir de maneira fragmentada também alguns detalhes de como foi o período em que o personagem passou a viver do outro lado do oceano. É justamente essa imagem oceânica e aquática que o próprio Julio Valdivieso utiliza para representar a condição desse desterro, traçando um paralelo entre os diversos lugares onde morou – Florença, Haia, Lovaina e Paris – e o tema que estabeleceu como objeto de estudo – o *archipélago de soledades*:

[...] la estancia nunca había tenido la contundencia de una decisión tomada sino el aire incierto de quien avanza sin rumbo fijo y dobla esquinas, del doctorado en Italia al Centro de Estudios Latinoamericanos en La Haya, donde consiguió un trabajo generalista absoluto, dedicado a vaguedades culturales, que se prestaba para calentar motores y luego conseguir algo más ceñido a la literatura latinoamericana (Lovaina), y finalmente a los autores caprichosos,

<sup>36</sup> Boa parte das angústias do personagem Julio Valdivieso estão relacionadas a essa personagem. Nieves falta ao encontro com Julio quando os dois partiriam para a Europa sem dizer o motivo de sua escolha de ficar. Alguns anos depois, ainda na Europa, Julio fica sabendo que Nieves morreu em um acidente de trânsito. Quando regressa ao México, no momento de enunciação da narrativa, Julio também estabelece contato com os dois filhos órfãos de Nieves, os quais são chamadas pelo narrador e até pelo personagem de Donasiano de “filhos negativos” de Julio, ou seja, os filhos que poderiam terem sido dele com Nieves.

<sup>37</sup> Em várias entrevistas, Juan Villoro se declara um grande admirador da obra de Gabriel García Márquez. Em uma reportagem audiovisual sobre os livros mais importantes de sua biblioteca pessoal, entre os escolhidos está um volume de textos jornalísticos de García Márquez. Villoro também é um dos responsáveis pela Casa-Estúdio Gabriel García Márquez, fundada no México em 2020, onde já ministrou aulas e proferiu conferências sobre a obra do autor colombiano.

minoritários, que pactan bien con el misterio (Nanterre, en las afueras de París). Si alguna decisión tomó fue la de restringir su campo de estudios, dominar el «archipiélago de soledades» que fue el grupo de Contemporáneos, saltar de isla en isla en un precario esquife, conquistar el prestigio de lo remoto, de los autores con dificultad de acceso, que en Europa no estaban a la moda ni a la vista, a los que había que peregrinar con auténtico fervor. (VILLORO J. , 2004, p. 42)

Para resumir, a imagem de um “archipiélago de soledades” é tomada de empréstimo da história literária mexicana, uma vez que essa era uma das designações para o grupo dos escritores chamados de *Contemporáneos*<sup>38</sup>, que não por acaso é um dos interesses de estudo do personagem<sup>39</sup>. Essa imagem serve para representar de uma só vez a condição de estrangeiro de Julio Valdivieso do ponto de vista espacial e também do ponto de vista psicológico. Do ponto de vista espacial, ela remete a um território construído a partir do deslocamento constante entre “ilhas” diferentes, um saltar de cidade a cidade, de departamento acadêmico a outro departamento acadêmico. Do ponto de vista psicológico, a imagem remete à condição de alguém marcado pela falta, uma vez que a partida rumo à Europa representou também o fim do relacionamento com sua prima Nieves que no momento da viagem não cumpriu com o combinado e abandonou Julio Valdivieso, produzindo assim uma espécie de enigma indecifrável e atormentador. A respeito dessa condição, o narrador fala que Julio “[...] se resignó a definirse en esa ausencia.” (VILLORO J. , 2004, p. 45).

Mais tarde, o mesmo tema da *definição de alguém pela ausência de outro alguém* volta a aparecer na narrativa, desta vez adaptado à figura do pai do personagem principal, o jurista Salvador Valdivieso. Nesse contexto, Julio lembra da ocasião em que participou de uma reunião de amigos de seu pai logo após a morte dele, sendo que esse encontro representou a descoberta de muitas histórias até então desconhecidas em torno da figura paterna. Uma dessas histórias diz respeito a um romance proibido que Salvador teria tido na adolescência com a filha de um general ligado à Revolução Mexicana. Dado o caráter conservador e reacionário da família de Salvador, assim como sua ligação com a Guerra Cristera, o casal teve que se separar, de modo que sua condição muito se assemelharia à condição de seu filho anos mais tarde. Assim, o narrador comenta: “También su padre se definía por una ausencia [...]” (VILLORO J. , 2004, p. 254). Em último caso, a personagem Florinda também pode ser incluída nesse mesmo grupo

<sup>38</sup> Los Contemporáneos é o nome dado a um grupo de jovens poetas das décadas de 1920 e 1930, do qual fizeram parte Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Enrique González Rojo, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, entre outros. Ficaram conhecidos por lançar e fazer circular várias revistas literárias cujo conteúdo propunha em geral a modernização do campo artístico, sendo a mais importante dessas publicações a revista chamada precisamente de “Contemporáneos”.

<sup>39</sup> Este também é o nome que o personagem Julio Valdivieso dá a seu trabalho de conclusão acadêmica, embora a tese tenha sido plagiada e levava anteriormente o nome de *Máquinas solteras de la poesía mexicana*.

de Julio e de seu pai. Isso porque, como o protagonista vai descobrindo ao longo da narrativa, a postura sisuda da tia já falecida de certa forma se relacionava com a perda de seu amor proibido com um ex-prisioneiro da Fazenda Los Cominos no contexto da Guerra Cristera.

A repetição de um mesmo acontecimento em duas gerações de personagens – tia-pai e filho – e a recorrente interferência do universo moral da família constituem outro ponto de divergência entre Bolaño e Villoro. Isso porque enquanto na obra de Villoro é o drama familiar que está sempre presente<sup>40</sup>, no caso da obra de Bolaño quase tudo é orfandade<sup>41</sup> e os personagens frequentemente se mantêm solitários e com problemas que pouco se relacionam às suas genealogias. Edward Said vincula a ideia de orfandade à noção de exílio, já que para ele a solidão é uma das principais características da figura do exilado: “[...] os exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade.” (SAID, 2003, n/p). Em um texto de Juan Villoro sobre seu pai, o filósofo Luis Villoro, intitulado “Mi padre, el cartaginés”, há a seguinte citação: “Escoger una patria es una forma de buscar un padre.” (VILLORO, 2023). A partir desse enunciado é possível estabelecer mais uma vez a relação de exílio com orfandade e, por conseguinte, a noção de pátria com vinculação familiar. Igualmente, é possível lembrar que essa diferença propõe, como já mencionado, um distanciamento do pensamento de Villoro e Bolaño, embora ambos criem imagens que espelham a noção de lugar de nascimento à genealogia – repetindo a frase de Bolaño: “mi patria son mis hijos.”

De toda forma, a partir da história espelhada do personagem Julio Valdivieso com seu pai, marcada pela ideia da ausência que é também presença do ponto de vista psicológico, é possível pensar que, se no caso da poética de Roberto Bolaño o desterro psicológico é marcado pelo excesso, em Juan Villoro o desterro psicológico se expressa primeiramente pela falta. Essa ideia de falta se apresenta tanto em relação a pessoas como em relação a um certo tempo perdido, o tempo do exílio, o que resulta em um sentimento de nostalgia:

En “El testigo” la nostalgia se acentua cada vez que el personaje toma conciencia de su ausencia. Esta pena de verse ausente, enlazada con la certeza de las numerosas perdidas, se acrecienta cuando puede constatar que la vida

---

<sup>40</sup> O drama familiar é também tema de outro importante romance de Juan Villoro: *Materia dispuesta*. Mais recentemente, o autor lançou um livro chamado *La figura del mundo*, no qual ele reconta a história de seu próprio pai, o filósofo catação radicado no México, Luis Villoro.

<sup>41</sup> Uma coletânea de textos críticos sobre Roberto Bolaño produzida e publicada no Brasil tem um título que remete precisamente a essa condição: *Toda a orfandade do mundo* (PEREIRA & RIBEIRO, 2016). Não por acaso, a expressão foi extraída de uma passagem de *La parte de Amalfitano*, em 2666: “Quando chegaram em casa não havia mais luz mas a sombra do livro de Dieste pendurado no varal era mais clara, mais fixa, mais razoável, pensou Amalfitano, do que tudo o que havia visto nos arredores de Santa Teresa e na própria cidade, imagens inapreensíveis, imagens que continham em si toda a orfandade do mundo, fragmentos, fragmentos.” (BOLAÑO, 2010, p. 206)

ha continuado sin su presencia. Esta nostalgia se despliega mas alla de la situacion personal y alcanza diversas esferas. Hay nostalgia por todo lo perdido: la tierra, la nacion, la cultura, la historia, las instituciones, los derechos, los afectos. (MAGRIÑÁ, 2012)

Há de se pensar, no entanto, que em *El testigo* embora o desterro psicológico de pai e filho sejam produto do microuniverso da família, o que resulta disso é justamente um sentimento de orfandade em relação à outra família que poderia ter sido construída e não foi. É essa dissonância entre o familiar e o estranho que pode servir muito bem para explicar, portanto, a imagem de um “archipiélago de soledades” em *El testigo*, da mesma maneira que o choque entre as ilusões e a realidade violenta explicam o desterro existencial em *2666*.

No caso de *El testigo*, o sentimento de orfandade, de solidão, de não pertencimento quando ele está vivendo na Europa leva o personagem Julio Valdivieso a cogitar seguir o conselho de um amigo também exilado: “Todo empezó porque un amigo boliviano le dijo que el único remedio para la depresión del exiliado era irse de putas, abrazar un cuerpo tan extranjero y vencido como el suyo.” (VILLORO J. , 2004, p. 207). A imagem da prostituta simboliza, então, nesse trecho do romance, a representação de um corpo sem pátria, um corpo sem casa determinada e, portanto, um corpo naturalmente estrangeiro<sup>42</sup>. Tal corpo acaba servindo, portanto, como consolo para aqueles que também se sentem deslocados, perdidos na geografia física e psicológica do desterro.

Se a solidão e a orfandade produzidas por uma ausência, ou por uma espécie de presença negativa, são a marca do primeiro movimento de desterro vivido por Julio Valdivieso, a estranheza constitui-se como o símbolo do seu segundo movimento de desterro: o regresso ao México. O fato de que esta é precisamente a sua terra natal não impede que o retorno ao território amplamente familiar para o personagem expresse nele uma sensação que remeta também à condição de estrangeiro. Tal movimento de regresso é o mote principal da narrativa, o que se associa a uma ideia que o próprio Villoro nomeia em apresentações e entrevistas como “Síndrome de Ulisses”. Não por acaso, uma das epígrafes do romance apresenta exatamente essa referência ao clássico de Homero, *Odisseia*: “Cuando emprendas tu viaje a Ítaca pide que el camino sea largo... Konstantin Cavafis”<sup>43</sup>. A mesma associação com Ulisses é feita por dois pesquisadores da Universidade de Princeton:

<sup>42</sup> De certa forma, essa imagem está presente também em *2666*, nos constantes enterros de prostitutas como indigentes, corpos que são rapidamente descartados porque não pertencem a ninguém e a nenhum lugar.

<sup>43</sup> No interior do romance, também há uma menção a Ulisses, durante uma conversa de Valdivieso com o amigo Vikingo: “—¿Hablaste con Ramón Centollo? —Me vino a ver, me vendió un ejemplar de *Afta*. Odía a Félix y eso me cae bien. A ti te quiere, y un chingo, aunque no sé si eso es bueno. Mira nomás quién te esperaba del otro lado del mar, un teporocho de mierda, el perro de Ulises.” (VILLORO J. , 2004, p. 222)

En el caso concreto de “*El Testigo*” la trama trata de alguien que ha estado veinticuatro años fuera de su casa, que es un poco más que la edad de Ulises y el regreso significa sobre todo por lo que todavía tiene de viaje, aunque aparentemente ya se esté en la meta. Cuando uno vuelve al sitio que considera suyo, la llegada se da en distintas velocidades. Cuando llegas realmente a tu país, en el momento en que entregas tu pasaporte, generalmente no es así. Cuando has estado mucho tiempo fuera, el país de alguna manera te produce desconcierto, tú ya no eres el mismo. El personaje del libro es más un testigo de los hechos que un protagonista, de ahí el título, el testigo es aquel que ya no puede interactuar totalmente y empieza a redescubrir su país. Entonces el camino de llegada tarda mucho, y ya está en México, pero al mismo tiempo no está en México [...]. (FONSECA & LAWRENCE, 2013, p. 140)

Esse longo caminho de chegada, que se constitui como o movimento central de *El testigo*, é visto, então, como um percurso tão árduo como seu inverso, o da partida. Uma ideia semelhante se encontra no interior de um texto crítico de Juan Villoro acerca de Augusto Monterroso: “*Los buscadores de oro* ofrece una alegoría del destierro. Augusto Monterroso regresa al país que no ha visto en casi cuarenta años, y con ritmo sosegado, con rara paciencia, repite la más ardua tarea de Ulises: volver a casa.” (VILLORO J. , 2018, p. 39). Além disso, como destacam Fonseca e Lawrence no excerto acima, o longo caminho do regresso é necessariamente permeado pelo desconcerto de certo deslocamento da própria identidade do sujeito que volta porque “tú ya no eres el mismo”. No caso do protagonista de *El testigo*, logo nas primeiras linhas do romance, em um exercício de predição daquilo que está por vir, o personagem não reconhece seu próprio nome escrito no registro do hotel: “Julio Valdivieso, leyó en silencio, como si tuviera que cerciorarse de que regresaba en representación de si mismo.” (VILLORO J. , 2004, p. 15).

Há de se lembrar também que, quando Ulisses enfim chega a Ítaca, de imediato ele não é reconhecido pela maioria, especialmente por sua esposa que tanto o esperou. Nos primeiros momentos de sua chegada, Ulisses é tratado, portanto, como um estrangeiro em sua própria casa. O regresso do personagem Julio Valdivieso é igualmente marcado por um sentimento de estranhamento, não somente dos outros, mas principalmente dele em relação a si mesmo e a seu país natal. Nesse contexto, o romance de Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, parece ser mais uma vez apropriado para se compreender tal estranhamento. Nessa narrativa, o personagem José Arcadio, filho mais velho de José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, foge com um grupo de ciganos e somente muitos anos mais tarde, depois de dar “sessenta e cinco vezes a volta ao mundo” (MÁRQUEZ, 2002, p. 91), volta para casa e, quase sem reconhecer aquilo que está à volta, casa-se com sua irmã adotiva.

Se tivesse permanecido em Macondo, é muito provável que José Arcadio não teria se apaixonado pela própria irmã porque seu olhar sobre ela se manteria permanentemente

encoberto pela familiaridade. É natural, portanto, que a relação de alguém com algo familiar e cotidiano seja mais desinteressada do que a relação desse alguém com aquilo que é eventual ou incomum. Sendo assim, um estrangeiro é também aquele que possui um olhar diferente sobre o território e tudo aquilo que compõe esse território<sup>44</sup>. A partir disso, considerando que a condição de estrangeiro decorre de um desterro espacial – ou, como já apresentado, também de um desterro existencial ou psicológico –, pode-se pensar a volta de Julio Valdivieso ao México também como uma forma de desterro.

Ser estrangeiro, portanto, não significa apenas pertencer a outro país, mas não se reconhecer em um território ou em uma situação – como é o caso do desterro existencial. Essa dificuldade de se reconhecer e de reconhecer aquilo que está à volta provoca, como já mencionamos, um olhar particular. Esse “olhar estrangeiro” é um mecanismo por meio do qual emerge uma experiência plena do real – uma espécie de “clarividência”, para lembrar da história de Philip K. Dick anteriormente mencionada –, uma espécie de despertar para tudo aquilo que pertence ao mundo sensível e também inteligível. No caso de *2666*, é notório que são os estrangeiros aqueles que conseguem enxergar, de modo mais claro, a barbárie registrada nos limites da cidade de Santa Teresa e em toda a extensão da fronteira do México com os Estados Unidos. Amalfitano e também Oscar Fate, o personagem principal da terceira parte do romance, são exemplos claros disso. Ambos ficam absolutamente atônitos diante da violência generalizada, naturalizada e incorporada à rotina daquele território. Diferentemente daqueles que são nativos desse território, para esses personagens “estrangeiros” a barbárie cotidiana não está encoberta pela familiaridade.

Algo parecido ocorre em *El testigo* com o personagem Julio Valdivieso durante seu regresso ao México. Seu olhar não carrega mais a familiaridade em relação à cultura local, de modo que as coisas mais simples, rotineiras ou banais são vistas como estranhas, como demonstra o seguinte trecho da narrativa:

Caminó un rato por la Zona Rosa. El antiguo bastión de la bohemia, las joyerías y los restaurantes de moda había sido invadido por vendedores ambulantes. Le ofrecieron hámsters, casets pirata, cortaúñas, un enorme martillo inflable. Había sencillos puestos de tortas y jugos para quienes se dirigían a la estación del metro. Muchachas jóvenes, atractivas, casi todas en *pants*, entraban en los locales de *table-dance* donde se empezarían a desvestir en poco tiempo. Afuera de una tienda de artesanías vio a un mendigo de *papier maché*, de tamaño natural. Estaba encadenado con un grillete, para que no se lo robaran. La protección parecía un castigo por su mendicidad. ¿Cómo sería la casa donde ese hombre de mano extendida resultara decorativo? ¿Había

---

<sup>44</sup> Nesse ponto é possível perceber que tal como ocorre em alguns casos da poética de Bolaño, no caso de Villoro o desterro também é pensado a partir de algumas vantagens e não apenas prejuízos.

algo más extraño para un mexicano que estar en México? (VILLORO J. , 2004, pp. 253-254)

Sendo assim, o regresso de um desterro também pode gerar um novo tipo de desterro. Nesse caso, no entanto, a estranheza do novo, do diferente e do incomum, já que tanto o país como o personagem se transformaram muito ao longo de mais de duas décadas, também acaba por se mesclar e confundir com aquilo que ainda resguarda um pouco de familiar, aquilo que ainda pode ser identificado a partir do que se esconde na memória pessoal de Julio Valdivieso. A partir de então, o narrador afirma: “Mirar de regreso era muy distinto a descubrir; significaba recuperar cosas que decían algo antes y después, detalles hundidos en su memoria, depositados en esa dársena quieta, abrumada de agua negra.” (VILLORO J. , 2004, p. 210).

Essa recuperação de algo perdido no passado e na memória também é uma forma de ressignificar lugares, coisas e pessoas que fizeram parte da vida do personagem, situação que somente a refração do olhar, própria da condição de estrangeiro, é capaz de promover. Quer dizer, o distanciamento espacial e temporal conduz o personagem a um exercício novo de observação, de descoberta. É o caso, por exemplo, do reencontro de Julio com um personagem aparentemente secundário de sua própria história, um dos empregados da fazenda de seu tio: “En su infancia, Julio había conocido a Eleno, pero no le prestó atención. Ignoraba si entonces era taciturno. El capataz sólo hablaba para ejecutar una acción [...]” (VILLORO J. , 2004, p. 62).

Antes de seguir adiante, cabe retomar algumas ideias que foram assinaladas até aqui sobre o desterro no romance *El testigo*, de Juan Villoro. Em resumo, foram expostos dois movimentos distintos, sendo o primeiro aquele de ida para um país efetivamente estrangeiro, e o segundo o movimento de regresso ao país natal do personagem que, assim como ele próprio, já não é mais o mesmo. O primeiro desterro de Julio carrega a dor da ausência e a orfandade da família que poderia ter sido e não foi, constituindo-se assim como um “archipiélago de soledades”. Em contrapartida, o segundo desterro do personagem se define principalmente pela estranheza de seu próprio olhar, pelo processo de reconhecimento de si mesmo e desse território quase apagado da memória, dessa geografia física e psicológica que não foi encoberta pela familiaridade cotidiana e que no momento da enunciação da narrativa, e também no momento do regresso, é ressignificada.

A ideia de desterro, contudo, pode ser pensada a partir de outros personagens que fazem parte do romance. No caso do olhar estrangeiro, ele também se expressa na personagem Paola, esposa de Julio Valdivieso, cuja nacionalidade é italiana, e que o acompanha durante sua volta ao México. Nesse olhar, no entanto, está contido algo bastante particular, que aponta para uma

série de especificidades culturais, históricas e políticas responsáveis pela construção de um certo imaginário europeu em relação à América Latina<sup>45</sup>, tema que inclusive reaparece de outras maneiras na poética de Juan Villoro, como no caso do romance *Arrecife* (2014). Nesta narrativa, o autor brinca com a ideia de que europeus e estadunidenses constroem e fazem perdurar o mito daquilo que poderíamos chamar de “paraíso selvagem” latino-americano, no qual estaria contida uma dose de exotismo e também de incivilidade.

Em *El testigo*, essa forma do olhar estrangeiro incomoda o personagem Julio, como quando ele percebe a reação de Paola ao ouvir uma história de sua infância envolvendo a caça de animais silvestres na fazenda de sua família, Los Cominos<sup>46</sup>:

Le contó a Paola del cuchillo que le tendió Tete. Cada vez que hablaba de Los Cominos, ella ponía cara de película neorrealista. Esas historias le llegaban en melancólico blanco y negro, un mundo precario donde la vida se arriesgaba para robar una bicicleta y los santos eran pobres diablos. A él le molestaba que su pasado recibiera esa comprensión de filmoteca. Recuerdos rayados por el tiempo y la mala producción. (VILLORO J. , 2004, p. 246)

Para além do olhar do estrangeiro sobre um território desconhecido ou (re)conhecido, há de se pensar também na forma como o estrangeiro é visto por aqueles que são nativos desse território ou que estão mais habituados a ele. Nesse contexto, entra em cena um personagem curioso, um recitador de província que aparece fortuitamente em um centro cultural na pequena cidade de Jerez. O homem se apresenta como Librado Fernández, troca algumas palavras com Julio Valdivieso, recita um poema de Ramón López Velarde e desaparece. No diálogo breve, sua observação denuncia a imagem de um Julio pouco ajustado àquela paisagem, assim como a forma pela qual é possível reconhecer um forasteiro e distingui-lo de um nativo. O personagem diz: “A las claras se nota que usted no es de aquí. Anda de prisa. Cuando los pies se aclimatan a estas tierras, apenas se deslizan por el suelo.” (VILLORO J. , 2004, p. 59).

Essa “aclimatação à terra” é o resultado final do regresso do personagem Julio Valdivieso. O mesmo ocorre com José Arcadio, o personagem de *Cem anos de solidão*, que depois de voltar a Macondo e se casar com a própria irmã, põe-se a tomar e a ocupar pedaços de terra sob a justificativa de que na verdade elas pertencem a seu pai, fundador da cidade e, portanto, constituem-se também como sua herança. Quer dizer, depois das dezenas de voltas ao

---

<sup>45</sup> Embora Paola seja de nacionalidade italiana, ela é tradutora de literatura hispânica, especialmente de autores mexicanos, o que deveria produzir uma aproximação e conseqüentemente uma melhor compreensão da realidade e da cultura latino-americanas. No entanto, ao que parece, o que ocorre com Paola é justamente o oposto disso. Em determinado momento da narrativa, por exemplo, o narrador diz que Paola considerava a melancolia de Julio algo inerente à sua nacionalidade uma vez que ela tinha lido *O labirinto da solidão*, de Octavio Paz.

<sup>46</sup> Na narrativa, a fazenda Los Cominos fica na divisa dos estados de San Luís Potosí e Zacatecas, região central do México. Em um texto publicado na coletânea *La utilidad del deseo* (VILLORO, 2017), Villoro diz que o cenário foi inspirado na fazenda Bledos de sua família.

mundo, é no lugar de nascimento que ele reconhece efetivamente seu próprio território, seja ele físico ou psicológico. No caso de Julio Valdivieso, aquilo que seria apenas um período sabático de um ano em seu país natal faz com que tudo se transforme a ponto de ele enfim se reconhecer e tomar a decisão de não voltar à Europa. Como diz o próprio Villoro em uma entrevista sobre *El testigo*, ao final de seu romance se percebe que “han transcurrido quinientas páginas para definir una palabra: ‘tierra’” (HERRERA, 2006).

No interior do romance, há uma anedota que remete a um suposto diálogo entre Jorge Luis Borges e Octavio Paz no qual o primeiro teria perguntado sobre o sabor da “agua de chía” mencionada em um poema de Ramón López Velarde. O mexicano teria respondido que o sabor era de terra. Ao final do romance, é o próprio Julio Valdivieso que reconhece esse mesmo sabor:

– Hice agua de semillas – Ignacia le tendió un tarro.

Julio bebió.

– ¿A qué sabe? – le preguntó ella.

Julio cerró los ojos.

Cuando los abrió, todo estaba un poco nublado. Sintió que salía del agua. Ignacia aguardaba su respuesta. Lo vio con intención de algo, como si él fuera un problema y eso le gustara.

– Sabe a tierra – dijo Julio. (VILLORO J. , 2004, p. 470)

Falar de desterro significa também falar de terra, de território, de cenário, de paisagem ou talvez até mesmo de nação. No entanto, falar da condição do desterro, da figura do desterrado e da experiência do exílio pode levar a uma série de questões que ultrapassam os limites da geografia, como se tentou demonstrar nesta seção. Nesse esforço, está contida também a intenção e a necessidade de compreender nosso tempo e tudo aquilo ou aqueles que são produto dele. Para lembrar de uma imagem benjaminiana, a brutal violência da Primeira Guerra transformou de tal maneira a paisagem de modo que “nada permanecera inalterado, exceto as nuvens” pairando sobre “o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Dentro desse contexto de violência cotidiana que ultrapassa as fronteiras, embora seja muitas vezes também produto dessas mesmas fronteiras, todos são, de alguma maneira, desterrados.

## 1.2 O intelectual

*Quando penso no quão pouco eu sei, me assusto.*

Bertolt Brecht, *Anotações autobiográficas* (1934)

Como a noção de intelectualidade muitas vezes se vincula a uma certa ideia de conhecimento acadêmico e de um certo fazer crítico amplamente reconhecido pelos pares, no caso de Roberto Bolaño, talvez fosse mais natural empreender essa discussão sobre a figura do intelectual a partir dos personagens que protagonizam a primeira parte de *2666*: os “críticos” Liz Norton, Jean-Claude Pelletier, Piero Morini e Manuel Espinoza. No entanto, essa escolha faria qualquer leitor de Bolaño lembrar que esse é um grupo de personagens bastante dissonante dentro de sua poética, cuja imagem em geral se volta mais para figuras antiacademicistas, marginais e autodidatas. Não por acaso, há nesse romance um personagem que é a expressão perfeita e bem acabada de uma ideia muito mais profunda que se esconde por detrás de toda essa estirpe recorrente em sua poética. Esse personagem é Hans Reiter, ou como os críticos e o público leitor conhecem, o grande escritor germânico Benno von Archimboldi<sup>47</sup>, e essa imagem é a do “intelectual lumpen”<sup>48</sup>. Por conta disso, por ora os críticos da primeira parte serão deixados de lado, para que seja possível observar com mais atenção essa categoria fundamental da obra de Bolaño assim como suas particularidades que são também observadas em Archimboldi.

Para chegar em Archimboldi, contudo, é necessário tomar um caminho que começa pela menção a dois dos principais personagens de Bolaño: Arturo Belano e Ulisses Lima<sup>49</sup>, ou seja, aqueles que são considerados os representantes do grupo de poetas e escritores marginais do repertório bolañesco. Pelo menos três imagens são capazes de apresentar e resumir Belano e Lima: a imagem de um jovem que rouba livros porque não tem dinheiro para comprá-los; a imagem de um sujeito que lê livros enquanto toma banho porque nele se expressa uma paixão absolutamente incontrolável pelas letras; e a imagem de poetas que são lidos, reconhecidos e

---

<sup>47</sup> Trata-se de um personagem fictício que não parece ter inspiração em nenhuma figura real, como ocorre em alguns casos na obra de Bolaño. Sensini, personagem de conto homônimo (BOLAÑO, 2012), por exemplo, é na verdade uma figura inspirada no escritor argentino Antonio di Benedetto como afirma o próprio Bolaño em entrevistas.

<sup>48</sup> O termo é meu.

<sup>49</sup> Não por acaso, Arturo Belano e Ulisses Lima são representações transfiguradas do próprio Bolaño e de seu amigo mexicano, o poeta Mario Santiago Papatzi, respectivamente. Papatzi foi o melhor amigo de Bolaño e morreu tão precocemente quanto ele, em 1998, vítima de um atropelamento. Em *Los detectives salvajes* e também em contos de Bolaño, diversos de seus amigos e conhecidos são transformados em personagens. Isso não ocorre da mesma maneira em *2666*, onde há apenas um personagem que seria a figuração do último *alter ego* de Bolaño, o que será discutido na sequência.

admirados por um grupo bastante restrito de pessoas igualmente marginais<sup>50</sup>. Essas representações aparecem em *Los detectives salvajes* (BOLAÑO, 1998), romance no qual os dois personagens, Belano e Lima, são apresentados como heróis de um grupo, embora estejam eles mesmos em busca de outra heroína igualmente marginal, a escritora desaparecida Cesárea Tinajero.

Não por acaso, é nesse mesmo romance, *Los detectives salvajes*, que aparece a primeira menção explícita, dentro da obra literária de Bolaño, ao conceito de lumpen vinculado à ideia de intelectualidade. Na segunda parte da narrativa, é onde se encontra, entre tantos “depoimentos” em um registro quase policialesco<sup>51</sup>, o seguinte comentário do personagem Jacinto Requena a respeito de Arturo Belano e Ulisses Lima:

Cuando les preguntabas adónde iban, contestaban que a buscar provisiones. Eso era todo, acerca de *eso* nunca hablaban de más. Por supuesto, algunos, los más cercanos, sabíamos si no adónde iban sí qué era lo que hacían durante esos días. A algunos les daba igual. A otros les parecía mal, decían que era un comportamiento lumpen. El **lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual**. (BOLAÑO, 1998, p. 181, grifo meu)

Na obra de Bolaño, portanto, a ideia de lumpenismo se liga a um certo tipo de intelectualidade. Seguindo as pistas de *Los detectives salvajes* que extrapolam a referência explícita do personagem Jacinto Requena, é possível afirmar que os protagonistas desse romance, Belano e Lima – assim como Cesárea Tinajero –, constituem-se, portanto, como uma representação propedêutica de um estilema importante da poética do autor chileno, a categoria do intelectual lumpen, que anos depois será representado de maneira mais completa em Archimboldi. Essa marca da poética do autor pode ser comparada, por exemplo, à categoria do *flâneur* no universo de Charles Baudelaire, poeta marginal por excelência e não por acaso um dos grandes ídolos de Bolaño ao lado de Rimbaud e de Lautréamont<sup>52</sup>.

No caso do lumpenismo intelectual de Bolaño, esse modelo de persona pensante se expressa em sujeitos “puros”. No entanto, essa “pureza” não está associada apenas a uma certa inocência “infantil”, como menciona o excerto acima, mas ela também está ligada a um tipo de independência, ou pelo menos uma tentativa de independência, em relação ao sistema

---

<sup>50</sup> Todas essas imagens fazem parte da própria história de Bolaño e de seus amigos, jovens poetas mexicanos. Em diversas entrevistas, Bolaño fala que frequentemente roubava livros em diversas livrarias da Cidade do México. Ele também costuma contar a história de quando descobriu que seu amigo Mario Santiago lia livros até mesmo enquanto estava tomando banho, com uma das mãos estendidas para longe da água, segurando o livro e tentando resguardá-lo dos pingos.

<sup>51</sup> O romance é dividido em três partes, sendo a do meio aquela que é a mais longa e se constitui de uma série de pequenas narrativas em primeira pessoa, com inúmeros personagens, como se fossem depoimentos policiais. A primeira e a última parte são diários do personagem García Madero.

<sup>52</sup> Também não é por acaso que a epígrafe de 2666 é de Charles Baudelaire.

econômico, como também é sugerido no texto. Nesse sentido, a ideia de marginalidade vai um pouco além daquela que se costuma observar em análises da obra de Bolaño. Sob essa perspectiva, um intelectual marginal não é apenas um *outsider*, um autodidata sem formação ou alguém cuja obra não é reconhecida pelo público amplo. Não se trata exclusivamente da figura de um escritor que escreve nas sombras e é visto apenas por seus reduzidos e marginalizados pares, tal qual ocorre com diversas figuras que habitam *Los detectives salvajes*. E mais ainda, não se trata apenas de sujeitos que trabalham em subempregos para que, no resto de seu tempo, sustentem seu vício e amor pelas letras. Trata-se, na verdade, de uma categoria política, cujo entendimento principal é o de que o valor se assenta sobre a capacidade – ou ao menos a tentativa – de fuga de um sistema fulcralmente econômico. Antes de seguir a linha de pensamento do conceito propriamente bolañesco de lumpenismo intelectual, é necessário aclarar o próprio termo “lúmpen” e algumas de suas derivações de modo a promover uma posterior leitura mais lúcida de Archiboldi<sup>53</sup>.

O dicionário Cambridge define a palavra lúmpen (LUMPEN, 2022) como um adjetivo usado para descrever pessoas que não foram bem educadas, no sentido da educação formal, e que não estão interessadas em mudar isso. Do ponto de vista da língua de origem, o termo no idioma alemão é traduzido como “trapo”. Parece, então, natural pensar novamente em Baudelaire e na famosa figura do trapeiro, um sujeito que vive daquilo que a cidade moderna descarta ou que adota métodos pouco tradicionais e por vezes moralmente reprovados para conseguir os meios de sua sobrevivência<sup>54</sup>. A principal acepção, contudo, relaciona-se ao termo “lumpemproletário”, extraído dos escritos de Marx, e cujo significado aponta para um grupo social que não faz parte diretamente da cadeia produtiva do capitalismo, ou seja, que está “abaixo” do proletariado. Em linhas gerais, todas as definições de lúmpen servem de alguma forma à obra de Bolaño, do sujeito malformado, passando pelo trapeiro e chegando à definição marxista que aponta para as margens de um sistema econômico e político.

Seguindo um pouco a trilha autobiográfica, não se deve perder de vista que o jovem Bolaño que vivia na Cidade do México entre o fim dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970 estava imerso em um contexto de contracultura efervescente no país e no mundo, assim como tinha contato com ideias dos jovens estadunidenses – entre o movimento hippie, a geração

---

<sup>53</sup> Naturalmente, não se pretende aqui historicizar de forma deliberada a palavra, considerando todas suas acepções e transformações, apenas apontar alguns significados que servem para prosseguir com a discussão estabelecida neste ponto do trabalho.

<sup>54</sup> Tanto o *flâneur* quanto o trapeiro são figuras amplamente pensadas e discutidas por Walter Benjamin em seus famosos escritos compilados sob o título *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (BENJAMIN, 1994).

beat, os protestos contra a Guerra do Vietnã, etc. – que reverberavam na América Latina e no mundo. Nesse contexto, o olhar de certa forma fascinado para um tipo social que viva às margens, ainda que isso decorresse da ausência de escolhas, contribuiu para a formação do pensamento de Bolaño a respeito do lugar dos intelectuais. Em uma carta enviada para Juan Pascoe, o primeiro sujeito que, de modo artesanal, editou uma publicação de Bolaño, o escritor dá conselhos de um suposto modelo de vida: “Juan, debes hacer orgías en tu casa, debes llevar locos lúmpenes proletarios y hacer orgías locas em tu casa.” (MARISTAIN, 2012, p. 38).

É possível conjecturar que o conceito de Marx tenha sido a fonte primária do pensamento de Bolaño, uma vez que o termo já aparece, ainda que de maneira circunstancial, em seu *Primer Manifiesto Infrarrealista* (BOLAÑO, 2022), ou seja, na fase de juventude do autor quando os textos marxistas eram fortes influências. Dentro da obra de Marx, esse termo já aparece no *Manifiesto do Partido Comunista* – texto que muito provavelmente Bolaño leu ainda na adolescência –, e depois ressurgiu no interior de sua obra mais importante, *O Capital*, onde há uma categorização detalhada dessa figura social que, segundo ele, pertence ao âmbito do pauperismo:

O sedimento mais baixo da superpopulação relativa habita, por fim, a esfera do pauperismo. Abstraindo dos vagabundos, delinquentes, prostitutas, em suma, do lumpemproletariado propriamente dito, essa camada social é formada por três categorias. Em primeiro lugar, os aptos ao trabalho. Basta observar superficialmente as estatísticas do pauperismo inglês para constatar que sua massa engrossa a cada crise e diminui a cada retomada dos negócios. Em segundo lugar, os órfãos e os filhos de indigentes. Estes são candidatos ao exército industrial de reserva e, em épocas de grande prosperidade, como, por exemplo, em 1860, são rápida e massivamente alistados no exército ativo de trabalhadores. Em terceiro lugar, os degradados, maltrapilhos, incapacitados para o trabalho. (MARX, 2015, p. 470)

Embora o trecho extraído de *O Capital* não dê conta da complexidade e da multiplicidade de sentidos que o conceito de lumpenismo foi ganhando ao longo do tempo – e que este trabalho não tem a pretensão de inventariar –, ele serve para lembrar de uma classe de sujeitos que são parte natural da poética de Bolaño: os órfãos. É justamente essa a condição dos protagonistas de uma novela do autor cujo título também aponta para o conceito de lumpenismo. Sendo assim, a narrativa curta intitulada *Una novelita lumpen* pode ser a melhor forma de compreender como Bolaño apreendia e trabalhava com essa ideia, para além da conceitualização tradicional e das acepções sincrônicas ou diacrônicas do conceito.

O enredo de *Una novelita lumpen* gira em torno de dois personagens principais, a narradora e seu irmão, cujos destinos se transformam quando seus pais morrem em um acidente de trânsito e a partir de então ambos, apesar da pouca idade, têm de sobreviver sozinhos na casa

herdada por eles<sup>55</sup>. Em pouco tempo, os dois abandonam os estudos e arranjam subempregos para custear as despesas básicas. Quando as dificuldades financeiras se acentuam, a narradora vê surgir em sua casa dois rapazes estranhos, que se apresentam como amigos de seu irmão e que lá se instalam por algum tempo. Não demora para que ela perceba que seu irmão não tem mais um emprego formal e que ele, junto com os dois rapazes, vaga pela cidade procurando oportunidades para conseguir dinheiro. Finalmente, os três propõem a ela que participe de um plano cuja intenção é a de seduzir um ex-ator de cinema obeso e cego com o intuito de roubar a suposta fortuna que ele esconde em casa.

Dentro desse enredo, portanto, a ideia de lúmpen parece apontar para sujeitos desamparados sob diversos aspectos, primeiramente sociais e afetivos, mas especialmente econômicos. O lúmpen é, então, em parte pelas circunstâncias e em parte pelas escolhas, uma espécie de navegante à deriva, que se deixa levar pela maré, mas que também observa atentamente o horizonte na esperança de que algo ocorra para que sua sorte se transforme<sup>56</sup>. É justamente a palavra “sorte” que aparece em muitas ocasiões na voz da narradora ao refletir sobre sua condição e a condição de seu irmão e colegas:

Si les preguntaba qué ocurría, qué problema tenían, siempre daban la misma respuesta: no nos pasa nada, todo va bien, nuestra suerte está a punto de cambiar. [...] y me ponía a pensar en el significado de la frase “cambiar nuestra suerte”, una frase que para mí no tenía ningún significado, por más vueltas que le diera, porque la suerte no se puede cambiar, o existe o no existe, y si existe no hay manera de cambiarla, y si no existe somos como pájaros en una tormenta de arena, sólo que no nos damos cuenta [...]. (BOLAÑO, 2009, p. 49-50)

Não por acaso, a resposta que a narradora recebe de seu irmão e colegas muito se assemelha à resposta que Belano e Lima dão a seus amigos, segundo o personagem Jacinto Requena, como já apontado na primeira citação apresentada. Há uma espécie de mistério, subentende-se coisas que não podem ser ditas, sugere-se atitudes no mínimo suspeitas e possivelmente ilegais. O lúmpen pode ser, portanto, um marginal no sentido da delinquência – palavra também muito usada pela narradora de *Una novelita lumpen* – ou no sentido do desamparo e da solidão. Tudo isso, é claro, dentro de um contexto econômico extremamente competitivo e pouco solidário.

---

<sup>55</sup> A história começou a ser esboçada em um conto chamado “Músculos” e foi publicada postumamente em um livro de contos cujo título é *El secreto del mal* (BOLAÑO, 2007). A narrativa foi adaptada ao cinema pela diretora chilena Alicia Scherson e o filme se chama “Il Futuro”.

<sup>56</sup> O dicionário Aulete apresenta também o verbo “lumpesinar” cujas definições são: “viver a vida ociosa e errante, de lúmpen; vadiar; vagabundar, vagabundear”; “viver sem trabalhar”; e “pedir esmolas, mendigar”. (AULETE, 2011)

Na obra de Bolaño, o lumpenismo e a intelectualidade são categorias que se tocam. Dessa maneira, aquilo que poderia ser chamado de *estilo de vida lúmpen* é um dado inerente à biografia de certos personagens que frequentemente recebem apenas o rótulo de *marginais* em relação ao campo intelectual e, principalmente, literário. O movimento desses sujeitos, na verdade, não diz respeito apenas à marginalidade enquanto postura diante do universo das trocas simbólicas do campo – para lembrar dos escritos de Pierre Bourdieu (1996) –, mas está também vinculado à recusa em fazer parte da cadeia produtiva do capitalismo, ainda que esse tipo de insurgência seja quase inviável considerando o alcance e a abrangência do sistema. De qualquer maneira, no universo de Bolaño, é precisamente esse exercício de negação que se mostra capaz de fazer surgir pensadores singulares. Tal ideia aparece de maneira cristalina em *La parte de Archimboldi*, de 2666:

A partir de la muerte de Ivánov el cuaderno de Ansky se vuelve caótico, aparentemente inconexo, aunque en medio del caos Reiter encontró una estructura y cierto orden. Habla de los escritores. Dice que los únicos escritores viables (aunque no explica a qué se refiere con la palabra viable) son los que provienen del lumpen y de la aristocracia. El escritor proletario y el escritor burgués, dice, son sólo figuras decorativas. (BOLAÑO, 2020, p. 962)

É possível perceber que o narrador de Bolaño constrói duas dicotomias de personagens fazendo uso de palavras cujos significados primeiros devem ser aplicados à noção de intelectualidade: o proletário e o burguês; o lúmpen e o aristocrata. No primeiro caso, Bolaño está se referindo a pretensos escritores ou intelectuais que, por fazerem parte de um certo jogo – o jogo do capital –, não são capazes de alcançar a plenitude nesse campo e acabam se tornando apenas “figuras decorativas”. Considerando a postura beligerante e extremamente crítica de Bolaño em relação a diversos colegas do campo humanístico, não é de se estranhar que sua obra, tanto literária quanto crítica, contemple não apenas o lúmpen, ou seja, o modelo ideal de intelectualidade, mas por vezes se volte também para seu revés, seu contraexemplo, tema que aparecerá adiante também na obra *El testigo* de Juan Villoro.

Um exercício de verificação e de catalogação dessas categorias em personagens da obra de Bolaño seria capaz de relevar grupos de intelectuais unidos aparentemente de maneira incoerente e arbitrária. Em um desses grupos, por exemplo, poderiam figurar, lado a lado, os críticos da primeira parte de 2666 e muitos dos escritores ditos marginais de *Los detectives salvajes*. Isso porque mesmo com as reconhecidas diferenças e privilégios – ou falta deles –, muitos desses personagens pertencem ao mesmo sistema, aquele do qual emergem o intelectual burguês e o intelectual proletário, aquele no qual a busca pela sobrevivência, pela manutenção

de uma vida tranquila ou pela obtenção do lucro vem antes de qualquer exercício de intelectualidade ou de construção de uma obra<sup>57</sup>.

Em 2666, a figura do intelectual burguês é apresentada brevemente a partir do italiano Alberto Moravia<sup>58</sup> que aparece na última parte do romance como uma espécie de antagonista de Archimboldi, segundo os pensamentos da editora do autor:

[...] y también pensó en lo disímiles que eran ambas vidas, la de Moravia y la de Archimboldi, uno burgués y sensato y que marchaba con su tiempo y que no se privaba, sin embargo, de propiciar (pero no para él sino para sus espectadores) ciertas bromas delicadas e intemporales, el otro, sobre todo comparado con el primero, esencialmente un lumpen, un *bárbaro germánico*, un artista en permanente incandescencia [...]. (BOLAÑO, 2020, pp. 1109-1110)

Jogar ou não o jogo do capital, portanto, é algo que independe da quantidade de privilégios acumulados. No caso de Alberto Moravia, sua posição é de antagonismo em relação a Archimboldi justamente porque seu privilégio está demarcado, circunscrito e é tributário do sistema capitalista. O mesmo não aconteceria com um escritor ou intelectual aristocrata porque este, assim como um lumpen igual a Archimboldi, seria um sujeito que está de fato à margem do sistema econômico. É importante lembrar, no entanto, que essas categorias não determinam, necessariamente os intelectuais “infames” que aparecem na obra de Bolaño, em especial em *La literatura nazi en América*, *Nocturno de Chile* e *Estrella Distante*, já que os traços fascistas desses personagens intelectuais não se ligam diretamente e necessariamente à aristocracia, como é o caso de Carlos Wieder que, ao ser forçado a fugir do Chile, é obrigado a encontrar outros trabalhos na Europa, como por exemplo em produções cinematográficas.

No segundo caso das dicotomias apresentadas pelo narrador de 2666, o par lumpen-aristocrata surge como aquele que efetivamente pode alcançar um nível de intelectualidade pura, ou seja, ele representa um grupo de sujeitos que não são, como o excerto de 2666 diz, “figurativos”. Isso porque tanto o lumpen quanto o aristocrata não estão dispostos a jogar o jogo do capital e, embora eles pertençam a lados opostos desse sistema que ocupa o centro da vida social, ambos fazem parte da margem. Embora a aristocracia seja retratada em algumas obras de Bolaño, em especial nos já mencionados romances *La literatura nazi en América* e *Nocturno*

---

<sup>57</sup> Mais adiante, também será apresentada a categoria do “intelectual funcionário” que embora se conecte de alguma forma com a ideia de escritor proletário, tem diferenças que se relacionam com a dependência ou independência em relação ao Estado.

<sup>58</sup> Escritor, jornalista, roteirista e crítico de cinema que nasceu em 1907 e morreu em 1970. Teve obras adaptadas para o cinema pelas mãos de Jean-Luc Godard e Bernardo Bertolucci. Em torno desse autor, gira a lenda de que ele seria agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, mas por questões políticas a Academia Sueca decidiu de última hora dar o prêmio a Boris Pasternak. Vale lembrar que na narrativa de Bolaño, Archimboldi também está cotado para ganhar o Prêmio Nobel, mas a história acaba antes que leitor saiba se isso de fato acontece.

de Chile, não há um exemplo no qual sua associação com o exercício intelectual atenda às expectativas de singularidade, de originalidade e de plenitude<sup>59</sup>. Sendo assim, fica a cargo apenas do intelectual lúmpen a representação mais alinhavada dessa categoria que, em alguma medida, idealiza uma forma de pensar e de produzir ideias e arte.

Dessa maneira, chega-se ao outro lado da margem onde se encontra o aristocrata, ou seja, o lugar ocupado pelo intelectual lúmpen. Além dos já mencionados Arturo Belano, Ulisses Lima e Cesárea Tinajero, de *Los detectives salvajes*, o lumpenismo intelectual encontra ecos em outros dois importantes personagens da obra de Bolaño: a poeta latino-americana Auxilio Lancouture e o escritor germânico Benno von Archimboldi, pseudônimo de Hans Reiter. Naturalmente, eles não são os únicos e, como já mencionado, nem os primeiros que carregam traços indicadores de uma vida e de uma produção de pensamento e arte lúmpen. No entanto, há neles um conjunto de atributos relevantes para se compreender a ideia de lumpenismo associado à intelectualidade.

Não é por acaso que a história da personagem e narradora do romance *Amuleto* começa a ser esboçada no interior de *Los detectives salvajes*. O alargamento posterior da narrativa demonstra o interesse de Bolaño em contar os eventos reais que inspiraram a criação da personagem e do enredo, mas também pode apontar para sua vontade em expandir e desenvolver melhor um arquétipo. Auxilio Lacouture é a expressão máxima daquilo que Bolaño chamaria de uma intelectual *valente* – adjetivo tão recorrente em suas falas –, mas ela também pode ser uma importante referência para se pensar a ideia de lumpenismo intelectual. O relato da personagem, inspirado na história da poeta uruguaia Alcira Scaffo, dá conta do longo tempo em que ela se manteve escondida em um dos banheiros da *Universidad Nacional Autónoma de México* durante a invasão e a ocupação do espaço por militares em 1968<sup>60</sup>. Mas, para além desse

---

<sup>59</sup> Muitas vezes, na obra de Bolaño, os postos de prestígio no campo intelectual representam precisamente o afastamento desses sujeitos da intelectualidade em si mesma, como se o poder fosse uma lâmpada que seduzisse e cegasse essas figuras. Esse pode ser o caso do reitor da Universidade de Santa Teresa que aparentemente domina uma quantidade razoável de saberes, mas que se mostra alienado, sobretudo por conta de seus privilégios adquiridos, como se estivesse em uma redoma que o separasse da realidade à sua volta. Não se pode dizer, igualmente, que o personagem principal e narrador de *Nocturno de Chile* seja um sujeito com formação precário ou desconhecimento em relação aos saberes humanísticos, mas nele também se expressa certa alienação, nesse caso por uma série de outros fatores que incluem o poder, mas não se restringem a ele.

<sup>60</sup> A relação de Bolaño com Alcira Scaffo foi mais próxima do que se costuma lembrar e, de certa forma, determinou como acabaram sendo alguns anos de sua vida no México. A poeta uruguaia era muito amiga da mãe de Bolaño e por diversas vezes dormia na casa da família, costumava passar longos períodos hospedada lá antes de passar alguns períodos desaparecida. Alguns anos antes da história do banheiro, Alcira teria sido uma das responsáveis pela separação dos pais de Bolaño o que levou o jovem a viver por um tempo apenas com seu pai. A história é contada pelo próprio León Bolaño em entrevistas que aparecem na biografia escrita por Mónica Maristain. Segundo o pai de Bolaño, Alcira teria pedido a Roberto que devolvesse um livro que ela teria anteriormente lhe presenteado, de modo que seu pai entrevistou defendendo o filho e orientando pela não devolução,

evento traumático, o que a narrativa de Bolaño apresenta é uma espécie de viver poético descompassado com o sistema, uma forma de habitar o mundo recusando constantemente alguns mecanismos inerentes à modernidade e/ou à contemporaneidade.

Logo nas primeiras páginas de *Amuleto*, o leitor descobre que a personagem Auxilio Lacouture trabalha, de maneira voluntária, como zeladora na casa de dois escritores, sendo que essa relação se deu por insistência da própria personagem cujo desejo único era o de estar perto dessas figuras. Em outros momentos, acompanha-se a mesma personagem fazendo pequenos serviços na Universidade, em geral como assistente de professores, sendo que alguns desses trabalhos são remunerados e outros não. Auxílio não parece se preocupar nem com os empregos e nem mesmo com a remuneração, embora por vezes reconheça que precise de um mínimo para sobreviver. Na verdade, a vida de Auxílio se resume a fazer aquilo que lhe dá prazer, o que inclui sobretudo circular incessantemente por lugares onde a poesia se faz presente, seja em departamentos universitários, em residências de escritores de prestígio, em oficinas literárias ou em bares onde jovens poetas marginais se reúnem. Em resumo, é a poesia, e apenas a poesia, o que move Auxilio Lacouture.

O estilo de vida lúmpen é precisamente aquilo que concede à personagem Auxílio Lacouture o título de poeta. Embora ela se autoproclame “la madre de la poesía mexicana” (Bolaño, 1998, p. 190), ao que parece não existe precisamente uma obra de sua autoria ou qualquer projeto de produção literária. Ora, se não há a materialidade da produção poética, logo também não há uma mercadoria. Sendo assim, a *gratuidade* de seu ofício é outro elemento que pode servir como uma espécie de indicador do lumpenismo intelectual. Um estilo de vida análogo ao de Auxilio Lacouture aparece no texto *El rapsoda de Blanes*, cujo conteúdo discorre sobre um ancião que Bolaño costumava encontrar em uma praça próxima à escola de seu filho. Sobre essa figura, ele conta: “Si una mujer ha perdido a su marido, por ejemplo, don Josep Ponsdomènech le redacta un poema [...]. El rapsoda recuerda a todos sin distinción. Nadie le paga. Su arte es gratuito.” (Bolaño, 2004, p. 158).

Esse caráter efêmero, fragmentário e gratuito da produção poética do *rapsoda de Blanes* também se aplica a Auxilio Lacouture. São raros e confusos os momentos nos quais a poeta aparece efetivamente escrevendo, embora haja pistas de que ela escreva para também se desfazer dos próprios textos, como ocorre quando utiliza papel higiênico como suporte de seu trabalho durante os dias de prisão no banheiro da Universidade. Apesar desses indicadores, o

---

mas a mãe de Bolaño teria feito o oposto, defendendo sua amiga, o que resultou na briga derradeira do casal que foi seguida pelo divórcio.

que está claro é que não há um projeto de escrita e nem a intenção mercadológica de transformar sua poesia em qualquer suporte vendável. Essa condição da ausência material de uma obra, ou às vezes até mesmo a ausência de qualquer texto escrito, é algo que o próprio Juan Villoro destaca em relação a alguns personagens que compõem o universo bolaniano. Segundo Villoro, Bolaño demonstrou que *ser poeta* muitas vezes pode se relacionar mais com um *viver poético* do que propriamente com exercer o trabalho de escrita poética<sup>61</sup>. Essa ideia se relaciona com o conceito de *literatura expandida* postulado por Alan Pauls (2012), o que, em alguma medida, poderia servir também para pensar na própria trajetória de vida de Bolaño, ou pelo menos na sua forma de apresentar seu próprio mito como escritor.

Dessa maneira, a obra de um escritor deve estar vinculada à sua vida, em uma construção única e coesa. Nas palavras de Pauls em “El arte de vivir en arte”:

Y está por fin la cuestión de lo personal, la figura del escritor, ese yo que la literatura expandida hace volver y despliega sin resquemor en los libros, desde luego, pero también, y sobre todo, en la arena de la vida cotidiana, en los escenarios de la actividad social [...]. (PAULS, 2012, pp. 182-183).

Tal relação estreita e necessariamente coerente entre vida e obra, na poética de Bolaño, pode ser pensada a partir de uma das imagens que ele considera fundamental para se valorar um escritor e sua obra: a imagem da aproximação ao abismo, como explica Fernando Saucedo Lastra ao mencionar atributos de Benno von Archimboldi: “Como personaje principal de *2666*, el alemán tiene que encarnar lo que Bolaño tanto defendía y admiraba, esto es, un escritor sin miedo a asomarse en el abismo de la realidad y cuya obra revela esa visión.” (LASTRA, 2015, p. 134). A noção de abismo é exposta pelo próprio Bolaño em uma conferência na qual ele menciona Charles Baudelaire, a epígrafe que ele deu a *2666* e outro poema do mesmo escritor, em uma conferência que se intitula “Literatura + enfermedad = enfermedad”:

Entre los inmensos desiertos de aburrimiento y los no tan escasos oasis de horror, sin embargo, existe una tercera opción, acaso una entelequia, que Baudelaire versifica de esta manera:

*Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,  
Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?,  
Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo.*

Este último verso, al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*, es la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror, sin cambios sustanciales, de la misma forma que si al infinito se le añade más infinito, el

---

<sup>61</sup> Tais apontamentos são feitos em diversas conferências e entrevistas de Juan Villoro, todos disponíveis na plataforma de vídeos *YouTube*.

infinito sigue siendo el mismo infinito. Una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas<sup>62</sup>. (BOLAÑO, 2003, pp. 154-155)

De toda forma, o que vale destacar aqui a partir da história e do perfil traçado para Auxilio Lacouture é que, embora a categoria do intelectual lúmpen seja capaz de promover a aproximação dela com o personagem Benno von Archimboldi, por meio de diversos indicadores que apontam para a recusa de fazer parte de um sistema, há outros elementos que fazem de Lacouture uma personagem que se distancia de Archimboldi, sendo um deles justamente a ausência de uma produção literária robusta. Essa diferença primordial será analisada adiante, por ora cabe apresentar de maneira mais detalhada o personagem de *2666*.

No caso de Archimboldi, o lumpenismo se expressa primeiramente a partir de sua condição no mundo e de seus passos zigzagueantes desde a adolescência – também por sua condição claramente periférica e exótica do ponto de vista psicológico. O personagem que na última parte é chamado pelo nome de batismo, Hans Reiter, demonstra desamparo e solidão de uma maneira muito semelhante aos órfãos de *Una novelita lúmpen*. A orfandade de Archimboldi, no entanto, não está relacionada com a ausência completa das figuras paterna e materna, mas principalmente com o fim da Segunda Guerra Mundial e logo também com sua separação do campo de batalha, ambiente no qual ele viveu desde o início da juventude e sem o qual aparentemente ele não saberia mais como continuar vivendo. Essa “falta” fica clara no trecho onde se narram os momentos da vida de Archimboldi logo depois do fim da Segunda Guerra:

Cuando Reiter pudo abandonar el campo de prisioneros se marchó a Colonia. Allí vivió en unos barracones cercanos a la estación y luego en un sótano que compartía con un veterano de una división blindada [...] y otro tipo que decía haber trabajado en un periódico [...]. Los dos trabajaban ocasionalmente haciendo faenas de desescombro para el municipio o vendiendo lo que a veces encontraban debajo de los cascotes. Cuando hacía buen tiempo se iban al campo y Reiter tenía durante una o dos semanas el sótano para él solo. Los primeros días en Colonia los dedicó a conseguir un billete de tren para volver a su aldea. Después encontró trabajo como portero en un bar que atendía a una clientela de soldados norteamericanos e ingleses que daban buenas propinas y para quienes en ocasiones realizaba trabajillos extra, como buscarles un piso en un barrio determinado o presentarles chicas o ponerlos en contacto con gente que se dedicaba al mercado negro. Así que se quedó en Colonia. (BOLAÑO, 2020, pp. 1014-1015)

Assim como ocorre com os dois personagens órfãos de *Una novelita lumpen*, Archimboldi se encontra e convive com outras pessoas como ele, pessoas cujo desamparo se

---

62 Esta última frase é muito parecida com uma que se encontra em *2666* sobre o personagem Amalfitano e que já foi mencionada neste trabalho no capítulo sobre o desterro: “soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie” (BOLAÑO, 2020, p. 159).

expressa de diversas maneiras, mas sobretudo nas ações de sobrevivência e na busca por encontrar oportunidades que lhes garantam o mínimo. É nesse contexto que aparece a personagem Ingeborg Bauer, igualmente desamparada e além disso doente, e os dois vão morar juntos em uma “água-furtada de um edifício semidesabado” (BOLAÑO, 2010, p. 734). É somente nesse contexto de precariedade, mas também de afeto – uma vez que Ingeborg é sua primeira namorada –, que Archimboldi, aos 26 anos de idade, começa a escrever seu primeiro romance. O curioso, no entanto, é que sua trajetória antes desse marco biográfico denuncia a ausência de referências e de um repertório consistente de leitura. É possível, inclusive, fazer um inventário breve de todos os textos lidos por Archimboldi até esse momento da narrativa. Eles são: a obra *Algunos animales y plantas del litoral europeo*, lida quando criança e relida até a vida adulta; o poema épico da Idade Média chamado de *Parzival*, texto que o personagem lê quando trabalha limpando a biblioteca de uma família rica; algumas revistas de caubói que pertencem a seu colega de apartamento em Berlim, local onde Archimboldi vai morar antes do alistamento militar; e por fim o diário de Ansky encontrado em uma casa abandonada em uma região rural da União Soviética enquanto era soldado na Segunda Guerra.

Mesmo com pouco repertório de leitura inicial e com um universo de referências literárias quase nulo, tanto do ponto de vista da diversidade de gêneros como do ponto de vista do reconhecimento de um certo cânone, o fato é que quando Archimboldi começa a escrever ele não para mais. Sendo assim, a constatação de que o autor germânico é prolífico de uma maneira inusual serve para agregar à noção bolañesca de intelectual lúmpen um outro atributo: o da necessidade quase incontrolável de escrever e de expressar seus pensamentos e ideias. Essa concepção de produtividade pode ser pensada a partir de outro termo extraído da mesma obra: o *chincual*.

Em *La parte de Amalfitano*, o personagem principal é apresentado ao diretor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Santa Teresa, Augusto Guerra, que começa a dissertar sobre a utilidade das disciplinas das ciências humanas até que menciona os “chincuales”, termo até então desconhecido por seu interlocutor:

Amalfitano preguntó educadamente qué quería decir la palabra chincuales, que jamás hasta entonces había oído. ¿De verdad?, dijo Augusto Guerra. Se lo juro, dijo Amalfitano. [...] La palabra chincuales, dijo Augusto Guerra, tiene, como todas las palabras de *nuestra* lengua, muchas acepciones. En principio designa los puntitos rojos, ¿sabe?, que dejan en nuestra piel las picadas de las pulgas o de las chinches. Esas picadas causan escozor y la pobre gente que las padece no para de rascarse, como es lógico. De ahí viene una segunda acepción, la que designa a las personas inquietas, que se contorsionan y se rascan, que no dejan de moverse y ponen nerviosos a los involuntarios espectadores que los contemplan. Digamos, como la sarna europea, como los

sarnosos que tanto abundan en Europa y que contraen esta enfermedad en los aseos públicos o en esas horrendas letrinas francesas, italianas y españolas. Y de esta acepción viene la última acepción, la acepción guerrista, como si dijéramos, que designa a los viajeros, a los aventureros del intelecto, a los que no se pueden estar quietos *mentalmente*. (BOLAÑO, 2020, p. 271)

Considerando todas as barreiras que Archimboldi encontra ao longo de sua vida, desde a enfermidade de sua companheira Ingeborg, passando pelas mudanças de cidades e até mesmo as dificuldades financeiras, e considerando que sua produção nunca é interrompida em qualquer uma dessas situações, é possível classificá-lo, seguindo a explanação de Augusto Guerra, como um *chincual*, ou seja, alguém cuja mente é inquieta. A definição parece se adequar plenamente à ideia de intelectualidade lúmpen na medida em que ela serve para justificar a motivação para a produção literária ou a produção de pensamento de qualquer natureza. Isso porque se tal modelo de intelectual representado por Archimboldi não se interessa pelo dinheiro e ainda menos pela fama, se sua escrita é solitária e nem mesmo sua própria irmã sabe que ele é escritor<sup>63</sup>, uma justificativa possível para que tal processo não seja interrompido pode ser atribuída a uma espécie de impulso vital, ou, para voltar à alegoria de Guerra, uma espécie de “coceira”.

Tal impulso não parece estar conectado com uma necessidade prática seja ela de natureza pessoal, como é o caso do dinheiro e/ou da fama, seja ela de natureza coletiva, o que poderia ser entendido como algum tipo de tentativa de transformação social. Isso porque outro dado que surpreende na biografia de Archimboldi é o fato de que ele não se mostra um autor ou intelectual engajado politicamente, embora sua obra comece a ser gestada depois da experiência extrema do campo de batalha. De certa forma, essa discrepância entre a postura aparentemente indiferente do autor e a importância de sua obra em determinado contexto histórico é capaz de aproximá-lo de Franz Kafka. Em uma leitura bastante livre, é possível encontrar ressonâncias de um famoso trecho do diário de Kafka (“A Alemanha declarou guerra à Rússia. - À tarde, natação” (Kafka, 2021, n/p)) com um trecho da narrativa de Bolaño no qual Archimboldi, durante a Segunda Guerra Mundial, aparece interessado exclusivamente em mergulhar nas praias próximas aos acampamentos de seu pelotão, ação pela qual o próprio personagem tem medo de ser repreendido, como demonstra o seguinte trecho:

Por aquellas fechas la compañía de Reiter tuvo visita médica. El médico que lo atendió lo encontró, dentro de lo que cabía, completamente sano, excepción

---

<sup>63</sup> Lotte Reiter, a irmã mais nova de Archimboldi é sua relação familiar mais importante. Ainda assim, é somente no final do livro, quando o personagem já tem cerca de 80 anos, que ela descobre, por acaso, o ofício que desempenha seu irmão. Em uma viagem ao México, Lotte compra um livro aleatório no aeroporto e ao lê-lo percebe que ali está sendo narrada a história de sua infância e que o autor da obra, cujo pseudônimo é Benno von Archimboldi, não pode ser outro a não ser seu irmão Hans Reiter.

hecha de sus ojos, que exhibían un enrojecimiento nada natural y cuya causa el mismo Reiter sabía sin posibilidad de error: las largas horas de buceo a cara descubierta en aguas saladas. Pero no se lo dijo al médico por temor a que le cayera un castigo o a que le prohibieran volver al mar. (BOLAÑO, 2020, p. 894)

Traçando mais uma vez um paralelo entre Archimboldi e outra personagem que também expressa algumas características da categoria de intelectual lumpen, Auxilio Lacouture, como já mencionado brevemente, enquanto de um lado há um escritor prolífico quase sem repertório de leitura e aparentemente indiferente do ponto de vista político, do outro lado há uma poeta com vastíssima experiência de leitura e com claros impulsos revolucionários, mas que ao mesmo tempo não escreve. Esse distanciamento também serve para marcar o processo de transformação e até mesmo de aprimoramento da categoria de lumpenismo intelectual dentro da obra de Bolaño, o que acaba por culminar na figura bem acabada de seu último personagem intelectual, Archimboldi, cuja vida vale menos que a obra e cuja herança única são suas ideias.

Abrindo um parêntesis para fazer uma leitura sob o viés biográfico, seria possível pensar que enquanto Arturo Belano é uma espécie de *alter ego* modesto de Bolaño, Archimboldi seria uma projeção bem mais grandiosa do seu próprio mito. Vale lembrar que Belano foi gestado ainda num contexto em que Bolaño figurava à margem do campo literário, intelectual e editorial, com pouco reconhecimento e com muitas dificuldades para viver somente de seu trabalho como escritor. Em contrapartida, a construção do personagem Archimboldi ocorre num momento em que a obra de Bolaño já é bastante reconhecida<sup>64</sup>, ou seja, quando ele já consegue visualizar num horizonte próximo o interesse inclusive acadêmico em relação à sua obra. Também é importante destacar que, tal como Archimboldi, Bolaño abandonou os estudos formais ainda muito cedo e sua formação acabou sendo independente. Mas, para além disso, outra questão interessante para se conjecturar diz respeito à ideia de que Bolaño não só teria projetado uma espécie de *alter ego* do futuro, Archimboldi, como ele também teria imaginado um pouco como seriam os críticos e pesquisadores que se debruçariam sobre sua obra.

Seguindo com a comparação entre Archimboldi e Lacouture, o que parece ser mais surpreendente dessa imagem vinculativa não tem a ver com a incursão política, ou ausência dela, uma vez que há autores engajados e não-engajados e no universo de Bolaño há inclusive uma série de “intelectuais” que são fascistas. O mais curioso, portanto, parece ser a

---

<sup>64</sup> Na verdade, o personagem Archimboldi, assim como Amalfitano, já tinha sido esboçado em um romance anterior e inacabado: *As agruras do verdadeiro tira*. Nessa obra, no entanto, as características e a vida desse sujeito ainda são pouco desenvolvidas, de modo que a concepção completa de Archimboldi só está mesmo em *2666*.

representação de um autor que não é leitor<sup>65</sup>, em contraponto com a imagem de uma “poeta” que não é escritora. No caso de Archimboldi, a descoberta de que o autor candidato a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura não é precisamente um homem letrado, com uma formação humanística tradicional<sup>66</sup>, pega de surpresa os leitores que chegam até a última parte de *2666*. Não é excessivo afirmar que essa mesma informação produziria um choque significativo também naqueles que de certa forma conduziram o leitor, ainda na primeira parte, às expectativas em relação a um certo tipo estereotipado de intelectual, quer dizer, os críticos.

Chega-se, então, ao tema dos críticos, ou seja, no caso de *2666*, os personagens Pelletier, Espinoza, Morini e Norton. Considerando que Archimboldi é essa figura misteriosa cujo paradeiro e biografia são desconhecidos tanto pelos estudiosos quanto pelos leitores, os críticos acabam projetando nele uma imagem bastante romantizada e que não condiz em quase nada com a realidade. Isso aponta para um fenômeno curioso: a mistificação e a deificação de certos intelectuais, além de sua padronização num perfil determinado. Embora se tenha assistido ao declínio do mito romântico do gênio criador, principalmente a partir do século XIX, mas sobretudo no século XX, em *2666*, no entanto, Bolaño demonstra que esse mito continua sendo, de certa forma, preservado no ambiente acadêmico. Isso porque embora Pelletier, Espinoza, Morini e Norton tenham escolhido a obra de Archimboldi como objeto de estudos por conta do encantamento surgido nas primeiras leituras, logo percebe-se que tal encantamento pelo texto vai sendo substituído por uma espécie de obsessão pela figura misteriosa do próprio autor. Aos poucos, as conversas e discussões entre os archimboldianos deixam de lado os romances de Archimboldi e se voltam para a investigação em torno de sua vida e principalmente de seu paradeiro.

O que os quatro estudiosos descobrem, no entanto, é apenas um dado da forma física de Archimboldi. Os poucos que o conheceram repetem sempre a mesma informação: trata-se de um gigante, com quase dois metros de altura<sup>67</sup>. Embora essa repetição possa soar como algo quase anedótico, a imagem de um gigante traduz com precisão a figura de Archimboldi diante

---

<sup>65</sup> Nesse trecho do romance fica demonstrado que o repertório de leitura de Archimboldi é bastante reduzido até determinado momento de sua vida mais por conta do seu contexto familiar, social e cultural, esse dado não parece ser fruto de desinteresse por parte dele. Embora o romance não apresente de maneira bem clara como se segue a relação de Archimboldi com a literatura, em alguns trechos fica subentendido que ele, assim que começa a ter condições materiais, começa a conhecer grandes clássicos da literatura.

<sup>66</sup> Archimboldi abandona os estudos formais aos 13 anos de idade, em parte por não se adaptar e em parte porque o diretor da escola não julga ele capacitado. Essa descrença em sua inteligência e a suposição de que ele não passa de um idiota faz com que esse personagem se aproxime muito do Príncipe Míchkin, personagem principal do romance *O idiota* de Dostoiévski (2020), relação que valeria discutir mais a fundo.

<sup>67</sup> A estatura também é uma característica bastante sublinhada quando se fala do personagem Klaus Haas, um dos suspeitos de cometer os feminicídios de Santa Teresa e aquele que mais tarde descobrimos ser também o sobrinho de Archimboldi.

dos intelectuais da academia. Do ponto de vista simbólico, a grandeza de Archimboldi está relacionada com uma produção literária vasta e de extrema singularidade e qualidade, assim como o acúmulo de prêmios, menções, traduções e estudos sobre sua obra. Os próprios personagens da primeira parte, portanto, de certa forma contribuem com a magnitude simbólica de Archimboldi, sendo eles a um só tempo fator e produto desse sucesso. Não se trata, no entanto, de uma relação de interdependência, já que a estatura simbólica dos críticos não é a mesma que a estatura simbólica de Archimboldi.

Embora tenham reconhecimento do mundo acadêmico e desfrutem de muitos privilégios por conta disso, e muito embora eles sejam reconhecidos como os melhores dentro de suas respectivas áreas e no contexto de seus respectivos objetos de estudos, do ponto de vista da intelectualidade, uma comparação entre Archimboldi e os críticos deixaria o primeiro em significativa vantagem. Nas últimas linhas de *La parte de los críticos*, aparece o seguinte trecho bastante ilustrativo dessa diferença: “–Archimboldi está aquí –dijo Pelletier–, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él.” (BOLAÑO, 2020, p. 217).

Por conta desse desequilíbrio, há uma preocupação menor em construir o mito dos archimboldianos do que em construir o mito do próprio Archimboldi, embora haja uma certa mitificação também em relação aos críticos<sup>68</sup>. O fato é que, em contraste com a figura grandiosa, misteriosa e totalmente fora do padrão de Archimboldi, os críticos não passam de anões que se colocam sobre os ombros de um gigante. Essa conhecida imagem medieval é apropriada se pensar na relação desses críticos com o escritor, embora seja necessário interpretar essa alegoria de maneira um pouco distinta daquela tradicional<sup>69</sup>.

Ao contrário de utilizar os ombros de um gigante para olhar mais longe, os críticos na verdade os usam para *serem vistos* de mais longe. Quer dizer, embora seus estudos contribuam com a manutenção do sucesso do escritor alemão, o peso maior é inverso: é o reconhecimento da obra de Archimboldi que distingue e eleva os archimboldianos. Essa relação fica clara no trecho no qual os quatro descobrem que Archimboldi está no México e decidem partir em busca de seus rastros. A possibilidade de encontrá-lo e mostrar ao mundo que o encontraram é vislumbrada por eles como uma espécie de troféu: “Imagínate, dijo Pelletier, Archimboldi gana

---

<sup>68</sup> Em Bolaño, tudo parece ser grandioso ou exagerado, por isso todos os personagens intelectuais são de certa forma os melhores dentro de seus respectivos campos. Trataremos dessa “ausência de matizes” mais adiante.

<sup>69</sup> Essa imagem é usada há pelo menos 9 séculos e sempre remeteu à ideia de que é necessário se valer das ideias de grandes pensadores do passado, como se nós, pensadores do presente, só pudéssemos olhar mais longe se estivéssemos ancorados sobre o acúmulo de conhecimento produzido anteriormente na sociedade.

el Nobel y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano.”<sup>70</sup> (BOLAÑO, 2020, p. 148).

O pensamento dos críticos a respeito das vantagens de encontrar Archimboldi muito se assemelha à postura de outro intelectual ligado ao universo acadêmico, o personagem principal de *El testigo*, em determinado momento da narrativa. Quando regressa ao México, Julio Valdivieso pouco sabe sobre a vida e a obra do poeta Ramón López Velarde, embora tenha sido convidado por um amigo para trabalhar na Casa del Poeta, instituição cultural dedicada a ele<sup>71</sup>. Apesar de seu desinteresse inicial pelo universo velardiano, o personagem fica bastante empolgado ao saber da possibilidade de sua família ser a guardiã de um original desse mesmo autor e imediatamente põe-se a imaginar as vantagens que ele obteria por ser o responsável pela descoberta desse material inédito:

Después de leer la carta de su tío, Julio cedió a una infantil vanidad académica. Se vio en un auditorio donde daba a conocer inéditos de López Velarde. En primera fila estaba su amiga Lola Vegas, la hispanista española. Sus ojos color ámbar lo miraban con intensa aprobación.

[...]

Julio necesitaba aire. ¿Cuánto le habían dicho que cobraba un *full-professor* en Yale, Princeton o Boston University? Podía arrancar con cien mil dólares al año. ¡Arrancar! La extraña ceremonia de la que era testigo valdría la pena en el futuro. Lola Vegas escucharía en primera fila la conferencia sobre sus hallazgos en la olvidada provincia mexicana. (VILLORO J., 2004, pp. 53-54)

A conquista de novos postos acadêmicos, a busca permanente pela obtenção de mais capital simbólico em seu meio, assim como a tentativa de ganhar mais reconhecimento por parte de seus pares, tudo isso no caso de Julio Valdivieso se sobrepõe ao interesse pela própria obra do poeta mexicano. Em muitos momentos, o personagem se mostra apático em relação a seu objeto de estudo e de trabalho, a literatura mexicana do início do século XX. Ao contrário dos archimboldianos de 2666 que apaixonadamente debatem a obra de Archimboldi e cujas histórias remetem à admiração bastante precoce por essa mesma obra, Julio apenas cumpre com seu trabalho de professor universitário e pesquisador. Considerando que sua relação com a literatura não tenha sido algo completamente aleatório, uma vez que na juventude ele próprio alimentou a vontade de ser escritor, tendo também participado de oficinas de criação literária, o que parece ter ocorrido é algo como a institucionalização de sua paixão pelo campo das letras.

---

<sup>70</sup> É curioso como os críticos pensam na vantagem que eles teriam em encontrar Archimboldi, mas que também em outra passagem ele sublinhem esse encontro seria algo benéfico também *para* Archimboldi: “[...] no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas.” (BOLAÑO, 2020, p. 165)

<sup>71</sup> Ramón López Velarde nasceu em 1888 e morreu em 1921 aos 33 anos. É considerado um dos grandes escritores de todos os tempos no México, sendo inclusive chamado por alguns de “poeta nacional”.

Esta paixão, ao que parece, foi engolida por seu ofício como integrante de um departamento acadêmico, campo este repleto de obrigações, decoros e vaidades.

Aqui, chega-se a uma ideia importante presente nessa obra e em alguns outros textos de Juan Villoro: a ideia do “intelectual funcionário” e logo também a ideia do intelectual subsidiado e submetido ao Estado e a agências de financiamento externo. Como lembra Daniel (2012, p. 218), Villoro é um autor que mantém a “ambición de acercarse por medio de la ficción a la realidad, es decir a la historia reciente”, de modo que em *El testigo* o autor trata do tema da figura do intelectual precisamente a partir dessa condição real de tais sujeitos no presente. Tal condição já era percebida e discutida por pensadores latinoamericanos como, por exemplo, Ángel Rama e James Petras, este último que sustenta a seguinte ideia: “La transformación de los intelectuales latinoamericanos se centra en su incorporación como funcionarios de investigación a centros de estudios que dependen del financiamiento externo.” (PETRAS, 1988).

Embora esse tema seja desenvolvido mais em *El testigo* do que em *2666*, ele é um ponto interessante de intersecção entre as poéticas de Villoro e Bolaño, mostrando-se como parte de um tipo de pensamento crítico compartilhado pelos dois. O próprio termo “funcionário” é, na verdade, extraído de alguns escritos ensaísticos de Bolaño, reunidos e publicados no volume *Entre paréntesis*. Nessa obra, tal designação aparece com frequência e de maneira claramente pejorativa, como quando o autor se refere a algumas figuras do meio literário chileno como Isabel Allende – inimizada pública e conhecida de Bolaño –, Antonio Skármeta e Volodia Teitelboim<sup>72</sup>. Em um trecho de um desses ensaios, o autor toma como referência também o escritor brasileiro Paulo Coelho, lembrando a polêmica envolvendo seu ingresso na ABL:

La prosa de Coelho, también en lo que respecta a riqueza léxica, de vocabulario, es pobre. ¿Cuáles son sus méritos? Los mismos de Isabel Allende. Vende libros. Es decir: es un autor de éxito. Y aquí llegamos a uno de los meollos de la cuestión. Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como **funcionarios** leales y obedientes. Digamos que el poder, cualquier poder, sea de izquierdas o de derechas, si de él dependiera, sólo premiaría a los **funcionarios**. En este caso Skármeta es el favorito de lejos. Si estuviéramos en la Moscú neoestalinista, o en la Habana, el premio sería para Teitelboim. (BOLAÑO, 2004, p. 103).

<sup>72</sup> Embora existam pontos de convergência entre esses nomes citados por Bolaño, e embora todos eles possam se encaixar na categoria de intelectual-funcionário, há algumas diferenças importantes entre eles. Allende e Teitelboim, por exemplo, não atuaram no âmbito acadêmico-formativo, enquanto que Skármeta sim, especialmente no início de sua carreira. Na contramão disso, estão os personagens de Villoro, que geralmente estão associados em sentido estrito ao universo universitário e, por extensão, ao cultural-editorial-midiático.

O nome de Skármeta é mencionado com o mesmo desprezo e ironia na última entrevista de Bolaño à repórter Mónica Maristain que pergunta se ele chegou a ser convidado para participar do programa televisivo de seu compatriota. A resposta de Bolaño é: “Una secretaria suya, tal vez su mucama, me llamó por teléfono. Le dije que estaba demasiado ocupado.” (BOLAÑO, 2004, p. 332). Para além do caso de Skármeta, cujas críticas provenientes de Bolaño eram constantes, o autor chileno dedicou sua última conferência a tratar, de modo extremamente irônico desse “tipo” de intelectual, onde outros nomes apareceram:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo.

[...]

Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York. (BOLAÑO, 2003, p. 159).

Voltando rapidamente à ideia de lumpenismo, para Bolaño, fazer parte da cadeia produtiva do capital, no caso dos intelectuais latino-americanos significa também jogar o jogo do Estado e do poder em um sentido amplo – como o fazem os escritores mencionados acima que, de acordo com as palavras do autor na conferência, são mencionados porque seu valor está exclusivamente na quantidade de livro que vendem. Nesse ponto da relação ou não com a cadeia produtiva, os críticos europeus se distanciam dos intelectuais latino-americanos que são “expertos en conseguir becas” e “lo único que quieren es dar clases en alguna universidad perdida del Medio Oeste” (BOLAÑO, 2004, p 97). Há uma certa independência dos críticos e intelectuais europeus enquanto que os latino-americanos empreendem uma busca incessante por um mecenas. Essa diferença fica clara na primeira parte de 2666 quando se apresentam as duas figuras responsáveis por levar os críticos até Santa Teresa com o intuito de seguir os possíveis rastros de Archiboldi. Esses personagens são Rodolfo Alatorre, um jovem mexicano que tem uma bolsa de estudos na Europa, e o escritor Almendro, também conhecido pelo apelido de Porco. Este último, explica Amalfitano aos críticos quando estão em Santa Teresa, “es el típico intelectual mexicano preocupado básicamente en sobrevivir” (BOLAÑO, 2020, p. 168). Amalfitano ainda lembra que tanto no México quanto em toda a América Latina “los intelectuales trabajan para el Estado” e “el Estado lo alimenta y lo observa en silencio.” (Idem)<sup>73</sup>

<sup>73</sup> O próprio Amalfitano no mesmo trecho lembra que essa é uma realidade do México que se estende a quase toda a América Latina, com exceção da Argentina.

Uma observação parecida pode ser encontrada na peça *El filósofo declara*, de Juan Villoro, no qual o personagem principal afirma: “Hoy em día un filósofo necesita una beca para que se le ocurra una idea.” (VILLORO, 2010, p. 19) Nesse texto, apresenta-se um embate entre dois pensadores da Filosofia, sendo que um deles vive enclausurado jactando-se da suposta originalidade e principalmente independência de seu trabalho, enquanto que seu adversário se orgulha em ocupar cargos de prestígio no meio acadêmico e público, deixando um pouco de lado seu exercício efetivamente intelectual. Essas duas figuras servem, portanto, como uma referência bastante apropriada para se pensar como Villoro observa criticamente a condição dos intelectuais latino-americanos, sobretudo aqueles ligados ao ambiente acadêmico. É claro que essa crítica acaba sendo também uma espécie de autocrítica, uma vez que Villoro ocupou diversos postos ligados ao Estado e à academia.

Essa condição, como já mencionado a partir de 2666, difere do contexto intelectual europeu, por exemplo. Não por acaso, em *El testigo*, a crítica mais direta a esse cenário latino-americano, no qual percebe-se o imbricamento entre intelectualidade e Estado, aparece na fala de um intelectual francês, Jean-Pierre Leiris, colega de trabalho de Julio Valdivieso na Europa:

Vestido con total indiferencia por el clima (la única persona a la que Julio había visto sudar el chaleco y la corbata), Leiris estudiaba la literatura latinoamericana como una vasta oportunidad de documentar oprobios. El machismo, el cacicazgo, el ecocidio, la corrupción integraban la mitad *yin* de sus estudios; la mitad *yang* constaba de la barroca sofisticación con que los intelectuales mexicanos avalaban el régimen que los protegía. Leiris estaba en contacto con una difusa ONG que lo ponía al tanto de los abusos y las prebendas de la cortesana sociedad literaria del país de los aztecas. Aceptaba a Julio porque, a diferencia de sus paisanos, no tenía subsidios del gobierno (y sobre todo porque no tenía sirvienta). (VILLORO J. , 2004, pp. 23-24)

Mas não é apenas o europeu Leiris que observa e critica essa condição de “funcionários do Estado” no caso dos intelectuais latino-americanos. Outro personagem da narrativa de Juan Villoro, o padre Monteverde, também se volta contra esse cenário, embora suas motivações estejam ligadas ao contexto da Revolução Mexicana e ao período político subsequente, dominado pelo partido PRI<sup>74</sup>:

Hemos vivido un siglo de corrupción y despojo. Pero el asunto rara vez se enfoca con luces verdaderas. Perdone si me pongo incómodo, pero los intelectuales subsidiados han defendido una violencia que jamás padecieron; las universidades se llenaron de profesores socialístoides para rendirle culto a Villa y Zapata. (VILLORO J. , 2004, p. 94)

---

<sup>74</sup> A sigla PRI quer dizer Partido Revolucionário Institucional. No início, o PRI tentou incorporar alguns integrantes da Revolução Mexicana por isso acabou ficando conhecido como uma extensão do evento histórico, de maneira que teria institucionalizado a Revolução. O partido ficou no poder de 1929 a 2000.

O padre Monteverde é notadamente um conservador quase reacionário, mas ele é também um erudito, um sujeito ligado ao conhecimento humanístico e aos clássicos literários. Em uma reunião com Julio e seu tio Donasiano na fazenda Los Cominos, o sacerdote impressiona ao falar em latim pelo telefone com outro padre chinês, de modo que posteriormente Donasiano o elogia: “Ya lo viste; aunque es un poco arrebatado, tiene muchas luces. ¡Habló en latín con un chino!” (VILLORO J. , 2004, p. 128). O personagem Monteverde é um exemplo, portanto, de algo que vai na contramão daquilo que ele próprio indica, ou seja, que o campo intelectual mexicano está repleto de “socialistoides”. Embora não se trate de um acadêmico, pode-se dizer o personagem é também um dos atores desse mesmo campo, uma vez que ele é detentor de influências em certo contexto, tanto na Cidade do México quanto em províncias do interior.

Embora o romance esteja localizado no início do século XXI, a inclusão de um sacerdote como personagem também pode servir para demonstrar a perduração de tipos de intelectuais que ocupam posições de poder e, de certa forma, conduzem a opinião pública, desde o período colonial, como afirma Ángel Rama, refazendo a história intelectual da América, sobretudo do México e sua relação ainda mais estreita com a coroa espanhola: “[...] el equipo intelectual contó por siglos entre sus filas a importantes sectores eclesiásticos, antes que la laicización que comienza su acción en el XVIII los fuera reemplazando por intelectuales civiles, profesionales en su mayoría.” (RAMA, 1998, p. 31).

Outra figura reacionária do campo da intelectualidade que aparece em *El testigo* é Félix Roviroso, cujo horizonte de influências é tão amplo quanto o de Monteverde, embora esse horizonte se relacione tanto com o universo acadêmico como com os núcleos de poder do Estado e da iniciativa privada. Esses elementos fazem com que Félix represente, dentro da obra de Villoro, a retomada de um tema que já havia sido trabalhado em seu primeiro romance, *El disparo de argón*: a ideia da interconexão entre intelectualidade e poder no contexto contemporâneo. Tal relação implica a incursão do intelectual em uma rede de corrupção, injustiça e até mesmo crime, como acontece com Félix Roviroso, e como relata Iván Pérez Daniel sobre os personagens intelectuais que habitam o primeiro romance de Villoro:

La relación entre estas dos esferas constituye el núcleo temático de la novela. En la medida en que se reconoce como parte de una elite, es decir de un estrato social determinado y de que goza de ciertos privilegios –como el prestigio social–, el narrador plantea como valores propios de los intelectuales la defensa de la justicia de la verdad y el servicio desinteresado. Al ejercicio del poder en sí mismo, y a la élite gobernante en específico, adjudica en cambio la corrupción, el lucro indebido, el abuso, y el crimen. Los acontecimientos de la trama llevan al personaje narrador a analizar esta disyuntiva en el momento en el que se le propone un puesto de dirección en el hospital. En ese punto,

hace manifiesto el hecho (al menos por primera vez para él) de que se ha impuesto al interior de la elite intelectual la lógica del poder y la ha contaminado de tal forma que ya no son viables los valores positivos que la sostienen. (DANIEL, 2012, p. 241)

Ainda que a relação de Félix Rovirosa com o poder seja inequívoca no momento da enunciação da narrativa, tal como ocorre com o padre Monteverde ele não é um personagem que permite qualquer tipo de simplificação. Quando se narra sua história e percurso formativo em determinado momento da narrativa, por exemplo, o leitor fica surpreso em descobrir que no passado Félix havia sido um sujeito que “[...] a los dieciocho años ingresara a una célula de comunistas poblanos” e também que ele “[...] llegaba al taller en la torre de Rectoría cargado de volantes hiperradicales.” (VILLORO J. , 2004, p. 171). A transformação da visão política de Félix em parte se relaciona com um certo ressentimento e em parte se relaciona a traços próprios de sua personalidade narcisista.

De qualquer forma, o que vale assinalar aqui é que os exemplos do padre Monteverde e de Félix Rovirosa também são apropriados para se pensar em uma característica da poética de Juan Villoro que se distingue da poética de Roberto Bolaño: o interesse pelos matizes. Essa ideia aparece em um texto escrito por Villoro sobre Bolaño, no qual ele narra algumas de suas impressões em relação ao chileno nas visitas feitas à sua casa nos arredores de Barcelona: “[...] lo escuché singularizar las cosas con gusto por los extremos. Alguien era ‘único’, otro era ‘borderliner’. Los matices le interesaban poco [...].” (VILLORO, 2013, p. 71). Quer dizer, enquanto o leitor encontra em *2666* os maiores especialistas acadêmicos em determinado assunto ou o mais importante e singular escritor do século XX, demonstrando a inclinação de Bolaño pelos extremos e/ou pelas ênfases, como aponta Villoro, em *El testigo* o que se apresenta é uma série de figuras medianas, personagens eruditos, porém ao mesmo tempo comuns. Dentro da poética de Villoro, portanto, é possível observar que nenhum gênio pode ser gênio o tempo todo, quer dizer, um olhar mais aproximado sobre qualquer figura admirável e admirada destruiria com facilidade qualquer tipo de mitificação. Da mesma maneira, o contrário é igualmente verdadeiro: nenhum intelectual “mediocre” é capaz de ser medíocre o tempo todo.

Essa ideia de intelectuais comuns se aplica muito bem ao personagem principal de *El testigo*, Julio Valdivieso, cuja genialidade e talento singular se restringem a um único conto escrito ainda na juventude em uma oficina literária. Apesar disso, seu antigo amigo Félix Rovirosa, que como já mencionado também é um intelectual vinculado ao universo acadêmico, demonstra inveja em relação a ele precisamente por conta desse único texto: “No soporté que escribieras algo tan bueno, aunque sólo fuera una vez [...]. Imaginaba que el talento sólo podía

encarnar en alguien excepcional, raro o por lo menos ojete.” (VILLORO J. , 2004, p. 300). O próprio Félix, portanto, reconhece que Julio é alguém comum, ou seja, nada muito além de um trabalhador do campo das letras, um “funcionário” como diria Bolaño. Nessa afirmação, contudo, também está expressa outra ideia que remete ao imaginário de Bolaño. De certa forma, o personagem Félix de *El testigo* encarna a visão romântica que o autor de *2666* tem em relação ao “gênio”: ele não pode ser qualquer um, sua história não pode ser ordinária, seu estilo de vida tampouco.

Tal ideia de intelectualidade, embora tenha inspiração romântica, segue sendo alimentada atualmente no espaço público, especialmente na América Latina, como explica Carlos Altamirano:

El solo hecho de que la palabra «intelectual» haya sido recientemente adoptada con el fin de dividir en una especie de categoría social exaltada a la gente que pasa su vida en laboratorios y bibliotecas, señala una de las excentricidades más absurdas de nuestros tiempos, esto es, las pretensiones de que los escritores, los hombres de ciencia, los profesores y los filólogos deben ser elevados a la categoría de superhombres. (ALTAMIRANO, 2013)

Tal categoria de intelectuais que são “super-homens” não faz parte da plêiade de intelectuais presente em *El testigo*. Contudo, certa visão romantizada, especialmente do estilo de vida “poético”, nos mesmos moldes dos personagens de Bolaño, está presente na obra de Villoro a partir da figura de Ramón Centollo<sup>75</sup>. Assim como muitas das figuras intelectuais do universo de Bolaño, Centollo é dono de apenas uma obra, escrita ainda na juventude, de modo que é quase exclusivamente o seu modo de vida que lhe confere o título de poeta – algo que remete diretamente a Auxilio Lacouture de *Amuleto*. No caso de Centollo, sua relação com a palavra é também um tanto quanto vanguardista, sendo que um exemplo disso são as longas mensagens que ele grava em secretárias eletrônicas, como se esse fosse o meio por meio do qual ele produzia sua arte. O personagem também é uma espécie de lumpen, uma vez que ele não aceita ser um “funcionário”, tampouco é um burguês. Não por acaso, as próprias palavras de Centollo soam como se um personagem de Bolaño estivesse falando:

—Yo tampoco sucedí —sonrió—. Las mafias no me dejaron. Ya sabes cómo es esta pocilga. Si no le lames los huevos al príncipe, te jodes. Aquí sólo hay cortesanos. No hay lugar para los poetas de hierro. Nunca habrá genios indecentes, irregulares, hijos de la chingada. [...] Publiqué en revistas de Perú, de Chile, de Colombia, de Venezuela, ahí tengo brothers, ahí están mis pares, mis carnales del alma, ¡chupe y chupe! Ahí no importa si un poeta se coge a su perro, no tienes que ser un señorito, un gentleman fifirifi, un cosmopolitólogo, todo lo que hay que aparentar en Mexicalpan de las Tunas.

<sup>75</sup> A escolha do nome “Ramón” parece apontar para uma espécie de antagonismo em relação à Ramon López Velarde. O próprio personagem Julio Valdivieso em alguns momentos reflete sobre como essas duas figuras são completamente opostas, embora estejam unidas pelo mesmo título de “poetas”.

Rolé por los Andes y el Amazonas, encontré poetas de lumbre, no mamadas, nada de haikus sobre la caída de la hoja. Luego me regresé y me hicieron el feo. (VILLORO J. , 2004, p. 181)

A aproximação do personagem de Ramón Centollo com o universo de personagens de Bolaño não é totalmente aleatória. Em uma crônica intitulada “Café con los poetas”, Juan Villoro narra o dia em que apresentou seu amigo, o poeta Samuel Noyola, a Mario Santiago Papasquiaro – melhor amigo de Bolaño no México e um dos líderes do movimento infrarrealista –, nos anos de 1980, no famoso Café La Habana, onde os próprios infrarrealistas e toda uma geração de escritores costumava se encontrar. Samuel teria mostrado a Mario suas botas novas de vaqueiro e, como naquele instante o relógio marcava 12 horas, prontamente seu interlocutor o apelidou de “el vaquero del mediodía”. Em *El testigo*, esse é o nome pelo qual o protagonista conhece Ramón Centollo, embora não apareçam outras figuras coetâneas a ele que poderiam apontar para algum infrarrealista.

Embora siga um modelo de intelectualidade lúmpen, tal qual Archiboldi, Ramón Centollo, assim como todos os eruditos que figuram na narrativa de Villoro, não é nada mais do que alguém próximo ao campo das letras e das humanidades. Tirando sua vida errante e estranha, ele é também alguém comum, embora pense a si mesmo como uma espécie de gênio incompreendido. Quer dizer, enquanto figuras como essas são claramente mitificadas na poética de Bolaño, no caso de Villoro essa mitificação é facilmente destruída. Em determinado momento de *El testigo*, por exemplo, Centollo tira do bolso um recorte antigo de jornal, ostentando orgulhoso a única crítica feita a respeito de sua obra, crítica esta que não por acaso havia sido escrita por seu próprio colega de oficina literária, Julio Valdivieso, muitos anos antes. Essa imagem sozinha já denota algo de patético na figura de Centollo, de modo que é impossível ele ter o mesmo reconhecimento como marginal genial incompreendido tal como os personagens do universo bolañiano.

Se há um gênio na narrativa de *El testigo*, esse alguém só pode ser o único dessa estirpe de intelectuais que não é fruto da ficcionalidade: o poeta mexicano Ramón López Velarde<sup>76</sup>. Nesse caso, no entanto, é o distanciamento temporal, e toda a tradição de leituras críticas produzidas nesse tempo, que fabrica o mito e conseqüentemente também o canoniza. Para além disso, um dado muito curioso do enredo de *El testigo* é que nele não se apresenta apenas o esforço de canonização do poeta mexicano do ponto de vista das letras, esse esforço de canonizá-lo ocorre também no âmbito religioso. Por se tratar de um “poeta católico”

---

<sup>76</sup> O discurso de ingresso de Juan Villoro no Colegio Nacional de México trata justamente de Ramón López Velarde. O título é “Históricas pequeñeces: vertientes narrativas en Ramón López Velarde” (VILLORO J. , 2014)

(VILLORO J. , 2004, p. 96) e por existirem lendas que giram em torno de supostos milagres feitos por ele<sup>77</sup>, o padre Monteverde, assim como outras figuras influentes do cenário mexicano, dispõe-se a promover o reconhecimento de Ramón López Velarde como um santo.

É claro que essa ação de promover um escritor de literatura ao posto de santo da Igreja Católica é, na verdade, uma brincadeira e ao mesmo tempo uma crítica de Juan Villoro em relação ao fetiche e à mitificação excessiva em torno de alguns escritores, como se eles fossem supra-humanos. Dentro dessa linha de pensamento, lembrando também do contexto de *2666*, seria possível perguntar afinal: o que seriam os archiboldianos se não uma espécie de igreja dedicada a cultuar o “deus” Archiboldi? Mais uma vez, portanto, essa ideia serve para demonstrar um distanciamento evidente entre Villoro e Bolaño. Enquanto este último mantém uma certa romantização em relação aos intelectuais e ao campo literário por ele valorizados, o primeiro está frequentemente tentando mostrar a natureza ordinária tanto do campo como dos sujeitos que fazem parte dele.

Nesse contexto aplicado ao romance *El testigo*, aparece mais uma vez o interesse de Juan Villoro pelos matizes, rechaçando a narrativa única do mito. Entra em cena, então, um grupo informal de estudantes e leitores de literatura chamado de “comité cívico”, cuja intenção é “defender el carácter laico de López Velarde” (VILLORO J. , 2004, p. 362). O coletivo é formado por alguns colegas de juventude de Julio Valdivieso de modo que apresentam a ele argumentos capazes de destruir a imagem de santo do poeta mexicano e ao mesmo tempo construir para ele uma imagem herética, como forma de impedir a canonização do poeta no âmbito religioso. Julio, no entanto, volta-se contra essa dualidade: “No podía aceptar la tesis de Orlando Barbosa, del hereje o el pecador *full-time*; se trataba de otra simplificación.” (VILLORO J. , 2004, p. 363).

Ao recursar a construção de uma imagem redutora do grande poeta mexicano Ramón López Velarde, Julio Valdivieso admite os diversos matizes contidos na figura de qualquer intelectual, seja ele do presente ou do passado. Ele mesmo, no entanto, contradiz esse pensamento ao subestimar Constantino Portella, um romancista de narconarrativas<sup>78</sup> bastante populares e também um dos autores traduzidos para o italiano por sua esposa Paola. Num misto de ciúme e inveja pelo reconhecimento público de Portella e pela admiração que Paola destina a Portella, além da lista de privilégios ostentados por ele, Julio pressupõe que seu horizonte de

<sup>77</sup> A narrativa apresenta detalhadamente cada um dos três supostos milagres, sendo que um deles teria ocorrido, para a surpresa do personagem Julio, na própria fazenda de sua família, Los Cominos.

<sup>78</sup> Gênero bastante popular nas últimas décadas no México e na Colômbia. Algumas dessas narrativas foram adaptadas para telenovelas e seriados de TV e serviços de *streaming*. O fenômeno da série *Narcos* da Netflix também tem a ver com esse contexto.

conhecimento é bastante reduzido. No entanto, em um evento realizado por ocasião do lançamento da tradução de Paola, ao ouvir Portella discursar desenvoltamente mencionando detalhes de clássicos da literatura universal, Julio percebe que sua suposição estava errada: “El cabrón de Portella se mostraba más culto de lo que sugerían sus libros.” (VILLORO J. , 2004, p. 344).

Ora, escrever literatura popular ou fazer com que determinadas obras sejam efetivamente lidas pelo grande público seguramente não tem a ver com certa incapacidade ou limitação intelectual de um escritor. Esse tipo de pensamento expressado por Julio Valdivieso em relação a Constantino Portella, no entanto, remete a outra característica marcante desse personagem que pode ser aplicada também a outros intelectuais vinculados ao universo acadêmico: a ideia da torre de marfim<sup>79</sup>. É o próprio Julio que se proclama um intelectual desconectado do mundo, da história e da condição política de sua país. O regresso ao México, no entanto, acaba tirando ele dessa zona de conforto de modo que ele é arrastado para um contexto no qual literatura, arte e pensamento crítico se misturam com ações políticas, sociais e culturais. É precisamente isso o que coloca Julio Valdivieso em uma posição antagônica a Constantino Portella. Isso porque este, ao contrário do anterior, ao tratar da questão do narcotráfico está completamente imerso na realidade local.

É claro que esse refúgio em uma torre de marfim não se aplica a todos aqueles que fazem parte do universo acadêmico. Na narrativa de Bolaño, no entanto, tal qual Julio Valdivieso, os únicos representantes desse universo também se mostram apáticos em relação ao mundo que existe fora dos limites universitários. Ao chegarem em Santa Teresa e tomarem conhecimento dos crimes brutais que ocorrem por ali, por exemplo, a reação deles é quase indiferente, à exceção do italiano Piero Morini que, embora seja informado dos eventos apenas à distância, já que ele não viaja para o México, fica um tanto comovido e perturbado<sup>80</sup>, embora isso não acabe resultando em nenhuma ação.

Para resumir, as representações de intelectuais tanto na obra de Roberto Bolaño quanto na obra de Juan Villoro são diversas e igualmente complexas. Elas também caminham lado a lado e algumas vezes se encontram e dialogam, como é o caso da ideia crítica a respeito da condição do intelectual latino-americano e sua submissão ao Estado e às instituições de poder. Apesar disso, as imagens formadas em suas poéticas sobre esse tema se diferenciam sobretudo

---

<sup>79</sup> Embora essa expressão seja antiga e já esteja bastante desgastada, aqui ela é usada porque o próprio Villoro a utiliza com frequência no romance.

<sup>80</sup> Parece haver algo de misterioso em torno da figura de Piero Morini, já que ele vez por outra se interessa por casos e histórias de violência. Os eventos que o levaram a se locomover com uma cadeira de rodas também não são revelados.

em relação ao grau e à magnitude. Como mencionado, enquanto em Bolaño há uma inclinação para figuras grandiosas e de significativo reconhecimento, em Villoro encontram-se personagens mais comuns junto a seus inúmeros matizes. Assim, foram construídas, nesta seção, duas imagens principais: a do intelectual lúmpen que tenta constantemente fugir do sistema político-econômico estabelecido; e a imagem de um intelectual típico para o contexto latino-americano, que se mostra resignado dentro de um contexto mais confortável e, por isso, menos independente.

De todo modo, é fato que para ambos os autores representar personagens como eles próprios, ou seja, escritores, poetas e intelectuais, sejam acadêmicos ou não, constitui-se como uma necessidade, mas também uma oportunidade de se reconhecerem e de repensarem seus próprios papéis no mundo. Daí suas obras abordarem outros temas fundamentais e urgentes de nosso tempo, como é o caso da violência, tema que será abordado nos próximos capítulos.

## 2 VIOLÊNCIA

### 2.1 O silêncio

*Um minuto de silêncio pelos mortos  
às vezes dura até tarde da noite.*  
Wisława Szymborska, *Um minuto de silêncio*

*Quer ver?  
Escuta.*  
Francisco Alvim

*Assim expira o mundo  
Assim expira o mundo  
Assim expira o mundo  
Não com uma explosão, mas com um suspiro.*  
T.S. Eliot, *Os Homens Ocos* (1925)

Em sua última fala, o príncipe Hamlet, na peça homônima de William Shakespeare, associa a morte ao silêncio. A tradução para o português da frase célebre “O resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 2015, p. 193) não dá conta da duplicidade de sentido contida no idioma de origem. No inglês, o “rest” de “The rest is silence” significa de uma só vez “resto” e “descanso”, ou seja, morte<sup>81</sup>. A relação das palavras, ou de sua ausência, com a morte é tema recorrente da Filosofia. Em outro famoso texto da tradição Ocidental, Montaigne relata o pavor que as pessoas sentem ao simplesmente ouvirem: ‘morte’. O filósofo do século XVI também lembra que os romanos se aterrorizavam de tal maneira com a pronúncia desse vocábulo que costumavam “adoçá-lo” (MONTAIGNE, 1972, p. 49), ou seja, substituí-lo por expressões eufemísticas. De qualquer maneira, o tipo de morte ao qual Montaigne está se referido se relaciona mais com uma ideia de algo que é inerente à natureza, ou seja, inevitável. A relação da morte com o silêncio, no entanto, também pode ser um caminho pertinente para se pensar casos nos quais não há nada de natural na morte, e quando ela possivelmente poderia ter sido evitada.

Em 2666, o personagem Albert Kessler associa casos de assassinato a um certo tipo de silêncio, um silêncio coletivo e seletivo, produto de uma sociedade que tenta constantemente afastar-se da morte, ainda que esse afastamento se dê apenas no plano da linguagem – tal como o faziam os romanos mencionados por Montaigne. Na narrativa de Roberto Bolaño, o perito

---

<sup>81</sup> As palavras de Shakespeare também são reproduzidas em um poema que Nicanor Parra escreveu em homenagem a Roberto Bolaño logo quando soube de sua morte: “Se nos adelantó Robert / Pérdida irreparable para Chile. / Pérdida irreparable para mí. / Pérdida irreparable para todos. // Lo demás es silencio / Ahora un noble corazón se rompe. / Buenas noches dulcísimo príncipe / Y que coros de ángeles salgan a recibirte.” (DÍAZ N. S., 2023)

criminal estadunidense, convocado para tentar solucionar o problema dos feminicídios de Santa Teresa<sup>82</sup>, explica a um jovem interlocutor que em tempos passados a violência era frequentemente coada pelo filtro da palavra. O tempo ao qual Kessler se refere é o século XIX, o filtro da palavra é o jornalismo, e o motor de todo esse sistema, o medo:

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país. No queríamos tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías, sin embargo es un hecho que se cometían crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones de todo tipo, e incluso asesinatos en serie. Por supuesto, la mayoría de los asesinos en serie no eran capturados jamás, fíjese si no en el caso más famoso de la época. Nadie supo quién era Jack el Destripador. Todo pasaba por el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo. (BOLAÑO, 2020, p. 356)

A adequação do silêncio ao medo é um gesto que, nas palavras do personagem estadunidense, aparece localizado espacial e temporalmente: a Europa do século XIX. A explanação de Kessler, contudo, surge a partir de uma observação feita por seu interlocutor a respeito de outra época e de outro local: o México da virada do século XX para o XXI, ou seja, o espaço e momento de enunciação da narrativa<sup>83</sup>. Ao tratar do problema dos feminicídios de Santa Teresa, em uma lanchonete americana a poucos quilômetros da fronteira, o personagem mais jovem comenta: “Nos hemos acostumbrado a la muerte” (BOLAÑO, 2020, p. 356). Ao responder que “siempre ha sido así” (Idem), o que Kessler quer comunicar ao jovem que o escuta é, portanto, que o silêncio associado à violência não pode ser compreendido como algo inédito ou novo. Toda a situação de horror do México, contudo, resguarda uma série de especificidades que são muito mais complexas de serem entendidas e, portanto também, de serem resolvidas. De modo que Kessler confessa que nem todo seu conhecimento empírico e teórico foram suficientes: “[...] estuve allí hace un tiempo, hace algunos años, e intenté ayudar, pero me fue imposible”. (BOLAÑO, 2020, p. 358).

O silêncio como produto ou efeito da violência é um tema que se identifica tanto em *2666*, de Roberto Bolaño, como em *El testigo*, de Juan Villoro. Em ambos os casos, os filtros

<sup>82</sup> O personagem Albert Kessler é inspirado em Robert Ressler, reconhecido agente do FBI que depois de se aposentar da instituição americana publicou diversos livros sobre crimes e assassinos, viajou a várias cidades dando palestras sobre o universo forense e visitou a Ciudad Juárez (a Santa Teresa de Bolaño) para tentar ajudar a polícia local a desvendar os feminicídios.

<sup>83</sup> Não está claro o ano exato do momento dessa enunciação, porém algumas indicações dão conta de que *La parte de Fate* está temporalmente à frente de *La parte de los crímenes* cujos eventos narrados vão do ano 1993 ao ano 1997. O personagem Kessler aparece em *La parte de los crímenes* no ano de 1997, quando é convidado por autoridades da Segurança Pública mexicana para contribuir com o combate à violência. Em *La parte de Fate*, o mesmo personagem diz que já se passaram alguns anos desde que esteve em Santa Teresa.

da palavra já são outros, muito menos parecidos com o discreto cenário inglês descrito por Kessler<sup>84</sup>, e muito mais próximos do desinibido amontoado de corpos do século XX, tanto na Europa quanto na América. Nessas narrativas, o silêncio aparece em formas de interlocução humana: de um lado uma espécie de *mudez tempestiva*, de outro uma espécie de *surdez seletiva*. A violência, portanto, é coada grosseiramente a partir daquilo de que não se fala e também a partir daquilo que não se escuta. Nesse jogo entre o falar e o calar, entre o escutar e o ignorar, localizam-se também personagens específicos: as vítimas e os responsáveis pelos crimes.

É possível pensar que o romance de Bolaño, no que diz respeito aos registros da violência em Santa Teresa, esteja centrado na questão das vítimas. Na narrativa, os corpos de mulheres se acumulam de maneira muito mais numerosa do que o aparecimento e/ou a punição de seus executores. O silêncio que se produz nesse contexto não é o da fala, mas sim o da escuta. Isso porque não há tanta dissimulação ou encobrimento em relação aos crimes. Comenta-se sobre isso de todas as maneiras e em todos os lugares. As mortes são noticiadas pelos jornais e programas televisivos, os casos são tema de conversas entre pessoas de diversos estratos sociais. Mesmo assim, a mensagem nem sempre é ouvida de maneira plena e adequada. Embora os feminicídios apareçam em todas as cinco partes de *2666*, os casos começam a ter mais espaço no romance a partir do capítulo terceiro, *La parte de Fate*, por onde parece ser apropriado começar uma observação mais atenta em relação a esse tipo de silêncio, que aqui será chamado, como já mencionado brevemente, de *surdez seletiva*.

Óscar Fate é um jornalista afro-americano que escreve para uma revista produzida *por e para* pessoas negras. Sua história começa a ser contada a partir da morte de sua mãe, apresentando um processo de luto aparentemente apático e excessivamente introspectivo, de modo que ele volta ao trabalho logo em seguida, quase sem demonstrar qualquer tipo de sofrimento ou dificuldade em executar suas funções profissionais<sup>85</sup>. Na sequência do enredo, a notícia da morte violenta de um colega da seção esportiva o coloca na mira de Santa Teresa, já que Fate<sup>86</sup> acaba sendo escalado para substituir o repórter assassinado na cobertura de uma luta de boxe entre um mexicano e um jovem talento afro-americano. Antes de seguir para Santa

---

<sup>84</sup> Embora Kessler afirme que a violência não era um tema que se reproduzia na imprensa da época, é importante lembrar que foi no século XIX que surgiu o romance policial como gênero literário e que não por acaso a Grã-Bretanha foi um dos berços dessa tradição, com autores importantes como Arthur Conan Doyle e Chesterton. Ainda no século XIX, algumas narrativas desse gênero também foram publicadas em formato de folhetim.

<sup>85</sup> As primeiras páginas de *La parte de Fate* muito se assemelham a *O estrangeiro* de Albert Camus. No início dessa seção de *2666*, de maneira quase idêntica ao que ocorre no início da obra de Camus, o personagem Fate recebe a notícia da morte da mãe, viaja para resolver trâmites de velório e enterro, fica surpreso em conhecer amigos da falecida, em seguida retorna rapidamente ao trabalho etc.

<sup>86</sup> Embora o caso de Fate não seja o mesmo de Amalfitano, ou seja, o caso de um desterro existencial, ainda neste capítulo sobre violência será apresentado um ponto de conexão entre ambos os personagens de Bolaño.

Teresa, Fate ainda passa rapidamente pela cidade de Detroit, onde entrevista um dos fundadores do grupo Panteras Negras. Quando sua jornada em direção ao Deserto de Sonora finalmente tem início, Fate ainda não sabe nada sobre os feminicídios que são registrados por lá. No entanto, bastam apenas alguns passos em direção à fronteira e algumas horas de contato com pessoas ligadas à região para que quatro situações sequenciais lhe denunciem aquilo que está ocorrendo.

Na primeira vez que Fate ouve alguém falar sobre os feminicídios de Santa Teresa, ele está na mesma lanchonete onde o personagem Kessler conversa com seu jovem interlocutor cujo nome não é mencionado. Os três estão ainda nos Estados Unidos, a alguns quilômetros de distância da fronteira com o México. Nesse mesmo local, depois de ouvir o diálogo da dupla da mesa ao lado, Fate também troca algumas palavras com um cozinheiro, identificando-se como jornalista e escutando surpreso a seguinte afirmação: “Va a escribir acerca de los crímenes” (BOLAÑO, 2020, p. 360). Apenas algumas horas mais tarde, ao enfim cruzar a linha que divide os dois países, Fate escuta novamente a menção aos crimes, desta vez em forma de questionamento: “El policía de fronteras le preguntó si venía a escribir sobre los asesinatos. – No –dijo Fate–, vengo a cubrir el combate del sábado.” (BOLAÑO, 2020, p. 364). Quando se instala em Santa Teresa, os primeiros compromissos do jornalista giram em torno de treinos e entrevistas coletivas dos dois lutadores adversários que se preparam para o evento do fim de semana seguinte. Mesmo dentro desse universo onde a violência é um “esporte”, o tema dos feminicídios reaparece e Fate conversa com um repórter mexicano sobre o assunto, na expectativa de enfim entendê-lo melhor.

As diversas menções ao tema não param por aí. Elas avançam em *La parte de Fate* e alcançam *La parte de los crímenes*, onde quase tudo o que se fala tem a ver diretamente com os assassinatos. Ainda assim, a repetição sequencial de menções aos feminicídios, nas vozes de pessoas distintas – um perito estadunidense, um cozinheiro, um policial da fronteira e um jornalista mexicano –, durante a jornada de Fate rumo ao México, são especialmente importantes porque se constituem de antemão como prova de que os crimes relatados de maneira detalhada na parte seguinte da narrativa definitivamente não são um segredo ou um tabu. O relato seriado também se apresenta como um contraponto ao discurso de Kessler cujo argumento está ancorado em um exemplo da História europeia, quando os principais filtradores do tema da violência eram os jornalistas. Isso porque em duas das quatro menções ouvidas por Fate se exprime a certeza de que ele é mais um entre muitos outros repórteres interessados em escrever sobre a situação local. Essa repetição e certeza provam, portanto, que nessas

circunstâncias a imprensa cumpre o papel oposto àquele do século XIX, escolhendo falar ao invés de calar, mesmo que o efeito disso nem sempre seja duradouro ou eficaz, como menciona o também jornalista Chucho Flores, em conversa com Óscar Fate:

–¿De qué demonios estaban hablando? –le preguntó Fate a Chucho Flores mientras desayunaban en un bar cercano al pabellón Arena del Norte.  
–De los asesinatos de mujeres –dijo Chucho Flores con desánimo–. Florecen –dijo–. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo. (BOLAÑO, 2020, p. 382)

Embora não haja propriamente mudez por parte da imprensa, a recusa de alguns veículos e jornalistas em coar a violência no filtro das palavras logicamente tem um preço. Esse preço é apresentado a Óscar Fate pela mexicana Guadalupe Roncal, cujo trabalho jornalístico, no momento em que os dois se conhecem, é dedicado exclusivamente aos casos de feminicídios. A personagem conta que foi convidada a dar sequência à investigação previamente iniciada por um ex-colega de jornal cujo destino foi trágico:

Lo mataron, claro. Se metió demasiado en el asunto y lo mataron. No aquí, en Santa Teresa, sino en el DF. [...] No es el primer periodista muerto por lo que escribe. Entre sus papeles encontré información sobre dos más. Una mujer, locutora de radio, que secuestraron en el DF y un chicano que trabajaba para un periódico de Arizona llamado *La Raza*, que desapareció. Los dos llevaban a cabo investigaciones sobre los asesinatos de mujeres de Santa Teresa. (BOLAÑO, 2020, p. 397)

O relato de Guadalupe Roncal deixa claro que existem tentativas de produzir um emudecimento em torno do assunto dos crimes. Ela própria, no entanto, é a prova de que esses esforços não são suficientes e não conseguem provocar um tipo específico de silêncio, o silêncio da fala. O murmúrio coletivo, portanto, nunca cessa, seja ele na imprensa, na vida cotidiana e, em alguns casos muito particulares, até mesmo entre autoridades. É caso da encarregada do Departamento de Delitos Sexuais de Santa Teresa, Yolanda Palacio, que tenta denunciar os alarmantes dados de 4 mil estupros registrados ao ano na cidade; e da deputada Azucena Esquivel Plata, que luta para conseguir esclarecer o desaparecimento de uma amiga. Não por acaso as duas são mulheres e, embora detenham algum tipo de poder, estão sozinhas e não conseguem ser amplamente ouvidas. Em uma conversa com o jornalista Sergio González<sup>87</sup>, Yolanda Palacio diz: “[...] cada día violan a más de diez mujeres aquí, hizo un gesto como si

---

<sup>87</sup> Personagem fictício inspirado em escritor de nome homônimo, autor da obra *Huesos el desierto*, um livro-reportagem sobre os feminicídios de Santa Teresa. Bolaño não só leu essa obra como também teve contato com o autor. Juan Villoro também foi amigo dele. Seu livro *El vértigo horizontal* contém a seguinte dedicatória: “A la memoria de Sergio González Rodríguez”.

los estuproos se estuvieran cometiendo en el pasillo. [...] ¿Sabe usted cuántas personas trabajamos en el Departamento de Delitos Sexuales? Sólo yo.” (BOLAÑO, 2020, p. 746).

Na contramão desse burburinho coletivo, portanto, o que se produz de maneira quase naturalizada é outro tipo de silêncio, o silêncio da escuta. Essa espécie de surdez se apresenta na forma da indiferença e da falta de ações eficazes para combater ou inibir os crimes. Os casos nos quais o descaso é o elemento predominante dentro do processo investigativo oficial se proliferam nas páginas de *La parte de los crímenes* assim como os cadáveres que são duplamente abandonados, primeiro por seus algozes, depois pelo poder público. Em relação a um dos casos de 1996, por exemplo, o narrador diz “[...] el cuerpo fue arrojado sin más dilaciones a la fosa común.” (BOLAÑO, 2020, p. 689). A respeito do assassinato de uma trabalhadora das fábricas instaladas na cidade, identificada como Sofía Serrano, o que se diz é: “No tenía familia en Santa Teresa, sólo algunos amigos, todos pobres, por lo que su cuerpo fue entregado a los alumnos de la facultad de Medicina de la Universidad de Santa Teresa.” (BOLAÑO, 2020, p. 600).

O mesmo tipo de indiferença é observado durante a investigação policial, como já mencionado<sup>88</sup>. No caso de Beverly Beltrán Hoyos, de 16 anos, o narrador diz: “No se rastreó la zona del crimen ni nadie tomó moldes de las numerosas huellas que había en el lugar.” (BOLAÑO, 2020, p. 668). Sobre o caso de Aurora Cruz Barrientos, estuprada várias vezes e em seguida assassinada em maio de 1997, o que se diz é: “Las muestras de semen enviadas a Hermosillo se perdieron, no se sabía muy bien si en el camino de ida o en el de vuelta.” (BOLAÑO, 2020, pp. 755-756). Em relação ao encontro dos restos de uma mulher por parte de um grupo de crianças que fazia uma excursão escolar, o narrador diz: “Desde el teléfono móvil del profesor que iba a cargo del grupo se telefoneó a la policía, que se presentó en el lugar de autos cinco horas después, cuando ya faltaba poco para oscurecer.” (BOLAÑO, 2020, p. 788).

São muitos os exemplos nos quais figuram, em *La parte de los crímenes*, retratos de descaso e de indiferença em relação aos feminicídios. No entanto, com uma observação mais aproximada é possível perceber que tais retratos também aparecem de maneira progressiva ou inversamente proporcional à quantidade de crimes, ou seja, quanto mais o tempo passa e quanto mais casos são registrados, menos importância se dá a cada um deles e mais indiferente é o processo investigativo. Quer dizer, quando o extraordinário se torna ordinário, seu ruído é

---

<sup>88</sup> Em *La parte de los crímenes*, acompanha-se também dois casos nos quais uma investigação particular corre em paralelo com a investigação oficial. Em ambas as situações, descobre-se muito mais coisas do que no trabalho executado pelo Departamento de Segurança Pública. Não por acaso, as vítimas desses dois crimes são detentoras de certos privilégios que as demais vítimas não possuem. O primeiro caso é de uma mulher de nacionalidade estadunidense e o segundo caso é da amiga da deputada Azucena Esquivel Plata.

incorporado à paisagem sonora de modo que ninguém mais é capaz de ouvi-lo. Parece natural, então, pensar que esse tipo de indiferença surge a partir da familiaridade e, também portanto, da banalização da violência. Sendo assim, não é por acaso que esse gesto apático se encontre primeiro naqueles que convivem diretamente, e quase diariamente, com essa realidade. Os policiais, patrulheiros, investigadores e peritos criminais são os primeiros a pararem de escutar aquilo que os corpos gritam. De tão acostumados que estão com a descoberta de pessoas mortas, eles veem apenas pessoas mortas, depois corpos, depois coisas<sup>89</sup>, e ao final, não veem ou escutam mais nada, como demonstra a seguinte passagem:

Vio pasar a dos patrulleros abrazados escaleras abajo y los siguió. En el pasillo vio a varios policías platicando, en grupos de dos, de tres, de cuatro. De vez en cuando un grupo se reía estruendosamente. Un tipo vestido de blanco, pero con pantalones vaqueros, arrastraba una camilla. Sobre la camilla, completamente cubierta por una funda de plástico gris, iba el cadáver de Emilia Mena Mena. Nadie se fijó en él. (BOLAÑO, 2020, p. 493)

Enquanto o corpo de Emilia Mena Mena está coberto por um plástico, os olhos e os ouvidos daqueles que fazem parte da Segurança Pública estão cobertos pelo véu da familiaridade. Embora a indiferença seja de certa forma produto dessa repetição e conseqüentemente banalização, como já mencionado, suas causas não se restringem apenas a isso. O problema é muito mais complexo do que o embate entre o extraordinário e o ordinário da vida urbana, relacionando-se, na verdade, com uma espécie de ontologia social atrelada aos corpos. Com isso, a pergunta que parece fazer mais sentido nesse trecho da narrativa de Bolaño é: quem é Emilia Mena Mena? E logo também: quem são essas mulheres que não são dignas de serem escutadas e cujos corpos são silenciosamente descartados e esquecidos?

Voltando uma vez mais ao discurso do personagem Albert Kessler sobre o filtro das palavras, ele lembra que historicamente a morte de milhares de pessoas sempre foi silenciada. Era o caso dos escravos em navios negreiros que afundavam durante a travessia da África para outros continentes, e também o caso dos franceses que morreram durante a Comuna de Paris. A diferença entre essas mortes e aquelas que chegavam a ser comentadas no espaço público, segundo Kessler, é simples: “[...] los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad [...]” (BOLAÑO, 2020, p. 357). A indiferença e o silêncio, portanto, sempre foram, de acordo com o perito criminal

---

<sup>89</sup> Esse processo de reificação dos corpos é discutido pelo italiano Roberto Esposito no livro *As pessoas e as coisas* (o título não esconde a inspiração foucaultiana, já que Foucault é uma das grandes referências no tema da biopolítica). O ponto de partida de Esposito é bastante simples: lembra-se que no mundo existem pessoas e coisas, de modo que se costuma pensar que as pessoas não são coisas e que as coisas não são pessoas. No entanto, esse axioma se complica um pouco mais quando se começa a falar do estatuto de cadáveres. Afinal, a que classe ou estatuto eles pertencem? (ESPOSITO, 2016)

estadunidense, seletivos. No caso dos feminicídios de Santa Teresa, as vítimas também não parecem “pertencer à sociedade”: são prostitutas, garçonetes, adolescentes oriundas de famílias muito pobres e principalmente operárias das fábricas instaladas próximo à fronteira. Tal como os escravos africanos e os trabalhadores franceses que lideraram a Comuna, elas não são dignas de serem escutadas ou lembradas<sup>90</sup>. É isso o que se pode chamar de *surdez seletiva*.

Antes de seguir adiante com o tema do silêncio, cabe retomar brevemente um elemento já discutido no capítulo sobre a figura do intelectual dentro da poética de Bolaño: o lumpem. Diferentemente do contexto literário, no caso da violência brutal de Santa Teresa aqueles que “não pertencem à sociedade” não são somente aqueles cujo estilo de vida pode ser definido pelo lumpenismo, ou seja, pela recusa em fazer parte do sistema capitalista. Isso porque a maioria das vítimas é, na verdade, uma peça – e não mais que isso – dentro da engrenagem do capital. Nesse contexto, o processo de reificação dos corpos acontece antes mesmo deles se tornarem cadáveres<sup>91</sup>. No interior da narrativa de Bolaño, a informação de que as vítimas são em sua maioria operárias surpreende o jornalista Sergio González durante a conversa com uma prostituta: “[...] como tocado por um rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto.” (BOLAÑO, 2020, p. 617). O aspecto da situação que González percebe instantaneamente se relaciona com um dos interesses temáticos do Bolaño: os problemas decorrentes do modelo econômico cujo símbolo é justamente o país que está do outro lado da fronteira onde essas mulheres trabalham e são mortas<sup>92</sup>.

Além da banalização da violência e do estatuto ontológico e social dos corpos, é possível assinalar ainda mais uma causa da indiferença e, portanto, desse tipo específico de silêncio no caso de Santa Teresa. É inegável que *La parte de los crímenes* apresenta discussões diretamente ligadas às questões de gênero e que essas discussões, portanto, se fundem em retratos de machismo estrutural. Deixando de lado os casos nos quais há efetivamente a resolução dos crimes e se descobre que eles foram passionais, ou seja, que as vítimas foram mortas por seus próprios companheiros, o que são exemplos mais óbvios do resultado trágico desse tipo de

---

<sup>90</sup> Nesse ponto, é imperativo lembrar do conceito de Necropolítica postulado por Achille Mbembe (2016) que amplia as discussões de Foucault utilizando principalmente exemplos de vítimas do processo de colonização, contexto no qual o México também está inserido.

<sup>91</sup> A análise da narrativa de Bolaño a partir de questões da biopolítica já foi amplamente discutida, portanto o interesse deste trabalho não é aprofundar uma vez mais esse tema, mas usá-lo como meio para se compreender aquilo que aqui se denomina “surdez seletiva”. Alguns exemplos de discussões que tratam da biopolítica na obra de Bolaño são os artigos: “Biopolitics in Roberto Bolaño’s 2666, ‘The Part About the Crimes’” (RAGHINARU, 2016); “Hacer vivir y dejar morir. ‘La parte de los crímenes’ en la novela 2666 de Roberto Bolaño” (ZAMORANO, 2017); “2666 y la fractura de los cuerpos en un estado neoliberal” (DÍAZ B. J., 2020); “Roberto Bolaño, 2666: poderes sobre a vida e potências da vida” (RAPOSO, 2016).

<sup>92</sup> O tema da relação inerente entre violência e neoliberalismo será tratado no capítulo seguinte.

cultura, o romance apresenta também formas menos diretas desse padrão, buscando outras maneiras de denunciar a naturalização da misoginia. Nesses exemplos, a indiferença vem daqueles que ocupam posições de poder – os homens – em relação àquelas que são os alvos da violência – as mulheres. A subjugação dos corpos femininos, portanto, é mais uma causa específica da surdez seletiva e ela em geral se dá exatamente no local onde deveria ser combatida.

Quando chega pela primeira vez em Santa Teresa, o repórter da Cidade do México, Sergio Gonzalez se encontra com o assessor de imprensa da polícia local com o intuito de saber mais detalhes sobre o chamado “penitente” ou “profanador de igrejas”, caso de grande repercussão na época. Nessa ocasião, o repórter ainda não tem conhecimento a respeito dos feminicídios e viaja para a cidade apenas para cumprir a pauta que lhe foi encarregada – situação semelhante à de Óscar Fate. Gonzalez acaba fazendo amizade com o assessor, chamado apenas de Zamudio, e os dois vão juntos a uma discoteca. Apesar da proximidade que excede os limites da relação profissional, em nenhum momento Zamudio menciona os feminicídios que estão começando a ser frequentes na cidade, em meados de 1993. Da mesma maneira, sua atitude diante de duas moças que eles conhecem na casa noturna denuncia uma espécie de perfil perverso: “En un aparte Zamudio le dijo que podían llevárselas a la cama. El rostro de Zamudio, deformado por la luz estroboscópica, le pareció el de un loco.” (BOLAÑO, 2020, p. 500).

As moças que Zamudio quer levar para a cama são jovens e provavelmente pobres, já que no trecho se menciona que os dois recém conhecidos, ao vê-las, deduziram que se tratava de operárias das maquiladoras de Santa Teresa precisamente pelo tipo de roupas que vestiam. Em outra ocasião, o personagem Lalo Cura vai até a delegacia e se depara com policiais em uma das celas “[...] violando a las putas de La Riviera” (BOLAÑO, 2020, p. 531) que tinham sido provisoriamente detidas por serem possíveis testemunhas de um assassinato registrado na boate. Mais adiante na narrativa, descobre-se a ficha criminal de Klaus Haas, apontado como o principal responsável pelos feminicídios, e seu conteúdo indica acusações pregressas de tentativa de estupro, exibicionismo, comportamento impróprio – o que se explica como “manoseos” e “insinuaciones verbales” – além de comércio sexual. Ao final da lista, o narrador comenta: “nada del otro mundo.” (BOLAÑO, 2020, p. 633).

Ainda em relação a Klaus Haas, embora não haja provas concretas de que ele realmente esteja por trás dos casos de feminicídios, além de sua ficha criminal anterior à prisão de Santa Teresa, uma série de pequenas ações e comentários apontam para uma personalidade extremamente machista, misógina, preconceituosa e violenta. O personagem, por exemplo,

sente-se profundamente incomodado ao descobrir a relação afetiva entre dois companheiros de prisão: “Violar mujeres y luego matarlas le parecía más *atractivo*, más *sexy*, que enterrar la verga en el agujero purulento de Farfán o en el agujero lleno de mierda de Gómez. Si siguen enculándose los voy a matar, pensaba a veces.” (BOLAÑO, 2020, p. 647). No pensamento de Haas, portanto, a distinção entre aquilo que é aceitável e aquilo que é condenável aponta para uma escala perversa de valores construídos a partir do prisma de um certo tipo de moralidade e de conservadorismo. Nesse contexto, sua ação de cometer um assassinato é natural, enquanto que qualquer relação homossexual dos outros é animalesca: “Animales, pensaba. Bestias inmundas atraídas por la inmundicia.” (BOLAÑO, 2020, p. 646).

Para além de todas as situações descritas acima – de Zamudio a Haas –, nas quais aparece em cena o machismo estrutural diretamente atrelado à surdez seletiva, outro exemplo oriundo do contexto da Segurança Pública é capaz de mostrar claramente aquilo que garante a manutenção de um estado de violência constante e naturalizado em relação às mulheres. No trecho, policiais estão almoçando em um restaurante quando um deles começa a contar piadas:

Decía: ¿por qué las mujeres no saben esquiar? Silencio. Pues porque en la cocina no nieva nunca. Algunos no lo entendían. La mayoría de los polis no había esquiado en su vida. ¿En dónde esquiar en medio del desierto? Pero algunos se reían. Y el contador de chistes decía: a ver, valedores, defínanme una mujer. Silencio. Y la respuesta: pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean a una vagina. Y entonces alguien se reía, un judicial, muy bueno ése, González, un conjunto de células, sí, señor. Y otro más, éste internacional: ¿por qué la Estatua de la Libertad es mujer? Porque necesitaban a alguien con la cabeza hueca para poner el mirador. Y otro: ¿en cuántas partes se divide el cerebro de una mujer? ¡Pues depende, valedores! ¿Depende de qué, González? Depende de lo duro que le pegues. (BOLAÑO, 2020, p. 731)

O trecho continua ao longo de duas páginas, nas quais aparecem no total 23 piadas machistas, quase todas num formato de perguntas e respostas. A última piada, no entanto, é uma afirmação: “las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas.” (BOLAÑO, 2020, p. 733). Se o exemplo de Haas se constitui como um caso ampliado e extremo de uma visão social predominante e amparada num conservadorismo historicamente instituído, o exemplo dos policiais se constitui como um contraste no qual se permite rastrear o caminho curto entre a piada e a violência ou a indistinção entre aqueles que praticam e os que devem punir os crimes. Embora a violência exercida pelos policiais no exemplo acima faça parte apenas do plano da linguagem, ela não difere em nada dos crimes efetivamente praticados por Haas ou por qualquer outro culpado. Quer dizer, num contexto como o de Santa Teresa, aquilo que se julga ser inofensivo tem um peso muito mais grave e possivelmente um efeito também muito mais imediato e trágico.

Para resumir, a surdez seletiva se relaciona com questões de classe social e de gênero, demonstrando que socialmente não se atribui um valor único à violência, ela também pode ser coada por um filtro que, assim como as palavras, é produto de uma cultura. No romance de Bolaño, a indiferença em relação a determinados corpos também é apresentada na forma de uma escala, uma pirâmide de valores sociais capaz de determinar o que é digno de maior ou de menor atenção. Esse mecanismo está presente no exemplo de um personagem já mencionado, conhecido como o “profanador de igrejas”. O caso é registrado ainda em 1993, ano em que os feminicídios passam a ser mais frequentes na cidade, e se trata da ação de um homem que invade e destrói templos cristãos, eventualmente reagindo a tentativas de contê-lo e produzindo também algumas vítimas feridas e assassinadas. Logo depois dos primeiros dois registros da ação do profanador, a polícia mobiliza investigadores, retratos falados e estratégias para impedir que o homem repita seu crime. Nesse contexto, é o próprio narrador que afirma: “El ataque a las iglesias de San Rafael y de San Tadeo tuvo mayor eco en la prensa local que las mujeres asesinadas en los meses precedentes.”<sup>93</sup> (BOLAÑO, 2020, p. 486).

Profanar igrejas e aterrorizar cristão parecer ser nesse contexto social, portanto, algo mais grave do que violentar e assassinar mulheres, sobretudo aquelas que, para usar novamente as palavras do personagem Kessler, “não pertencem à sociedade”. De modo claro, percebe-se que essa surdez seletiva tem um certo limite, de maneira que existe também, do outro lado da moeda, aqueles que escutam de maneira amplificada o burburinho coletivo em torno dos crimes, percebendo-os como gritos. São os casos, por exemplo, dos personagens estrangeiros Fate e Amalfitano, dos policiais Epifanio Galindo e Lalo Cura, da diretora do sanatório municipal Elvira Campos e da vidente Florita Almada.

Embora se tenha destacado a condição do desterro existencial de Amalfitano, é importante lembrar que ele também é um estrangeiro do ponto de vista espacial, assim como Óscar Fate. Essa condição, como também fica evidente no caso do personagem Julio Valdivieso de *El testigo*, embora ele especificamente seja um emigrado que retorna, produz um tipo de percepção mais apurada em relação ao mundo. No caso de *La parte de Fate*, é possível pensar no olhar e na escuta do forasteiro a partir de uma chave de leitura presente no próprio texto: os

---

<sup>93</sup> O caso do profanador de igrejas faz surgir na narrativa a personagem Elvira Campos e uma menção interessante a respeito do silêncio. A médica responsável pelo sanatório de Santa Teresa acaba se envolvendo afetivamente com o policial judiciário que tenta solucionar o caso do profanador. Em um diálogo entre os dois, discute-se os diversos tipos de fobias, dentro os quais está destacada a “verbofobia” que é o medo das palavras: “En ese caso lo mejor es quedarse callado, dijo Juan de Dios Martínez. Es un poco más complicado que eso, porque las palabras están en todas partes, incluso en el silencio, que nunca es un silencio total, ¿verdad?” (BOLAÑO, 2020, pp. 506-507)

filmes de Robert Rodríguez<sup>94</sup>, em especial o famoso *Um drink no inferno* (1996), cujo enredo parece produzir algumas ressonâncias na terceira parte de *2666*. O longa-metragem apresenta a fuga de uma dupla de assaltantes estadunidenses em direção ao México, sendo que no meio da narrativa há uma cisão que demarca a elevação da violência ao patamar do estranho, do absurdo e do bizarro. Essa cisão se dá após a transposição do umbral físico e simbólico que é a fronteira. Traçando um paralelo entre o filme e a terceira parte do romance de Bolaño, observa-se que tanto Óscar Fate quanto os dois personagens principais do enredo de Robert Rodríguez vêm de um contexto de violência – o racismo de um lado, o mundo do crime de outro. Essa condição, no entanto, não diminui o impacto que a brutalidade encontrada do outro lado desse umbral é capaz de produzir nas três figuras.

Sendo assim, os estrangeiros fazem parte do grupo daqueles que não coam a violência no filtro da normalidade e por isso são capazes de escutar de maneira mais atenta o burburinho coletivo<sup>95</sup>. No entanto, até mesmo em ambientes nos quais a familiaridade com os crimes encobre o horror em relação a eles, surgem figuras dissonantes que se recusam a compactuar com a surdez seletiva. É o caso também dos policiais Epifanio Galindo e Lalo Cura<sup>96</sup>. Em um trecho da narrativa, os dois conversam sobre a investigação ineficaz de um dos primeiros casos de feminicídio com maior repercussão na cidade:

Estos putos judiciales siempre dejan los casos sin aclarar, le dijo Epifanio a Lalo Cura. Después se puso a registrar entre sus papeles hasta que dio con una libretita. ¿Qué crees que es esto?, le dijo. Una libreta de direcciones, dijo Lalo Cura. No, dijo Epifanio, esto es un caso sin aclarar. [...] mataron a una locutora de radio y periodista. Se llamaba Isabel Urrea. La mataron a balazos. Nadie supo nunca quién había sido el asesino. Lo buscaron, pero no lo encontraron. Por supuesto, a nadie se le ocurrió mirar la agenda de Isabel Urrea. [...] Yo estuve entre los que registraron su casa a ver si encontraban alguna pista. Por supuesto, no encontraron nada. La agenda de Isabel Urrea estaba en su bolso. Recuerdo que me senté en un sillón, con un vaso de tequila

<sup>94</sup> Em *La parte de Fate* há uma espécie de narrativa paralela centrada no personagem Charly Cruz que é fanático pelo diretor de cinema estadunidense cujos filmes contemplam elementos do cenário e da cultura mexicana, embora esses elementos muitas vezes sejam representados de maneira burlesca.

<sup>95</sup> A ideia de que o olhar do estrangeiro é sempre mais completo do que o olhar do nativo aparece, como já mencionado, na obra de Villoro a partir de diversas figuras, incluindo o personagem nativo que regressa ao país depois de muito tempo. Mas, no contexto da poética de Bolaño, e especificamente no caso do México, essa imagem se associa ao empreendimento do escritor estrangeiro. No texto “Un paseo por el abismo”, encontra-se a seguinte citação: “De las muchas novelas que se han escrito sobre México, las mejores probablemente sean las inglesas y alguna que otra norteamericana. D.H. Lawrence prueba la novela agonista, Graham Greene la novela moral y Malcolm Lowry la novela total, es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible. Pocos escritores mexicanos contemporáneos, con la posible excepción de Carlos Fuentes y Fernando del Paso, han emprendido semejante empresa, como si tal esfuerzo les estuviera vedado de antemano o como si aquello que llamamos México y que también es una selva o un desierto o una abigarrada muchedumbre sin rostro, fuera un territorio reservado únicamente para el extranjero.” (BOLAÑO, 2004, p. 307)

<sup>96</sup> O personagem é reciclado de um conto de Bolaño chamada “Prefiguración de Lalo Cura”, presente na coletânea *Putas asesinas*. (BOLAÑO, 2001)

al lado, tequila de Isabel Urrea, y que me puse a echarle un vistazo a la agenda. Un judicial me preguntó de dónde había sacado el tequila. Pero nadie me preguntó de dónde había sacado la agenda ni si había allí algo importante. (BOLAÑO, 2020, pp. 613-614)

É também Epifanio Galindo que insiste em investigar sozinho o caso de Estrella Ruiz Sandoval, de 17 anos, cujo corpo é encontrado em uma rodovia: “Había sido violada y estrangulada.” (BOLAÑO, 2020, p. 610). Os esforços de Epifanio Galindo na resolução desse caso levam à prisão de Klaus Haas, o principal suspeito de cometer uma série de feminicídios em Santa Teresa – e aquele cujas características físicas e a nacionalidade já apontam para um certo tipo de relação com Benno von Archimboldi, o escritor adorado pelos críticos da primeira parte, que só será efetivamente conhecido pelo leitor na seção seguinte do romance.

Ao lado de Epifanio Galindo, o jovem policial Lalo Cura é outra figura que passa por cima da indiferença corporativista do departamento de Segurança Pública e tenta, apesar de sua pouca influência e poder, contribuir para a resolução dos casos. Em um dos trechos, o personagem aparece diante da cena de um crime fazendo diversas perguntas:

El diez de octubre, cerca de los campos de fútbol de PEMEX, entre la carretera a Cananea y la vía férrea, se encontró el cadáver de Leticia Borrego García, de dieciocho años de edad, semienterrada y en avanzado estado de descomposición. [...] ¿Por qué el asesino se tomó la molestia de cavar un pequeño agujero y hacer como que la enterraba?, se preguntó Lalo Cura mientras estuvo curioseando por el lugar. ¿Por qué no arrojarla directamente a un costado de la carretera a Cananea o entre los escombros de los antiguos almacenes del ferrocarril? ¿Es que el asesino no se dio cuenta de que dejaba el cuerpo de su víctima al lado de unos campos de fútbol? Durante un rato, hasta que lo echaron, Lalo Cura estuvo de pie contemplando el lugar donde encontraron el cuerpo. En el agujero con dificultad hubiera cabido el cuerpo de un niño o de un perro, en modo alguno el de una mujer. ¿Se trataba de un asesino con prisa por deshacerse de su víctima? ¿Era de noche y no conocía el lugar? (BOLAÑO, 2020, p. 772)

Tanto Lalo Cura como Epifanio Galindo ocupam os postos mais baixos da Segurança Pública, o primeiro como policial de trânsito e o segundo como assistente do chefe de polícia da cidade, Pedro Negrete<sup>97</sup>, de modo que nenhum dos dois faz parte da “polícia judiciária”, ou seja, aquela que efetivamente é a responsável por investigar e solucionar os assassinatos. Apesar disso, ou talvez *por conta disso*, somente esses dois personagens parecem se interessar efetivamente por um modelo de investigação mais séria e rigorosa dos feminicídios. No caso de Galindo, quase não se apresenta detalhes de sua história, mas no caso de Lalo Cura, as

---

<sup>97</sup> O chefe de polícia local é irmão de Pablo Negrete, reitor da Universidade de Santa Teresa, personagem que aparece em *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano* e *La parte de Fate*. A demarcação desse parentesco simbolicamente aproxima o universo humanístico-intelectual do mundo prático da vida cotidiana e violenta, passando naturalmente pelo tema dos postos de poder. A proximidade não parece ser algo aleatório no romance de Bolaño. Essa questão será discutida na seção seguinte, ainda tratando do tema da violência.

indicações de seu passado dão conta que ele, tal qual as vítimas da violência estabelecida na cidade, está mais próximo do contexto de pessoas que “não pertencem à sociedade” – como diz Kessler. Essa condição de relativa marginalidade provoca um tipo de escuta mais sensível e claramente menos seletiva que aquela dos demais.

Algo parecido ocorre com a personagem Florita Almada, uma vidente que aparece algumas vezes em um programa de entretenimento do DF fazendo um alerta e um apelo em relação ao que está se passando em Santa Teresa. É em uma das falas de Florita que se expõe de maneira muito clara a ideia de seletividade da escuta ou, no caso desse discurso específico, do olhar:

Ese hierro bien bruñido a mí me hace pensar, disculpen la digresión, decía Florita Almada, en las gafas de cristales negros de algunos dirigentes políticos o de algunos jefes sindicales o de algunos policías. ¿Para qué se tapan los ojos, me pregunto? ¿Han pasado una mala noche estudiando formas para que el país progrese, para que los obreros tengan mayor seguridad en el trabajo o un aumento salarial, para que la delincuencia se bata en retirada? Puede ser. Yo no digo que no. Tal vez sus ojeras se deban a eso. ¿Pero qué pasaría si yo me acercara a uno de ellos y le quitara las gafas y viera que *no tiene ojeras*? Me da miedo imaginármelo.<sup>98</sup> (BOLAÑO, 2020, pp. 607-608)

O medo descrito por Florita é o medo da indiferença, da surdez seletiva, uma vez que ela garante a manutenção de um estado, determinando de certa forma o destino trágico de tantas outras mulheres. As falas de Florita em um canal de televisão, embora em alguns momentos sejam muito diretas e lúcidas em relação à violência generalizada, por vezes contêm também sinais de desorientação, de confusão mental. Esse dado é capaz de unir essa personagem a outros ouvintes não seletivos que aparecem na narrativa, fazendo emergir nesse contexto um tema que é próprio da poética de Roberto Bolaño e que aparece de diversas formas e em diversos momentos de *2666*: o tema da loucura associada à violência, ou da loucura como produto de uma sociedade brutal.

Não por acaso, outra personagem que se recusa a fazer parte da indiferença coletiva em relação aos crimes é a diretora do sanatório de Santa Teresa, Elvira Campos. Embora seu trabalho não esteja diretamente conectado ao universo da Segurança Pública, a médica psiquiatra aparece na narrativa como alguém que interpreta aquilo que se passa na cidade, sendo que ela associa o estado de violência naturalizada com uma ideia de loucura coletiva: “A veces Elvira Campos tenía la sospecha de que todo México se había vuelto loco.” (BOLAÑO, 2020, p. 679). De maneira semelhante, Amalfitano observa o cenário hostil da vida urbana da cidade

---

<sup>98</sup> Em outro trecho da narrativa, o próprio chefe de polícia confirma a ideia de Florita: “Yo todo lo miro con lupa, una y otra vez, hasta que se me cierran los ojos de sueño, dijo Pedro Negrete.” (BOLAÑO, 2020, p. 623)

mexicana e pensa que todos estão loucos precisamente por naturalizarem certas práticas e por não perceberem que a violência se reflete de diversas maneiras na vida cotidiana. Em uma conversa com sua filha Rosa, Amalfitano menciona os mecanismos de segurança usados por seus vizinhos: “[...] los que ponen trozos de vidrio encima de las tapias? Ésos [...] están infinitamente más locos que yo.”<sup>99</sup> (BOLAÑO, 2020, p. 265).

Parece oportuno lembrar, neste ponto, que no imaginário popular a figura do louco é muitas vezes associada a alguém que escuta vozes em meio ao silêncio. Essa imagem se reproduz de maneira literal no personagem Amalfitano, que após se instalar em Santa Teresa começa a ouvir o murmúrio de alguém cuja identidade estaria ligada a um de seus antepassados. No entanto, a imagem da loucura como mecanismo de percepção e de escuta mais aguçada em relação ao mundo aparece em Amalfitano, e em alguns outros personagens, também de maneira figurada, ou seja, a ideia de que em casos extremos de violência o louco também é aquele que se recusa ou é incapaz de compactuar com a surdez seletiva, coletiva e naturalizada. No caso de Amalfitano há, portanto, uma inversão de papéis, como se aquele ao qual comumente se atribui o rótulo de louco fosse, na verdade, uma das poucas pessoas que se mantém lúcida diante do horror e principalmente da familiaridade em relação a esse horror.

Além de Elvira Campos e de Amalfitano, outro personagem que aparece na narrativa associado à ideia de *loucura como o revés da indiferença* é Lalo Cura. Neste caso, a homofonia produzida pelo próprio nome do personagem já contém algo de sugestivo, Lalo Cura: *la locura*. Em uma cena na qual mais um cadáver de mulher é encontrado, um colega de trabalho do personagem não compreende seu interesse pela tentativa de decifrar aquilo que se passou durante o assassinato:

Al cabo de un rato, cuando Lalo ya había desaparecido de su vista, oyó un silbido de su compañero y se dirigió en la misma dirección. Cuando lo alcanzó vio que a sus pies yacía un cuerpo de mujer. Estaba vestida con algo que parecía una blusa, rasgada en un costado, y desnuda de cintura para abajo. Según Ordóñez, la expresión de Lalo Cura era muy rara, no de sorpresa, sino más bien de felicidad. ¿Cómo de felicidad? ¿Se reía? ¿Sonreía?, le preguntaron. No sonreía, dijo Ordóñez, se le veía concentrado, reconcentrado, como si no estuviera allí, no en aquel momento, como si estuviera en el barranco de Podestá, pero a otra hora, a la hora en que habían matado a aquella fulana. Cuando llegó junto a él Lalo Cura le dijo que no se moviera. En sus manos tenía una libretita y había sacado un lápiz y anotaba todo lo que veía. (BOLAÑO, 2020, pp. 696-697)

Dentro da narrativa de Bolaño, portanto, a lucidez em relação à realidade brutal é entendida socialmente como uma espécie de perversão, de desvio, de estranheza. Dessa

---

<sup>99</sup> A citação pertence à cena na qual a filha de Amalfitano pede para que ele retire o livro pendurado no varal, trecho este que já foi apresentado de maneira mais completa no capítulo sobre o desterro.

maneira, a surdez que se produz em relação às vítimas também pode ser pensada como um mecanismo de defesa individual cujo intuito principal é o de preservar a própria saúde mental, resguardar um lugar íntimo de tranquilidade e, assim, manter-se são. A escuta atenta e permanente do grito dessas mulheres e do murmúrio constante da violência significa, portanto, trazer o horror para mais perto, colocá-lo para morar ao lado<sup>100</sup>. Da mesma maneira, a manutenção de uma certa sensação de segurança é o motivo pelo qual se estabelece o silêncio não apenas em relação às vítimas, mas também em relação aos criminosos. Ao final de *La parte de Fate*, por exemplo, o personagem foge para os Estados Unidos levando Rosa Amalfitano e Guadalupe Roncal depois de um desentendimento com um grupo que provavelmente é ligado aos feminicídios e ao narcotráfico<sup>101</sup>. Durante a fuga, há o seguinte diálogo: “–Aún estamos vivos –dijo. –Estamos vivos porque no hemos visto ni sabemos nada –dijo Rosa.” (BOLAÑO, 2020, p. 460).

Ver e saber a respeito de um crime, seja da natureza que for, significa imediatamente tornar-se uma testemunha dele. No romance de Juan Villoro, é justamente essa figura, a testemunha, que não por acaso aparece já no título da obra, a responsável por denunciar a relação estreita entre a violência e o silêncio. Em um ensaio chamado de *La significación del silencio*, o filósofo Luis Villoro, pai de Juan Villoro, em uma alusão ao pensamento de Heidegger, diz que a “posibilidad originaria del habla es tanto el decir como el calar.” (VILLORO L., 2018). Essa ideia também pode servir para se pensar a testemunha no contexto de *El testigo*. Isso porque quando essa figura escolhe calar, ela produz tantos efeitos quanto quando ela escolhe falar, especialmente no que diz respeito à violência. Nesse contexto, a mudez em relação aos responsáveis por ações violentas garante a manutenção da violência ou contribui para a perduração de determinada narrativa que, aparecendo de maneira muitas vezes simplista no imaginário popular, elege certos “heróis” e certos “violões” para a história. Aqui já é possível perceber dois elementos de distinção entre a narrativa de Juan Villoro e a narrativa de Roberto Bolaño. Enquanto o segundo evidencia a surdez como uma expressão do silêncio relacionado à violência, o primeiro apresenta a mudez como causa da manutenção desse estado

---

<sup>100</sup> Em um ensaio sobre o silêncio, o filósofo Luis Villoro diz que ao mesmo tempo que a linguagem promove uma distância das coisas, porque podemos nos referir a elas sem indicá-las, ela também “provee una presencia que suplanta a otra” (VILLORO L., 2018, p. 17), ou seja, a linguagem é capaz de tornar presente aquilo que está fora do nosso campo de visão.

<sup>101</sup> Um deles é o jornalista Chucho Flores, personagem que Fate conhece logo quando chega em Santa Teresa e que explica para ele o que está acontecendo na cidade. Em conversa com Amalfitano, Fate pergunta sobre o envolvimento do repórter mexicano com os crimes: “¿Usted cree que esse Chucho Flores está metido en el asunto? –Todos están metidos –dijo Amalfitano.” (BOLAÑO, 2020, p. 457)

de violência. Além disso, enquanto a narrativa de Bolaño se direciona para o silêncio em relação às vítimas, a mudez apresentada por Juan Villoro está mais voltada para a questão dos culpados.

Para além das distinções mais basilares em relação ao tratamento que esses dois autores dão para o tema, é necessário retomar outro elemento da poética de Villoro que se distancia da poética de Bolaño. Como já mencionado no capítulo sobre o desterro, em *El testigo* o âmbito familiar funciona como um microcosmo que representa e reproduz questões do âmbito social. Sendo assim, enquanto a orfandade traduz alguns personagens de Bolaño, a filiação genealógica está muito presente na obra de Villoro. Partindo dessa ideia, é possível observar que, em *El testigo*, silêncio e violência formam um par que pode ser percebido em dois âmbitos distintos, o familiar e o coletivo, embora em muitos momentos esses dois âmbitos se confundam.

O regresso do personagem Julio Valdivieso ao México e o reencontro dele com sua família constitui-se como o ponto de partida de um núcleo da narrativa onde se encontra uma série de mistérios, ou seja, coisas sobre as quais não se fala, ou coisas sobre as quais se fala apenas de maneira indireta, por meio de desvios que são, na verdade, mitos. O principal responsável por essas omissões ou distorções da narrativa verdadeira é Donasiano, tio de Julio e dono da fazenda Los Cominos, sendo que seu silêncio se relaciona a acontecimentos familiares ligados a eventos de um passado coletivo. Os mitos criados ou preservados por esse personagem escondem, na verdade, um mecanismo para se calar parte de uma narrativa que denuncia certa violência praticada por determinado grupo ao qual o próprio Donasiano pertence. Esse grupo é formado por aqueles que foram contra a Revolução Mexicana e aqueles que fizeram parte da chamada Guerra Cristera, movimento duramente reprimido pelos generais que se estabeleceram no poder ainda na primeira metade do século XX. Nas diversas versões da história contada por Donasiano, portanto, essas pessoas se constituem exclusivamente como vítimas, de modo que suas ações de violência não são pronunciadas, ou seja, estão temporariamente emudecidas.

Nesse ponto, é importante lembrar o contexto histórico e a organização espaço-temporal do romance desde seu mote inicial: o regresso de Julio Valdivieso ao seu país e às suas origens depois de um longo exílio, físico e psicológico, na Europa. A volta desse personagem coincide com um momento de transformação política do México, marcada pelo fim de uma longa Era na qual o poder pertenceu quase exclusivamente aos herdeiros da Revolução, o Partido Revolucionário Institucional (PRI). Ao chegar à fazenda de sua infância, portanto, o que Julio encontra é uma atmosfera de esperança em refazer uma história que, como diz o personagem Vikingo, foi silenciada ao longo de muitos anos. Sendo assim, o que

Donasiano conta para Julio é apenas uma versão dos eventos históricos que envolveram e atingiram o núcleo familiar, omitindo aquilo que para ele é oportuno nesse momento de renovação política.

A primeira reunião de Julio com seu tio Donasiano conta também com a presença de um velho amigo da família, o padre Monteverde. Nessa conversa, os dois tentam convencê-lo sobre a barbárie que vitimou boa parte do país, incluindo eles mesmos, de modo que elegem os revolucionários do passado e os “agraristas” do presente como os verdadeiros vilões, ou seja, os operadores de todo um contexto de violência. Donasiano diz: “Los agraristas nos hicieron cisco [...]. Quemaron altares, violaron mujeres, inundaron las minas.” (VILLORO J. , 2004, p. 79). E o padre Monteverde reafirma a ideia dando exemplos: “Vea esta hacienda. Los Cominos era un vergel. Ahora está hundida, como el resto del país, devastada por el agrarismo. ¿Y qué me dice de los cristeros, gente masacrada por su fe?” (VILLORO J. , 2004, p. 93).

Os motivos pelos quais Donasiano e o padre Monteverde se empenham em construir uma narrativa crível e ao mesmo tempo parcial para Julio Valdivieso se relacionam com um objetivo bastante específico: fazer com que o personagem recém contratado para dirigir a Casa do Poeta Ramon López Velarde contribua com seu esperado processo de canonização no âmbito religioso. Isso porque um dos “milagres” de López Velarde teria sido operado nos limites da fazenda Los Cominos durante o contexto histórico de embate entre os *cristeros* e os herdeiros da Revolução. Surge, então, a história do personagem Frumencio que teria sido salvo de um afogamento por conta da reza de Florinda, irmã de Donasiano, para Ramon López Velarde, que por sua vez já teria sido o responsável por outro salvamento nas águas da cidade de Venado, como conta o próprio Donasiano a Julio:

—Frumencio vivió con nosotros sepa cuántos años. Lo recogimos en la Cristiada. Una tarde Florinda estaba aquí con él cuando un rayo cayó del cielo. Partió en dos ese eucalipto —Donasiano señaló algo que parecía un obelisco—. Una tormenta seca. Frumencio estaba bajo el árbol y el impacto lo aventó al agua. No sabía nadar. Tu tía Florinda se acordó del milagro de Venado. Había leído las cartas que Teresa Toranzo le mandó a tu bisabuelo. Se arrodilló ahí donde estás y le rezó a López Velarde. El cuerpo salió del agua, arrastrado por una corriente extraña. Mira el agua, es casi inerte, y sin embargo algo lo sacó. (VILLORO J. , 2004, p. 148)

Para garantir a veracidade do mito e ao mesmo tempo conquistar a empatia de seu sobrinho, Donasiano omite algumas informações, silenciando parte da história que denuncia uma ação violenta dos *cristeros* e dos donos de terra que eram contra a Revolução, contra o grupo que tirou Porfírio Díaz do poder e principalmente contra a reforma agrária. Mais adiante na narrativa, Eleno, funcionário da fazenda e também filho de um homem que trabalhava para Donasiano na época do suposto milagre, inocentemente conta a Julio quem era Frumencio, o

que fazia morando em Los Cominos e em quais condições vivia no momento em que quase se afogou no poço:

Mi jefecito acompañaba a doña Florinda en el manantial cuando el prisionero cayó al agua.

—¿El prisionero?

—Así le decíamos. Era más bien un convidado o un entenado, aunque tenía sus manitas atadas. Con mecate. Del grueso. Su tío le dijo, ¿no?

—Sí, pero no sabía que estuviera atado.

—Sólo de las manitas, por pura costumbre. Frumencio había sido maestro rural, de los que traían ideas herejes. En la segunda guerra de Cristo Rey, la de los treintas, se afortinó en la escuela de San Miguel con otros maestros. Mi jefecito estuvo ahí, con los cristeros; se arrimaron a la escuela y le pusieron sitio. A los cuatro días, los maestros se rindieron por hambre. Lo normal era agarrar a los prisioneros y cortarles las orejitas. Pero la gente andaba muy corajuda. Las mujeres cantaban «Jesús, aplaca tu ira», pero Jesús no la aplacó. Los maestros estaban tan desnutridos que no hubo que batallar mucho para cortarles las orejitas y despellejarlos vivos. Los ajusticiaron de uno en uno hasta que le llegó el turno a Frumencio. Entonces como que mi jefecito le agarró lástima o hasta cariño. Le cortó las orejitas, pero pos luego lo miró de frente y quiso salvarlo. A mi jefecito se le arrugó el corazón. Se trajo al maestro para acá. (VILLORO J. , 2004, p. 152)

Embora Donasiano não tenha sido o autor efetivo de todos os crimes relatados por Eleno, como a perseguição e a tortura daqueles cujo pensamento estava alinhado ao ideais da Revolução, uma vez que o “jefecito” do discurso de Eleno é seu próprio pai, e embora não esteja claro que Donasiano tenha sido efetivamente o mandante desses crimes, subentende-se que ele pelo menos compactuava com a violência praticada. Em contrapartida, a prisão de Frumencio em um dos ranchos precários da fazenda e a ação de mantê-lo constantemente atado são escolhas que denunciam a participação efetiva do personagem em atos violentos do passado que, em parte, ele procura ocultar. Dessa maneira, o que se observa é uma mudez em relação ao tema da violência praticada no âmbito da Guerra Cristera e na luta pelos donos de terra em impedir a reforma agrária. Sendo assim, o silêncio nesse caso é substituído pela construção de um mito, que demanda a seleção de informações, ou seja, o processo de filtragem daquilo que pode ser dito e aquilo que deve ser calado.

Ainda no âmbito familiar, em *El testigo*, outro mito é construído com o intuito de silenciar informações que denunciam a violência real praticada ou sofrida pelos *cristeros*, pelos donos de terra e pelos integrantes da Revolução. O mito do chamado “niño de los gallos” é contado e recontado para Julio desde seu nascimento, uma vez que a figura central dessa história foi a inspiração para o nome do próprio protagonista. A narrativa recorrente dava conta do seguinte acontecimento: “El Niño de los Gallos, fusilado a los once años por tratar de salvar a los animales en una iglesia convertida por el ejército federal en un establo donde los caballos

comían hostias.” (VILLORO J. , 2004, p. 55). Embora o protagonista do romance conheça muito bem essa história, durante seu regresso ao México e em meio ao processo de reconciliação com seu próprio passado, Julio Valdivieso descobre que tudo não passa de um embuste, um mito preservado com uma finalidade bastante específica.

Ao revisar documentos de sua família, Julio encontra uma fotografia do mesmo menino já com idade mais avançada, percebendo que ele não morreu como mártir e que a falsa história teria sido resguardada e reproduzida na tentativa de atribuir aos integrantes da Revolução um perfil de perversidade. “El Niño de los Gallos había sobrevivido a su calvario, invalidando la leyenda [...]. No fue fusilado por defender a su mascota. Estaba ahí, en 1948 [...] Su familia, tan afecta a los mitos, borró todo rastro del Niño adulto.” (VILLORO J. , 2004, p. 239). A afeição dos familiares de Julio aos mitos serve, na verdade, como estratégia para produzir narrativas que ocultam elementos tanto da história pessoal quanto da história coletiva. Isso ocorre de maneira tempestiva, uma vez que todos esses mitos são utilizados de forma mais incisiva no momento oportuno de transformação política, ou seja, quando seus oponentes enfim deixam o poder e quando seus aliados precisam urgentemente recontar a história oficial.

Embora esses dois mitos operem num mesmo sentido, tendo eles o mesmo objetivo geral que é o de substituir o silêncio e a mudez em relação a determinados acontecimentos de violência, eles possuem em seu interior uma diferença fundamental. De um lado, o mito do milagre envolvendo Frumencio desvia a atenção da violência sofrida por ele e praticada pelos opositores da Revolução, atribuindo a essas pessoas apenas o posto de vítimas no embate entre *cristeros*-donos de terra e agraristas. De outro lado, o mito do *niño de los gallos* não tem a intenção de omitir práticas de violência do grupo ao qual pertence a família de Donasiano, mas sim de criar uma narrativa que exagera a violência praticada pelos que estão no lado oposto do embate político e histórico, ou seja, os revolucionários. Seguindo essa mesma linha, a narrativa apresenta ainda um terceiro mito cujo intuito é mais uma vez o de demonizar a ação dos integrantes da Revolução e vitimizar os *cristeros*.

O mito que envolve uma espécie de memorial físico chamado de “Batallón de los Vientos” é apresentado a Julio por Eleno, a pedido de Donasiano, quando os três estão a caminho de outra fazenda que pertence ao tio. Para conhecer o local, Julio acompanha Eleno na subida de uma colina, até que eles visualizam o que está logo abaixo do penhasco:

—Ahí tiene —Eleno señaló algo que quedaba abajo, en caída vertical.

Se oyó un rumor extraño, un imposible ondear de telas.

—El Batallón de los Vientos —dijo Eleno.

Julio vio las botas que pisaban con seguridad la orilla del desfiladero. No lograba distinguir de dónde salía el murmullo de las telas. A rastras, se acercó

al filo del talud y arriesgó una mirada al vacío. El viento le sacaba lágrimas de los ojos, pero pudo ver lo que estaba abajo. Cientos de estacas sostenían pálidos jirones de tela. Algunos estaban desfigurados, otros conservaban su inconcebible forma original. Eran camisas.

—Oiga el ruido.

El viento traía el parejo golpeteo de las telas.

—Su tío dice que son plegarias. —Eleno se había quitado el sombrero—. Los cristeros se tiraron al barranco. Sus camisas están ahí, rezando. —Se persignó y por un momento pareció a punto de saltar—. El batallón llegó aquí acorralado por el general Amaro. No tenía salida. (VILLORO J. , 2004, p. 111)

Ao contrário dos mitos anteriores, a história verdadeira do Batallón de los Vientos não é contada durante o romance, não se sabe se de fato isso ocorreu e se as camisas dependuradas nas estacas do precipício efetivamente denunciam o sacrifício dos *cristeros* durante a perseguição que sofreram por parte dos herdeiros da Revolução. De qualquer maneira, o que todas essas histórias parecem mostrar é que, pelo menos em um âmbito mais restrito e provinciano, os mitos em geral servem para calar a fala sobre violência ou então para ludibriar aqueles que escutam determinada narrativa. O imaginário que se constrói a partir dessas histórias, portanto, nem sempre corresponde aos fatos reais, embora eles sejam reproduzidos e preservados até que se tornem verdadeiros<sup>102</sup>.

Sendo assim, em *El testigo*, todo tipo de fabulação que encobre a verdade violenta nasce no âmbito familiar e provinciano para depois alcançar uma escala maior e se tornar parte natural da cultura do país, como explica o narrador do romance nos seguintes trechos: “A fin de cuentas, en México las fabulaciones conspiratorias gozaban de mayor prestigio que las limitadas informaciones reales.” (VILLORO J. , 2004, p. 447); “En México todas las explicaciones son conspiratorias. Las verdades sencillas nunca han tenido un chance.” (VILLORO J. , 2004, p. 297).

Enquanto no âmbito familiar a mudez em relação à violência se relaciona com o passado e também com as narrativas que se constroem a respeito desse passado, no decorrer do romance surge outra forma de mudez, muito mais tempestiva que a anterior e que se vincula a eventos do presente, ou seja, do momento da enunciação do romance. Esses eventos pertencem mais ao âmbito do coletivo, traduzindo problemas inerentes à realidade mexicana contemporânea. Isso embora seja possível também encontrar suas ressonâncias dentro do microcosmo familiar do personagem Julio Valdivieso.

---

<sup>102</sup> É curioso notar a atualidade da narrativa de Villoro desse ponto de vista da manipulação de fatos e sua substituição por mitos que são repetidos insistentemente até se tornarem verdadeiros, ação que hoje remete diretamente à indústria de *fake news*. Não por acaso, no contexto de *El testigo*, são também os detentores do poder que escolhem as versões e as modificam de acordo com o oportunismo do momento.

Quando ainda está na fazenda Los Cominos, no início da narrativa, o protagonista fica sabendo do assassinato de James Galluzzo, um americano que supostamente vivia de favor em outra fazenda pertencente a Donasiano, fazenda esta que, segundo o próprio tio de Julio, era improdutiva e estava inativa até o estrangeiro chegar e começar uma plantação de ervas. As circunstâncias da morte de Galluzzo são misteriosas, embora no contexto do povoado o assassinato seja inicialmente atribuído à ação dos agraristas por conta de uma disputa por água. Mais tarde, Julio Valdivieso descobre que uma série de informações sobre esse evento estavam sendo omitidas e que, embora não se falasse claramente dos reais motivos do crime, todos no povoado de Donasiano tinham suspeitas em relação à verdadeira versão da história.

Pelo menos três informações a respeito desse crime parecem ser de conhecimento de Donasiano, embora ele as silencie diante de Julio. A primeira diz respeito aos quatro corpos sem cabeças encontrados dentro de um carro, a poucos quilômetros da fazenda Los Cominos, no mesmo dia da morte do estrangeiro. A segunda informação tem a ver com o envolvimento de Galluzzo com o narcotráfico, sendo que sua plantação e exportação de ervas para os Estados Unidos supostamente seria usada como fachada pelo Cartel de Juárez. A terceira informação diz respeito à dominação do Cartel de Juárez na região da fazenda Los Cominos e no povoado em volta, ou seja, a circunscrição desse local dentro do contexto de divisão e de disputa de territórios pelo narcotráfico<sup>103</sup>. Em resumo, todos os mistérios que envolvem a morte de Galluzzo podem, portanto, ser explicados de uma única maneira: por meio da violência promovida pela ação generalizada do tráfico de drogas em todo o país<sup>104</sup>.

Embora o narcotráfico faça parte da realidade e do cotidiano de todas as regiões do México no momento em que Julio regressa ao seu país natal, apenas dois meses depois de estar de volta é que o personagem começa a estabelecer conexões que dão conta do alcance da atividade ilegal e de sua relação estreita com praticamente tudo, inclusive com a fazenda de sua família. A demora do personagem em perceber esse contexto tão imersivo e tão presente na vida atual de seu próprio país tem a ver com a mudez que se produz de maneira generalizada em relação ao narcotráfico. Quer dizer, apesar do tema não ser comentado largamente em todos os lugares, ele é de conhecimento de todos, como explica o personagem Vikingo a Julio Valdivieso:

---

<sup>103</sup> A determinação das coordenadas geográficas a partir dos limites de dominação de carteis do narcotráfico será discutida no capítulo seguinte, intitulado *Atlas mexicano*.

<sup>104</sup> Em uma entrevista sobre *El testigo*, dez anos depois da primeira edição ser publicada, Villoro diz que quando escreveu o romance, no início dos anos 2000, o tema do narcotráfico ainda não era tão discutido como passou a ser depois de 2006 quando o então presidente Felipe Calderón proclamou “guerra” à atividade ilegal. No entanto, já era possível perceber sua força e alcance: “No era omnipresente, pero era una presencia que ya estaba ahí en la sombra.” (FONSECA & LAWRENCE, 2013)

Los Cominos está en otro cártel. No me veas así, pendejo, este país sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles. El de Ciudad Juárez domina el norte, el DF, la relación con las FARC en Colombia. No quieren que el cártel del Pacífico se meta en Los Cominos. Los desiertos en el Trópico de Cáncer son de Juárez.

—¿Sabes lo que dices, Juan?

—Estoy cruzado, estoy pedo, estoy coco, ¡y sé lo que digo! Todo mundo sabe eso. Te fuiste demasiado tiempo, cachorro. (VILLORO J. , 2004, pp. 221-222)

A divisão territorial dos carteis no México constitui-se, portanto, como aquilo que todo mexicano sabe, embora não tenha o costume de comentar a respeito. Em um país onde quase tudo se liga ao narcotráfico, e sua operação se dá muitas vezes em plena luz do dia, o que resulta desse contexto é um número elevado de testemunhas, em todos os lugares e de todas as maneiras. Essas testemunhas, no entanto, mantêm-se caladas até que a informação que detêm possa servir como moeda de troca, ainda que essa troca possa ser muitas vezes apenas a autoproteção ou a proteção da própria família. Sendo assim, a mudez que se produz em relação à violência do narcotráfico é generalizada, mas ao mesmo tempo tempestiva, ou seja, ela conserva no seu interior a possibilidade oportuna de se quebrar o silêncio. É um caso como esse que acaba conectando a fazenda Los Cominos ao narcotráfico e também coloca Julio Valdivieso na mira dos criminosos.

O primeiro amigo que Julio encontra ao voltar para o México é Juan Ruiz, conhecido pelo apelido de Vikingo. Publicitário e produtor de uma grande emissora de televisão, o personagem convida Julio para participar da pesquisa histórica cujo resultado deve ser o enredo de uma telenovela sobre a Guerra Cristera. O que se descobre quando a narrativa avança, no entanto, é que ao mesmo tempo que Vikingo estabelece a fazenda Los Cominos como o local das gravações da produção televisiva, ele também consegue financiamento de narcotraficantes do cartel Pacífico, ou seja, aquele que é adversário do grupo que domina a região da fazenda. Além disso, Vikingo é o responsável por promover uma guerra entre esses dois carteis depois de pedir ajuda aos integrantes do cartel Pacífico para subornar um juiz e assim manter preso um homem que estuprou a neta de uma ex-empregada de sua família. O que Vikingo percebe muito mais tarde, no entanto, é que o autor desse crime de estupro pertence ao Cartel de Juárez:

La nieta de Carmelita tuvo mala suerte. No se la llevaron tres chavitos pedos con ron Bacardí, sino alguien que trabaja para gente organizada. Gente fuerte. Por eso el juez pidió dinero; su miedo tenía precio. No es fácil retener a un cabrón de éstos. [...] Hace unos días volvieron a llevarse a la nieta de Carmelita. Una venganza del tipo que estaba en la cárcel. Le conté el pedo a Basilio. Buscó a los cómplices de aquel cabrón para amedrentarlos. Eran del cártel de Juárez. La gente de Cedrón hizo su trabajo. Luego pasó lo del gringo y los muertos de la Suburban, una señal para que el cártel del Pacífico se apartara [...]. (VILLORO J. , 2004, p. 226)

Nesse contexto de briga territorial entre os dois carteis, uma das formas de retaliação é a promoção de assassinatos, muitas vezes de pequenos traficantes, civis ou de figuras comunitárias importantes dentro dos territórios dominados pelos opositores. Esse tipo de ação serve para demonstrar a fragilidade do cartel adversário e ao mesmo tempo chamar a atenção das autoridades para a violência extrema e recorrente no local. Por esses motivos, o cartel Pacífico assassina Galluzzo e mais outras quatro pessoas dentro do território dominado pelo cartel de Juárez. E é dessa maneira também que, segundo alerta o personagem Vikingo, eles podem chegar a Julio Valdivieso e sua família, no momento em que a personagem Carmelita decidir falar: “Seguramente Carmelita les hablará de ti. Van a mover todas las pinches piedras de Los Faraones hasta dar con ella.” (VILLORO J. , 2004, p. 228).

A personagem Carmelita é uma das várias empregadas domésticas que aparecem silenciosamente em cenas de *El testigo*. O papel que essas figuras desempenham na vida cotidiana, no entanto, é menos secundário do que aparenta, de modo que quando a narrativa avança, e o tema do silêncio e das testemunhas que se calam se torna mais presente, um capítulo é dedicado a elas<sup>105</sup>. Em um trecho dessa parte do romance, o personagem Vikingo faz os seguintes comentários:

Si quieres saber algo, pregúntale a una criada. Son el pinche archivo mudo. Lo único que les sucede es lo que hacen sus patrones. Saben todo, las hijas de la chingada. Juntan, juntan, juntan. Papelitos, chismes, historias, fotos, lo que sea, como ratas almizcleras. No les sirve de nada pero lo juntan. A veces ni lo entienden, pero vale madres; están ahí para ver y juntar.[...] Esas fisgonas viven entre los tinacos pero están en todas partes. En mi familia hablaban en inglés para que ellas no se enteraran de algo importante. ¡Vale madres! Lo detectan todo. Pasan cuarenta años en una casa sin que les suceda nada. Sólo tienen recuerdos ajenos, que nunca olvidan. No sabes hasta dónde puede llegar una india informada. (VILLORO J. , 2004, p. 229)

A conclusão de Vikingo em relação ao silêncio oportuno das criadas é que elas discretamente agem como testemunhas e, assim, preservam informações que em algum momento podem lhes servir como moeda de troca. Em um país onde a violência e o narcotráfico estão presentes no dia a dia de todos, a mudez que se produz nesse contexto tem a ver tanto com o medo quanto com a necessidade, especialmente dos menos favorecidos, em se valer de algum tipo de escudo, de proteção. Essa proteção são justamente as informações que essas figuras detêm, uma vez que são testemunhas naturais de tudo aquilo que se passa. Disso resulta o caráter tempestivo da mudez que se observa no contexto mexicano em relação à violência

---

<sup>105</sup> O capítulo intitula-se “Sirvientas”.

apresentada de maneiras diversas em *El testigo*, num constante jogo de conexões entre passado e presente, entre o âmbito familiar e o social.

Seguindo a linha de pensamento do mesmo autor, em uma premiada crônica sobre o narcotráfico no México<sup>106</sup>, Juan Villoro comenta algo parecido:

De acuerdo con el axioma de Andy Warhol, en el futuro todo mundo será célebre durante 15 minutos. Esta utopía de la dicha tiene sentido en una sociedad del espectáculo. La cultura política mexicana prestigia la felicidad del modo opuesto: lo importante no es lo que se ve, sino lo que se oculta. Un destino logrado no desemboca en la celebridad; se cumple en secreto. (VILLORO J., 2016, p. 19)

Essa cultura do encobrimento pode ser pensada a partir de muitos aspectos e origens. Na tradição Maia, por exemplo, muitos escritos em paredes eram feitos durante a noite, em meio à escuridão, como aponta o próprio Juan Villoro em uma série documental sobre os sítios arqueológicos mexicanos<sup>107</sup>. Segundo ele, essa condição de invisibilidade é algo inerente a muitas obras Maias. No entanto, ainda de acordo com um comentário do próprio autor, é importante ter consciência de que aquilo que não se vê – ou não se fala/escuta – também pode ser capaz de comunicar.

Essa possibilidade do silêncio em comunicar continuará a ser discutida na sequência, sob o ponto de vista da *forma* literária. Mas antes é importante resumir brevemente aquilo que se observou em relação ao tratamento *temático* que os dois autores dão para a relação entre a violência e suas formas de interlocução silenciosas, a surdez e a mudez. Enquanto a narrativa de Bolaño está centrada nas vítimas e na indiferença em relação à possibilidade de escuta daquilo que os corpos de Santa Teresa manifestam; a narrativa de Villoro se volta para os culpados que tentam criar mitos capazes de esconder parte da realidade ou que produzem um ambiente no qual as testemunhas se mantêm mudas, ainda que de maneira tempestiva. Sendo assim, o silêncio pode ser entendido como um aliado da violência, uma vez que ele garante sua manutenção e opera como uma espécie de simulacro do real. O efeito último dessa operação é, portanto, a conformidade e a naturalização de tudo, de modo que o espanto só pode existir, como demonstra Bolaño e o tema da loucura, como forma de desvio.

Chega-se, então, à questão da linguagem ou de sua negação como mecanismo para produzir ou para suspender o espanto diante do horror. Se de um lado Juan Villoro escolhe a

---

<sup>106</sup> O texto jornalístico “La alfombra roja, el império del narcoterrorismo” foi publicado pela primeira vez em um periódico da região da Catalunha espanhola e na sequência foi vencedor do *XVII Premio Iberoamericano de Periodismo Rey de España*.

<sup>107</sup> A série documental *Piedras que hablan* foi produzida pelo Instituto Nacional de Antropología e História (INAH) em parceria com o Canal 22 do México. Os 13 episódios são conduzidos por Juan Villoro e estão disponíveis no canal do INAH no Youtube.

forma clássica do romance para narrar *El testigo*, não utilizando um procedimento estilístico específico para adicionar significado ao tema<sup>108</sup>; do outro lado encontra-se toda a estranheza, a secura e a violência da linguagem em *La parte de los crímenes*, de 2666. A chegada do leitor ao quarto capítulo da obra de Roberto Bolaño representa necessariamente sua incursão por um caminho muito mais tortuoso do que os anteriores, uma vez que se observa nessa parte uma fragmentação ainda maior, uma descontinuidade ainda maior e, sobretudo, certo registro de linguagem que contém traços de uma objetividade inesperada, objetividade esta que é extraída de um registro não-literário: o registro forense e/ou jornalístico.

As discussões que giram em torno do tema da relação entre linguagem e silêncio a partir da obra de Roberto Bolaño costumam estar vinculadas também a discussões em torno do tema do *mal*, como explica (DEYMONNAZ, 2016):

Como procedimiento de los personajes y del relato, el silencio se presenta como respuesta a diferentes experiencias, experiencias que habitualmente nos transportan al campo de la Historia o de la política. Por regla general, algún tipo de violencia y sentimiento de horror se encuentran detrás de todo silencio, detrás de toda palabra callada. En su forma más clásica es la violencia política propia de regímenes totalitarios modernos: el nazismo y la dictadura de Augusto Pinochet son los casos más recurrentes. Pero es también la violencia latente de las sociedades desarrolladas que se puede manifestar como asesinatos gratuitos e imprevisibles o como la tensión entre diferentes sectores de la sociedad, entre los marginados y los favorecidos, entre los oprimidos y los opresores.

Para além do tratamento do silêncio do ponto de vista temático, Deymonnaz também discorre sobre o silêncio a partir da questão da linguagem. O mesmo está presente no texto "El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño", de Carlos Walker (2010). Ambos os autores trabalham com ideias extraídas de Blanchot, admitindo que a linguagem literária é um espaço onde não se encontram apenas ditos, mas também não-ditos, ou seja, silêncios. Além de Blanchot, diversos outros autores e obras poderiam ser úteis para se interpretar os silêncios da linguagem em *La parte de los crímenes*, uma vez que tal temática foi amplamente discutida, sobretudo no século XX, dentro dos Estudos Literários, do campo da Análise do Discurso, da Linguística de um modo geral e também da Filosofia da Linguagem<sup>109</sup>. Para que a discussão não seja demasiadamente longa e também para seguir no campo de referências que gravitam em torno dos dois autores aqui estudados, este trabalho escolhe entrar no tema do silêncio da

<sup>108</sup> Do ponto de vista da forma, o romance *El testigo* segue um modelo típico da Europa no século XIX: narrador em terceira pessoa, temporalidade clara, apresentação de todos os personagens e principalmente um enredo muito bem amarrado, sem pontas soltas ou problemas não resolvidos.

<sup>109</sup> Para mencionar algumas obras que tratam do tema do silêncio e que poderiam servir para esta análise: *La palabra muda*, de Jacques Rancière – que não por acaso também propõe um diálogo com os escritos de Blanchot; *As formas do silêncio*, de Eni Orlandi; *Linguagem e silêncio*, de George Steiner.

linguagem a partir de um texto do filósofo Luis Villoro, pai de Juan Villoro, chamado “La significación del silencio” (2018).

De volta ao tema da inclusão do discurso forense em *La parte de los crímenes*, a objetividade é o que se constitui como sua principal marca. Para Luis Villoro, é justamente a objetividade aquilo que se tem como pretensão de um tipo de linguagem chamada de *discursiva*. No caminho oposto a isso, a literatura, assim como a arte de um modo geral, apresenta um processo de subjetivação por meio do qual se produz sentidos que vão além da mera referência objetiva do mundo. Dentro desse cenário, admite-se, portanto, que a linguagem discursiva, organizada logicamente para representar aquilo que está à nossa volta, nem sempre é suficiente. De acordo com Luis Villoro, enquanto a linguagem “objetiva” pretende representar o mundo tal como ele é, a linguagem subjetiva pretende apresentar o mundo tal como ele é *para nós*, ou seja, “[...] el lenguaje discursivo no habla de un mundo vivido sino de un mundo representado.” (VILLORO L. , 2018, p. 22). Dentro dessa ideia extraída do pensamento de Luis Villoro, encontra-se, portanto, de um lado a linguagem discursiva, de outro lado a poesia e também o silêncio.

Embora no atual estágio da Literatura e das Artes seja possível identificar uma série de obras que, seguindo uma linha mais experimental e vanguardista, buscam certo tipo de apresentação objetiva, seja de pessoas, de eventos, de lugares ou do que seja, em geral, quando se está diante de um romance, por exemplo, o que se espera encontrar é algo de poético ou de subjetivo. Daí que surge a estranheza em relação à *Parte dos Crimes* e suas descrições diretas e breves (reproduzindo, como já mencionado, um modelo de discurso forense e/ou jornalístico) especialmente em relação à violência, como se pode observar nos seguintes exemplos:

A morta apareceu num terreno baldio na colônia Las Flores. Vestia camiseta branca de manga comprida e saia amarela até os joelhos, um número maior. (BOLAÑO, 2010, p. 343)

[...] foi descoberto o esqueleto de outra mulher, parcialmente enterrada em posição de decúbito ventral, que conservava um blusão azul e sapatos de couro, de meio salto e boa qualidade. (BOLAÑO, 2010, p. 443)

O cadáver apresentava três ferimentos por arma perfurocortante, abrasões nos pulsos e nos tornozelos, e marcas no pescoço. A morte, de acordo com o laudo médico-legal, se deveu a um dos ferimentos com arma branca. Estava vestida com uma camiseta vermelha, sutiã branco, calcinha preta e sapato vermelho de salto. (BOLAÑO, 2010, p. 487)

Embora *2666* apresente uma forma discursiva que aponta para um processo de (des)subjetivação, o que o autor está tentando fazer é na verdade silenciar a escrita com o intuito de alcançar outro patamar, ainda mais elevado, de significação subjetiva. Isso porque, de acordo com Luis Villoro (2018), usa-se a linguagem poética quando a linguagem discursiva não basta

e, por sua vez, faz-se uso do silêncio quando nem mesmo a poesia – ou aquilo que por algum tempo se chamou de literariedade – é suficiente. Dessa maneira, quando Bolaño escolhe fazer uso de um tipo de linguagem discursiva mais “objetiva” no interior de um romance, ou seja, intercalado à linguagem poética, o que ele está fazendo é anular, ou silenciar, ainda que momentaneamente, sua própria voz<sup>110</sup>. Esse gesto, segundo Wanderlan Alves, é observado pela escolha de um “narrador impassível”, ou seja, que é “capaz de narrar no mesmo tom tanto os eventos mais brutais quanto os mais patéticos.” (2019, p. 221). Essa impassividade é, na verdade, o silêncio da escrita poética, ou seja, do modelo de discurso de uma obra literária.

Tal gesto de silenciamento da linguagem, naturalmente, não é completo, uma vez que ainda há texto. Trata-se, portanto, de uma tentativa de silenciamento de um certo tipo de linguagem, uma linguagem poético-subjetiva, o que se constitui como uma escolha estilística do autor, um tratamento, um “tom” escolhido para narrar. Esse tom de inspiração forense, acaba por se constituir como a marca de um exercício daquilo que (WALKER, 2010) define como “afonía de la voz”:

El tono forense prefigura una distancia, una manera particular de poner en escena la voz narrativa. Como si esa voz se fuera desplazando silenciosamente entre cada historia, constatando a cada paso la insistencia de un hecho inaclarado. Hecho que va más allá de los enigmas que pueda plantear el decurso de una u otra historia, y que se sostiene en el tono que Roberto Bolaño le imprime a la narración. No se trata tan solo de la evidente inflexión pericial que acompaña el hallazgo repetido de los cuerpos ni de la dificultad que le plantean los crímenes a la policía de Santa Teresa, más bien se busca poner de relieve lo que ello implica en una escritura donde predomina una afonía de la voz que narra.

Parece inevitável, nesse ponto, retomar Walter Benjamin e a ideia da impossibilidade de narrar o horror. No entanto, essa chave interpretativa que serviu muito bem a diversas obras e autores do pós-guerra não pode servir da mesma maneira à narrativa de Bolaño porque ela se volta para um estágio mais diverso tanto do tempo quanto da própria barbárie no âmbito do coletivo. Isso porque os fatos narrados em *2666* já fazem parte de um contexto no qual a linguagem está saturada e, portanto, não é o assombro diante da violência que produz o silêncio do emissor da mensagem; o que ocorre é que o próprio excesso de comunicação do horror minimiza o assombro daquele que (não) escuta.

---

<sup>110</sup> Tal gesto de uso do mecanismo do silêncio dentro da linguagem literária não é uma exclusividade de Bolaño. O próprio Juan Villoro assinala o silêncio como uma marca importante da escrita de Juan Rulfo: “Esta cuidada estrategia de sonoridades desembocó en un gesto estético tan célebre como la propia obra rulfiana: el silencio. [...] Después de crear una perfecta alegoría de la pobreza y el despojo, Rulfo dio un paso acaso inconsciente y seguramente desgarrador, pero en clara concordancia con su estética: la saga del polvo y la esterilidad no podía tener mayor caja de resonancia que el silencio.” (VILLORO J. , 2018, pp. 25-26)

Sendo assim, o que Bolaño pretende fazer com a forma escolhida para *La parte de los crímenes* não é demonstrar a impossibilidade de narrar aquilo que é brutal, mas sim demonstrar a impossibilidade de comunicar o horror até mesmo por meio da linguagem poética. Retomando mais uma vez o que diz o filósofo Luis Villoro: quando a linguagem discursiva não basta, utiliza-se a linguagem poética, e por sua vez, quando a linguagem poética não basta, até mesmo o poeta tem que fazer uso do silêncio. Esse recurso do silêncio como estratégia estética pode ser observado também em outras artes, como o teatro e o cinema. O chamado “fora de cena” era parte frequente das tragédias gregas. No caso de *Édipo Rei*, por exemplo, um mensageiro aparece anunciando que o protagonista furou os próprios olhos. No filme “A vida é bela”, o espectador não vê o protagonista ser fuzilado, apenas ouve o ruído.

Essas discussões a respeito do silêncio e da voz do narrador podem remeter também à questão da autoria, outro tema amplamente discutido ao longo do século XX, não somente no âmbito da Teoria Literária. A “morte do autor” é mais uma das mortes metafóricas do último século, desde a morte de deus (previamente proclamada no século XIX) e a morte do homem (que se estabelece a partir da percepção da falência de um certo tipo de humanismo, como apontam, por exemplo, Adorno e Foucault). Lembra-se também, com isso, que o mesmo autor que problematiza a autoria, elabora também uma teoria em torno da negação da linguagem, chamada de “grau zero da escrita” – que aqui também pode ser associada ao silêncio. Não por acaso, nesse texto, Roland Barthes usa Albert Camus como exemplo:

Esta fala transparente, inaugurada pelo *Estrangeiro* de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência ideal do estilo; a escrita reduz-se então a uma espécie de modo negativo em que os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos a favor de um estado neutro e inerte da forma [...] (BARTHES, 2000, p. 69)

Para resumir, Bolaño emprega a linguagem discursiva objetiva em *La parte de los crímenes* como mecanismo para silenciar sua própria voz e de maneira a demarcar um contexto no qual a violência está de tal forma banalizada que nem mesmo a linguagem poética é capaz de produzir um assombro. Ou seja, não se trata da impossibilidade de narrar o horror num sentido amplo, comunicando este horror àqueles que o desconhecem; trata-se na verdade da impossibilidade até mesmo da literatura de tirar de baixo do véu da normalidade o horror já amplamente comunicado. Isso porque o romance de Bolaño situa-se temporalmente no limiar entre os séculos XX e XXI, quando a comunicação já alcançou um nível alto de velocidade e de disseminação, quando a violência extrema em muitos lugares do planeta (como é o caso mexicano e de todo o contexto latino-americano) faz parte do cotidiano, e também quando já é

possível prefigurar aquilo que será uma das expressões próprias do novo milênio: quando a barbárie passará a ser reproduzida em tempo real e escala global<sup>111</sup>.

Segundo Luis Villoro, antes da linguagem discursiva tudo era novo: o nascimento do sol era, todos os dias, algo assombroso. Depois do estabelecimento da linguagem discursiva na espécie humana, e à medida que ela foi se desenvolvendo e se tornando mais sofisticada, esse assombro diminuiu. Não havia mais motivos para se espantar com o sol porque, depois de nomeá-lo, ficamos sabendo que aquele disco redondo e brilhante no céu era sempre o mesmo. Essa capacidade da linguagem em diminuir o assombro do mundo é aquilo que se observou no avançar do século XX. Bem ou mal, o soldado de Benjamin acabou comunicando (mesmo sem transmitir experiência), e os outros que vieram depois dele também. Dessa maneira, ficamos sabendo, ainda que de forma parcial, aquilo que se passou nas trincheiras e nos campos de concentração. Com isso, o espanto foi sendo assentado sobre o amontoado de palavras (e de corpos). Restava-nos, pois, a linguagem poética e a expressão significativa das artes para restabelecer nosso espanto e comunicar adequadamente o horror. Mas, de acordo com o movimento formal apresentado por Bolaño em *La parte de los crímenes*, chegou o momento no qual nem mesmo a literatura – algo tão caro a toda sua poética – é capaz de fazê-lo. O que resta, portanto, é somente o silêncio.

---

<sup>111</sup> Naturalmente, essa propagação também está se dando de maneira seletiva, ou seja, com escalas de interesse e de valoração nas quais a violência sofrida pelo “Primeiro mundo” tem mais atenção e mobiliza maior comoção, como foi o caso do primeiro exemplo de transmissão ao vivo do horror: os ataques do 11 de setembro de 2001.

## 2.2 Violência e neoliberalismo

O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta  
um verme.

Carlos Drummond de Andrade, *Nosso tempo*

*Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando*  
Roberto Bolaño, *Primer Manifiesto Infrarrealista*

Em abril de 1896, a exibição pública de um filme de apenas 48 segundos suscitava o primeiro escândalo provocado pelo cinema. O filme realizado pelos estúdios de Thomas Edison, intitulado *The Kiss*, mostrava nada mais que dois atores de um musical da época se beijando em um plano aproximado, mas foi classificado como chocante e obsceno, tendo sido inclusive repudiado por membros da Igreja Católica. Além do ineditismo do beijo, o curta foi um dos primeiros filmes comercializados da história<sup>112</sup>. Décadas depois, quando os beijos já não escandalizavam mais ninguém e se repetiam numerosamente nas telas de salas de exibição por todo o mundo, o cineasta Alfred Hitchcock enfrentava o desafio de filmar a cena de uma mulher assassinada no chuveiro, sem poder mostrar nudez completa e violência explícita. Nesse caso, a barreira principal de Hitchcock não era apenas uma certa moralidade conservadora, mas uma indústria poderosa que apostava e financiava suas ideias. Com um jogo de cortes rápidos e uso de recursos sonoros na famosa cena do banheiro, o hoje clássico do cinema *Psicose* foi lançado em 1960 e teve um sucesso inesperado de bilheteria. No mesmo ano, o cineasta Herschell Gordon estava abandonando sua carreira de professor universitário para se dedicar exclusivamente à produção de filmes. Gordon assistiu ao longa-metragem de Hitchcock e se sentiu incomodado com as omissões imagéticas da cena principal. Apenas três anos depois disso, ele lançaria *Blood Feast*<sup>113</sup>, um filme repleto de violência explícita e sangue, o que lhe daria posteriormente o título de “pai do cinema *gore*”<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> As exibições públicas de pequenos filmes haviam começado em 1895 na França e no ano seguinte já se espalhavam por diversos outros países do mundo, construindo-se muito rapidamente uma indústria em torno da nova mídia.

<sup>113</sup> O filme conta a história de um imigrante egípcio em Miami que mata mulheres e usa partes de seus corpos para reconstruir uma deusa egípcia adorada por ele. Apesar de ser classificado genericamente como um filme pertencente ao gênero de terror, o enredo também se constitui como um thriller, já que há a presença de um detetive investigando o caso.

<sup>114</sup> O cinema *gore* é também chamado de cinema *splatter*, cinema de *casquería* ou cinema sanguinolento. Todos os termos remetem a filmes cujas cenas principais e narrativas de maneira geral apresentam a violência de uma

Os caminhos, ora paralelos, ora convergentes, ora divergentes, trilhados pela arte, pelos meios de comunicação de massa, pela chancela moral da sociedade e pela violência extrema, desembocam em um tema abordado tanto em *2666*, de Roberto Bolaño, como em *El testigo*, de Juan Villoro, ambos romances situados principalmente na última década do século XX: o tema da instrumentalização daquilo que é violento com finalidades culturais, artísticas ou de entretenimento, o que passa também pelo tema da transformação da violência em mercadoria ou pelo tema da relação já quase inerente entre violência e neoliberalismo<sup>115</sup>. Esse contexto é conceitualizado por Sayak Valencia e recebe o nome de “capitalismo gore”, numa referência à produção cinematográfica herdeira de Herschell Gordon:

Tomamos el término *gore* de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. Entonces, con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado. (como el precio que paga el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de *necroempoderamiento*. (VALENCIA, 2022, p. 25)

Como no horizonte de interesses de Roberto Bolaño o tema da violência está sempre presente, não é por acaso que o cinema *gore* também aparece em alguns de seus textos. Explicitamente, a palavra “gore” está em um capítulo de *La literatura nazi en America* (“en ocasiones parece un guion de una película gore”) e também no interior de *Una novelita lumpen* (“me gustaban las películas de amor [...], las de terror clásico, el cine gore”). Em *2666*, uma das histórias paralelas de *La parte de Fate* gira em torno de um cinéfilo obcecado pelos trabalhos do cineasta Robert Rodriguez<sup>116</sup>, cujos filmes embora nem sempre sejam reconhecidos como *gore* reproduzem longas sequências de tiroteios, brigas, assassinatos e sangue, muitos dos quais fazendo referência ao trânsito pela fronteira entre o México e os Estados Unidos, assim como à violência atrelada a esse território tão demarcado que separa a superpotência global do Terceiro Mundo. Mas, para além da menção explícita ou lateral ao cinema *gore*, há também na

---

forma mais do que exagerada, com muito sangue e também às vezes com a utilização de efeitos especiais. Mutilações, torturas, violações e assassinatos são representados de maneiras excessivas, quase em forma de pastiches.

<sup>115</sup> De acordo com Dardot & Laval (2016), “[...] o termo neoliberalismo se refere tanto a uma ideologia que defende um “retorno” ao liberalismo originário quanto a uma política econômica de retração do Estado que abre ainda mais espaço ao mercado.” Para Andrade (2019), as discussões em torno do tema do neoliberalismo giram em torno de dois eixos: um que se propõe a apresentar definições com o intuito de compreender certa “essência” do neoliberalismo, o que inclui as teorias foucaultiana, marxista, bourdieusiana e weberiana; e outro que admite a existência não de apenas um, mas de vários “neoliberalismos”, muitos dos quais atrelados a questões como pós-colonialismo e hibridismo governamental.

<sup>116</sup> Como já mencionado na seção sobre o tema do Desterro, a narrativa de *La parte de Fate* como um todo está de certa forma espelhada em *Um drink no inferno*, principal filme de Robert Rodriguez.

mesma obra de Bolaño outras situações nas quais são reproduzidos outros exemplos de como o dinheiro encontra a arte ou é o responsável por mediar o encontro dela com a violência.

Em 2666, a palavra “violência” aparece 19 vezes enquanto que a palavra “dinheiro” pode ser encontrada em 169 trechos. Em um dos mais destacados, está o personagem Edwin Johns, um pintor inglês supostamente fundador de um movimento chamado de “novo decadentismo”. A história de Johns começa a ser contada no interior de *La parte de los críticos* quando Liz Norton leva Piero Morini para visitar um bairro de Londres que antes abrigava apenas algumas fábricas pequenas e que depois do reconhecimento de Johns, antigo morador da região, estava se transformando em uma zona movimentada, cheia de boutiques, de restaurantes e de galerias. Segundo a personagem Liz Norton, o responsável por tornar o bairro popular tinha ficado conhecido por cortar a própria mão, taxidermizá-la e expô-la como autorretrato. Comovido com a história da automutilação, mais tarde, o personagem Piero Morini convida outros dois críticos, Pelletier e Espinoza, para visitar Edwin Johns no sanatório dos alpes suíços onde ele se encontrava naquele momento. Durante a visita, Morini insiste em perguntar ao pintor quais foram os motivos pelos quais ele decidiu cortar a própria mão, ao que Johns sussurra algo em seu ouvido. Tempos depois, em conversa com Norton, Morini revela o que tinha descoberto a respeito do caso:

Mientras esperaban Morini, adoptando un tono de voz casual, le dijo que creía saber por qué Johns se había cercenado la mano derecha.

– ¿Qué Johns? – dijo Norton.

– Edwin Johns, el pintor que tú me descubriste – dijo Morini.

– Ah, Edwin Johns – dijo Norton –. ¿Por qué?

– Por dinero – dijo Morini.

– ¿Por dinero?

– Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.

Norton puso cara de pensárselo dos veces y luego dijo: puede ser.

– Lo hizo por dinero – dijo Morini. (BOLAÑO, 2020, p. 137)

A decisão de Edwin Johns de cortar a própria mão como estratégia mercadológica é bem sucedida. Em um trecho anterior do romance, Liz Norton já havia contado a Morini sobre o sucesso, especialmente financeiro, da exposição cujo trabalho principal era fruto da automutilação do artista: “Aunque los precios eran desorbitadamente altos, vendió toda la exposición. La obra maestra, se decía, se la quedó un árabe que trabajaba en la Bolsa [...]” (BOLAÑO, 2020, p. 79). O fato de que a mão taxidermizada tenha sido adquirida por alguém experiente no mercado de investimentos é mais um indicador da valorização da violência enquanto mercadoria, assim como da espetacularização do bizarro e do grotesco. O episódio ainda poderia ser interpretado como algo que simboliza um processo de brutalização das

relações humanas e sociais, com mediação inequívoca do capital, algo que Bolaño assinala também em um trecho da última parte do romance. Em *La parte de Archiboldi*, quando o personagem chamado de *perneta* morre e seu corpo é atirado em uma vala comum, na contramão de seu desejo por ser enterrado com honrarias militares, o narrador justifica: “no había tiempo para delicadezas” (BOLAÑO, 2010, p. 824).<sup>117</sup>

Esse tipo de desesperança em relação a uma certa ausência de “delicadeza”, no entanto, não é completa na poética de Bolaño, uma vez que nesse estágio do “capitalismo gore” – para usar mais uma vez a expressão de Sayak Valencia – ainda há algum tipo de produção cultural ou artística, o que não pode ser verificado da mesma maneira em um estágio posterior, o estágio que poderia ser chamado de “capitalismo *snuff*”, tema sobre o qual Bolaño também se debruça e que será discutido adiante. Apesar disso, ainda no contexto do capitalismo *gore*, o que prevalece são as regras do mercado, ou como menciona um personagem que aparece em um sonho de Amalfitano, protagonista da segunda parte de *2666*, a lei da oferta e da demanda:

Entonces Boris Yeltsin miraba a Amalfitano con curiosidad, como si fuera Amalfitano el que hubiera irrumpido en su sueño y no él en el sueño de Amalfitano. Y le decía: escucha mis palabras con atención, camarada. Te voy a explicar cuál es la tercera pata de la mesa humana. Yo te voy a explicar y luego déjame en paz. La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota. Ésta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego. (BOLAÑO, 2020, p. 307)

Não parece ser uma escolha aleatória a inclusão da figura de Boris Yeltsin no trecho de Amalfitano. Yeltsin é, na verdade, um personagem histórico. Foi o primeiro presidente da Rússia depois do fim da União Soviética e da dissolução do partido comunista (PCUS), embora o próprio Yeltsin tenha sido funcionário do mesmo partido e do governo russo durante a Guerra Fria. Essa espécie de conversão ou de trânsito de um modelo a outro denuncia, assim como as próprias palavras do personagem no trecho de Amalfitano, a desesperança utópica e a incapacidade de lutar contra o poder do capital. Sendo assim, se são necessários pelo menos três pilares para a vida social, ou no caso da analogia do trecho, três pés para garantir que uma mesa não caia, pelo menos dois deles estão vinculados ao dinheiro. Ao que parece, o personagem de Edwin Johns sabia muito bem disso, conhecia a demanda e a partir disso criou

---

117 Esse “tempo”, do ponto de vista histórico, era nada menos que o fim da Segunda Guerra Mundial, ou seja, o evento que também representou o início de uma longa disputa entre dois modelos econômicos – não necessariamente contrários, como se pensou por algum tempo, mas com diferenças relevantes. A desesperança causada pela vitória do capitalismo e por tudo aquilo que resultou disso se constituem como uma chave de leitura possível de boa parte da obra de Roberto Bolaño, como se tenta demonstrar nesta seção.

a oferta. Tal criação, no entanto, não se restringe ao capital, porque está dentro do contexto da arte, ou seja, para retomar a expressão de Yeltsin, ainda existe alguma “magia” no trabalho de Johns, mesmo ele tendo a consciência e a intenção de conseguir, com tal obra, algum lucro.

Seguindo o pensamento do personagem de Boris Yeltsin, ainda que exista uma parcela de gozo estético, seja artístico ou de entretenimento, ele é tributário de um sistema que é em si mesmo violento. Em *La parte de Fate*, um diálogo entre o personagem principal e o recepcionista do hotel onde está hospedado sugere uma reflexão em relação ao preço pago pelo entretenimento que é ofertado como algo gratuito: “Fate le preguntó si tenía cable. El recepcionista le dijo que el cable sólo era para ricos o maricones. Que la vida real aparecía y había que buscarla en los canales gratuitos. Fate le preguntó si no creía que, a fin de cuentas, nada era gratis [...]” (BOLAÑO, 2020, p. 452). Lembra-se, com isso, que a produção de entretenimento televisivo em canais abertos é sustentada pela publicidade, o que para Sayak Valencia constitui-se como um mecanismo menos evidente de violência no contexto do modelo econômico vigente em boa parte do mundo:

Así, el capitalismo, en su versión gore, surge de la pobreza y no sólo de los elementos gore en sí mismos (sobreexposición de los individuos a la violencia televisada o los videojuegos, como por ejemplo *Grand Theft Auto*), ya que la *economía es una forma de violencia*. Sin embargo, esta violencia es consecuencia no sólo de una violencia explícita, sino de una violencia infiltrada en nuestros cuerpos de forma implícita y desodorizada que se envasa en empaques inofensivos y publicitarios que nos ponen de frente con nuestra imposibilidad de consumirlo todo y desemboca en frustración constante y ésta, a su vez, en agresividad y violencia explícitas [...]. (VALENCIA, 2022, p. 71-72)

Sendo assim, no contexto da citação de Bolaño e de Valencia, ainda que a arte e o entretenimento não reproduzam ou representem formas de violência, tal como ocorre com os filmes *gore*, sua vinculação com o dinheiro de maneira direta ou indireta os conecta com algo de violento. Essa ideia se liga a outro interesse temático de Roberto Bolaño, presente em boa parte de sua obra: a relação, ou a ausência de relação, entre ética e estética. Não por acaso, em 2666 a discussão mais aprofundada e longa sobre arte ocorre durante um jantar entre nazistas alemães e seus aliados romenos. Em *La parte de Archiboldi*, no contexto da Segunda Guerra Mundial, durante uma reunião de militares em um castelo medieval da Romênia, no qual o personagem Archiboldi está presente apenas como soldado, exercendo por vezes a função também de garçom dos militares, tem início um debate a respeito do *que é*, afinal, a arte ou a cultura:

Luego hablaron de arte, de lo heroico en el arte, de naturalezas muertas, de supersticiones y de símbolos. Hoensch dijo que la cultura era una cadena formada por eslabones de arte heroico y de interpretaciones supersticiosas. El

joven erudito Popescu dijo que la cultura era un símbolo y que ese símbolo tenía la imagen de un salvavidas. La baronesa Von Zumpe dijo que la cultura era, básicamente, el placer, lo que proporcionaba y daba placer, y el resto sólo era charlatanería. El oficial de las SS dijo que la cultura era llamada de la sangre, una llamada que se oía mejor de noche que de día, y además, dijo, era un descodificador del destino. El general Von Berenberg dijo que la cultura, para él, era Bach, y que con eso le bastaba. Uno de sus oficiales de Estado Mayor dijo que para él era Wagner y que a él también con eso le bastaba. El otro oficial de Estado Mayor dijo que para él la cultura era Goethe y que a él también, en coincidencia con lo expresado por su general, con eso le bastaba y en ocasiones le sobraba. (BOLAÑO, 2020, p. 903)

As menções a Bach, Wagner e Goethe, feitas por oficiais da SS, remetem ao nacionalismo exacerbado na Alemanha da primeira metade do século XX, mas também se vinculam a uma ideia de projeto de dominação cultural que se acentuaria durante as décadas seguintes, e ainda podem servir para recordar as reflexões de Adorno e de Horkheimer a respeito da inconsistência entre o discurso iluminista e a barbárie posta em prática (ADORNO & HORKHEIMER, 1985). Como o conceito principal da ideia que está sendo desenvolvida aqui provém do cinema, é inevitável lembrar, neste ponto, da famosa cena de *Apocalypse Now* (COPPOLA, 1981), clássico dirigido por Francis Ford Coppola, na qual pilotos americanos bombardeiam uma aldeia vietnamita ao som de *A cavalgada das Valquírias*, de Wagner. A cena é uma referência clara ao processo de imposição de uma cultura, além de lembrar também certa “herança” deixada por Adolf Hitler, já que Wagner era seu compositor favorito. Em 2666, o primeiro texto literário ao qual o personagem Archiboldi tem acesso é o poema épico *Parzival*, texto canônico que ficou ainda mais conhecido por ter sido adaptado e transformado em ópera precisamente por Wagner.

Todo esse entrelaçamento de imagens e de ideias na obra de Bolaño constituem-se, especialmente na última parte do romance, como uma espécie de apanhado do século XX. Para usar uma expressão importante para os anais da crítica literária latino-americana, como num processo *antropofágico*, tal qual diria Oswald de Andrade (ANDRADE O. d., 2017), Bolaño deglute a experiência e o pensamento do “século dos extremos” e regurgita seu caldo em forma de uma imagem que, a um só tempo, espelha o passado trágico a um futuro apocalíptico<sup>118</sup>. Nesse caldo estão vestígios de uma tradição crítica alemã que tentou ler, em muitos casos ainda no calor dos acontecimentos, o que se passava na Europa da época. Como se pode atestar pelos vestígios de toda obra de Bolaño, tanto literária quanto crítica, o autor conhecia muito bem a filosofia e a literatura germânicas<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> As questões temporais da narrativa de Bolaño e de Villoro serão tratadas em um capítulo mais adiante.

<sup>119</sup> A “biblioteca” física ou mental de Bolaño costuma ser objeto de interesse de muitos pesquisadores. Não se pode, no entanto, saber exatamente o que contém nela porque o autor mudou de cidade e de casa muitas vezes,

Sendo assim, são muitos os diálogos possíveis entre 2666 e, por exemplo, a obra de Adorno ou outros textos da Escola de Frankfurt de um modo geral, mas neste ponto cabe lembrar de um trecho que também discute, de certa maneira, a incidência do dinheiro no processo de fruição de obras cinematográficas. Em *La parte de Fate*, o personagem cinéfilo e fã de Robert Rodriguez, Charly Cruz, discorre sobre como o cinema deixou de ser algo que se experienciava coletivamente para se transformar em uma mídia, ou uma mercadoria, fruída de maneira individual e solitária:

Las únicas salas de cine que cumplían una función, dijo Charly Cruz, eran las viejas, ¿las recuerdas?, esos teatros enormes que cuando se apagaban las luces a uno se le encogía el corazón. [...]

Pronto el fin de lo sagrado llegó al cine. Derribaron los grandes cines y construyeron cajas inmundas llamadas multicines, cines prácticos, cines funcionales. Las catedrales cayeron bajo la bola de acero de los equipos de demolición. Hasta que alguien inventó el vídeo. Un televisor no es lo mismo que una pantalla de cine. La sala de tu casa no es lo mismo que una vieja platea casi infinita. Pero, si uno observa con cuidado, es lo que más se le parece. En primer lugar porque mediante el vídeo puedes ver *tú solo* una película. Cierras las ventanas de tu casa y enciendes la tele. Metes el vídeo y te sientas en un sillón. [...] A partir de ese momento todo depende de la película y de ti. Si todo va bien, que no siempre va bien, uno está otra vez en presencia de lo *sagrado*. Uno mete su cabeza en el interior de su propio pecho y abre los ojos y mira, silabeó Charly Cruz. P. 420-421

A reflexão de Charly Cruz sobre o cinema naturalmente se distancia das críticas que foram feitas tanto por Theodor Adorno (1986) como por Walter Benjamin (2018), uma vez que o personagem enxerga ainda a possibilidade do encontro com o “sagrado” a partir da fruição de um filme. No entanto, esse mesmo personagem observa uma transformação da experiência, tema que também foi discutido pelos integrantes da mesma escola alemã de pensamento. Assim como Walter Benjamin, o personagem de Bolaño também entende a experiência como algo que se conecta com o coletivo, mas ao contrário do filósofo ele refuta a concepção da impossibilidade de um tipo de experiência diferente e, portanto, individual – o que para Benjamin se constitui, na verdade, como vivência.

---

deixando para trás alguns exemplares. Também, segundo amigos próximos, Bolaño costumava emprestar e doar livros. No entanto, a impressão de que ele conhecia bem a tradição alemã vem das inúmeras referências a autores alemães, assim como a inclusão de personagens e de cenários que apontam para isso em seus romances (*La literatura nazi en América*, *2666*, *El tercero Reich etc*). Para citar só alguns nomes importantes que aparecem nos textos críticos de *Entre paréntesis*: Walter Benjamin, Goethe, Günter Grass, Hölderlin, Novalis e Lichtenberg. No caso deste último, há um texto de Bolaño dedicado a ele e seu início já assinala “Lichtenberg es nuestro filósofo.” (2004, p. 134). O pesquisador da Universidade de Göttingen, Burkhard Pohl, lembra de quando recebeu o autor chileno para uma apresentação de livros no ano de 2000, Bolaño estava extremamente mal humorado até descobrir, em uma praça próxima à universidade, uma estátua de Lichtenberg (POHL, 2014). Bolaño teria rapidamente cruzado a rua para abraçar e beijar a estátua. (Vale lembrar que Juan Villoro traduziu para o espanhol os aforismos de Lichtenberg). Em *El tercero Reich*, além de Goethe, Schiller e Jünger, são mencionados autores alemães mais desconhecidos: Karl Bröger, Heinrich Lersch, Max Barthel e Gerrit Engelke.

Dentro da obra de Bolaño, desse modo, por mais pessimista que seja o cenário irreversível de influência e de soberania do dinheiro, até certo estágio do capitalismo ainda é possível observar algum tipo de experiência, fruição ou “magia” – para relembrar a expressão usada pelo personagem Boris Yeltsin em *La parte de Amalfitano*. Contudo, esse elemento que é chamado pelo mesmo personagem como terceira perna de uma mesa, desaparece completamente com o alcance de um nível mais alto de violência ou com a chegada a um patamar de indissociável amálgama entre a violência e o capital. De acordo com Sayak Valencia o estágio que sucederia o do capitalismo *gore* seria o do capitalismo *snuff*<sup>120</sup>. Ainda segundo a mesma autora, *gore* representa uma espécie de devir *snuff*, ou seja, algo que está em processo, mas que ainda não se materializa plenamente na realidade atual.

[...] suponemos que no alcanzan la categoría *snuff*, sino que se sitúan aún en los límites de lo *gore*, por conservar el elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial; un grado por debajo de la fatalidad total, un *work in progress* hacia lo *snuff*, que aún cuenta con la posibilidad de ser frenado. (VALENCIA, 2022, p. 33)

Esse estágio, no entanto, já está prefigurado na principal parte do romance de Roberto Bolaño, *La parte de los crímenes*, cujo centro geográfico é a cidade de Santa Teresa, nome fictício atribuído à Ciudad Juárez, no México. Nesse ponto, cabe mencionar que embora 2666 seja uma obra que contemple um apanhado de acontecimentos do século XX e que com isso tente pintar a imagem desse período marcado pela barbárie, o romance como um todo também exprime algo de profético, a começar pelo título que aponta para uma data futura. No posfácio da primeira edição, inclusive, Ignacio Echevarría sugere essa intenção a partir de algumas anotações encontradas nos cadernos de Bolaño:

Numa das abundantes notas relativas a 2666, Bolaño assinala a existência na obra de um “centro oculto” que se esconderia debaixo do que se pode considerar, por assim dizer, seu “centro físico”. Há razões para pensar que esse centro físico seria a cidade de Santa Teresa, fiel representação de Ciudad Juárez, na fronteira do México com os Estados Unidos. Ali convergem, afinal, as cinco partes do romance; ali ocorrem os crimes que configuram seu impressionante pano de fundo (e dos que, num trecho do romance, diz um personagem que “neles se esconde o segredo do mundo”). Quanto ao “centro oculto”..., não o indicaria precisamente esta data, 2666, que ampara todo o romance? (BOLAÑO, 2010, p. 850-852)<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Assim como o termo “gore”, o termo “snuff” também é extraído do universo do audiovisual. No entanto, ao contrário do primeiro, este último não encena ou ficcionaliza a violência extrema, ele a expõe de maneira real e sem cortes. De acordo com o dicionário Akal (KONIGSBERG, 2004) de cinema, nenhum desses filmes saiu à luz pública, de modo que ele é entendido apenas como um conceito.

<sup>121</sup> O texto de Echevarría costumava a aparecer como posfácio à edição de 2666, mas ao romper com o crítico, a ex-esposa de Bolaño, Carolina López, guardiã de seu espólio, decidiu retirá-lo das edições seguintes.

Tomando como correta a suspeita levantada por Echevarría, é possível observar que com esse mecanismo Bolaño inverte uma lógica naturalizada ao ficcionalizar acontecimentos reais e brutais que normalmente seriam vistos como sintomas de atraso, projetando-os, na verdade, como indícios de um avanço temporal, ou seja, uma espécie de prefiguração de um futuro catastrófico. De acordo com Sayak Valencia, o modelo de capitalismo *gore*, assim como deve acontecer posteriormente com o modelo de capitalismo *snuff*, apenas *tem início* em países cujas economias são mais debilitadas ou dependentes, no entanto, no contexto do globalização, o que para a autora inclusive constitui-se como o ponto de partida de tudo, no momento oportuno os mesmos modelos vão acabar alcançando todos os cantos do planeta, sem distinção.

Ora, como na obra de Bolaño, a arte, a cultura e o entretenimento servem para se observar e compreender as relações entre violência e dinheiro na fase do capitalismo *gore*, é natural que os indícios de capitalismo *snuff* no contexto de Santa Teresa também possam ser pensados a partir desse mesmo prisma. O primeiro exemplo disso é justamente a produção de vídeos *snuff*. No contexto da produção audiovisual, diferentemente dos filmes *gore*, cujo conteúdo violento é encenado e muitas vezes manipulado por meio de recursos tanto artesanais como digitais, os vídeos *snuff* são gravações de assassinatos reais, assim como mutilações, violações e sessões de tortura, sem o uso de efeitos especiais, cortes ou edição. A menção a tal produção obviamente ilegal não é inédita em *2666*, uma vez que Bolaño já havia abordado o tema de maneira clara no romance *Estrella distante* e no conto “Joanna Silvestri”, assim como de modo mais passageiro no texto “Palabras del espacio interior” e no romance *Nocturno de Chile*<sup>122</sup>.

No caso de *La parte de los crímenes*, contudo, Bolaño dedica mais espaço para tratar dos *snuffs* ao levantar a suspeita de que a cidade de Santa Teresa se constitui como um polo produtor de tais vídeos<sup>123</sup>, o que acaba servindo também como pretexto para que o narrador faça uma digressão contando como surgiu tal produção e em que contexto foi gravado o

---

<sup>122</sup> Em todos esses textos exceto *Nocturno de Chile* os *snuff* vídeos aparecem associados à prostituição e à pornografia. Essa relação pode ser pensada a partir do conceito de “farmacopornografia” de Beatriz Preciado que afirma que a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade é “el negocio del nuevo milenio” (PRECIADO, 2008), logo a violência é algo que se conecta com a sexualidade de modo natural no contexto do neoliberalismo, como já parecia pensar Bolaño. Questões de sexualidade, pornografia e prostituição são tema do livro *Tantos perigos gratuitos: sexo e visualidade em Roberto Bolaño* (MEDEIROS, 2023)

<sup>123</sup> A suposição de que a Ciudad de Juárez é um polo produtor de filmes *snuffs* também aparece no romance *El testigo* de Juan Villoro: “Hay chingos de mujeres secuestradas, tantas que la sobrina de Carmelita ha valido madres, ni siquiera sale en los periódicos de San Luis. En Ciudad Juárez van más de trescientas mujeres mutiladas y no agarran a nadie. Si viéramos todas las snuff movies que se han hecho con eso nos volveríamos locos [...]” (2004, p. 226)

primeiro *snuff* da história. No primeiro trecho, o que trata da suspeita, já se estabelece uma relação entre a prática de violência extrema e o capital:

[...] Macario López le preguntó qué opinaba sobre la **industria** del snuff en Santa Teresa y el general les dijo que durante su dilatada vida profesional había visto muchas barbaridades, pero que nunca había visto una película de esas características y que dudaba que existieran.

[...] Lo único que era necesario para hacer una película snuff, les dijo, era **dinero**, sólo dinero [...]. (BOLAÑO, 2020, p. 710-711, grifos meus)

Classificar as supostas produções de vídeos *snuffs* como “indústria” implica admitir de modo natural que tais vídeos são feitos com finalidades comerciais e mercadológicas. Da mesma maneira, afirmar que a única coisa necessária para se produzir um filme dessa natureza é “dinheiro” implica também admitir que tal produção ilegal segue mais ou menos a mesma lógica ou o mesmo modelo de boa parte da produção cinematográfica legal – embora nesse caso ainda seja possível encontrar produções cujo impulso não esteja estritamente vinculado ao lucro, diferentemente do que se pode pensar em relação a uma indústria *snuff*.

No segundo trecho dedicado ao tema dos *snuffs*, como já mencionado, conta-se a história de como, supostamente, teria sido gravado o primeiro vídeo dessa natureza. Segundo o narrador, tal produção teria ocorrido no ano de 1972<sup>124</sup> na pampa argentina. O que chama mais atenção nesse trecho é o fato de que embora o vídeo tenha sido gravado na América do Sul, com atores também latino-americanos, os responsáveis por ele eram, na verdade, profissionais oriundos dos Estados Unidos. A partir desses dados é possível reconstruir uma ideia que, ao que parece, já estava muito bem formada na cabeça de Bolaño no momento da escrita de *2666*. Trata-se da ideia de que a transformação da violência em mercadoria é algo que já estava em curso na última virada de século no contexto latino-americano e que isso forma parte, digamos, “natural” do projeto neoliberal liderado pela superpotência global. Tal relação de dominação e de diferença também pode ser atestada a partir de um evento registrado em 1976 em Nova York. Segundo Kerekes & Slater (2016), um poster afixado na Times Square anunciava um filme *snuff* apresentando uma foto recortada de uma mulher supostamente assassinada e contendo os seguintes dizeres: “The film that could only be made in South America... where life is cheap!”<sup>125</sup>

Voltando às incursões do romance de Bolaño sobre a história da produção de filmes *snuff*, outro dado da narrativa que chama a atenção é a data escolhida pelo autor para assinalar

<sup>124</sup> Ao tratar do tema dos *snuffs*, o livro *Killing for Culture* (KEREKES & SLATER, 2016) relembra o assassinato da atriz Sharon Tate em 1969 e a prisão, no ano seguinte, de Charles Manson e seus comparsas. Segundo os autores, tais eventos foram os responsáveis por disseminar o termo *snuff* vídeos, já que havia a suspeita de que a seita liderada por Manson era responsável por realizar gravações dessa natureza. Sendo Manson supostamente “pioneiro” nos *snuffs* ou não, a data seria anterior àquela assinalada por Bolaño.

<sup>125</sup> “O filme que só poderia ser feito na América do Sul... onde a vida é barata!”

o início de tais produções: 1972, o ano logo depois da decisão de Richard Nixon de modificar o modelo de câmbio financeiro global, o que abriu caminho para o capital especulativo e também provocou o início do desmantelamento do estado de bem-estar social em todos os níveis.

Nesse contexto, a exploração dos corpos de alguns sujeitos é algo que rapidamente se converte em entretenimento e fonte de lucro, gerando dessa maneira uma indústria que já não pode mais ser chamada de “cultural”, como assim quis Theodor Adorno (1986). Para usar uma expressão própria do universo de Bolaño, poderíamos chamá-la, pelo menos pensando no contexto de Santa Teresa e de um projetado contexto de capitalismo *snuff*, de “indústria visceral”. Tal indústria se constituiria como o reflexo de um deslocamento filosófico também apontado por Sayak Valencia: o deslocamento do humanismo moderno para o hedonismo consumista, sendo esse último aquele que apresenta “un proceso de violencia, sangre y muerte” (VALENCIA, 2022, p. 76). Algo muito parecido é assinalado por Jameson (1996, p. 31):

[...] a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.

Tal contexto no qual o capital supera tudo e produz o crescimento da violência a tal ponto de ela substituir as formas de manifestação de cultura, excluindo certa “magia” admitida nos processos sociais até o estágio anterior, é algo que se encontra em *2666* sob formas mais sutis que o caso da produção *snuff*. Em uma cena na qual estão o policial Juan de Dios Martínez e a diretora do sanatório municipal Elvira Campos conversando em um bar, por exemplo, o primeiro observa uma situação na qual aparentemente um músico é reprimido pelo trabalho que desempenha nesse mesmo local:

En la terraza un acordeonista, seguido de una violinista, intentaba vanamente llamar la atención de un tipo vestido como ranchero. Un narcotraficante, pensó Juan de Dios Martínez, aunque como el tipo estaba de espaldas no lo supo reconocer. [...] Lo más triste de todo, pensó Juan de Dios Martínez, era que el narcotraficante o la espalda trajeada del supuesto narco apenas se fijaba en ellos, ocupado en conversar con un tipo con perfil de magosta y con una fulana con perfil de gata. [...] El tipo con perfil de mangosta se levantó de la silla y le dijo algo al oído al acordeonista. Luego volvió a sentarse y el acordeonista se quedó con un gesto de disgusto dibujado en los labios. Como un niño a punto de echarse a llorar. (BOLAÑO, 2020, pp. 504-505)

Embora o leitor não saiba qual é exatamente a mensagem passada ao acordeonista, seu teor é obviamente de reprovação, de modo que uma cena como essa demonstra que já não há mais espaço para a arte ou o entretenimento. No primeiro momento, a música tocada em um ambiente de interação social não é capaz de chamar a atenção do narcotraficante; depois, num

segundo momento, a mesma música acaba incomodando esse personagem. Em relação a esse trecho, Zavala (2018) também observa dois elementos interessantes: a ausência de “rosto” do narcotraficante ao mesmo tempo em que se atribui uma imagem animalésca a figuras em torno dele (mangosta, gata); e o alcance de seu poder, o que o leva a mudar algo do ambiente onde está sem sequer levantar-se da cadeira.

Outros dois exemplos desse movimento de supressão estética identificado em *2666* são extraídos do contexto da comunicação social. O primeiro deles encontra-se já na primeira parte do romance, quando três dos quatro críticos europeus viajam ao México em busca do escritor Benno von Archimboldi. No momento em que chegam a Santa Teresa, um escritor mexicano conhecido como Porco lhes garante que há poucas semanas tinha conhecido pessoalmente o autor germânico. A partir disso, os críticos começam a revisar os jornais locais do mês anterior na esperança de encontrar alguma pista. No entanto, o que eles percebem é, na verdade, a ausência de espaços dedicados a manifestações artísticas ou culturais num sentido amplo: “Uno de los periódicos no tenía suplemento cultural. Otro dedicaba una página a la semana a reseñar un libro y a informar de las actividades artísticas de Santa Teresa, aunque más le hubiera valido dedicar la página a Deportes.” (BOLAÑO, 2020, p. 175).

Para resumir, retomando a equação apresentada em *La parte de Amalfitano*, se no contexto do capitalismo *gore* ainda havia o elemento de “magia” junto à soma “oferta + demanda”, ou seja, junto às relações comerciais e portanto naturalmente brutas, no contexto do capitalismo *snuff* a “terceira perna da mesa” já não existe mais, ou, também seria possível imaginar que esse elemento é totalmente incorporado pelo sistema. É mais ou menos isso o que pensa o personagem Sergio González, jornalista que não trabalha efetivamente em Santa Teresa, mas sim na capital do país, onde ainda existe algum tipo de imprensa dedicada à cultura, embora, segundo ele, tal imprensa não se demonstre como tal: “A veces, pensaba, ser periodista cultural en México, era lo mismo que ser periodista de policiales. Y ser periodista de nota roja era lo mismo que trabajar en la sección de cultura [...]” (BOLAÑO, 2020, p. 615-616).

Esse tipo de reconhecimento da violência efetivamente como cultura, e não apenas como objeto de representação artística, no contexto mexicano acabou por mesclar-se com o narcotráfico, fazendo surgir o que hoje é conhecido como *narcocultura*. Contudo, embora o romance de Bolaño não ignore completamente a ação e a influência dessa atividade ilegal, especialmente na região fronteira do México com os Estados Unidos, está claro que esse tipo de classificação mais específica, ou seja, que vincula a violência estritamente ao universo narco, não estava no horizonte de ideias de Bolaño. Tal discussão inclusive é atualmente importante

dentro dos estudos daquilo que hoje se chama de *narcoliberalismo*. Embora existam alguns esforços para tentar encaixar a obra de Bolaño dentro desse gênero, como o faz, por exemplo, Oswaldo Zavala (2018), nem o romance como um todo e nem mesmo *La parte de los crímenes* de maneira independente é capaz de atender a certa tipologia que reúne, principalmente a partir de 2008, ano de publicação de *Contrabando*, de Hugo Rascón Banda, um *corpus* de narrativas efetivamente dedicadas ao tema (URGELLES, VÁSQUEZ, & SANTOS, 2021).

O romance de Bolaño, portanto, não se inscreve dentro do gênero de narcoliberalismo, de modo que parece mais produtivo interpretá-lo a partir da ideia mais ampla, e até mesmo mais universal, das relações estabelecidas entre a violência e o neoliberalismo. Em muitos trechos de *La parte de los crímenes*, por exemplo, para além do amontoado de corpos de mulheres vítimas de feminicídios, o narrador se detém também sobre questões relativas às formas de vida extremamente miseráveis, como é o caso do trecho que discorre sobre uma região chamada de El Obelisco:

[...] en el otro lado de la carretera, es decir cerca del poblado llamado El Obelisco, que ni era propiamente un poblado ni tampoco llegaba a colonia de Santa Teresa y que era más bien un refugio de los más miserables entre los miserables que cada día llegaban del sur de la república y que allí pasaban las noches e incluso morían, en casuchas que no consideraban sus casas sino una estación más en el camino hacia algo distinto o que al menos los alimentara. Algunos no lo llamaban El Obelisco sino El Moridero. Y en parte tenían razón, porque allí no había ningún obelisco y en cambio la gente se moría mucho más rápido que en otros lugares. (BOLAÑO, 2020, p. 665)

Embora nesse excerto se possa observar mais os efeitos puros e claramente violentos da ação do capital sobre certas populações e regiões, o trecho que se segue discorre também sobre o desaparecimento do objeto que deu nome à localidade, promovendo assim uma reflexão que mais uma vez é capaz de denunciar o fim de certa “magia” no estágio do capitalismo *snuff*:

Pero había habido un obelisco, cuando los límites de la ciudad eran otros, más reducidos, y Casas Negras era un poblado, digamos, independiente. Un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o uno obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar [...]. (BOLAÑO, 2020, p. 665-666)

Embora a descrição de tal obelisco seja feita pelo narrador com o intuito de depreciá-lo do ponto de vista estético, não se pode ignorar que em geral esse tipo de objeto arquitetônico não tem funções práticas e que, portanto, também é considerado objeto artístico ou pelo menos um marco de conquistas históricas de um povo e de sua cultura. Para ir um pouco mais além, a origem de obeliscos está situada no contexto do Antigo Egito, onde tais monumentos igualmente poderiam representar homenagens a deuses. Nesse sentido, o desaparecimento de

um monumento como esse em uma região tão miserável como aquela descrita no romance de Bolaño pode remeter também a certo abandono divino ou místico.

Voltando às expressões de miséria absoluta retratadas como exemplos óbvios da violência gerada pela incidência do neoliberalismo em Santa Teresa, em outro trecho de *La parte de los crímenes* se apresenta um dos tantos lixões que aparecem nas páginas desse capítulo central de 2666 e que em muitos casos além de servirem como lugar de desova de corpos também servem como moradia:

El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile. Durante al día no se ve un alma por El Chile ni por los baldíos aledaños que el basurero no tardará en engullir. Por la noche aparecen los que no tienen nada o menos que nada. En México DF los llaman teporochos, pero un teporocho es un señor vividor, un cínico reflexivo y humorista, comparado con los seres humanos que pululan solitarios o en pareja por el Chile. No son muchos. Hablan una jerga difícil de entender. (BOLAÑO, 2020, p. 494)

A menção à linguagem ininteligível daqueles que vivem no lixão El Chile é algo que pode ser entendido como uma expressão da bestialidade alcançada em um estágio extremo de miséria humana. Nesse ponto, cabe lembrar de outra imagem literária igualmente potente e esvaziada de esperança, a imagem dos personagens de *Vidas Secas*, do escritor brasileiro Graciliano Ramos (2012), cujos destinos estão tão reduzidos à luta pela sobrevivência que o que resulta disso é uma comunicação estabelecida mais por meio de ruídos e grunhidos do que propriamente por meio do uso da palavra. Nesse contexto, o cenário apresentado por Bolaño não é menos animalesco do que aquele pintado por Ramos ainda nos anos de 1930. No entanto, à diferença dos personagens criados pelo brasileiro, os personagens de 2666 não são vítimas totais ou parciais das mazelas de uma seca ou de qualquer outra condição “natural”, eles são o resultado exclusivo da ação humana na busca pelo acúmulo e pela concentração de riqueza e poder.

Seguindo com a analogia com o romance *Vidas Secas*, nas páginas de *La parte de los crímenes* os miseráveis não estão buscando comida em uma região desértica, mas sim em meio ao acúmulo inesgotável daquilo que se descarta. No romance de Bolaño são os lixões o território principal dos miseráveis, dos “teporochos” e daqueles que já estão quase mortos. O controverso dessa imagem é que tal acúmulo também se constitui como uma das justificativas para se aceitar o estado de violência generalizada em Santa Teresa. Isso porque os lixões são produto principalmente da larga produção das maquiladoras estadunidenses instaladas no lado mexicano da fronteira e essas indústrias são ao mesmo tempo as responsáveis por empregar

milhares de pessoas, sobretudo mulheres, como conta a personagem Yolanda Palacio a seu interlocutor, o jornalista Sergio González no seguinte trecho:

Después de comer, cuando ambos miraban la noche a través de los ventanales del Rey del Taco, Yolanda Palacio le dijo que no todo era malo en Santa Teresa. No todo, en lo que concernía a las mujeres. [...] ¿Sabes cuál es la ciudad con el índice de desempleo femenino más bajo de México? Sergio González vio la luna del desierto, un fragmento, un corte helicoidal, asomándose por entre las azoteas. ¿Santa Teresa?, dijo. Pues sí, Santa Teresa, dijo la encargada del Departamento de Delitos Sexuales. Aquí casi todas las mujeres tienen trabajo. Un trabajo mal pago y explotado, con horarios de miedo y sin garantías sindicales, pero trabajo al fin y al cabo, lo que para muchas mujeres llegadas de Oaxaca o de Zacatecas es una bendición. [...] ¿Así que aquí no hay desempleo femenino?, dijo. No sea sangrón, dijo Yolanda Palacio, claro que hay desempleo, femenino y masculino, sólo que aquí la tasa de desempleo femenino es mucho mejor que en resto del país. De hecho, se podría decir, grosso modo, que todas las mujeres de Santa Teresa tienen trabajo. Pida cifras y compare. (BOLAÑO, 2020, p. 753)

O discurso de Yolanda Palacio tem um tom crítico porque admite as condições precárias do trabalho que é ofertado aos montes na cidade de Santa Teresa. No entanto, ele expõe também um sentimento coletivo de que, nas condições gerais de desemprego enfrentadas em outras partes do país, esse contexto é visto como uma vantagem que Santa Teresa tem sobre outras cidades. A partir disso, muitas mulheres oriundas de outras regiões, como Oaxaca e Zacatecas, escolhem partir em direção à fronteira porque o medo da fome e da miséria é maior do que o medo do perigo de serem estupradas, torturadas e assassinadas. Em outro trecho da narrativa, um padre chama essas pessoas de “cristãos desesperados” ao contar, também a Sergio González, em que condições imigrantes e mexicanos chegam à região da fronteira:

Durante un rato, mientras barría, el cura habló y habló: de la ciudad, del goteo de inmigrantes centroamericanos, de los cientos mexicanos que cada día llegaban en busca de trabajo en las maquiladoras o intentando pasar al lado norteamericano, del tráfico de los polleros y coyotes, de los sueldos de hambre que se pagaban en las fábricas, de cómo esos sueldos, sin embargo, eran codiciados por los desesperados que llegaban de Querétaro o de Zacatecas o de Oaxaca, cristianos desesperados, dijo el cura, un término extraño para venir, precisamente, de un cura, que viajaban de maneras inverosímiles, a veces solos y a veces con la familia a cuestas, hasta llegar a la línea fronteriza y sólo entonces descansar o llorar o rezar o emborracharse o drogarse o bailar hasta caer extenuados. (BOLAÑO, 2020, p. 502-503)

De acordo com o que conta o padre de Santa Teresa, a chegada à linha fronteira representa para muitos mexicanos e imigrantes estrangeiros a esperança de uma vida melhor. Tais pessoas, nessas condições, são pintadas como se fossem insetos seduzidos pela luz de uma lâmpada, voando em direção a ela sem perceber o perigo que isso pode representar, já que a chegada a esse território não garante o encontro com oportunidades de trabalho e de melhores condições de vida, ao contrário, pode representar uma vida ainda mais precária e violenta. No

entanto, a condição de desespero desses imigrantes centroamericanos e dos migrantes oriundos de diversas partes do México não tem a ver exclusivamente com um modelo econômico recente, representado pelo país que está do outro lado da linha, já que a pobreza material de certas regiões é um processo histórico. Um dos mais importantes filmes do cinema mexicano, por exemplo, conta a história de um homem extremamente miserável que decide deixar definitivamente de comer qualquer coisa por desgosto de ter passado toda sua vida com fome, sem nunca ter a quantidade de alimento suficiente para se satisfazer. Em uma das cenas seguintes à decisão tomada por Macario, nome do personagem e também do filme<sup>126</sup>, sua esposa o vê saindo para trabalhar depois de muitas horas sem comer e lhe pergunta se não está com fome, ao que o personagem responde que fome foi a única coisa que sentiu ao longo de toda sua vida. O filme foi inspirado em um conto de B. Traven que por sua vez se inspirou no conto homônimo de Juan Rulfo (VITAL, 2019). Em “Macario”, Rulfo também apresenta um personagem extremamente miserável que vive com fome: “Dicen en la calle que estoy loco porque jamás se me acaba el hambre.” (RULFO, 2022, p. 68).

A imagem extraída do romance de Bolaño, de pessoas oriundas de regiões menos desenvolvidas buscando desesperadamente melhores condições de vida assim como a imagem dos personagens de nome Macario podem servir para se pensar as relações entre o dinheiro e a violência em *El testigo*, de Juan Villoro. Isso porque, ao contrário do que acontece com a narrativa de Bolaño, Villoro se volta tanto para questões do passado mexicano quanto para questões da província, ou seja, de lugares onde o processo de industrialização e de modernização ainda não chegou da mesma maneira como ocorreu com as três grandes cidades do país (Monterrey, Guadalajara e Cidade do México) e as cidades que estão mais próximas à fronteira, ou seja, aquelas onde foram sendo instaladas, ao longo das últimas décadas do século XX, diversas fábricas estrangeiras. Ainda que o cenário da Cidade do México seja o ponto de partida do romance, logo o personagem principal empreende uma viagem a um povoado no estado de San Luís Potosí, onde está a fazenda de sua família. Sendo assim, quase todos os capítulos da primeira parte do romance apresentam o contexto de um México provinciano no qual ainda é possível identificar um antigo problema vinculado ao dinheiro, à miséria e à violência: o problema agrário.

Ainda que a família do personagem principal Julio Valdivieso tenha perdido muitos privilégios no passado, com a ações da Revolução e do PRI (Partido Revolucionário

---

<sup>126</sup> Macario é de 1960 e foi dirigido por Roberto Gavaldón. Foi o primeiro filme mexicano a concorrer ao Oscar na categoria de melhor longa-metragem estrangeiro. Até hoje, o filme aparece em listas das melhores produções do país em todos os tempos.

Institucional), o momento descrito na narrativa ainda conserva vestígios de distinção e privilégio econômico, como demonstram os seguintes trechos:

Por lo demás, su entorno era tan poco señorial que no costaba mucho imaginar que en otro tiempo, forzosamente distinto, la familia estuvo cerca de la nobleza. (VILLORO, J., 2004, p. 44)

Los muros de Los Cominos se alzaban como una fortaleza. Salvo el portón, no había otra oquedad que diera hacia la calle. De niño, las vacaciones eran un encierro en esa propiedad. Lo de afuera, el pueblo, era un territorio donde todos estaban borrachos. (VILLORO, J., 2004, p. 65)

Aun antes de entrar en el salón, reconoció las pieles de coyote en el piso, las cornamentas de ciervo en las paredes, la chamarra de piloto de su tío, los libros apilados por todas partes, los mapas que colgaban de las estanterías como pieles puestas a curtir. [...] El tío mostró el «vestibulito», un cuarto anexo a la biblioteca. Daguerrotipos y fotos en sepia decoraban las paredes. (VILLORO, J., 2004, p. 76-77)

El comedor para treinta personas estaba rodeado de vitrinas con platos de cerámica. En el techo, una rueda de carreta con candiles y cuernos de venado dejaba caer la habitual luz insuficiente. (VILLORO, J., 2004, p. 89)

A suposição de que a família tem uma história vinculada à nobreza, o muro alto separando a fazenda do resto do povoado, a decoração exagerada, quase barroca, a presença de uma biblioteca e de inúmeros livros por outras partes da casa, assim como uma série de outros pequenos objetos descritos ao longo das páginas dedicadas a ações que se passam na fazenda Los Cominos servem para criar um ambiente de contraste em relação à realidade de muitas outras pessoas do mesmo país. Mas, para além dessa contraposição demarcada pelo cenário, no romance *El testigo* há também um personagem capaz de apresentar uma expressiva diferença em relação às pessoas do povoado. Donasiano, o tio do personagem principal Julio Valadivieso, embora reclame da suposta pobreza da família depois de um antigo processo de divisão de terras, frequentemente se refere às pessoas do povoado de maneira depreciativa, chamando-os de “homínidos”:

Herminia entró en el cuarto con un molcajete humeante, como una deidad prehispánica.

—¿Me llamó?

—Para nada —respondió Donasiano.

Cuando ella salió del cuarto, Donasiano dijo:

—Prófuga del metate. Yo *sí* soy racista —se volvió hacia Julio—: Tú también lo serías si vivieras entre **homínidos**. (VILLORO, J., 2004, p. 94, grifo meu)

—Tres o cuatro **homínidos** me observaban con el respeto que se le concede al portento incomprensible. La gramática no llegó al reparto agrario. Dos frases bastan para revelar tu sitio en este país de castas. (VILLORO, J., 2004, p. 452, grifo meu)

Apresentado sempre como uma figura extremamente controversa, é o próprio tio Donasiano que, embora se declare “racista”, reconhece a divisão de “castas” presente no país, ou seja, uma desigualdade cujas raízes estão relacionadas a uma série de problemas que não se restringem ao capital, embora o capital contribua para sua manutenção. No caso do romance, a personagem Herminia, chamada de “homínida” no primeiro trecho, é uma empregada que serve à mesma família há cerca de 25 anos. Da mesma maneira, o capataz Eleno passou toda sua vida trabalhando para Donasiano, assim como o fizera seu pai antes dele. Nesse círculo vicioso de desigualdade e de opressão, o que distingue Donasiano de Herminia e de Eleno é uma série de privilégios acumulados pelo tempo, com destaque para um privilégio em específico, o privilégio de ser dono de terra.

A figura do dono de terra está muito presente no imaginário popular mexicano por conta da história de luta por uma divisão mais igualitária dos territórios destinados à exploração de riquezas naturais assim como a produção agrícola (no caso da fazenda Los Cominos, sua primeira atividade, em um passado muito remoto, foi a exploração de minérios). Voltando às imagens do filme *Macario*, quando o personagem consegue enfim realizar o sonho de ter um peru assado inteiro somente para si, ele vai a um bosque com o objetivo de desfrutar tranquilo da refeição, mas é abordado por três entidades: o diabo, Deus e a morte. O primeiro deles, o diabo, está justamente encarnado na figura de um dono de terra. Tal sujeito tenta convencer o homem pobre a dividir a refeição com ele sob a promessa de lhe conceder o próprio bosque onde eles estão. No entanto, o que Macario responde é: “de que me serviria ser el dueño? Igualmente tendría que cortar la leña, y cargarla, y venderla.” (GAVALDÓN, 1960).

A resposta do personagem Macario expressa a dificuldade da população mais pobre e oprimida em transpor uma barreira que não é somente econômica porque decorre de uma série de acúmulo de privilégios estabelecidos com o tempo. Em *El testigo*, o cenário da fazenda Los Cominos serve igualmente para apresentar esse tipo de brutal desigualdade social encontrada principalmente no contexto da província e cuja raiz é muito anterior ao projeto neoliberal. Contudo, a narrativa do romance está temporalmente bem mais à frente da narrativa cinematográfica e, por conta disso, é capaz de apresentar algumas diferenças que dizem respeito sobretudo à incidência do capital e sua contribuição para a manutenção de tal cenário construído historicamente. Não é por acaso que o principal efeito de tal incidência seja um dos temas principais do romance: o tema do ressurgimento do pensamento conservador. Tal relação é assinalada por Oswaldo Zavala: “En *El testigo*, la ideología neoliberal penetra todos los estratos

de la sociedad, facilitando la agencia como un flujo constante, pero articuladora al mismo tiempo de un fuerte neoconservadurismo.” (2011, p. 232).<sup>127</sup>

Sendo assim, enquanto Bolaño assinala a incidência do neoliberalismo nas cidades industrializadas do Terceiro Mundo, cujo efeito mais evidente é a violência explícita, *gore e/ou snuff*, Villoro apresenta os efeitos do neoliberalismo em um ambiente mais provinciano e agrícola do México, o que serve para promover a manutenção da desigualdade já estabelecida previamente e avivar o pensamento conservador. Esse neoconservadorismo inclui, no caso de *El testigo*, o ressurgimento de pensamentos fundamentalistas cristãos o que implica em novas posições de poder ocupadas (ou reocupadas) pela Igreja junto ao Estado e até mesmo junto a outras instâncias não-oficiais de poder, como é o caso do narcotráfico – tema que será tratado na sequência. O neoconservadorismo, portanto, é o meio pelo qual o projeto neoliberal se conecta com a violência, garantindo sua promoção. Tal como ocorre em *2666*, essa conexão entre violência e neoliberalismo está apresentada no interior de *El testigo* a partir da produção artística (a literatura) e de entretenimento (as narrativas televisivas).

Em relação à incidência do neoconservadorismo no âmbito da literatura, o romance apresenta um esforço do personagem Donasiano, tio de Julio Valdivieso, e de seu amigo, o padre Monteverde, em ressignificar a vida e a obra do poeta mexicano Ramón López Velarde, convertendo-os em ícones da tradição cristã, como demonstra o seguinte trecho no qual Julio Valdivieso conhece o padre Monteverde na fazenda de seu tio Donasiano e toma conhecimento do projeto da Igreja em canonizar o escritor do passado:

—Esto es otra cosa, no vamos a escribir un ensayo. Se lo diré de una vez: necesitamos su ayuda para canonizar a Ramón López Velarde.

Julio tragó una rebanada de queso de tuna.

—Un caso de santidad —continuó el padre—. Así lo acreditan el martirio y el evangelio de su obra. Esto sería causa fundada pero no definitiva. —Abrió un compás de espera para que sus palabras gravitaran—: Ramón ha obrado milagros. Tenemos dos muy comprobados. Necesitamos el tercero para enviar el expediente al Vaticano.

—¿Quieren que yo les comunique un milagro? —sonrió Julio.

—Necesitamos el aval de la Casa del Poeta —terció el tío—. La prensa chilanga es méndiga, jacobina. Nos van a acusar de mochos, retrógrados y cuantimás.

—Nosotros no expedimos certificados de santidad.

<sup>127</sup> Essa relação é assinalada por Kalil como um fenômeno que ocorreu (e segue ocorrendo) em toda a América Latina no início dos anos 2000: “En América Latina, se ha producido un proceso similar a partir de la intersección entre la repolitización conservadora del campo religioso cristiano [...] y la penetración continuada del neoliberalismo como política de gestión de la economía, y sus efectos sobre la vida política y las subjetividades.” (2020, p. 35)

—No se trata de eso. —Monteverde retomó su tono sereno—. Es decisivo que se insista en la identidad entre la vida y la obra de Ramón. Fue un poeta católico y así hay que verlo. (VILLORO, J., 2007, pp. 95-96)

Em relação à incidência do neoconservadorismo no âmbito da narrativa televisiva de entretenimento, o romance apresenta o contexto da produção de uma telenovela sobre a Guerra Cristera. Tal ideia embora não tenha surgido no contexto da província é comemorada na fazenda Los Cominos, tanto por Donsiano como por Monteverde, não apenas porque o espaço é escolhido como locação da telenovela, mas sobretudo porque o projeto representa uma oportunidade de mudar a narrativa vigente da história do país. Isso porque a Guerra Cristera foi um acontecimento quase paralelo à Revolução Mexicana e representou a opressão realizada por parte do movimento político de esquerda sobre a Igreja, sobretudo por conta de sua forte e antiga relação com o Estado. Quer dizer, a Igreja como instituição perdeu espaço nos governos que se sucederam à Revolução, de modo que a própria população de fieis também acabou se sentindo rejeitada e oprimida.

Tanto os esforços de canonização do poeta Ramón López Velarde como a ideia de ficcionalizar e de transformar em entretenimento a narrativa da Guerra Cristera fazem parte do contexto de ressurgimento do conservadorismo, algo apontado por Zavala (2011) como efeito da incidência do neoliberalismo em todos os âmbitos da sociedade mexicana, sobretudo no contexto da província. No entanto, por detrás desse processo está um acontecimento histórico que é um dos pontos de partida da narrativa: o fim do longo reinado do PRI (Partido Revolucionário Institucional) e o início do governo do PAN (Partido Acción Nacional) em 2000. Como o próprio romance demonstra, a vitória do PAN fez ressurgir antigos ressentimentos guardados por parte da população cujas famílias não foram beneficiadas pelas ações que decorreram da Revolução, como é o caso da família de Julio Valdivieso e como é o caso da instituição católica representada no romance pelo padre Monteverde.

No contexto da produção televisiva, mais do que no caso da literatura, fica evidente o ponto de encontro dos efeitos da ação neoliberal na província com a violência. Isso porque, para os realizadores da telenovela, a Guerra Cristera é muito mais do que um evento oportuno de ser lembrado no contexto do ressurgimento do neoconservadorismo e da derrota do PRI. Do ponto de vista do entretenimento, a ficcionalização histórica também tem forte apelo por seu caráter violento: “La telenovela sería vista por veinte millones, un hito en la cultura nacional. Habría escenas fuertes: ahorcados, fusilamientos, torturados, la incómoda verdad.” (VILLORO, 2007, p. 36). Essa necessidade de apresentar em cadeia nacional, para milhares de pessoas, tal

“canicería” é, inclusive, um tema de questionamento para o personagem principal, Julio Valdivieso, que é convidado a contribuir com o roteiro da produção:

—La verdad es asquerosa, no van a permitir que se vean esas imágenes. Eso fue lo que Julio sintió al revisar las fotografías salidas de la hacienda de su tío. Ser fieles a la realidad significaba comunicar un horror. ¿Tenía caso? ¿No había una transgresión moral en el solo hecho de mostrar esa canicería? ¿Suscitarían el deseo de regodearse en ella o incluso de imitarla a través del ultraje o el martirio? El país, siempre al borde de la violencia, ¿podía banalizar de esa forma las heridas? (VILLORO J. , 2004, p. 56)

Naturalmente, a violência televisionada não faz parte do processo provinciano de incorporar a ação do neoliberalismo e transformá-lo em neoconservadorismo. Ela é, assim como demonstra o romance de Bolaño, parte do *modus operandi* do capitalismo *gore*, presente principalmente nas regiões industrializadas do Terceiro Mundo, e cujos resultados são a operacionalização daquilo que é violento com finalidades “culturais” e a transformação da violência em mercadoria. Tal apresentação midiática constante também atende, portanto, às leis da demanda e da oferta, o que no contexto do romance se ligam a questões religiosas, como demonstra o seguinte trecho no qual uma imagem televisiva assistida por Julio Valdivieso reúne de uma só vez o interesse pelo violento e por questões místicas:

Intentó otro canal. Una anciana mostraba el asiento de un coche: «Mire nomás la sangrita de monseñor, le escurrió por aquí cuando lo balacearon.» Julio vio la escena. Por un azar inexplicable, esa anciana estaba en posesión del asiento del Grand Marquis en el que fue asesinado el cardenal Posadas, en el aeropuerto de Guadalajara. Lo conservaba en su sala, rodeado de velas, al modo de un altar. La sangre seca del mártir era el primor que veía a diario. Había tratado de devolver el objeto sagrado a la diócesis, pero nadie parecía interesado, nadie más quería custodiar ese trono de sangre. (VILLORO J. , 2004, p. 203)

A escolha daquilo que se veicula nos meios de comunicação de massa assim como a escolha dos temas abordados na produção de entretenimento seguem as regras do capital e buscam satisfazer e ao mesmo tempo incitar os anseios de uma audiência cada vez mais acostumada e seduzida pela violência (principalmente no âmbito das cidades industrializadas) e por temas conservadores (principalmente no âmbito provinciano). Tal escolha ocorre no interior de grandes empresas midiáticas que buscam atender a demanda do público para capitalizar investimentos publicitários. Essa relação que parece irreversível entre cultura e dinheiro é assinalada por Jameson como algo inerente ao período que ele denomina pós-moderno: “[...] a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo [...] se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias.” (2001, p. 73).

É por conta disso que em *El testigo* o dono da emissora de televisão responsável pela produção da telenovela sobre a Guerra Cristera, percebendo o potencial de audiência e consequentemente financeiro do tema no contexto político da atualidade, decide investir também na produção de um *reality show* sobre o assunto:

—Gándara quiere otro proyecto. Paralelo a *Por el amor de Dios*. Un *realityshow*. Nada vende tanto como la verdad. La televisión se ha vuelto eso, un circuito cerrado que vemos como si fuéramos guardias de control. Gente en un cuarto. La intimidación es más grotesca que el sentimentalismo actuado. *Por el amor de Dios* va a tener gancho con su reivindicación del morbo católico. ¿Qué pasaría si eso anclara en el presente y fuera *verdadero*? (VILLORO J. , 2004, p. 188)

Sendo assim, para além do contexto da província, na capital mexicana, onde também se desenrola boa parte do romance, o entrelaçamento entre o neoconservadorismo, o neoliberalismo, a violência e a produção artístico-cultural ganha outros capítulos em *El testigo*, nos quais estão envolvidos outros agentes fundamentais para as novas formas operativas da sociedade. Entre esses agentes estão os donos dos grandes conglomerados de mídia, representado pelo personagem Gándara; os publicitários, representado pelo personagem Vikingo; e também integrantes do narcotráfico, o que inclui amigos da personagem Vlady Vey, namorada de Vikingo.

Seguindo a linha que conecta a violência e o neoliberalismo à produção artístico-cultural, quando o romance apresenta novos agentes no contexto da narrativa que transcorre na Cidade do México, o narcotráfico aparece como uma instituição que igualmente alcança tanto a literatura como a produção da narrativa televisiva. No caso da literatura, *El testigo* introduz, de maneira bastante pioneira, um personagem que é especializado em escrever romances cujo tema central é o narcotráfico (Constantino Portella), reconhecendo um gênero de produção literária que à época da publicação do romance ainda não estava reconhecido ou estabelecido no âmbito da crítica e da academia<sup>128</sup>. O próprio tema do narcotráfico em um sentido mais amplo, ainda não era discutido de maneira tão recorrente, como afirma o próprio Juan Villoro em uma entrevista sobre *El testigo*:

Respecto al narcotráfico, yo escribí la novela a comienzos del año 2000, donde no había un clima, digamos, tan discutido del narcotráfico como empezó sobre todo a partir del 2006 con la guerra al narcotráfico lanzado por el presidente de Felipe Calderón, pero ya estaba el tema en el aire. El tema estaba en el aire. Entonces, a mí lo que me interesaba del narcotráfico era vislumbrarlo como horizonte último de los acontecimientos. Es decir, en aquel momento el narcotráfico era como una fuerza oscura y bastante poderosa, a la que se le

<sup>128</sup> De acordo com Diana Palaversich (2012), nos anos de 1990 já havia a publicação de romances que podem ser classificados como narconarrativas, mas nessa época tais textos ficavam mais restritos à circulação local do Norte do México, com edições mais artesanais e baixa tiragem.

empezaba a atribuir acciones, y de alguna manera todo lo inexplicable se le atribuía allá al narcotráfico. O sea el narcotráfico era como lo que los físicos llaman el horizonte de los acontecimientos. En la orilla de un hoyo negro hay un círculo que es donde algo puede empezar a suceder. Adentro del hoyo negro todo es materia que se chupa a sí misma y nada puede técnicamente suceder. El horizonte de los acontecimientos es ese círculo donde algo ya desde el punto de vista físico puede acontecer. Y algo parecido con esta demarcación del narcotráfico era entonces que ese horizonte donde los hechos inexplicables que tenían que ver con la violencia o con el delito se le atribuía al narcotráfico que ya era suficientemente poderoso para que lo consideráramos responsable incluso de lo que no había hecho en aquel momento. No era omnipresente, pero era una presencia que ya estaba ahí en la sombra. (FONSECA, Carlos; LAWRENCE, Jeffrey, 2013)

No caso da produção televisiva, em *El testigo* o narcotráfico aparece conectado principalmente com questões de dinheiro, já que um dos cartéis é um dos financiadores da telenovela *Por amor de Dios*. Tal informação surpreende o personagem Julio Valdivieso que, em seguida, escuta a explicação de Vikingo: “—Mira, si rascas y rascas, cualquier dinero tiene que ver con el narco. Así funciona este pinche país. La droga mueve tanta lana como el petróleo en un buen año. Algunos de esos billetes están en tu cartera, otros en la mía.” (VILLORO J. , 2004, p. 163). É também o personagem Vikingo que explica o alcance dos cartéis em todo o território mexicano: “No me veas así, pendejo, este país sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles. El de Ciudad Juárez domina el norte, el DF, la relación con las FARC en Colombia. [...] Los desiertos en el Trópico de Cáncer son de Juárez.” (Idem, p. 221).

Sendo assim, para além das relações com a produção artístico-cultural, o narcotráfico por si só representa a relação entre violência e neoliberalismo, como assinala Sayak Valencia: “No es casual que el narcotráfico constituya actualmente la industria más grande del mundo [...], que el *narcodínero* fluya libremente por las arterias de los sistemas financieros mundiales [...]” (2022, p. 30). Ainda segundo Valencia, tamanho é o alcance e a abrangência das operações financeiras do narcotráfico no México que o país pode ser entendido como o representante de um fenômeno chamado de “narco-nación”:

El proceso que denominamos narco-nación no es un fenómeno reciente, por el contrario ha sido un proceso largo y complejo. Podríamos hablar de que, desde finales de la década de 1970, el Estado mexicano no puede ser concebido como tal, sino como un entramado de corrupción política que ha seguido las órdenes del narcotráfico en la gestión del país, una amalgama narco-política que se ha radicalizado en la última década y que mantiene enfrentados al gobierno y al crimen organizado en la contienda por el monopolio del poder. (Idem, pp. 45-46)

Ao introduzir o tema do narcotráfico em *El testigo*, Villoro acaba por expor, assim como o faz Roberto Bolaño, o cenário de capitalismo *gore* postulado por Valencia. Nesse ponto, os dois autores se encontram, percebendo que a violência faz parte do *modus vivendi* no território

mexicano, seja na província ou nas áreas mais urbanas e industrializadas, e que isso facilmente alcança a comunicação, a cultura e a produção de arte e entretenimento. Na narrativa de ambos os autores também aparece o medo generalizado da população que ao mesmo tempo se acostuma e consome tais produções que representam, reafirmam, exploram as mais cruéis formas de violência. Nesse contexto, os exemplos podem ir até o infinito, dos filmes *gore*, da produção de vídeos *snuffs* até a ficcionalização de uma telenovela sobre uma guerra sangrenta e revivida pela camada conservadora da população. No entanto, no caso do romance *El testigo*, Villoro vai mais além ao demonstrar de maneira mais clara, e também pioneira, aquilo que ganharia forma de modo mais consistente nos anos seguintes à publicação do romance: a *narcocultura*.

Em um ensaio sobre a narcocultura no território mexicano, Maihold & Sauter (2012) abrem o texto discorrendo sobre um museu secreto da Secretaria da Defesa Nacional do México que conserva uma série de peças do narcotráfico, apresentando seus procedimentos de produção e de distribuição, vestimentas, acessórios, joias, armas etc. Não por acaso, a mesma referência ao museu que não é aberto à visita aparece no romance *El testigo*, na voz do personagem Constantino Portela:

—Acabo de estar en la Secretaría de la Defensa. Tienen un piso que no está abierto al público, con un museo del narco. Vi la pistola con cachas de oro del Chapo Guzmán, una Biblia con un receptáculo para guardar cocaína, unas puertas talladas con las efigies de unos guardianes que sostienen ametralladoras AK—47. Hay algo raro en que el ejército guarde esas reliquias. (VILLORO J. , 2004, p. 341)

Outra seção do ensaio de Maihold & Sauter (2012) sobre a narcocultura no México se dedica a investigar a figura de Jesús Malverde, personagem popular que é chamado pelos mesmos autores de “narcosanto”. Essa referência também aparece em *El testigo*, desta vez na voz do personagem Vikingo:

Además, los narcos son muy creyentes y están llenos de supersticiones. ¿Conoces la capilla de Malverde en Culiacán? Es un lugar incómodo, casi un cepo, como la celda de Chucho el Roto en San Juan de Ulúa. Las paredes están ahumadas por las velas, pero ahí están las placas doradas que los narcos mandan de todas partes. (VILLORO J. , 2004, p. 222)

Outro elemento que é parte importante daquilo que compõe a narcocultura, de acordo com Maihold & Sauter, está relacionado com as formas de expressão verbal: “Como todo proceso de cultura, ha formado su propio lenguaje y ha establecido medios de comunicación específicos [...]” (2012). Tal elemento igualmente aparece no interior do romance de Juan Villoro, em um diálogo entre o personagem Ramón Centollo e Julio Valdivieso, quando o

primeiro expõe a influência da cultura narco e da cultura da violência de modo geral na linguagem cotidiana:

- Me está... ¿poniendo?  
 —¿Ya no dominas el idioma de Ilhuicamina? ¿Qué pasó, mi chómpiras de plata? —La segunda cerveza acercaba a Centollo a un desfiladero mental.  
 —Llevo más de veinte años fuera.  
 —Cierto. Se te escapan los modismos policiacos inventados desde entonces. Nada ha enriquecido tanto el español de México como la violencia. «Poner» significa fabricar a un culpable; te colocan en situación para que alguien te chingue. (VILLORO J. , 2004, p. 185)

Embora o personagem principal do romance *El testigo* não seja um narcotraficante ou uma pessoa que se ligue direta ou indiretamente ao universo do narcotráfico no México, ao expor elementos da narcocultura de maneira dissolvida na narrativa, Villoro reforça a ideia que é dita de maneira explícita no interior do romance, na voz do personagem Vikingo, de que o alcance de tal atividade econômica é imensurável e impossível de ser ignorado. Dessa maneira, é natural lembrar que tal atividade tem o objetivo primeiro de gerar lucro e que, portanto, está circunscrita no contexto do neoliberalismo, ainda que seus meios passem pelo território de um tipo de ilegalidade demarcada e reconhecida como tal. Sendo assim, a narcocultura por si só representa duplamente a relação entre violência e capital: primeiro por seu objetivo único vinculado ao dinheiro e ao consumo desenfreado, segundo por seu status de ilegal, o que obriga o uso da violência para garantir a manutenção de tais operações comerciais.

Em resumo, o romance de Villoro traça uma linha que conecta passado e presente, cidade e província, neoliberalismo e neoconservadorismo, tudo mediado pela violência. Ademais, o autor ainda expõe a maneira pela qual a arte, a cultura e o entretenimento são também alcançadas por essas complexas relações, contribuindo para a afirmação e a perduração de ideias ou de novas formas de vida. Nesse contexto, Villoro se aproxima de Bolaño que, de maneira mais intensa, procura expor uma “cultura visceral” nascida a partir de uma demanda estabelecida pelo capital e por sua natureza brutal. Em função disso, torna-se difícil dissociar aquilo que é “magia”, para lembrar uma última vez do que diz Boris Yeltsin em *La parte de Amalfitano*, daquilo que é estritamente violento. Como afirma o narrador de *La parte de Archimboldi*, não há mais tempo para delicadezas.

### 3 COORDENADAS

#### 3.1 Atlas mexicano

*Quando enfim  
fechássemos o mapa  
o mundo se dobraria sobre si mesmo  
e o meio-dia  
recostado sobre a meia-noite  
iluminaria os lugares  
mais secretos*  
Ana Martins Marques

Em uma das entrevistas compiladas e publicadas no volume *Bolaño por sí mismo*, o escritor é questionado a respeito de como gostaria de reencarnar. A resposta, observa Juan Villoro em *La batalla futura* (2013), é elaborada de tal forma que mais bem se assemelha a uma mini narrativa: “Un colibrí, que es el más pequeño de los pájaros y cuyo peso, en ocasiones, no llega a los dos gramos. La mesa de un escritor suizo. Un reptil del desierto de Sonora.” (BRAITHWAITE, 2006, p. 46). Embora o Deserto de Sonora seja esse território mítico no imaginário de Bolaño, e embora esse mesmo lugar tenha ficado mundialmente famoso em larga medida *por conta* de sua obra, a verdade é que ele próprio nunca esteve lá. A paisagem desse pedaço de terra árida no Noroeste mexicano, no entanto, é um dos cenários de seus dois romances mais longos e também mais importantes: *Los detectives salvajes* e *2666*.

Se o fascínio por um território determinado costuma surgir ou ser alimentado pelo reconhecimento físico desse lugar, no caso de um leitor, o fato ou objeto gerador e propulsor de tal interesse pode ser apenas um livro. No caso específico de Bolaño, esse livro nem precisou ser literário. Tal qual seu personagem Hans Reiter, possivelmente último *alter ego* do autor, que era fascinado por um livro técnico – *Algunos animales y plantas del litoral europeo* –, Bolaño preservava com espantosa devoção uma edição do *Atlas de Sonora*, escrito por seu compatriota chileno, Julio Montané, pai de um de seus melhores amigos, o poeta infrarrealista também exilado na Europa, Bruno Montané. No *web* documentário *Los desiertos de Sonora*, Montané, o filho, conta que o exemplar pertencente a Bolaño era parte do cenário de seu escritório na Catalunha e que ele “lo tenía abierto como una ventana.” (GODOY, 2018).<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> A presença do atlas no escritório de Bolaño se tornou uma história mítica, de modo que em uma entrevista de Rodrigo Fresán, um dos melhores amigos de Bolaño na Europa, Mónica Maristain pergunta se ele chegou a ver tal exemplar. Fresán afirma que nunca o viu, embora tenha ouvido falar de sua existência e das histórias contadas a respeito do exemplar.

“*Qué hay detrás de la ventana?*”, pergunta repetidamente o personagem García Madero em seu diário, encerrando *Los detectives salvajes*, na seção que não por acaso se chama *Los desiertos de Sonora*. “Ventana”, portanto, é a última palavra do romance que efetivamente apresentou Bolaño ao mundo e que começou a apresentar uma parte desse território que é ao mesmo tempo real e imaginado. A janela que Bolaño abriu para seu público leitor foi também de certa forma um atlas, mas um atlas particular, capaz de mostrar não apenas a geografia objetiva e visível, mas um território determinado principalmente por aquilo que ele mesmo consome ou esconde. Tanto em *Los detectives salvajes* como em *2666*, o Deserto de Sonora é um espaço marcado por desaparecimentos. No primeiro romance, quem desaparece é a poeta Cesárea Tinajero; no segundo, a mesma região é apresentada como um dos locais de desova de corpos de mulheres vítimas de feminicídios<sup>130</sup>. Por detrás dessa janela virtual de Bolaño está, portanto, uma espécie de geografia metafísica, e quem a observa não é propriamente um cartógrafo, como foi Julio Montané, mas sim um detetive, como quis ser o próprio Bolaño ou muitos dos narradores e personagens criados por ele.

A geografia de Sonora construída por Bolaño tem algo de metafísico não somente porque ultrapassa os limites do atlas, acrescentado por vezes até mesmo elementos sobrenaturais, como será discutido na sequência, mas também porque nela está contido um universo de valores pessoais, ou seja, subjetivos. Há, nessa representação frequente, um encantamento muito próprio do autor, que se reproduz e se deixa perceber em outros textos de seu repertório, como no seguinte trecho do conto *El gusano*:

A veces, tal vez porque de alguna manera me consideraba un paisano, hablábamos de Sonora, que yo apenas conocía: sólo había ido una vez, para el funeral de mi abuelo. Nombraba pueblos como Nacozari, Bacoache, Fronteras, Villa Hidalgo, Bacerac, Bavispe, Agua Prieta, Naco, que **para mí tenían las mismas cualidades del oro**. (BOLAÑO, 1997, n/p, grifo meu)

Comparar a ouro um território desértico, ou seja, um tipo de geografia que costuma ser desprestigiada por seu caráter improdutivo, é um exemplo de valoração particular que pouco atende ou se preocupa com dados objetivos ou cartográficos. A própria fabulação da Ciudad Juárez igualmente não reproduz as coordenadas objetivas do mapa, já que tal cidade originalmente está localizada no estado mexicano de Chihuahua, e cujo deserto homônimo desse município naturalmente não está contido no *Atlas de Sonora*. Por outro lado, a Santa

---

<sup>130</sup> O uso do deserto como “sumidouro” de corpos faz lembrar o documentário *Nostalgia da Luz*, do também chileno Patricio Guzmán, cujo enredo denuncia a tentativa dos integrantes da Junta Militar Chilena em usar o Deserto do Atacama como lugar estratégico de desova das vítimas da ditadura, já que as características climáticas contribuía para a calcificação e logo depois a dissolução dos corpos, coisa que mais tarde seria percebida pelos próprios militares como ineficaz.

Teresa de Bolaño efetivamente se localiza no estado de Sonora, junto ao Deserto de Sonora e ao lado da fronteira com os Estados Unidos, tendo o estado do Arizona na margem oposta. Independentemente de tais deslocamentos, o exercício metafísico de construção de uma geografia não dispensa em absoluto, na obra de Bolaño, aquilo que efetivamente aparece no atlas, ou seja, alguns de seus recortes cartográficos, a descrição da terra, o relevo, as plantas etc., mas faz com que esses elementos produzam significados muito particulares, atendendo ao projeto temático daquilo que o autor procura narrar.

Antes de seguir esse fio da geografia metafísica, cabe voltar brevemente a dois elementos já mencionados e que embora pareçam informações laterais, contribuem para se compreender melhor a poética de Bolaño assim como para reconstruir seu atlas pessoal: o deserto e Hans Reiter.

O deserto *per se* é reconhecidamente um tema de interesse de Bolaño. Essa constatação inspira a repórter Mónica Maristain, na última entrevista do autor, a perguntar se ele já havia caminhado por uma região desértica. A resposta de Bolaño é: “Sí, y en una ocasión, además, del brazo de mi abuela. La anciana señora era incansable y yo pensé que de ésa no salíamos.” (MARISTAIN, 2006, p. 66). Na mesma entrevista, Maristain pede para que Bolaño feche os olhos e descreva as primeiras imagens da América Latina que lhe veem à cabeça, e Bolaño empreende a seguinte descrição: “Los labios de Lisa en 1974. El camión de mi padre averiado en una carretera del desierto. [...]” (MARISTAIN, 2006, p. 69).

Da história do passeio com sua avó, nada mais se sabe. Mas a experiência vivida com seu pai é rememorada e relatada pelo próprio León Bolaño em uma entrevista:

Cuando vivíamos en Valparaíso yo tenía un camión grande de treinta toneladas, y en un viaje, antes de llegar a La Serena, se me echó a perder la bomba inyectora, puta madre, qué problema. Solo en mi camión con mi chiquito. Roberto tendría unos cuatro años. Estábamos solitos en pleno desierto. Pasó un amigo por casualidad y le pedí que le avisara al mecánico. Era un italiano que siempre me arreglaba el camión en la ruta. Apenas si tenía un poco de agua. Roberto me decía: “Tengo sed, papá”. Le daba el agua y me preguntaba: “¿Usted no toma?” Qué iba a tomar. Tenía miedo de que se nos acabara. De pronto vi un humito a lo lejos y era una casa, muy humilde. Le di a la señora una bolsa de cuarenta kilos de harina y ella me hizo unos panes. Eso comimos durante tres días, hasta que llegó el mecánico. Ahí emprendimos el viaje otra vez, mi hijo iba durmiendo en la cabina, cuando de repente pasa una cosa a toda velocidad por encima del camión. Era un avión de correos del ejército que aterrizó en la playa. Usaron el camión como señal para aterrizar. Me espanté muchísimo y Roberto lloró mucho, imagínate un avión que pase casi rozándote encima. (MARISTAIN, 2012, pp. 46-47)

Dessas duas experiências biográficas, é possível separar alguns dados que se repetem: a infância, a família, seu país natal e o deserto. Este último é precisamente o elemento que

adiciona um componente importante para o universo de Bolaño: a experiência-limite, a possibilidade da morte. Sendo assim, ao observar a imagem do deserto na obra de Bolaño, enxerga-se também algumas antinomias que se entrelaçam: o fascínio e o medo, o belo e o obscuro. Para Bolaño, portanto, o deserto não é apenas um lugar de contemplação, mas um lugar de experiência extrema e paradoxalmente vital. Esse cenário também aparece na epígrafe escolhida para *2666* (“Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento. CHARLES BAUDELAIRE”) e em dezenas de outras passagens do romance. Em uma dessas passagens, o personagem Lalo Cura reflete:

Vivir en este desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. **El desierto es un mar interminable.** Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres. (BOLAÑO, 2020, p. 740, grifo meu)

A metáfora que compara o deserto com o mar pode ser também o caminho por meio do qual se cruzam uma vez mais Roberto Bolaño e seu próprio personagem, Hans Reiter. Reiter é um aficionado pelo mar, tal qual Bolaño é um aficionado pelo deserto. Reiter conserva um exemplar de *Algunos animales y plantas del litoral europeo*; Bolaño conserva seu *Atlas de Sonora*. No mar, Reiter vive experiências de quase morte, mas o perigo que esse lugar representa serve apenas para aumentar seu fascínio por ele. Nas memórias pessoais de Bolaño, como apresentado acima, sua experiência com o deserto contém igualmente o medo e o deslumbramento. Tais paralelismos podem soar absurdos já que por definição o mar e o deserto se constituem como elementos contrários: de um lado há o excesso de água, do outro lado, o que se encontra é a secura completa. No entanto, desde um ponto de vista mais alegórico, a imensidão e o mistério podem ser compreendidos como produtos de ambos. Essa associação aparentemente inusitada é estabelecida também pela pesquisadora Valerie Miles (GODOY, 2018), cujo trabalho vincula a obra de Bolaño com *Moby Dick*, considerando como ponto de partida uma resposta do próprio autor em uma entrevista na qual ele foi perguntado se pensava em seu leitor enquanto escrevia *Los detectives salvajes*, ao que Bolaño teria dito que na verdade ele pensava apenas no romance de Melville<sup>131</sup>.

<sup>131</sup> Em uma lista de seus livros preferidos, feita a pedido da Revista Playboy México, Bolaño coloca *Moby Dick* na segunda posição, logo depois de *Dom Quixote*. A lista completa segue com: *La obra completa* de Jorge Luis Borges; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole; *Nadja*, de André Breton; *Las cartas*, de Jacques Vaché; *Todo Ubú*, de Alfred Jarry; *La vida intrucciones de uso*, de George Perec; *El castillo* y *El proceso*, de Franz Kafka; *Aforismos*, de Georg Christoph Lichtenberg; *Tractatus lógico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein; *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares; *El Satiricón*, de Petronio; *La historia de Roma*, de Tito Livio; *Pensamientos*, de Blaise Pascal. (MARISTAIN, 2012, p. 165)

Considerar e refletir sobre uma ideia de geografia metafísica não significa fechar completamente os olhos diante daquilo que é visível, mas incluir no atlas descritivo também aquilo que se experiencia por meio de outros sentidos. Em 2666, esse exercício é recorrente e se constrói também pela descrição poética do cenário, pelo uso de figuras de linguagem e pela narração de ações e efeitos *dos e nos* próprios personagens.

Em estado constante de alerta desde o momento em que chega a Santa Teresa e se depara com a natureza feroz do deserto e da cidade, Amalfitano é a expressão de um processo de refinamento dos sentidos humanos que vão além da visão. Em um trecho da segunda parte do romance, o personagem se volta para carros estacionados na rua onde mora e sente cheiro de sangue: “[...] se asomaba a la calle en donde se veían algunos coches aparcados, coches abandonados por unas horas y que olían, o eso le parecía a él, a chatarra y sangre [...]” (BOLAÑO, 2020, p. 268). Em outro trecho da mesma parte, Amalfitano se mostra incomodado com o sabor da água em Santa Teresa:

El sabor del agua era diferente del sabor que tenía en Barcelona. Le parecía, en Santa Teresa, mucho más densa, como si no pasara por depuradora alguna, un agua cargada de minerales, con gusto a tierra. En los primeros días adquirió el hábito, que compartió con Rosa, de lavarse los dientes el doble de veces que lo hacía en Barcelona, pues tenía la impresión de que los dientes se ennegrecían como si una delgada película de materia surgida de los ríos subterráneos de Sonora le estuviera cubriendo los dientes. (BOLAÑO, 2020, p. 275)

Assim, como o olfato e o paladar, a audição de Amalfitano também é um dos sentidos por meio do qual emerge mais uma forma de experienciar e descrever a cidade. Como mencionado no capítulo sobre violência e silêncio, pouco tempo depois de chegar a Santa Teresa, o personagem começa a ouvir vozes. A partir desse universo de sentidos de Amalfitano, também surgem metáforas capazes de vincular a paisagem objetiva com o estado de ânimo do próprio personagem, estado este que é claramente provocado pelo ambiente hostil de Santa Teresa: “Formaciones graníticas, volcánicas, cuyos picos se silueteaban en el cielo con forma y maneras de pájaros, pero pájaros de dolor [...]” (BOLAÑO, 2020, p. 276). Esse mecanismo de descrição da paisagem de Sonora se repete em outros trechos do romance, onde aparece uma série de figuras de linguagem, entre metáforas, analogias, alegorias e símiles:

Al salir del aeropuerto los tres percibieron la luminosidad del estado de Sonora. Era como si la luz se sumergiera en el océano Pacífico produciendo una enorme curvatura en el espacio. Daba hambre desplazarse bajo aquella luz, aunque también, pensó Norton, y tal vez de forma más perentoria, daba ganas de aguantar el hambre hasta el final. (BOLAÑO, 2020, p. 155)

Durante el regreso al hotel desapareció la sensación de estar en un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo a ellos y en el cual sólo podían

imponerse, ser sujetos únicamente levantando la voz, discutiendo, algo que no tenían intención de hacer. (BOLAÑO, 2020, p. 157)

El cielo, al atardecer, parecía una flor carnívora. (BOLAÑO, 2020, p. 180)

De tanto en tanto, colgando de la montaña aparecía algún cacto de Sonora. Y más allá había más montañas y luego valles diminutos y más montañas, hasta arribar a una zona que quedaba velada por el vaho, por la bruma, como un cementerio de nubes [...]. (BOLAÑO, 2020, pp. 277-278)

Los atardeceres en el desierto parece que no vayan a acabar nunca, hasta que de pronto todo acaba, sin ningún aviso. (BOLAÑO, 2020, p. 361)

Kessler volvió a mirar el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo [...], luego dio la vuelta y se metió por una calle más ancha, igual de desolada, en donde hasta los matorrales estaban cubiertos por una gruesa capa de polvo, como si por aquellos lugares hubiera caído una bomba atómica y nadie se hubiera dado cuenta, salvo los afectados, pensó Kessler, pero los afectados no cuentan porque han enloquecido o porque están muertos, aunque caminen y nos miren, ojos y miradas salidos directamente de una película del oeste [...]. (BOLAÑO, 2020, p. 798)

São muitas as imagens criadas para descrever a paisagem de Sonora de um modo a superar qualquer descrição de um atlas, mas há uma imagem em específico que se repete e que se destaca: a imagem da cidade fantasma, do abandono, da fuga, do deslocamento forçado e apressado:

Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal. (BOLAÑO, 2020, p. 155)

La acera, quebrada por las raíces de dos árboles enormes, era sombreada y agradable, aunque tras algunas verjas era posible ver casas en proceso de degradación, como si los vecinos hubieron huido apresuradamente, sin tiempo ni para vender sus propiedades [...]. (BOLAÑO, 2020, p. 270)

Pasó por lugares en donde había casas y restaurantes y jardines con flores blancas y coches mal estacionados, pero en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieron muertos esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre. (BOLAÑO, 2020, p. 361)

La casa principal conservaba el techo y las ventanas, pero las otras edificaciones daban un aspecto de lugar arrasado por un huracán. Durante un rato, Juan de Dios estuvo dando vueltas por el ejido fantasma, a ver si encontraba por lo menos a un campesino o a un niño o siquiera a un perro, pero ya ni perros quedaban allí. (BOLAÑO, 2020, p. 836)

Esse cenário fantasmal descrito pouco a pouco nas quatro primeiras partes do romance serve para reproduzir uma atmosfera de medo presente na cidade de Santa Teresa e se transforma em um exercício de reiteração do alcance da violência nessa região específica do

México<sup>132</sup>. Mas, para além disso, esse mesmo tipo de descrição aponta para um elemento paradoxal que tem a ver com o movimento migratório registrado ali. Enquanto milhares de trabalhadores e trabalhadoras pobres de todo o país e de outros países da América Central chegam a Santa Teresa em busca de oportunidade, movidos pelo desespero e pela miséria, há outros tantos que decidem fugir da cidade, deixando praticamente tudo para trás. Tais descrições do abandono apressado demarcam a distância entre aqueles que detêm o privilégio da escolha e da fuga e aqueles cuja única saída é resistir. Isso porque esses cenários estão localizados nas zonas que antes eram consideradas as mais nobres da cidade. Ademais, a própria descrição das construções evidencia o contraste com as habitações dos trabalhadores e migrantes.

Outro recurso que aparece com alguma frequência na descrição da paisagem de Sonora, e que igualmente contribui para a construção de sentidos do romance, é a ironia, um elemento muito próprio da poética e principalmente da *persona* de Bolaño. A ironia aparece no romance como forma de apresentação de uma cidade complexa e, portanto, detentora de uma série de problemas e incoerências. Em um trecho de *La parte de Fate*, por exemplo, o personagem admira a beleza de uma montanha ao longe e sente um impulso de caminhar até ela. Ao perguntar as coordenadas para se chegar a esse local, Fate percebe que o dono da lanchonete em que ele está naquele momento recebe a indagação como se fosse uma piada. Em seguida, durante a troca de palavras soltas e frases mal construídas, já que Fate quase não fala espanhol, o personagem descobre que a montanha na verdade é um lixão. Em outro momento da mesma parte do romance, o americano pede ao recepcionista do hotel em que está hospedado um guia de Santa Teresa. Surpreso, o rapaz responde, com certa ironia, que nunca havia visto no hotel nenhum material semelhante.

Em *La parte de los críticos*, Pelletier, Espinoza e Norton passeiam de carro por todas as zonas da cidade e quando chegam ao Sul assistem, sem descer do veículo, a uma partida de futebol “[...] entre un equipo de agónicos y otro de hambrientos terminales.” (BOLAÑO, 2020, p. 179). Quando regressa à Europa, Liz Norton envia um e-mail aos colegas que ficaram no México, sendo que tal texto começa por apontar as estranhezas que havia observado enquanto estava ali. “Este país es increíble”, diz ela de forma irônica, e se põe a discorrer sobre a insensatez de se usar publicamente o apelido de “Cerdo”, e com grande naturalidade, para denominar um dos intelectuais mais influentes daquele lugar.

---

<sup>132</sup> De algum modo, sob essa perspectiva da espectralidade e do abandono, é possível pensar em ressonâncias da Comala de Juan Rulfo na construção da paisagem de Santa Teresa. Mais adiante, neste trabalho, será apresentada a relação da obra de Bolaño com a de Rulfo a partir de “Luvina”, conto que de certa forma prefigura Comala.

As observações dos críticos, seja na voz deles próprios ou na voz de um narrador que adota muitas vezes o estilo indireto livre, contém uma dose de ironia, assim como as situações nas quais Fate se vê envolvido. Por outro lado, a experiência e o olhar de Amalfitano é mais visceral, preocupado, delirante e até mesmo sinestésico. De todo modo, independentemente do recurso escolhido para reconstruir de maneira mais subjetiva o atlas de Sonora, o que vale observar é que esse empreendimento acaba dando voz e feições à cidade de Santa Teresa, personificando-a. Sendo assim, ainda que um olhar microscópico enxergue a metáfora, algumas figurações irônicas, possíveis analogias ou uma série de outros recursos estilísticos que constroem imagens, um olhar mais panorâmico deve perceber o mecanismo principal usado pelo narrador de *2666*, sendo este um recurso que é capaz de englobar todos os anteriores. Tal mecanismo é o da prosopopeia.

Neste ponto, cabe relacionar a obra de Bolaño com a obra de um mestre em descrever a geografia mexicana: Juan Rulfo<sup>133</sup>. Em seu conto intitulado “Luvina”, há um narrador que começa a apresentar a cidade homônima enumerando alguns dados objetivos de sua geografia, quase como um cartógrafo. No entanto, logo em seguida, os elementos que compõem essa paisagem vão tomando formas e ganhando características humanas. Em relação à vegetação, o narrador diz que em Luvina há algumas “plantitas tristes” que se mantém junto aos despenhadeiros “agarradas con todas sus manos” (RULFO, 2022, p. 103). Em relação ao vento, o narrador afirma que em Luvina ele arranha “como si tuviera uñas” (RULFO, 2022, p. 104). Sobre as nuvens, diz o mesmo homem que em épocas de tormenta elas “andan de un cerro a otro” (RULFO, 2022, p. 105). E encerrando essa primeira parte do conto que é puramente descritiva, o narrador ainda conclui: “Luvina es un lugar muy triste.” (RULFO, 2022, p. 105).

Em *2666*, Santa Teresa também é um lugar “muito triste” e esse tipo de observação, tal qual no conto de Rulfo, aparece de maneira explícita na voz de um personagem. Enquanto caminha por uma casa de campo usada como local de treinamento de um boxeador, conversando com o *sparring* Omar Abdul, Óscar Fate sentencia: “es un paisaje triste.” (BOLAÑO, 2020, p. 369). Nessa observação a respeito do horizonte desértico que envolve a fazenda onde estão os personagens, parece estar contida a indicação de que em lugares como Santa Teresa os sentimentos são quase palpáveis, formando parte natural da paisagem. O mesmo acontece com Luvina, onde a tristeza é também algo que se vê, como indica o seguinte trecho: “Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la

---

<sup>133</sup> Cabe mencionar que Rulfo não apenas descreveu a geografia mexicana, mas também a fotografou. Seu trabalho como fotógrafo também teve certo reconhecimento. Em 1960, foi inaugurada sua primeira exposição, no seu estado natal, Jalisco. Mais tarde, as fotografias de Rulfo seriam expostas até mesmo no Museu Nacional de Belas Artes.

revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido.” (RULFO, 2022, p. 106).

Além de expressarem tristeza, as geografias de Luvina e de Santa Teresa também expressam solidão. No conto de Rulfo, quando o narrador enfim começa a descrever os habitantes da cidade, ele menciona os idosos que vivem naquele lugar e diz: “Solos, en aquella soledad de Luvina.” (RULFO, 2022, p. 111). Em *La parte de Fate*, o personagem também observa a solidão do lugar em que está:

Pensó que en algún momento [...] había soñado con ese paisaje, no tan oscuro, no tan desértico, pero ciertamente similar. [...] Y entonces creyó ver a un hombre caminando por el borde del bosquecillo. A grandes zancadas, como si no quisiera que la noche se le echase encima. Se preguntó quién era ese hombre. Sólo supo que era un hombre, y no una sombra, porque tenía una camisa y movía los brazos al caminar. La soledad del tipo era tan grande que Fate recordaba que deseó no seguir mirando y abrazar a su madre, pero en lugar de eso mantuvo los ojos abiertos hasta que el autobús dejó atrás el bosque y otra vez aparecieron los edificios, las fábricas, los galpones de almacenamiento que jalonaban la carretera.  
La soledad del valle que cruzaba ahora, su oscuridad, era mayor. (BOLAÑO, 2020, p. 363)

Na época da adolescência, ao se deparar com uma imagem capaz de plasmar a ideia de solidão de uma maneira tão intensa, Fate tinha sentido vontade de abraçar sua mãe. Essas memórias ocorrem enquanto ele está chegando a Santa Teresa e se depara com uma região que expressava um estado de solidão ainda maior. A lembrança da mãe e da vontade de abraçá-la têm a ver com esse sentimento manifestado pelo cenário, mas também com que a viagem empreendida pelo personagem se situa temporalmente logo depois do falecimento da figura materna. Tal conexão entre a ideia de solidão completa e o luto ou, mais precisamente, o sentimento de orfandade, também é estabelecida em outro trecho do romance que demonstra o recurso da prosopopeia para dar forma e voz à Santa Teresa. Nesse trecho específico, a orfandade é uma característica que o personagem Amalfitano atribui à geografia de Sonora:

Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos. (BOLAÑO, 2020, p. 279)

Em *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz diz que “la soledad se identifica con la orfandad.” (PAZ, 1997, p. 70). Ao considerar a premissa formulada por Paz de que a solidão é um dos grandes atributos da “mexicanidade”<sup>134</sup>, e tomando sua própria citação na qual ele

<sup>134</sup> O ensaio de Paz não é o único que propõe esse percurso de caracterização sociológica e/ou antropológica do México e de seu povo. Outros dois ensaios bastante lembrados são: *El perfil del hombre y la cultura de México*, de Samuel Ramos, e *La jaula de la melancolia*, de Roger Bartra.

estabelece um vínculo dessa condição com a orfandade – algo muito próximo do universo de Bolaño e que já foi tratado aqui –, é possível pensar que ambas as noções também servem para expressar e definir aqueles que habitam a Santa Teresa de 2666. Por conseguinte, ao levar em conta o exercício de prosopopeia firmado no romance, torna-se possível estender tais atributos – a solidão e a orfandade – à própria cidade como um todo e ao atlas metafísico de Sonora.

Para explicar melhor essa ideia que conecta os atributos da mexicanidade postulados por Octavio Paz com o exercício de prosopopeia encontrado na narrativa de Bolaño, é importante sair brevemente do tema de Santa Teresa e observar o romance como um todo. Nesse exercício, é possível perceber que o mecanismo estilístico de personificar um espaço não se repete na construção de outros cenários da obra. Esse é um dos motivos pelos quais se pode defender a ideia de que Santa Teresa passa por um processo de personificação para, ao final, tornar-se a personagem principal de 2666, considerando também que ela é o único elemento que une todas as partes do romance<sup>135</sup>. Essa “figura humana” carrega traços próprios e basilares da cultura e do povo mexicano, como a solidão e a orfandade. Contudo, é fundamental observar que esses atributos são atualizados e apresentados de uma maneira muito menos romântica por Bolaño. Desse modo, o que se pode apreender é que o autor de 2666 não dispensa completamente o arquétipo, da mesma maneira que ele não desconsidera as características do *Atlas de Sonora*, mas acrescenta elementos capazes de mostrar um estágio mais avançado e desastrosamente decadente desse arquétipo. Santa Teresa se constitui, pois, como a imagem personificada de uma entidade representativa do mexicano, mas também uma entidade representativa do Terceiro Mundo diante do avanço do projeto neoliberal – o que se discutiu no capítulo anterior.

Esse estágio de degradação da paisagem física e metafísica tem a ver com outro elemento importante que se observa no cenário de Sonora e que carrega uma série de significados particulares dentro do romance de Bolaño: a fronteira com os Estados Unidos. Tal temática será recuperada e desenvolvida mais adiante, já que por ora cabe voltar e discorrer sobre o último elemento que se relaciona com a ideia da construção de uma geografia metafísica: a narração de ações e efeitos *dos e nos* próprios personagens dentro do contexto de Santa Teresa e do Deserto de Sonora. Esse empreendimento pode ser percebido no romance de Bolaño porque, segundo Valeria de los Ríos, embora a narrativa do autor seja algo que “no se

---

<sup>135</sup> Neste ponto, cabe relembrar um trecho do epílogo de Ignacio Echevarría a 2666, já apresentado no capítulo sobre violência e neoliberalismo, no qual ele diz: “Numa das abundantes notas relativas a 2666, Bolaño assinala a existência na obra de um “centro oculto” que se esconderia debaixo do que se pode considerar, por assim dizer, seu “centro físico”. Há razões para pensar que esse centro físico seria a cidade de Santa Teresa, fiel representação de Ciudad Juárez, na fronteira do México com os Estados Unidos.” (BOLAÑO, 2010, p. 850-852)

cifra ya en la figura del archivo [...] sino en la del mapa”, um ponto importante de ser observar é que “el territorio no es *descrito* en los textos de Bolaño, sino que es experimentado.” (De los RÍOS, 2013, p. 260).

Parte dessa ideia de “experiência” em contraposição à “descrição” do território já foi apresentada a partir de ações e eventos que envolvem o personagem Amalfitano. No entanto, a experiência que diz respeito aos críticos da primeira parte do romance vai ainda mais além dos cinco sentidos, já que em geral os efeitos da cidade sobre esses personagens são muitas vezes psicológicos e inclusive apresentam características sobrenaturais. Em uma das primeiras noites que Pelletier, Espinoza e Norton passam na cidade de Santa Teresa, os três têm pesadelos e despertam assustados. Isso ocorre antes mesmo que os personagens tomem conhecimento do estado de violência extrema e recorrente da região. Em uma série de outros trechos, a narrativa deixa visível o mal-estar sentido por eles, assim como as mudanças de rotina e de percepção, tanto antes quanto depois de eles terem alguma informação a respeito dos crimes:

Durante tres días vivieron **como sumergidos en un mundo submarino**. Buscaban en la tele las noticias más bizarras y peregrinas, releían novelas de Archiboldi que de pronto **ya no entendían**, se echaban largas siestas, por las noches eran los últimos en abandonar la terraza, **hablaban de sus infancias como nunca antes lo habían hecho**. Por primera vez se sintieron, los tres, como hermanos o como soldados veteranos de una compañía de choque a quienes ya no les interesa la mayoría de las cosas. **Se emborrachaban y se levantaban muy tarde [...]**. (BOLAÑO, 2020, p. 18, grifos meus)

Dejaron de levantarse temprano, dejaron de comer en el hotel, entre los turistas norteamericanos, y se trasladaron al centro de la ciudad, **optando por los locales oscuros para el desayuno** (cerveza y chilaquiles picantes) y por los locales con grandes ventanales en donde los camareros, sobre el vidrio, escribían con tinta blanca los platos del menú, para las comidas. Las cenas las hacían en cualquier parte. (BOLAÑO, 2020, p. 188, grifo meu)

En determinado momento se levantó y fue al baño a vomitar. Mientras lo hacía oyó que alguien, fuera, alguien que probablemente se estaba lavando las manos y la cara o acicalándose delante del espejo, le decía:

–Guacaree tranquilo, compadre.

Esa voz me tranquilizó, pensó Espinoza, pero eso implica que en aquel momento **me sentía intranquilo, y ¿por qué había de estarlo?** (BOLAÑO, 2020, p. 191, grifo meu)

Cuando iba al baño y se miraba en un espejo, pensaba que **sus facciones estaban cambiando**. Parezco un señor, se decía a veces. Parezco más joven. **Parezco otro**. (BOLAÑO, 2020, p. 206, grifo meu)

Enquanto Pelletier e Espinoza se sentem intranquilos, submersos em um mundo submarino, optam por comer em lugares escuros, embriagam-se com frequência e até mesmo sentem um acelerado processo de envelhecimento, Liz Norton, a única mulher do grupo de

críticos, passa por uma transformação muito mais profunda. Os efeitos que em muitas vezes parecerem misteriosos e quase sobrenaturais da cidade de Santa Teresa sobre essa personagem provocam uma série de ações e de reflexões dentro da narrativa. Logo nos primeiros dias de sua estadia no México, Norton, durante um sonho, pensa que “algo raro estaba pasando” (BOLAÑO, 2020, p. 158). Na sequência imediata, o que lhe vem à cabeça é “tengo que marcharme de aquí.” (BOLAÑO, 2020, p. 161). Alguns dias depois, Pelletier e Espinoza não encontram Norton no café da manhã do hotel e quando telefonam para ela, a personagem se justifica dizendo que “sólo tenía ganas de dormir” (BOLAÑO, 2020, p. 182). Nessa mesma noite, Norton comunica aos colegas que iria embora do México já no dia seguinte, sem dar muitas explicações.

As sensações experienciadas por Norton, no entanto, não desaparecem da narrativa quando ela regressa à Europa. Ao contrário, quando ela já está de volta à sua casa, a personagem escreve um e-mail para Pelletier e Espinoza e, entre outras coisas, relata o que tinha observado, vivido e sentido em Santa Teresa. O conteúdo da carta aparece nessa parte do romance em trechos intercalados com outras narrativas que relatam a experiência dos colegas que continuam no México. Em dois dos momentos em que o relato de Norton reaparece, ela começa ressaltando que julga Santa Teresa uma “cidade horrível”:

Santa Teresa, **esa horrible ciudad**, decía Norton, la había hecho pensar. Pensar en un sentido estricto, por primera vez desde hacía años. Es decir: se había puesto a pensar en cosas prácticas, reales, tangibles, y también se había puesto a recordar. Pensaba en su familia, en los amigos y en el trabajo, y casi al mismo tiempo recordaba escenas familiares o laborales, escenas en donde los amigos levantaban las copas y brindaban por algo, tal vez por ella, tal vez por alguien que ella había olvidado. (BOLAÑO, 2020, p. 196)

En Santa Teresa, en **esa ciudad horrible**, decía la carta de Norton, pensé en Jimmy, pero sobre todo pensé en mí, en la que yo era a la edad de ocho años, y al principio las ideas saltaban, las imágenes saltaban, parecía que tenía un terremoto dentro de la cabeza, era incapaz de fijar con precisión o con claridad ningún recuerdo, pero cuando finalmente lo logré fue peor [...]. (BOLAÑO, 2020, p. 198)

Assim como ocorre com Amalfitano, a experiência de Norton em Santa Teresa a faz rememorar coisas do passado e a repassar ou ressignificar sua própria história. Norton e Amalfitano também compartilham a insônia como outro efeito da aura obscura e hostil na qual está envolta a paisagem mexicana reconstruída em *2666*: “Esa noche no pude dormir, decía Norton em su carta” (BOLAÑO, 2020, p. 206). Amalfitano e Norton ainda compartilham outra característica importante dentro da narrativa, e que também é estendida a Pelletier, Espinoza e Fate: a condição de estrangeiros.

Como já discutido na seção sobre o desterro, a condição de estrangeiro contempla, na obra de Bolaño e também na obra de Villoro, algumas especificidades, dentre as quais se destaca o olhar mais apurado sobre o território até então estranho. No entanto, no caso de Santa Teresa, esse estranhamento vai além do olhar porque a experiência ultrapassa o âmbito visual e sensorial e em alguns casos chega ao âmbito sobrenatural. Enquanto viaja em direção à fronteira com o México, o personagem estadunidense Óscar Fate começa a sentir de maneira mais intensa o luto pela morte recente de sua mãe, tema sobre o qual até então ele se mostrava apático. Amalfitano começa a ouvir vozes e sente um descompasso de seu eu com o mundo, o que desperta sua condição de desterro existencial. Os críticos Pelletier e Espinoza mudam de humor, de rotina e até mesmo de feição. Norton se sente forçada a sair da cidade e mesmo quando está de volta à casa, sente “impulsos destrutivos”, como indica o seguinte trecho:

Cuando me senté en la cama, sin embargo, lo único que hice fue ponerme a llorar como una loca, sin motivo ni causa aparente. Todo el día estuve así. Por momentos deseaba no haber salido de Santa Teresa, haber permanecido junto a vosotros hasta el final. En más de una ocasión sentí el impulso de largarme al aeropuerto y coger el primer avión con destino a México. Esos impulsos eran seguidos de otros más destructivos: prenderle fuego a mi apartamento, cortarme las venas, no volver nunca más a la universidad y llevar en adelante una vida de vagabunda. (BOLAÑO, 2020, pp. 201-202)

O impulso de Norton em voltar para Santa Teresa tem a ver com o que se poderia chamar de *força concêntrica* da cidade, algo que se desdobra em uma série de ideias que vinculam a geografia objetiva da região mexicana com um certo misticismo percebido no exercício de construção do cenário por parte de Bolaño, exercício este que se adequa apropriadamente à ideia de uma geografia metafísica. Segundo Ríos Baeza (2016), uma característica fundamental do México retratado pela autor tanto em *Los detectives salvajes* como em *2666* é seu “carácter magnético, la capacidad de atracción que ejerce sobre los protagonistas”. Para Lemus (2009), a Ciudad Juárez ficcionalizada por Bolaño é “[...] un hoyo negro: una región tan densa, tan atestada de cadáveres, que termina curvando el espacio y atrayendo hacia su hocico a todo mundo —escritores alemanes, académicos europeos, periodistas estadounidenses.”

A imagem do buraco negro é outro elemento que se encaixa plenamente na ideia de geografia metafísica de Sonora, uma vez que, no universo literário de Bolaño, esse espaço é responsável por fazer desaparecer poetas marginais, como no caso de *Los detectives salvajes*, e vítimas de feminicídios, como no caso de *2666*. Essa referência imagética também encontra ecos na escuridão das noites de Santa Teresa, característica que no romance se contrapõe constantemente com o excesso de luz observado ao longo dos dias. Essa cidade solar mas ao

mesmo tempo muito escura e a referência aos buracos negros formam a imagem que encerra *La parte de los crímenes*, ou seja, a seção do romance dedicada inteiramente a Santa Teresa:

Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse. (BOLAÑO, 2020, p. 838)

Ainda que a referência aos buracos negros seja estabelecida tardiamente dentro do repertório de publicações literárias de Bolaño, ou seja, em romances que são escritos e lançados apenas a partir do final dos anos de 1990, ela faz parte de sua história e de seu pensamento desde os anos de juventude. Isso porque os buracos negros são parte da ideia e da concepção do movimento Infrarrealista, criado por Bolaño e outros jovens poetas no México ainda nos anos de 1970<sup>136</sup>. Inclusive, o próprio nome do movimento foi inspirado na imagem dos buracos negros, como explicam os poeta infrarrealistas José Vicente Anaya e Rubén Medina em entrevistas publicadas na biografia-montagem de Bolaño, escrita e organizada por Mónica Maristain:

Mi propuesta era que se llamara Vitalismo. Cuando Bolaño explicó por qué quería que nos llamáramos infrarrealistas fue muy seductor, hizo referencia a la ciencia ficción y a los agujeros negros, a transitar las esferas infrarreales. Eso nos convenció y sin duda fue el mejor nombre para el grupo. (José Vicente Anaya in MARISTAIN, 2012, p. 100)

¿Qué es 2666, si no el gran agujero negro de la humanidad, el crimen, el horror?, ¿cómo entender ese mal? Roberto lleva al lector hacia los agujeros negros, que es una concepción infrarrealista. Está en el manifiesto de Roberto Bolaño. (Rúben Medina in MARISTAIN, 2012, p. 78)

O Manifesto Infrarrealista escrito por Bolaño e mencionado por Medina não apenas *menciona* os buracos negros, mas *parte* deles. Tal texto começa da seguinte forma:

Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos, u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos? (BOLAÑO, 2022)

Embora o manifesto de Bolaño comece falando de maneira implícita de buracos negros que são, em primeira instância, corpos celestes, o nome do movimento não faz referência ao

---

<sup>136</sup> Vale mencionar que o termo “buraco negro” havia sido cunhado há pouquíssimo tempo, mais precisamente em 1967, durante uma conferência de John Weller. Cabe ainda mencionar que Bolaño era um leitor de ficção científica e que, portanto, desenvolveu um olhar de certa maneira alegórico e poético, assim como um interesse genuíno, para as transformações e descobertas do campo científico mais duro, como a física e a astronomia.

espaço sideral, mas ao mundo subterrâneo, já que o prefixo “infra” é usado para determinar algo que está abaixo. Naturalmente, a imagem do buraco negro não é tomada de maneira literal, mas sim em forma alegórica, o que faz com que ela seja carregada de um certo caráter místico. Esse mesmo caráter se estende à imagem que se direciona para o lado de baixo da terra, fazendo emergir a concepção de inframundo. Tanto a ideia de um olhar que se volta para aquilo que é subterrâneo como a ideia de se admitir algo de sobrenatural na construção do cenário empreendida por Bolaño são defendidas por Domínguez Michael:

O segredo do mundo, em 2666, já não está na procura de uma poeta infrarrealista, mas em algo muito mais terrível: identificar a Ciudad Juárez e os espantosos e recorrentes assassinatos de mulheres nessa cidade como uma espécie de ferida sangrenta, sobrenatural do mundo. Porque Bolaño suspeitava de algo em que acreditou Antonin Artaud nos anos trinta, que o México seria uma espécie de pulmão sagrado do planeta, ou um lugar como aqueles que detectava Júlio Verne nos vulcões da Islândia, passagens para o centro da terra. (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2017, p. 18)

A ideia de uma passagem para o centro da terra encontra ecos no inframundo asteca, maia e de outros povos pré-hispânicos, ou seja, de culturas que também eram de interesse de Bolaño, assim como a imagem dos buracos negros. Em uma resenha sobre *Los detectives salvajes*, o próprio Juan Villoro estabelece esse tipo de conexão dizendo: “Como en el Popol Vuh o en Las cintas del sótano, de Bob Dylan, las flechas apuntan hacia abajo y proponen peldaños interiores.” (VILLORO J. , 1999).

Tomando de empréstimo uma fala do escritor catalão e amigo de Bolaño, Ponç Puigdevall, na qual ele defende que se alguém se dedicasse a encontrar todos os segredos e mistérios de 2666 esse alguém “tendría trabajo para siempre” (MARISTAIN, 2012, p. 336), é possível pensar que se alguém se dedicasse a estabelecer, identificar ou até mesmo supor ou criar relações entre símbolos e imagens do romance com a cosmogonia dos povos mesoamericanos, este trabalho seria igualmente inesgotável. Para mencionar apenas algumas potenciais correspondências, é possível lembrar dos urubus que aparecem com frequência no cenário de Santa Teresa e que eram aves muito presentes na mitologia dos povos mesoamericanos, assim como as águias e os colibris, em geral associados ao inframundo<sup>137</sup>; é possível olhar também para os cães que aparecem junto aos moribundos e aos cadáveres encontrados no deserto ou em lixões e que na mitologia mesoamericana muitas vezes eram

---

<sup>137</sup> Bolaño tinha um estranho encantamento por urubus. Rodrigo Fresán conta em uma entrevista que certa vez viu sua esposa, que era bióloga, discutir com Bolaño por muito tempo a respeito de espécies e características de urubus.

representados como os guias também para o inframundo<sup>138</sup>; é possível ainda criar um espelhamento da geografia metafísica e soturna de Santa Teresa, especialmente hostil às mulheres, com as *tumbas de tiro* cuja forma remetia a um útero, já que o próprio inframundo era um espaço com qualidades femininas.

Esse exercício de promover aproximações entre o que acontece no presente em um território determinado e o que aconteceu no passado nesse mesmo território é um tema que será expandido na seção seguinte, dedicada ao espaço-tempo. Mas, por ora é importante lembrar que tal exercício associativo entre o México moderno e a cultura dos povos mesoamericanos, sobretudo no que diz respeito ao tema da violência, não é algo inédito no pensamento mexicano ou na literatura sobre o México<sup>139</sup>. O próprio Octavio Paz, por exemplo, em um texto que integra o livro *Postdata* estabelece uma relação entre o Massacre de Tlatelolco e os rituais astecas:

Fue una repetición instintiva que asumió la forma de un ritual de expiación; las correspondencias con el pasado mexicano, especialmente con el mundo azteca, son fascinantes, sobrecogedoras y repelentes. La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros. (PAZ, 1997, p. 253)

Aqui, chega-se ao fim de uma linha que conduz a ideia da geografia metafísica de Bolaño por um caminho que poderia ser denominado “infra”, para que seja possível observar também o caminho que poderia ser chamado de “realista”. Enquanto Santa Teresa se torna a personagem principal do romance, ganhando atributos humanos – e particularmente mexicanos – como a solidão e a orfandade, e enquanto essas subjetivações são espelhadas a um certo passado místico do país, o romance também apresenta uma realidade mais objetiva e moderna, mediada pelos problemas relacionados à fronteira do México com os Estados Unidos.

Em meio à narração seca e silenciosa de *La parte de los crímenes*, a fronteira aparece frequentemente como um portal para a realização do sonho de uma vida melhor. Sobre a vítima Rebeca Fernández de Hoyos, o narrador diz que ela “[...] intentó sin éxito la vida en los Estados Unidos, de donde la migra la devolvió a México en cuatro ocasiones.” (BOLAÑO, 2020, p. 547). Em relação à vítima Jacqueline Ríos, sua amiga relata à polícia: “[...] queríamos irnos a vivir a California, encontrar trabajos decentes y bien pagos.” (Ibidem, p. 613). Durante o processo de investigação da morte de uma mulher indígena, os policiais formulam perguntas e respostas que também apontam para a fronteira: “¿Qué hacía una tarahumara en Santa Teresa? Probablemente trabajar de empleada doméstica en alguna casa de clase media o alta. O esperar

<sup>138</sup> Em uma cena da segunda parte de *2666*, Amalfitano olha a rua deserta durante a noite e nota a presença de um cachorro que se encaminha lentamente para uma parada de ônibus, onde se detém, como se estivesse esperando para empreender uma viagem.

<sup>139</sup> De certa maneira, essa temática é abordada no romance *Debaixo do vulcão*, de Malcolm Lowry (2021).

turno para pasar a los Estados Unidos.” (Ibidem, p. 664). Em relação à vítima Luisa Cardona Pardo, “su amiga, trabajadora como ella en EMSA, contó a la policía que al principio Luisa hablaba de emigrar a Estados Unidos y incluso tuvo tratos con un pollero.” (Ibidem, p. 695). Em uma história secundária da mesma parte do romance, o apresentador chamado apenas de Reinaldo conta da curiosa história que havia visto na TV durante uma viagem:

[...] volví a contemplar la tele, en donde un tipo contaba que tenía en su poder, lo decía con esas palabras, en su poder, como si estuviera refiriendo una historia medieval o una historia política, el récord de expulsiones de los Estados Unidos. ¿Sabes cuántas veces había entrado ilegal a los Estados Unidos? ¡Trescientas cuarenta y cinco veces! Y trescientas cuarenta y cinco veces había sido detenido y deportado a México. Y todo en el lapso de cuatro años. (BOLAÑO, 2020, p. 750)

Na sequência da entrevista relatada pelo personagem Reinaldo, o apresentador pergunta ao homem se ele tem intenção de continuar tentando emigrar para os Estados Unidos e a resposta é afirmativa, ainda que isso lhe custe muito esforço. Dinheiro, diz o homem, é algo que já não lhe custa mais, já que os *polleros* o consideram um amuleto e por isso não cobram mais pelo serviço. Tal serviço e tais trabalhadores informais conhecidos como “polleros” também são mencionados repetidamente em *La parte de los crímenes*, às vezes como suspeitos de assassinatos, às vezes como familiares de vítimas ou como fontes para as investigações. Outra figura que aparece mais de uma vez associada à fronteira é a figura do familiar desaparecido. As histórias alargadas das vítimas Penélope Méndez Becerra e Mónica Posadas, por exemplo, revelam que os pais de ambas decidiram tentar a vida nos Estados Unidos, com o intuito de prover o sustento da família, mas ambos desapareceram sem deixar rastros.

Todas essas imagens de movimentos que envolvem a fronteira conduzem à ideia de que a proximidade com a superpotência global embora seja vista como uma benção para a massa pobre e sonhadora com uma vida melhor, é na verdade uma maldição. Essa maldição está vinculada à relação inerente entre o neoliberalismo e a violência, como discutido no capítulo anterior, cujo efeito é mais evidente em países do Terceiro Mundo e sobre as pessoas oriundas dessas regiões. Esse retrato que Bolaño procura construir em *2666* está apresentado e resumido nas palavras de um de seus personagens, o repórter Óscar Fate que, em conversa com seu editor, tenta convencê-lo de que a situação de Santa Teresa pode render uma história importante: “—¿Qué me estás proponiendo? —Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo —dijo Fate—, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder.” (BOLAÑO, 2020, p. 384).

O que Bolaño faz com *2666* muito se assemelha ao que Fate quer fazer com sua reportagem, ou seja, contar uma história de violência e mistérios da região Norte do México,

deixando visível as marcas da divisão cada vez mais acentuada e cruel entre o Primeiro e o Terceiro Mundo. Nesse sentido, a famosa frase atribuída a Porfirio Dias, “Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos” poderia muito bem ter saído da boca de um dos personagens de Bolaño ou até mesmo dele próprio, o que demonstra que esse portal é visto como uma “maldição” há muito tempo e que mesmo assim segue sendo atual. Esse olhar em direção à fronteira e principalmente em direção ao outro lado aparece em *La parte de Amalfitano* carregado de melancolia: “[...] y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor.” (BOLAÑO, 2020, p. 278).

A fronteira é também um elemento importante dentro do romance *El testigo*, embora Juan Villoro não se centre no mesmo tipo de fronteira apresentada por Roberto Bolaño em *2666*. Como se não bastasse o problema mexicano da fronteira com os Estados Unidos, Villoro apresenta outro problema de fronteira no contexto do território mexicano: as fronteiras internas, construídas a partir dos territórios de dominação dos cartéis do narcotráfico. No romance, parte da narrativa se volta ao processo de produção de uma telenovela sobre a Guerra Cristera e essa ação provoca, entre outras coisas, a briga entre cartéis. Isso ocorre porque a produção recebe investimentos de narcotraficantes pertencentes a um determinado cartel enquanto que a locação escolhida para as filmagens está localizada no território que pertence a outro cartel. Nas palavras do personagem Vikingo, essa geografia se constitui como o desenho de uma divisão elementar do México contemporâneo, algo que se aproxima mais da divisão territorial real, já que é de conhecimento de toda a população, embora ela naturalmente não seja oficializada, dada sua característica vinculante àquilo que é ilegal: “[...] este país sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles. [...] Todo mundo sabe eso.” (VILLORO J. , 2004, pp. 221-222).<sup>140</sup>

Embora o sentido comum entenda a palavra “fronteira” principalmente como a linha imaginária que divide países, o dicionário registra também significados que ultrapassam o conceito de demarcação territorial oficial de nações, como nas seguintes definições: “Separação, divisão ou diferença entre os vários grupos sociais” e “Limite entre dois espaços físicos ou conceituais.” (FRONTEIRA, 2011). Nessas definições, a palavra fronteira é entendida de modo mais amplo, subjetivo e complexo, o que encontra ecos tanto na ideia que Bolaño esboça a respeito da geografia subjetiva de uma região, como na ideia de fronteiras

---

<sup>140</sup> Citação estendida já apresentada neste trabalho, na seção “O silêncio”.

internas definidas pelos narcotraficantes mexicanos e apresentadas no romance de Villoro. Essa palavra também é utilizada pelo personagem Vikingo ao explicar para o protagonista os motivos pelos quais a fazenda Los Cominos tem sido alvo de conflitos que interferem na produção da telenovela e até mesmo na segurança de Julio Valdivieso e de sua família: “Los Cominos, que parece estar en la nada, está en un cruce invisible, la frontera de los cárteles.” (VILLORO J. , 2004, p. 224). Em outro momento da narrativa, o personagem Félix Roviroso também explica os conflitos que envolvem a fazenda Los Cominos a partir da ideia de divisão territorial dos cartéis:

- Te voy a contar algo que no puede salir de este cuarto. Los Cominos está en la zona del cártel de Juárez. James Galluzo trabajaba para ellos; no sé si lo sabía o no: era un jipi senil, igual se aprovecharon de sus visiones mafufas; el caso es que mandaba un flujo constante de droga al otro lado. [...]
- ¿También eso va a salir en la telenovela?
- Lo que quiero decirte es que el Vikingo la cagó, tienes que estar convencido. Involucró a conocidos de Vlady Vey, que pertenecen al cártel del Pacífico, en un desierto que no es de ellos. (VILLORO J. , 2004, p. 310)

Essa concepção de fronteira do ponto de vista espacial demonstra ser mais complexa do que as fronteiras oficiais que demarcam o território e a divisão entre países, já que ela possui um caráter extraoficial e fluido, uma vez que a disputa é constante e os grupos ganham ou perdem territórios além de serem por vezes desmantelados e/ou substituídos por outros. No entanto, tal configuração de uma fronteira interna e imaginada de certa forma também se espelha na concepção que norteia e configura as fronteiras oficiais. Isso porque há características que se assemelham entre as duas concepções como, por exemplo: a presença de “exércitos” para proteger territórios<sup>141</sup>; a constituição de normativas, que funcionam quase como leis extraoficiais, e que regem a vida nesses espaços; e a proibição de trânsito livre principalmente em relação a determinados sujeitos, como demonstra a explicação do personagem Félix Roviroso no excerto acima.

Embora esses elementos sirvam para apresentar uma visão de geografia interna do México, a constituição dessa divisão particular se assenta sobre questões que são em última instância transnacionais. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que os cartéis são grupos capazes de promover tal divisão por conta do poder construído pelo gerenciamento de um comércio altamente lucrativo, especialmente aquele que é praticado no cruzamento da fronteira oficial, ou seja, a fronteira com os Estados Unidos. Sendo assim, a fronteira interna surge a partir de

---

<sup>141</sup> No contexto da narcoliteratura, há um romance do colombiano Evelio Rosero cujo enredo, entre outras coisas, apresenta esse grupo organizado extraoficial e ilegal que age como se fosse oficialmente determinado para atuar em determinados territórios. Não por acaso, o romance se intitula *Los ejércitos*.

uma demanda mercadológica da fronteira externa e oficial, já que a população estadunidense é a principal consumidora de drogas e, conseqüentemente, o principal alvo do comércio ilegal de grupos mexicanos (e, naturalmente, também de outros países). Em segundo lugar, a consolidação do poder desses cartéis faz emergir um *modus operandi* que se espelha a um modelo pós-colonial empreendido pelos Estados Unidos, no qual há dominação e influência sobre territórios alheios. Voltando ao romance, embora a fazenda Los Cominos seja, em caráter oficial, uma propriedade de direitos privados, o que se observa é a ingerência daqueles que dominam esse e outros territórios extraoficialmente, limitando os direitos dos proprietários oficiais. Sendo assim, quando o personagem Félix Rovirosa afirma que o cartel do Pacífico invadiu “un desierto que no *es* de ellos” (Idem, grifo meu), o verbo que demarca a posse não está vinculado ao dono oficial do território, ou seja, a família do protagonista Julio Valdivieso.

Em resumo, a narrativa de Villoro apresenta a constituição de fronteiras internas determinadas pela ação do narcotráfico, o que é um atributo particular do México, em especial no contexto contemporâneo. Mas, para além disso, o romance apresenta ainda um tipo de divisão interna que é observado em outros países, especialmente em países de maior extensão, cuja característica principal é o contraste cultural, social e/ou político entre regiões diversas. Em *El testigo*, esse contraste é representado pela ideia de “cidade” *versus* a ideia de “província”, especificamente os dois cenários principais do romance: a Cidade do México e o interior do estado de San Luis Potosí onde está localizada a fazenda Los Cominos.

Em meio ao vaivém do personagem principal do romance – primeiramente da Cidade do México para a fazenda Los Cominos, depois novamente para a Cidade do México e, por fim, o regresso definitivo à província –, apresenta-se uma série de elementos que formam pequenos retratos da paisagem, da cultura, das pessoas e da vida cotidiana nesses dois territórios, demarcando diferenças elementares. Como ponto de partida, é possível tomar como exemplo dessa distinção figuras que se repetem e que, no interior da narrativa, possuem caráter simbólico: os cães. Do ponto de vista simbólico, a imagem do cão é associada à imagem da testemunha, ou seja, o mote principal do romance, já que um dos cachorros da fazenda, pertencente à personagem Florinda, é quem testemunha seu romance proibido com um prisioneiro, o que posteriormente leva à taxidermização do animal, assim como sua exposição como objeto decorativo em um dos quartos da fazenda. Nessa mesma linha de associação do cão à imagem da testemunha, o personagem principal, Julio Valdivieso, assim como o padre Monteverde, faz uma espécie de análise das representações dos cães na poesia de Ramón López

Velarde, o que leva à reafirmação da condição simbólica desses animais como testemunhas frequentes da vida humana<sup>142</sup>.

Do mesmo modo que os cães são importantes para a construção do simbolismo das diversas testemunhas dos acontecimentos que marcam a vida individual e coletiva, eles também servem de alguma maneira para apresentar a diferença que se observa entre a cidade e a província. Na primeira parte do romance, quando o protagonista acaba de chegar da Europa à Cidade do México, ao caminhar pelas ruas, ele observa: “Vio un perro al que le faltaba una pata. Un perro callejero, color cerveza. Corría entre los autos con nerviosismo suicida.” (VILLORO J. , 2004, pp. 19-20). Mais tarde, depois de passar uma pequena temporada na província, o mesmo personagem regressa mais uma vez à Cidade do México e uma das primeiras cenas que vê em sua chegada é a imagem de um cão atropelado:

En una calle del centro (Victoria o 16 de Septiembre) Julio vio un trozo de horror urbano. El taxi en que viajaba se detuvo junto a un perro tantas veces atropellado que se había convertido en una filmina orgánica adherida al pavimento. Un camión pesado aplastó otra vez la superficie castañorrojiza, desprendiéndole un jirón. (VILLORO J. , 2004, p. 167)

Na contramão dessas cenas de “horror urbano”, de cães que são vítimas da cidade que corre em ritmo acelerado, estão os cães que fazem parte do cenário da província. Nos arredores da fazenda Los Cominos, o personagem Julio Valdivieso observa a matilha de cães de rua que vaga livre e calmamente, todos “de una mansedumbre extrema, como perros de ciego.” (VILLORO J. , 2004, p. 102). Nesse mesmo contexto provinciano e mais desacelerado, um desses cães recebe nome e tem sua história contada pelo narrador, tornando-se também um personagem do romance:

Un curioso pasillo enrejado unía ambas construcciones. Ahí dormitaba un perro flaco, blancuzco, con manchas color canela. Un galgo de carreras. Se había llamado *Speedy* en Estados Unidos, como el ratón de las caricaturas. Con ese nombre ganó una fortuna en el galgódromo. Cuando envejeció, el dueño se lo regaló a su jardinero mexicano. El dueño se llamaba Bob. Por eso ahora el perro se llamaba Don Bob. (VILLORO J. , 2004, pp. 101-102)

Don Bob não é apenas um cão, mas uma espécie de patrimônio local e ao mesmo tempo o símbolo de um México desacelerado, sem pretensão de se urbanizar. Sua história pregressa, assim como seu primeiro nome, *Speedy*, que ademais de fazer referência a um personagem de desenho animado quer dizer “velocidade” em inglês, são apresentados no interior da narrativa como forma de contraste à rotina pacata da província mexicana. Nesse cenário árido, Don Bob

---

<sup>142</sup> Os cães, como figuras simbólicas, já foram mencionados nesta seção quando se tratou das possíveis referências de 2666 com a cosmogonia dos povos pré-hispânicos. Em *El testigo*, Villoro também faz menção à ideia de que esses animais eram os guias para o Inframundo Asteca.

cruza as ruas de terra a uma velocidade superior a qualquer outro meio de locomoção, irrompendo a lentidão por onde passam os dias e chamando a atenção daqueles que estão à volta: “Julio advirtió un movimiento en el pueblo. Don Bob había sido liberado. El galgo corría, doblaba esquinas como una ráfaga canela, se perdía de vista hasta que una espiral de polvo delataba su avance.” (VILLORO J. , 2004, p. 102).

Enquanto Don Bob cumpre seu destino de cão de corrida em um povoado provinciano e rural, distinguindo-se por sua velocidade em meio à vagareza, na Cidade do México a paisagem se constrói a partir do incessante tráfego de veículos, o que em *El testigo* se apresenta principalmente por meio da descrição sonora do ambiente:

Como siempre, él insistió em quedarse junto a la pared de cristales gruesos, que convertía el tráfico de Insurgentes en una agradable marea difusa. (VILLORO J. , 2004, p. 20)

El rumor del tráfico en Álvaro Obregón entraba por la ventana. (VILLORO J. , 2004, p. 180)

El tráfico de avenida Cuauhtémoc, a unas cuadras de distancia, llegaba como un mal oleaje. (VILLORO J. , 2004, p. 219)

A la distancia, se escuchaba el rumor del tráfico. (VILLORO J. , El testigo, 2004, p. 331)

No caso da província, os ruídos já são outros:

Una camioneta pasó al otro lado del muro y un altavoz anunció un baile con el grupo Los Merengues, el próximo sábado en Los Faraones, cabecera del municipio: «Beto en la batería, Memo en las congas, Lucio en el bajo...» Luego vino la publicidad de una farmacia, una ferretería, un expendio de salsas, seguida de un rap sincopado por los sobresaltos de la camioneta. (VILLORO J. , 2004, p. 66)

Se dejó llevar por el ruido de las acacias azotadas por el viento. (VILLORO J. , 2004, p. 120)

Cerró los ojos y vio el cielo de San Luis, el cielo de su infancia, un cielo de casas bajas, tocado por ruidos de campanas. (VILLORO J. , 2004, p. 334)

[...] pensaba en la huerta de Los Cominos, llena de ruidos minuciosos. (VILLORO J. , 2004, p. 409)

Hubo una pausa llena de ruidos de pájaros. (VILLORO J. , 2004, p. 421)

Se por um lado há as grandes avenidas Álvaro Obregón, Cuauhtémoc e Insurgentes construindo uma paisagem ruidosa e acelerada, como uma espécie de prova de progresso e de urbanização, do outro lado o que se encontra é uma série de ruídos que parecem fazer parte da mesma paisagem há muito tempo: sinos de igreja, barulho do vento e dos pássaros e a rudimentar forma de publicidade disseminada através do alto-falante de um carro. Em *El testigo*, portanto, o cenário mexicano vai se desenhando por meio de contrastes regionais que,

embora sejam microscopicamente descritos a partir de particularidades do país, espelham e reproduzem o compasso do tempo e a transformações desiguais observadas entre capitais e cidades do interior de outras nações marcadas pelo empreendimento colonial e pelo avanço do projeto neoliberal.

Esses contrastes aparecem também nas memórias de infância/adolescência do personagem principal do romance que relembra o impacto da transferência de seu núcleo familiar mais restrito da província para a capital mexicana:

Recordaba en detalle los raspones y los pájaros de esa infancia, luego venía el traslado al DF de las dos familias, el abandono de las viejas casonas de San Luis, con sus Cristos sangrantes y sus monjas coronadas, los juegos en el jardín de la casa de Nieves en el DF, una casa que se caía a pedazos y quería imitar sin lograrlo el rancio esplendor de la provincia... (VILLORO J. , 2004, p. 91)

San Luis se convirtió en un escenario progresivamente lejano, plazas con edificios de piedras rosáceas, chocolates en cajas de madera, palanquetas de cacahuete, la calabaza en tacha que comían en Día de Muertos, la iglesia de San Francisco con su barquito de cristales. Un mundo donde los adultos bebían whisky sin sospechar que el tequila que despreciaban como cosa de pobres llegaría a ser carísimo y donde nadie, absolutamente nadie, comía una lechuga. Casonas en las que sobraban cuartos y faltaban baños, patios con mosaicos blanquinegros, macetas de helechos, picaportes de porcelana, todo más viejo que en el DF, donde los padres de Julio consiguieron una casa que, sin llegar al rutilante esplendor de la que rifaba Excélsior, tenía un prometedor aire norteamericano. (VILLORO J. , 2004, pp. 191-192)

Esse “ar norte-americano”, no qual está envolva a casa onde a família de Julio Valdivieso passa a viver na Cidade do México, à época ainda chamada de DF, estende-se à toda a paisagem e modo de vida observados na mesma cidade no momento de enunciação da narrativa, ou seja, quando o personagem regressa do exílio europeu. Tal processo de “americanização” da capital aparece em um trecho no qual o narrador faz uso de expressões do inglês para pintar o cenário de um dos bairros mais disputados por turistas na Cidade do México: “Caminó un rato por la Zona Rosa. [...] Muchachas jóvenes, atractivas, casi todas en *pants*, entraban en los locales de *table-dance* donde se empezaban a desvestir en poco tiempo.” (VILLORO J. , 2004, pp. 253-254).

Em contraposição à cidade “americanizada”, está um México mais “autêntico” e, portanto, dotado de características muito mais singulares que são facilmente notadas: “Se sentaron bajo las arcadas, en el patio de los naranjos. Los tres acompañantes del Vikingo se disputaron la palabra para elogiar el sabor del México de verdad, representado por esa ruinosa hacienda.” (VILLORO J. , 2004, p. 136). Essa temática relacionada ao imaginário de um país que, sobretudo no âmbito da província ou na periferia da capital, resiste às influências externas

e que mantém sua identidade faz parte da poética de Juan Villoro em sentido amplo, já que ela aparece de diversas formas em sua obra, das crônicas aos textos ficcionais – todos com tom crítico, como será apresentado adiante. Uma forma recorrente, e que também se apresenta em *El testigo*, se relaciona com um tipo de abordagem voltada para o olhar do estrangeiro que carrega consigo a visão de um certo exotismo contido na cultura e nas tradições preservadas.

No interior da narrativa, três estrangeiros expõem esse fascínio por aquilo que consideram exótico no “México autêntico”. O primeiro deles é o americano James Galluzo, cujo passado quase não se sabe e que chega a San Luis Potosí e se instala em uma das fazendas improdutivas do tio de Julio Valdivieso, Donasiano. Este personagem conta a história da chegada do estrangeiro, lembrando aquilo que teria sido o motivo de sua permanência no México: “Desde que hizo la ruta de los huicholes a Wirikuta para comer peyote llegó convencido de que los cactus eran sagrados.” (VILLORO J. , 2004, pp. 114-115). Depois dessa experiência e da conexão com a fé e as crenças indígenas, James Galluzo dá início, então, ao cultivo de cactos no povoado da infância do protagonista, onde permanece até sua morte misteriosa. Sobre o fascínio do estrangeiro pelo México, Donasiano ainda lembra que ele tinha “una estela maya tatuada en todo el brazo”. (VILLORO J. , 2004, p. 114).<sup>143</sup>

O segundo personagem estrangeiro que demonstra interesse pela cultura mexicana é um dos integrantes da equipe de filmagens da telenovela:

[...] Francesco, italiano dispuesto a mostrar en cada frase que su compenetración con México era intravenosa. Había pasado unos meses en Ciudad del Maíz y sorprendió a Donasiano con sus conocimientos sobre la selva huasteca y el desierto. Sólo atesoraba datos excepcionales: las tunas amarillas del nopal duraznillo eran las *únicas* que podían comerse con cáscara, el cacomixtle era el *único* felino de uñas retráctiles, los chichimecas de la región... (VILLORO J. , 2004, p. 137)

Em um tipo de imersão parecida com a de Francesco, a personagem Paola, esposa de Julio Valdivieso e também italiana, assim como as duas filhas do casal, volta-se para as particularidades e os detalhes curiosos do México “de verdad”:

En un par de días, ella descubrió un lugar en Coyoacán que preparaba un capuchino fantástico con granos orgánicos, una agencia de viajes con excursiones para asistir a la danza o pelea o ceremonia de los tigres en Guerrero, una ONG de solidaridad con Chiapas cuyo único defecto era que estaba llena de italianos. Con la misma celeridad, Claudia y Sandra

---

<sup>143</sup> O personagem James Galluzo, um estrangeiro seduzido pelo misticismo indígena do México, evoca em alguma medida as incursões de Antonin Artaud pelo país. As memórias do escritor francês foram publicadas com o título *México y Viaje al país de los tarahumaras*. De algum modo, essas leituras de Artaud que consideram todo o misticismo dos povos pré-hispânicos no México também influenciaram os escritos de Roberto Bolaño sobre o país.

aprendieron a decir «chaparrita» y «órale cuate» en tono de dibujos animados. (VILLORO J. , 2004, p. 213)

Essas experiências marcadas por aquilo que o olhar do estrangeiro considera “exótico” e “autêntico” do México, e que podem ser estendidas a toda a América Latina, são tema de um ensaio crítico de Juan Villoro no qual ele afirma, de saída, no primeiro parágrafo: “detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional.” (VILLORO J. , 2018, p. 93). O texto intitulado “Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso” relata uma série de experiências pessoais do autor, desde a infância no colégio alemão até a participação em eventos literários internacionais na vida adulta, nas quais ele se deparou com uma visão distorcida e estereotipada de seu país e de tudo aquilo que se considera latino-americano. “El exotismo existe para satisfacer la mirada ajena. Uno de los resultados más graves y más sutiles del eurocentrismo es que, en busca de lo “auténtico”, privilegia lo pintoresco.” (VILLORO J. , 2018, p. 95).

Nesse mesmo texto, Villoro relembra parte do enredo de um de seus romances, no qual ele já havia ficcionalizado essa mesma crítica:

En mi novela *Materia dispuesta* una compañía de teatro mexicana es invitada a una gira europea. Antes de la partida, el promotor hace una recomendación: para tener éxito en ultramar, deben lucir *más mexicanos*. Los actores caen en un vértigo de identidad: ¿cómo pueden disfrazarse de sí mismos? El director contrata a unos percusionistas caribeños, que nada tienen de mexicanos, pero que en Europa parecerán salvajemente oriundos, y los actores se someten a sesiones de bronceado para ser dignos representantes de la “raza de bronce”. En un travestismo cultural, los actores de la novela integran una nueva tribu, de pieles infrarrojas, pigmentadas para no decepcionar a los extranjeros. Estamos ante la más absurda *autenticidad artificial*. (VILLORO J. , 2018, p. 97)

Esse tipo de “autenticidade artificial” reaparece como um dos temas centrais do romance *Arrecife*, cujo enredo é ambientado em um *resort* da Península de Yucatán onde se oferece a estrangeiros, sobretudo europeus, passeios turísticos que simulam a experiência da violência brutal relacionada a um certo primitivismo que se registra, de acordo com o imaginário do estrangeiro, na América Latina<sup>144</sup>. Nessa obra, Villoro apresenta mais uma vez a crítica a respeito do olhar redutor do europeu em relação à realidade latino-americana, mas ao mesmo tempo promove uma inversão ao ridicularizar esses mesmos europeus por pagarem caro para

<sup>144</sup> Não é possível passar por esse tema sem lembrar do mito de Caliban, personagem da peça *A tempestade*, de William Shakespeare, que teria sido escrita a partir de sua leitura de um pequeno ensaio de Michel de Montaigne intitulado “Dos canibais”. A narrativa shakespeariana conta a história de um duque, Próspero, que consegue dominar uma ilha anteriormente governada por um monstro, Caliban. Essas figurações foram usadas para representar o homem civilizado que conquista a terra da besta e a domina, em uma referência à Conquista da América. Essa discussão está presente em um famoso ensaio intitulado “Caliban”, de Roberto Fernandez Retamar (1971).

viverem experiências de falsos sequestros ou de encontros com falsos guerrilheiros. Em um trecho da narrativa, o idealizador do *resort* e das “experiências turísticas” explica como surgiu a ideia:

Em todos os jornais do mundo há notícias ruins sobre o México: corpos mutilados, rostos borrifados com ácido, cabeças cortadas, uma mulher nua pendurada num poste, pilhas de cadáveres. Isso provoca pânico. O estranho é que em lugares tranquilos tem gente que quer sentir isso. Estão cansados de uma vida sem surpresas. Se preferir, são uns pervertidos de merda ou são os mesmos animais de sempre. O importante é que precisam da excitação da caçada, da perseguição. Se eles sentem medo, isso significa que estão vivos: querem *descansar sentindo medo*. O que para nós é horrível para eles é um luxo. O terceiro mundo existe para salvar os europeus do tédio. (VILLORO J., 2014, p. 60)

O olhar do estrangeiro sobre o território mexicano e latino-americano de modo geral se constitui, portanto, como um tema importante de toda a obra e de todo o pensamento de Juan Villoro. Esse olhar se apresenta, em linhas gerais, como uma expressão de uma série de preconceitos, definindo-se pela urgência de selecionar arbitrariamente determinados elementos distintivos e elevá-los ao posto de símbolo da identidade nacional. A crítica de Villoro incide, portanto, precisamente sobre essa redução que desconsidera elementos ordinários e se volta apenas para aquilo que se considera “exótico”, elevando ao posto de “regra” aquilo que, em muitos casos, pode ser apenas a “exceção”. Contudo, Villoro não defende a negação, como demonstra o trecho do romance *Arrecife*, dos problemas reais registrados e identificados no contexto latino-americano. Como cronista, uma das funções que mais desempenhou e continua a desempenhar, o autor exercita precisamente esse olhar microscópico e curioso a respeito daquilo que destoa do cotidiano e que muitas vezes aponta para, por exemplo, um México “raro”.

A afirmação de que “México es raro” (VILLORO J., 2019, p. 14) aparece na primeira crônica de *¿Hay vida en la Tierra?*, uma coletânea de textos publicados em periódicos. Nesse texto específico intitulado “¿Aquí venden lupas?”, Villoro trabalha com o mesmo tema que é central em *El testigo*: o regresso de um mexicano à sua pátria. Esse exercício aparentemente banal e comum a cidadãos de qualquer país se apresenta, na obra de Villoro, como mais um atributo entre as particularidades e, neste caso também, as contradições da mexicanidade. Isso porque o país que é reconhecido pela emigração massiva sobretudo aos Estados Unidos pode ser compreendido também como um lugar para o qual seus cidadãos desejam sempre regressar. Em *El testigo*, o personagem Jean-Pierre Leiris sentencia: “Los mexicanos no saben emigrar; todos quieren regresar el próximo jueves a ver a su abuelita.” (VILLORO J., 2004, p. 42). Algo parecido está na crônica acima mencionada: “Sin caer en un determinismo que sólo beneficia a

las agencias de viajes, considero que el mexicano prefiere ser turista que emigrante. Aunque nos quejemos [...], rara vez pensamos en irnos para siempre.” (VILLORO J. , 2019, p. 13). Não por acaso, a ação final do romance *El testigo* é justamente a confirmação de que o personagem decide ficar definitivamente no México, o que contraria sua ideia inicial de regressar a seu país apenas por um período “sabático”.

Além de apresentar mais um elemento que Juan Villoro atribui ao México dentro de sua poética, representado pela imagem do regresso do emigrante/imigrante mexicano, os exemplos acima também indicam outras duas características desse empreendimento do autor em reconstruir uma certa “mexicanidade” e que são igualmente verificados no caso específico de *El testigo*: o olhar microscópico do cronista e a observação das contradições que são parte natural desse território.

No primeiro caso, isso que aqui se denomina “olhar microscópico” aparece no romance em momentos nos quais o narrador pinça imagens muito sutis e elementos aparentemente desimportantes, como os “flotantes trocitos de cilantro” (VILLORO J. , 2004, p. 26) em um caldo típico da gastronomia local ou aquilo que o narrador chama de “exaltación cromática” (VILLORO J. , 2004, p. 237) das feiras e tendas de roupas e artesanatos. Esses elementos podem soar desinteressantes para os estrangeiros que buscam o exotismo exagerado, mas ao mesmo tempo são capazes de evocar memórias de qualquer estrangeiro que viveu alguma experiência no México. Sendo assim, por meio desses detalhes, a narrativa reconstrói um país real, com singularidades distintivas e por vezes curiosas – mas não excessivamente exóticas –, como na descrição de pessoas comuns que o personagem observa nas ruas da Cidade do México:

En una esquina, Julio vio a un hombre sentado sobre un acordeón. Mordía una brizna de pasto y sonreía, a nada y a nadie. Dos sirvientas uniformadas salían de una paletería, el pelo recién lavado, casi hasta la cintura. Nunca entendería ese esencialismo del pelo. La ciudad se había desplomado sobre sí misma, con el alarde de una poderosa civilización vencida, sin que las sirvientas dejaran de cepillarse ese pelo de cascada. Ahí estaban, con un aspecto extravagante y dogmático, como diosas del ultramundo, desaparecían, negaban sus otros rasgos, peinadas con rústico exceso, como bucólicos travestis. (VILLORO J. , 2004, p. 314)

Em outro trecho, o narrador descreve alguns dos itens vendidos em uma loja encontrada por Julio Valdivieso durante sua viagem rumo à San Luis Potosí: “Botas de piel de víbora, carísimos cinturones de cuero piteado, hebillas de plata, sombreros de muy variadas alas, pañuelos rococó, espuelas de compleja orfebrería, una curiosa mezcla de vida bronca e infinita coquetería.” (VILLORO J. , 2004, pp. 58-59). Essa mescla de “vida bronca e infinita coquetería” é algo que também aponta para a segunda forma de apresentação do território mencionada acima, constituída pela indicação e reconhecimento de contradições do país “real”.

Nesse exercício, aparecem afirmações como a de que o México sempre foi visto como o lugar onde se “reía mejor en los velorios” (VILLORO J. , 2004, p. 39); ou que “en México hay más grupos de protesta que problemas” (VILLORO J. , 2004, p. 361); ou ainda que “[...] en México la población es mucha pero la sociedad es poca.” (VILLORO J. , 2004, p. 271).

Os exemplos nos quais o México aparece como um país de muitas contradições se repetem em *El testigo* e, assim como outros elementos já apresentados aqui, estendem-se a praticamente toda a obra de Juan Villoro. Em geral, esse tipo de apresentação é feita com uma dose de ironia, o que se relaciona com a impossibilidade de simplificação ou de descrição objetiva de um território extremamente complexo. Essa mesma ideia já foi mencionada a respeito do exercício empreendido por Bolaño, utilizando a ironia de uma voz narrativa que adota o estilo indireto livre, ao descrever, em alguns momentos, o cenário mexicano ou a visão que os personagens têm a respeito desse cenário.

Nesse ponto de chegada onde enfim o olhar dos dois autores parece confluir, cabe refazer o percurso de toda esta seção, lembrando alguns pontos que se discutiu sobre o tema do espaço mexicano ficcionalizado dentro dos romances de Bolaño e de Villoro. Em *2666*, o leitor se depara com Santa Teresa, uma cidade que não é apenas cenário, mas também personagem do romance. Bolaño utiliza uma série de recursos estilísticos e imagéticos que se fundem no exercício de prosopopeia que, por sua vez, dá forma e voz a uma cidade que possui atributos da mexicanidade, como a solidão e a orfandade. Além disso, as experiências dos personagens que transitam por esse território indicam que ali os sentidos excedem a lógica natural, o que também contribui para a compreensão do estabelecimento de uma geografia metafísica ou de um atlas mexicano mais subjetivo e complexo. No caso de *El testigo*, esses elementos sobrenaturais quase não aparecem, já que seu olhar sobre o México se direciona para elementos mais objetivos como a divisão territorial extraoficial dos carteis, os contrastes que demarcam o descompasso temporal entre a província e a cidade e a inadequação do olhar do estrangeiro que busca nesses espaços vestígios de uma certa autenticidade exótica, tudo construído a partir das subjetividades do olhar microscópico próprio de um cronista.

O que se observa a partir de todas essas ideias acima lembradas e elencadas é que as obras abordam lugares e concepções distintas a respeito do território mexicano, mas que não são necessariamente antagônicas, ao contrário, constituem-se como visões absolutamente complementares. Cabe pensar, portanto, que apesar das distâncias as duas obras e, por conseguinte, os dois autores, encontram-se e compartilham a visão de que há muitos “Méxicos” dentro do México, de modo que seu alto grau de complexidade e o número infinito de camadas

sociais, culturais e temporais não permitem descrições comuns e taxativas, mas demandam reconstruções múltiplas e que necessariamente se vinculam a afetos e a experiências subjetivas.

### 3.2 Tempo

*¿Qué trama es ésta  
del ser, del es y del fue?*

Jorge Luis Borges, *Heráclito*

*Macia flor de olvido,  
sem aroma governas  
o tempo ingovernável.  
Muros pranteiam. Só.*

*Toda história é remorso.*

Carlos Drummond de Andrade,

*Museu da Inconfidência*

Em uma das cinco conferências proferidas por Jorge Luis Borges na Universidade de Belgrano, após mencionar Santo Agostinho e Henri Bergson, ele diz: "não sei se depois de vinte ou trinta séculos de meditação avançamos grande coisa no problema do tempo" (BORGES, 2017, n/p). Ao localizar temporalmente a afirmação borgeana, um leitor pouco familiarizado com sua obra e seu universo de interesses poderia pensar que o autor argentino estava, à época, desatualizado em relação aos avanços e discussões de diversos campos do conhecimento a respeito desse que era seu objeto de reflexão. Isso porque Borges profere a conferência em 23 de junho de 1978, ou seja, momento no qual já estão bastante sedimentados os debates que promoveram, a partir da virada do século XIX para o XX, certa ruptura com o conceito clássico de tempo, em especial à ideia grega de que o tempo é algo intrinsecamente vinculado ao espaço. No entanto, é fácil perceber que Borges não só sabe dessas transformações como também em muitos casos acaba se valendo delas, em uma série de textos literários ou ensaísticos. Na abertura da mesma conferência, por exemplo, o autor propõe um exercício imaginativo que simula a exclusão de todos os sentidos, exceto a audição, para se pensar em uma ideia de tempo que prescindir do espaço.

Partindo das proposições feitas no capítulo sobre o silêncio deste trabalho, é possível estabelecer uma relação de oposição entre a proposta borgeana e as possibilidades de análise do tempo como temática no interior de *2666*, de Roberto Bolaño. Enquanto Borges procura salvar a audição – já que ela seria o único sentido capaz de excluir a espacialidade –, no caso do contexto de violência de Santa Teresa, é justamente a escuta que é sacrificada, de forma metafórica, no constante exercício coletivo de não-ouvir aquilo que os corpos e a cidade – aqui já é possível incluir a concepção de Santa Teresa como um personagem, o que foi discutido no

capítulo anterior – gritam. Tal incursão inicial pelas teias do pensamento de Borges e sua obsessão por discutir o tempo, seja na forma de ensaio ou no interior de sua obra literária, serve para lembrar que existe uma concepção de tempo absoluto, ou seja, um tempo que independe do espaço. No entanto, embora a proposta desta seção seja a de pensar as figurações do tempo nas obras de Bolaño e de Villoro, este capítulo está voltado, na verdade, para questões de espaço-tempo. Sendo assim, esta seção se apresenta como um contínuo da anterior já que retoma algumas questões que dizem respeito à localização espacial para se pensar a localização temporal do enredo de ambos os romances. A partir daí, extrai-se uma primeira similitude entre as duas obras literárias que compõem o *corpus* desta pesquisa: o México como o espaço por meio do qual emergem reflexões acerca do tempo.

Outro ponto de interseção entre os romances, em relação à temática da temporalidade, está no uso simbólico da água como objeto de figuração do tempo, o que será discutido mais adiante. Há ainda um terceiro elemento capaz de aproximar as narrativas de Bolaño e de Villoro no que se refere ao mesmo tema, mas paradoxalmente esse é justamente o ponto que leva a uma disjunção entre ambas as obras. Essa interseção que logo se transforma em cisão provém da observação dos títulos das obras. Tanto “2666” como “El testigo” são títulos que estabelecem alguma relação com o tempo, o que se constitui como um ponto de aproximação entre os romances. Contudo, de um lado, o que se encontra é o que parece ser uma data futura, enquanto que de outro lado o que se observa é uma referência a um tipo de personagem que resguarda no âmbito da memória alguma informação sobre um evento passado. A figura da testemunha inclusive se tornou uma peça fundamental para a construção do discurso histórico ao longo do século XX, a partir daquilo que Sarlo (2012) chamou de cultura da memória e guinada subjetiva. Sendo assim, o ponto de disjunção que foi anteriormente mencionado é justamente a direção temporal que se constitui como chave interpretativa daquilo que se pretende narrar nos dois enredos. Isso porque, para além dos títulos, enquanto o romance de Bolaño se volta para o futuro (mesmo narrando uma série de eventos do passado, o que será visto na sequência), o romance de Villoro está predominantemente centrado em questões de um tempo que precede o momento da enunciação, quer dizer, o passado, seja ele na forma coletiva, familiar ou individual.

A partir dessas observações acerca dos títulos e das abordagens temáticas sobre o tempo nos dois romances, o que se forma aqui é um *corpus* que pode ser representado imagetivamente por Jano, figura mitológica cuja cabeça possui dois rostos que se voltam para direções opostas, neste caso, essas direções seriam passado e futuro, embora essa espécie de totem do mito greco-

romano esteja firmado em um mesmo presente, a virada do século XX para o XXI, ou seja, o momento de enunciação das narrativas assim como o momento em que elas foram concebidas.

Para pensar essa face de 2666 que se volta para o futuro é importante fazer uma breve incursão sobre abordagens sobre o tempo nas demais narrativas em prosa da obra completa do autor. Alguns de seus primeiros romances têm como pano de fundo eventos históricos: a ditadura chilena no caso de *Nocturno de Chile* e de *Estrella Distante*; a repressão de 1968 no México no caso de *Amuleto*. Depois, ao tomar como exemplo a obra que proporcionou efetivamente fama e reconhecimento ao autor, *Los detectives salvajes*, o que se encontra é aquilo que Ignacio Echevarría definiu como "el mito de la juventud perdida" (MARISTAIN, 2012, p. 185), denunciando certa atitude saudosista em relação ao passado, especialmente o juvenil que, neste caso, relaciona-se com um passado que não é necessariamente coletivo, embora também possa ser compreendido como o reflexo de uma geração.

Essa figuração do mito da juventude perdida se repete de forma expressiva também na produção contística de Bolaño, onde igualmente, em muitos casos, o leitor reencontra seu primeiro *alter ego*, ora nomeado como Arturo Belano, ora nomeado apenas como B. Indo um pouco além desse registro de tom saudosista encontrado nos textos mais curtos do escritor chileno, de acordo com Alfredo Lèal, a experiência do tempo vivida pelo *alter ego* de Bolaño e pelos demais personagens coetâneos que habitam esse universo dos contos do autor reflete um "agotamiento vital" (2022, p. 181), ou seja, uma expressão de desesperança e, ao mesmo tempo, incapacidade de vislumbramento de futuro.

Em pelo menos outros dois casos da obra de Bolaño, esse vislumbramento de futuro também não acompanha o desenrolar das narrativas, aparecendo apenas nas últimas linhas. A última frase de *La pista de hielo*, por exemplo, é "Lo perdido está perdido, digo yo, y hay que mirar hacia adelante..." (BOLAÑO, 2017, p. 189). No caso de *Monsieur Pain*, o romance termina com o narrador recebendo a notícia da morte de César Vallejo, ficcionalizado por Bolaño nesse enredo cujo cenário principal é a França, onde o poeta peruano está enterrado<sup>145</sup>, e em seguida diz: "Ahora se volverá famoso." (BOLAÑO, 2017, p. 118), em um exercício de predição futurística.

Antes de seguir a questão principal da temporalidade de 2666, é importante observar ainda outros dois exemplos do restante da obra em prosa de Bolaño, de modo a identificar a repetição e a importância da temática temporal assim como o exercício constante de voltar o

---

<sup>145</sup> Em *El testigo*, o personagem Julio Valdivieso decide regressar ao México enquanto caminha pelo cemitério de Montparnasse, em Paris, passando pela tumba de César Vallejo. A cena também enseja uma reflexão sobre o tempo e, por isso, será retomada adiante.

olhar em direção ao passado. A narrativa *Una novelita lumpen*, possivelmente último texto finalizado por Bolaño antes da morte, começa com o indicativo claro de que aquilo que interessa narrar são acontecimentos do passado e que estes estão totalmente desconectados do presente e/ou do futuro: "Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente." (BOLAÑO, 2009, p. 9). No segundo exemplo, o prólogo de *Amberes*, intitulado "Anarquía total: veintidós años después", encontra-se a seguinte citação:

Durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido de que no tenía *tiempo*. ¿Pero tiempo para qué? Era incapaz de explicarlo con precisión. Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo. Después de la última relectura (ahora mismo) me doy cuenta de que no sólo el tiempo importa, de que no sólo el tiempo es un motivo de terror. (BOLAÑO, 2017, p. 9, grifo do autor)

O caminho traçado até aqui tenta deixar claro, em primeiro lugar, que explorar a questão do tempo na obra de Roberto Bolaño é uma tarefa imprescindível para se compreender sua poética já que ele se dedicava constantemente a refletir e a trabalhar de diversas formas com esse tema – o que, em alguma medida, relaciona-se com a admiração profunda que Bolaño tinha de Borges, embora no caso do argentino, as figurações temporais tenham outro sentido. Em segundo lugar, esse empreendimento serve também para sugerir, ainda que apressadamente, uma ideia que apontaria para uma cisão verificada no interior da obra de Bolaño e que colocaria *2666* como o primeiro romance a romper com um modelo de ordem temporal usado tão frequentemente pelo escritor. Tomando novamente a imagem de Jano, agora para observar somente a obra bolañesca e não sua diferença em relação à obra de Villoro, seria possível admitir que há, de um lado, uma face que se volta para o passado e cuja feição se constrói a partir da junção de traços de toda a prosa do autor com exceção de *2666*. Do outro lado, portanto, estaria a face cuja feição seria exclusivamente desenhada a partir da imagem desse último romance, ou seja, a narrativa que se volta para o futuro – isto, é claro, se antecipadamente se admitir tal argumento que ainda será melhor discutido na sequência.

No entanto, essa divergência entre *2666* e o restante da obra em prosa de Bolaño, cujo resultado seria o de atribuição de um elemento de distinção à sua última obra de fôlego, não pode ser verdadeira por um motivo: a existência de um romance anterior que, embora não tenha a mesma insígnia futurística que *2666*, igualmente se volta para o futuro. Esse romance é *La literatura nazi en America* e a observação atenta de seu enredo pode jogar luz sobre o enredo de *2666* de modo a compreender melhor a abordagem do tema do tempo e esse direcionamento do olhar para o futuro.

A obra, de inspiração claramente borgeana, apresenta uma série de mini biografias ficcionais “infames”, de autores nazistas, o que, em uma leitura superficial indicaria que o registro do tempo estaria prioritariamente voltado para o passado, ou seja, para uma época delimitada pela história e pelo período de existência e de atuação do regime nazista no seu berço, a Alemanha. Contudo, ao apresentar autores nazistas cujos locais e datas de nascimento e de morte se distanciam desse espaço-tempo historicamente determinado, o que Bolaño faz é, mais amiúde, indicar que a barbárie do nazismo não chegou ao fim junto com a derrota de Hitler na Segunda Guerra ou com o posterior Tribunal de Nuremberg – ideia que hoje pode soar como uma obviedade, mas que não tinha a mesma clareza no início dos anos de 1990. Essa ideia de “devir do mal”, de uma espécie de contínuo perpétuo dos horrores do século XX, assim como de sua expansão por toda parte do mundo (embora os prévios empreendimentos coloniais já tivessem esboçado esse perfil, talvez de maneira até mais cruel e sistemática) é indicada na obra antes mesmo de sua primeira linha, na escolha da seguinte epígrafe: “Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río. AUGUSTO MONTERROSO” (BOLAÑO, 2017).

A epígrafe extraída da obra de Augusto Monterroso faz referência direta à famosa máxima de Heráclito e de sua imagem do devir eterno do mundo e dos seres – imagem que servirá para outra discussão que virá mais adiante nesta seção. Por ora, o que vale pensar é que, para Bolaño, o nazismo não começou no período entreguerras, na Alemanha, e principalmente não acabou nesse espaço-tempo determinados. Dessa forma, verifica-se no romance autores ficcionais que, por exemplo, nasceram nos anos de 1960 e morreram (as datas ultrapassam em muitos casos o ano de escrita e de publicação da obra) nos anos de 2020. No "Epílogo para monstruos" do mesmo livro, menciona-se, por exemplo, uma obra publicada em 2040. Está claro que a não coincidência do momento de gestação da obra com as datas assinaladas não é suficiente para indicar que o leitor está diante de um romance de natureza futurística. Isso porque ainda que a data mencionada seja 2040, o narrador sempre está se referindo a um tempo passado, o tempo em que algo já aconteceu, o tempo de um livro já escrito e já publicado, o tempo de um autor que existiu. No entanto, não é possível saber precisamente qual é, afinal, a localização temporal desse narrador, qual é o momento de enunciação dessa narrativa. Essa imprecisão serve muito bem ao propósito narrativo do romance que, de algum modo, está falando ao leitor da virada do século XX para o XXI que a história em sua forma mais bárbara vai seguir, como o rio de Heráclito, repetindo-se.

Em função dessa discussão, é possível estabelecer uma relação fundamental do romance *La literatura nazi en America* com *2666*: ambos, de certa maneira, expressam desesperança e preveem um futuro catastrófico. A partir dessa premissa, é possível refazer a imagem de Jano cujas feições retratam a distinção da obra de Bolaño quanto ao tempo. De um lado, o que se observa é um registro melancólico e saudosista para um passado individual, ou geracional, ainda que esse passado seja influenciado por uma série de agruras da história. Na contramão dessa imagem que embora expresse tristeza é ao mesmo tempo capaz de apresentar alguma beleza, está a feia face que se volta para o futuro, formada pelos retratos catastróficos e desesperançados de *La literatura nazi en America* e *2666*. No caso desse último, a inspiração do centro narrativo surgiu a partir do interesse de Bolaño pelos crimes que estavam acontecendo, ainda nos anos de 1990, em Ciudad Juárez e que foram registrados no livro-reportagem *Huesos en el desierto*, de Sergio González Rodríguez, com quem Bolaño trocou muitas informações durante a escrita de *2666*. Essa inspiração se vincula diretamente à forma como o autor volta seu olhar para o futuro, como demonstra o seguinte comentário que ele fez a respeito do livro de González:

*Huesos en el desierto* es así no sólo una fotografía imperfecta, como no podía ser de otra manera, del mal y de la corrupción, sino que se convierte en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventurera sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea. (BOLAÑO, 2004, p. 215)

O fragmento acima é, na verdade, muito mais do que um comentário público generoso em relação a um colega escritor a propósito do lançamento de seu livro. Isso porque nesse pequeno trecho estão condensadas ideias fundamentais para se compreender o pensamento de Bolaño justamente no momento de gestação de *2666*. Para oportuno, portanto, analisar separadamente cada uma dessas ideias, que podem ser extraídas nas formas de expressões do próprio texto: “fotografía imperfecta”, “pasado de México”, “incierto futuro de Latinoamérica” e “tradición apocalíptica”.

A narrativa jornalística de González Rodríguez é, para Bolaño, uma fotografia imperfeita do mesmo modo que essa é a imagem do México na memória do próprio autor de *2666*. Esse tipo de representação aparece, por exemplo, na tão comentada cena de *Nocturno de Chile* em que se narra brevemente a vida e a obra de um pintor guatemalteco cuja obra observada no enredo se intitula “Paisagem da Cidade do México uma hora antes do amanhecer”. No romance, o artista produz uma pintura a partir de um lampejo de uma memória borrada, como mostra o seguinte trecho:

[...] Jünger quis saber, pois estava interessado naquele óleo, se o pintor vivera muito tempo na capital asteca e se tinha algo a dizer sobre sua estada lá, ao que o guatemalteco respondeu que havia estado na Cidade do México apenas uma semana e que suas lembranças dessa cidade eram indefinidas e quase sem contornos, e que, além do mais, tinha pintado em Paris o quadro objeto da atenção e da curiosidade do germânico, muitos anos depois e quase sem pensar no México, embora experimentando algo que o guatemalteco, na falta de palavra melhor, chamava de sentimento mexicano. O que deu ensejo a Jünger para falar sobre os poços cegos da memória, aludindo a uma possível visão captada pelo guatemalteco durante sua breve estada na Cidade do México, a qual só havia aflorado muitos anos depois [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 37)

Traçando um paralelo breve entre o personagem de *Nocturno de Chile* e o próprio Bolaño, é possível pensar que boa parte das figurações do México criadas por ele tenham sido igualmente buscadas em “poços da memória”. Indo um pouco mais além disso, é possível estabelecer uma relação entre a explicação do excerto acima sobre a ideia de “poços da memória” e a famosa concepção proustiana de “memória involuntária”. A vinculação dessa ideia ao exercício de produção literária de Bolaño também pode ser pensada a partir de uma observação que Walter Benjamin faz a respeito da escrita proustiana: “[...] Proust transformou, ao final, seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial [...]”. (BENJAMIN, 2012, p. 38). Como Proust, muitos relatos acerca do processo criativo de Bolaño dão conta de que ele também escrevia durante a madrugada. Benjamin associa essa imagem do escritor noturno ao incansável “desfiar” do tecido de Penélope, personagem da *Odisseia* de Homero, durante a noite, o que para ele poderia ser associado ao exercício de esquecer, em uma referência à ideia de que a memória está necessariamente vinculada ao esquecimento.

Esse exercício de tecer, ou de destecer, imagens ainda que imprecisas ou imperfeitas se constitui, para Bolaño, como uma tarefa fundamental de escritores e jornalistas comprometidos com seu tempo e a sociedade em que se inserem. Por conta disso, o próprio Sergio González Rodríguez aparece em *2666* em busca de respostas para o estado de violência generalizada e naturalizada de Santa Teresa. Mas, além do próprio autor de *Huesos en el desierto*, o romance apresenta outro jornalista como um dos protagonistas, o afro-americano Óscar Fate que, assim como González Rodríguez, vê a urgência de denunciar aquilo que acontece na fronteira do México com os Estados Unidos. Aqui cabe lembrar a expressão que esse personagem utiliza para explicar a seu editor o seu projeto de escrita sobre os crimes, citação que já apareceu no capítulo sobre violência e neoliberalismo: “-¿Qué me estás proponiendo? –Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo –dijo Fate–, un *aide-mémoire* de la situación actual de

México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder.” (BOLAÑO, 2020, p. 384).

A expressão francófona “aide-mémoire” se refere àquilo que serve para recordar, para preservar a memória, como uma espécie de lembrete usado como antídoto contra o esquecimento. Esse pequeno registro de um acontecimento que deve ser preservado e que não pode ser esquecido é algo que também vale ser pensado em termos benjaminianos, a partir do conceito de “imagem dialética”, explicado por Claudio Cruz:

E aqui chegamos a uma das características mais importantes da imagem dialética benjaminiana, e que diz respeito ao caráter de “urgência” para o qual ela sempre deve se colocar a serviço, urgência essa advinda de um “perigo” iminente. [...] Trata-se de o historiador materialista, detectado esse “perigo”, estabelecida a “urgência” de reagir a ele, olhar para o passado como que por um telescópio e, utilizando toda a sua argúcia, apanhar dessa “montanha de acontecimentos”, [...] aquele ou aqueles que se identifiquem plenamente com o momento presente, e que sirvam como uma espécie de “modelo” ou “inspiração” para enfrentar esse perigo. É nesse momento que se constitui o que Benjamin chama de uma imagem dialética, uma fusão perfeita de passado e presente, formando uma determinada constelação. (CRUZ, 2018, p. 123)

A imagem dialética é, portanto, uma espécie de *aide-mémoire* do passado que surge para iluminar o presente – especialmente em momentos de “perigo” – de modo a possibilitar uma reação de transformação do futuro. Essa ideia, portanto, também pode ser entendida como uma espécie de epifania, que é a expressão usada por Bolaño em um trecho da conferência “Literatura y exilio” no qual ele fala de seu amigo Mario Santiago Papasquiaro e principalmente das imagens do México e da América Latina:

[...] México Distrito Federal, una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso y que hoy se asemeja al infierno, pero no un infierno cualquiera sino el infierno especial de los hermanos Marx, el infierno de Guy Debord, el infierno de Sam Peckinpah, es decir un infierno singular en grado extremo, [...] como el negativo fotográfico de una epifanía, que es también la crónica cotidiana de nuestros países. (BOLAÑO, 2004, p. 42)

O “negativo fotográfico de uma epifania” é uma expressão que condensa e traduz apropriadamente o olhar de Roberto Bolaño sobre o México e sobre seu momento de escrita, a virada do século XX para o XXI, ou seja, é uma expressão que resume imagética e poeticamente o espaço-tempo representado em *2666*. Retomando brevemente as ideias de Sayak Valencia e do Capitalismo Gore discutidas no capítulo sobre violência e neoliberalismo, o México parece ser o negativo fotográfico da superpotência mundial, do país que é símbolo do modelo econômico vigente em boa parte do mundo: os Estados Unidos. No entanto, como uma imagem dialética benjaminiana, ou como uma epifania infernal bolañiana, esse retrato negativo – que como qualquer retrato se suporia estático – também está vinculado ao tempo. Sendo assim, é

possível pensar que a fronteira que divide os dois países não é apenas espacial, mas também temporal, uma vez que, segundo Valencia, os efeitos desse modelo que é intrinsecamente violento começam a aparecer de maneira mais dramática nos países do Terceiro Mundo, mas acabarão por se espalhar por todas as partes. Aqui também cabe retomar uma afirmação feita anteriormente neste trabalho: a de que Bolaño inverte certa lógica ao representar um México violento que ingenuamente poderia ser visto como expressão de um “atraso temporal” para, na verdade, prefigurar um futuro inevitável.

Esse retrato, no entanto, por mais terrível e catastrófico que seja, tanto do ponto de vista espacial como temporal, acaba se tornando um produto altamente rentável, como se tornam, no universo bolañesco, os *snuff* vídeos e o braço mutilado de um artista. Nesse sentido, a história paralela do pintor inglês Edwin Johns narrada na primeira parte de *2666* se constitui também como mais um *retrato negativo de uma epifania*, já que ela é capaz de produzir certa ressonância espaço-temporal com a imagem dos corpos mutilados, assassinados e expostos pelas cidades e desertos mexicanos. Consideradas as devidas diferenças, tanto Johns como as vítimas de Santa Teresa são produto de um modelo de sociedade na qual a exploração dos corpos trilha os caminhos do modelo Gore, para lembrar novamente aquilo que postula Valencia, em direção ao inevitável modelo *snuff*.

No rastro dessa paisagem violenta, encerra-se aqui a discussão do primeiro elemento extraído do comentário de Bolaño sobre *Huesos en el desierto*, “fotografía imperfecta”, para dar lugar à discussão sobre a segunda expressão, “pasado de México”. A escolha do autor em produzir um retrato do México, ou ficcionalizar eventos que estavam acontecendo no México, não atende somente a seu projeto de representar um espaço-tempo capaz de prefigurar um futuro catastrófico para a humanidade. Essa predileção também se vincula a certo imaginário sobre o México que entrelaça seu passado mítico ao fascínio pela morte, como afirma Fernando Saucedo Lastra ao comentar as representações do país em *Los detectives salvajes*:

[...] México se presenta también como fuerza primitiva, violenta, oscura y criminal. Cuando esto sucede, aparecen alusiones al mundo precolombino, principalmente a la civilización azteca que Bolaño tematiza en la trama con ciertas imágenes correspondientes: pirámides y piedras de sacrificio. Como pasado, como fuerza oscura y remota, el México de Bolaño invoca al espacio mítico, aquel en el que tomó lugar el origen del tiempo y la muerte. [...] Son muy numerosas las referencias a la muerte vinculada a México en las obras comentadas. Bolaño creía verdaderamente que había un vínculo entre México y la muerte. (LASTRA, 2015, p. 80)

Embora Lastra esteja se referindo às imagens de sacrifícios e pirâmides astecas que aparecem em *Los detectives salvajes*, essas imagens também surgem em *2666*. Em *La parte de*

*los crímenes*, os astecas e suas tradições são tema de uma conversa entre os personagens Epifanio Galindo e Lalo Cura:

¿Sabes de dónde viene el pozole, Lalito?, dijo. No, ni idea, dijo Lalo Cura. No es una comida del norte sino del centro del país. Es un plato típico del DF. Lo inventaron los aztecas, dijo. ¿Los aztecas?, pues está rico, dijo Lalo Cura. [...] Pues este pozole en realidad no es como el pozole original de los aztecas, dijo Epifanio. Le falta un ingrediente. ¿Y cuál es ese ingrediente?, dijo Lalo Cura. Carne humana, dijo Epifanio. No la amoles, dijo Lalo Cura. Pues así es, los aztecas cocinaban el pozole con trozos de carne humana, dijo Epifanio. No me lo creo, dijo Lalo Cura. Bueno, es igual, tal vez yo esté equivocado o el buey que me lo contó estaba equivocado, aunque sabía un chingo, dijo Epifanio. (BOLAÑO, 2020, pp. 626-627)

A menção à cultura asteca e também aos mitos que envolvem as tradições desses povos que habitavam a chamada “Cuenca de México” aparece rapidamente em *La parte de los crímenes*, mas o assunto é retomado a partir da voz da personagem Ingeborg em *La parte de Archimboldi*. No trecho em que Hans Reiter a encontra pela primeira vez, a jovem com traços de loucura faz um longo discurso sobre os rituais e sacrifícios astecas:

[...] algunos aztecas tienen caprichos crueles, y después de pasear como filósofos entran en las pirámides, que son todas huecas, con el interior semejante al de las catedrales, y cuya única iluminación es una luz cenital, una luz filtrada por una gran piedra de obsidiana, es decir una luz oscura y brillante. [...] una piedra semejante a la mesa de un quirófano, en donde los sacerdotes o médicos aztecas extendían a sus víctimas antes de arrancarles el corazón. Pero, ahora viene lo que de verdad te sorprenderá, estas camas de piedra eran ¡transparentes! Estaban pulidas de tal manera o elegidas de tal manera que eran unas piedras de sacrificio transparentes. Y los aztecas que estaban dentro de la pirámide contemplaban el sacrificio, como si dijéramos, desde el interior, porque, como ya habrás adivinado, la luz cenital que iluminaba las entrañas de las pirámides provenía de una abertura justo por debajo de la piedra de sacrificios. De tal manera que al principio la luz es negra o gris, una luz atenuada que sólo deja ver las siluetas de los aztecas que están, hieráticos, en el interior de las pirámides, pero luego, al extenderse la sangre de la nueva víctima sobre la claraboya de obsidiana transparente, la luz se hace roja y negra, de un rojo muy vivo y de un negro muy vivo, de modo tal que ya no sólo se distinguen las siluetas de los aztecas sino también sus facciones, unas facciones transfiguradas por la luz roja y por la luz negra, como si la luz ejerciera el poder de personalizarlos a cada uno de ellos, y eso, en resumen, es todo, pero eso puede durar mucho tiempo, eso escapa del tiempo o se instala en otro tiempo, regido por otras leyes [...]. (BOLAÑO, 2020, pp. 922-923)

Nessa longa explanação de Ingeborg sobre os sacrifícios astecas está contida uma dose de ironia tipicamente bolañiana já que, ao se observar o momento histórico de sua narrativa e principalmente o contexto no qual está inserido seu interlocutor atento, Hans Reiter, ou Archimboldi, percebe-se uma espécie de sincronia ou de paralelismo temporal. Isso porque, nesse trecho, o protagonista da última parte de *2666* ainda está servindo como combatente da Segunda Guerra Mundial e experiência, embora de maneira quase passiva, o mesmo tipo de

contexto sanguinário. Não por acaso, o desfecho da história narrada por Ingeborg é a menção ao tempo, a um suposto tempo cuja forma e localização são diferentes do normal, o que denuncia uma vez mais o tom irônico, principalmente por deixar transparecer a incapacidade dos europeus de reconhecerem seu próprio primitivismo, cuja forma está muito mais espelhada àquilo que eles consideram certo primitivismo da América.

Como já mencionado brevemente no capítulo anterior, esse exercício de observar o tempo de maneira sincrônica, de buscar correspondências históricas – para lembrar mais uma vez o pensamento de Walter Benjamin – foi um tema abordado no texto “Olimpiada y Tlatelolco” de Octavio Paz no qual ele estabelece uma relação entre o massacre de 1968 e os rituais astecas. Essa “imagem dialética”, como é possível chamá-la, foi retomada no texto “Crítica de la pirámide” que aparece no mesmo volume intitulado *Postdata* e no qual Paz explica melhor essa ideia de sincronismo:

Lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968 fue, simultáneamente, la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución y la afirmación de aquello que somos desde la Conquista y aún antes. Puede decirse que fue la aparición del otro México o, más exactamente, de uno de sus aspectos. Apenas si debo repetir que el otro México no está afuera sino en nosotros: no podríamos extirparlos sin mutilarnos. Es un México que, si sabemos nombrarlo y reconocerlo, un día acabaremos por transfigurar: cesará de ser ese fantasma que se desliza en la realidad y la convierte en pesadilla de sangre. Doble realidad del 2 de octubre de 1968: ser un hecho histórico y ser una representación simbólica de nuestra historia subterránea o invisible. Y hago mal en hablar de representación pues lo que se desplegó ante nuestros ojos fue un acto ritual: un sacrificio. Vivir la historia como un rito es nuestra manera de asumirla; si para los españoles la Conquista fue una *hazaña*, para los indios fue un *rito*, la representación humana de una catástrofe cósmica. (PAZ, 1997, p. 291)

Para Paz, portanto, o Massacre de Tlatelolco foi, a um só tempo, um acontecimento histórico da contemporaneidade e a representação simbólica de feitos de um passado mítico<sup>146</sup>. Essa leitura pode, da mesma maneira, ser aplicada ao contexto de violência de Santa Teresa, principalmente porque boa parte dos crimes parece servir mais a um propósito ritualístico da sociedade como um todo do que ser fruto de ações pontuais de um criminoso ou outro. Naquela região da fronteira mexicana, os assassinos são inúmeros e quando a polícia enfim consegue prender um dos suspeitos que deixava como assinatura de seus crimes a mutilação dos seios de suas vítimas, outras vítimas seguem sendo encontradas com as mesmas marcas em seus corpos. Para além dessa consonância entre a leitura de Paz sobre Tlatelolco e a leitura de Bolaño sobre

---

<sup>146</sup> Cabe acrescentar que Roberto Bolaño vivia na Cidade do México no dia 2 de outubro de 1968, dia do Massacre de Tlatelolco. À época, inclusive, ele vivia na Colônia Guadalupe Tepeyac, cuja distância até a Plaza de las Tres Culturas é de apenas cerca de 3 quilômetros. Como já mencionado, Bolaño tratou desse evento histórico em seu romance *Amuleto* e no interior de *Los detectives salvajes*.

os feminicídios reais de Ciudad Juárez, há também a confluência de pensamento quanto à dicotomia rito-façanha. Assim, se por um lado, os criminosos de Sonora reproduzem ritos do passado indígena de seu país, os combatentes europeus são condecorados com honrarias depois de aniquilarem seus inimigos durante a Segunda Guerra na qual participa Archimboldi.

Paradoxalmente, quando Archimboldi que, até certo estágio de sua vida narrada é apresentado com bastante ingenuidade, consegue enfim compreender aquilo que se está passando na Europa como um rito e não como uma façanha, é quando ele, pela primeira e única vez assassina uma pessoa. O crime posteriormente confessado à sua namorada Ingeborg pode ser lido nos mesmos termos postulados por Octavio Paz como a necessidade de assumir o próprio passado histórico e coletivo, o que no caso de um europeu não está menos repleto de primitivismo que no caso de um latino-americano.<sup>147</sup>

O passado mexicano é, portanto, um tema importante para se compreender o horizonte de interesses de Bolaño e suas reflexões acerca de um modelo de tempo que não pode ser percebido sob uma perspectiva diacrônica ou positivista. Pensar esse passado significa, na obra de Bolaño, observar seu espelhamento no presente que, por sua vez, espelha-se a um “incierto futuro de Latinoamérica”, terceira expressão que aparece no comentário do autor a respeito do significado de *Huesos en el desierto*. Como já foi mencionado nesta seção, o futuro na obra de Bolaño é desesperançado e catastrófico. A partir desses atributos, sua representação não pode ser outra além de um cemitério. E é justamente a imagem de um cemitério que aparece pela primeira vez junto ao número “2666” dentro da obra completa de Bolaño, em um trecho do romance *Amuleto*, como lembra Fernando Saucedo Lastra: “Año 2666, futuro lejano en donde la muerte y la destrucción campearán. México, Latinoamérica y el mundo se convertirán en un cementerio.” (LASTRA, 2015, p. 132).

Em *2666*, a imagem de um cemitério aparece junto a uma citação emblemática sobre o tempo, pronunciada pelo personagem Chucho Flores. Em conversa com Óscar Fate, o jornalista mexicano tenta explicar ao americano a realidade de Santa Teresa:

—Ésta es una ciudad completa, redonda —dijo Chucho Flores—. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto

<sup>147</sup> O homem assassinado por Archimboldi é um alemão chamado Sammer que ele conhece em um campo de prisioneiros e que lhe confessa ter matado incontáveis judeus. A história de Sammer é uma das narrativas secundárias mais longas da última parte de *2666* e, de certa forma, determina o destino de Hans Reiter já que a repulsa pelo homem parece provocar no escritor um senso crítico a respeito da guerra. Além disso, é por conta do assassinato de Sammer que Archimboldi opta pelo anonimato, o que implica o uso de pseudônimo, as mudanças de cidades e a pouca relação com qualquer pessoa do ambiente editorial, com exceção do personagem Bubis, seu editor, e sua esposa.

urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz. Sólo nos falta una cosa –dijo Chucho Flores.

Petróleo, pensó Fate, pero no lo dijo.

–¿Qué es lo que falta? –dijo.

–Tiempo –dijo Chucho Flores–. Falta el jodido tiempo.

¿Tiempo para qué?, pensó Fate. ¿Tiempo para que esta mierda, a mitad de camino entre un cementerio olvidado y un basurero, se convierta en una especie de Detroit? (BOLAÑO, 2020, pp. 382-383)

As perguntas pensadas por Fate seguem sem respostas e o personagem Chucho Flores não explica o que quer dizer com a falta de tempo em Santa Teresa. A ausência da possibilidade de vislumbrar um futuro poderia ser, em certa medida, uma resposta possível. Isso porque essa ideia aparece claramente na voz do personagem mais niilista que habita Santa Teresa: Marco Antonio Guerra. Em uma cena da segunda parte do romance, o jovem que é, de uma maneira muito mais intensa que Amalfitano, um estrangeiro do ponto de vista existencial, apresenta bairros de Santa Teresa ao novo amigo recém-chegado: “Dicen que estas colonias son el futuro de la ciudad, dijo Marco Antonio Guerra, pero yo creo más bien que esta pinche ciudad no tiene futuro.” (BOLAÑO, 2020, p. 289).

A perspectiva desesperançada e a ausência de um futuro são figurações narrativas que se inserem naquilo que o próprio Bolaño expressa, no comentário sobre *Huesos en el desierto*, como uma “tradición apocalíptica” da América Latina. Essa tradição é mais um elemento a partir do qual é possível estabelecer uma relação com a cosmogonia dos povos pré-hispânicos. Para isso, toma-se como ponto de partida uma palavra encontrada no seguinte trecho de *La parte de Fate*: “Por un brevísimo instante le faltó el aire, vio el piso vacío de su madre, tuvo la premonición de dos personas haciendo el amor en una habitación que daba pena, todo al mismo tiempo, un tiempo definido por la palabra *climatérico*.” (BOLAÑO, 2020, p. 387, grifo nosso). O dicionário da Real Academia Espanhola define climatérico das seguintes maneiras: “1. Adj. Pertenciente o relativo a cualquiera de los períodos de la vida considerados como críticos [...]. 2. Adj. Dicho del tiempo: Peligroso por alguna circunstancia.”

Esse período crítico registrado em determinado ponto de um contínuo temporal, na cosmogonia asteca, representa o fim de um tempo, como explica Octavio Paz em *El laberinto de la soledad*:

Ningún otro pueblo se ha sentido tan totalmente desamparado como se sintió la nación azteca ante los avisos, profecías y signos que anunciaron su caída. Se corre el riesgo de no comprender el sentido que tenían esos signos y profecías para los indios si se olvida su concepción cíclica del tiempo. Según ocurre con muchos otros pueblos y civilizaciones, para los aztecas el tiempo no era una medida abstracta y vacía de contenido, sino algo concreto, una

fuerza, sustancia o fluido que se gasta y consume. De ahí la necesidad de los ritos y sacrificios destinados a revigorizar el año o el siglo. [...] La llegada de los españoles fue interpretada por Moctezuma – al menos al principio – no tanto como un peligro “exterior” sino como el acabamiento interno de una era cósmica y el principio de otra. (PAZ, 1997, p. 103)

Em consonância com o pensamento asteca, a visão apocalíptica do tempo forma parte clara da visão de Bolaño sobre a América Latina e seu “incierto futuro”. No entanto, à diferença das figurações astecas, a obra de Bolaño não dá espaço para qualquer perspectiva de renascimento ou de renovação que viria após esse fim catastrófico. Dessa maneira, do ponto de vista filosófico, é possível pensar, tanto a partir de *2666* como a partir de *La literatura nazi en America*, que a obra de Bolaño não se vincula à ideia presente na cosmogonia asteca e em muitas outras de que o tempo é cíclico. Em sua obra, manifesta-se a ideia de que aquilo que é definido como climatérico se instala e se desdobra até o fim, sem outro recomeço. Desse modo, em tais obras que se voltam para o futuro, o que aparece, na verdade, é quase uma visão teleológica do tempo, com a progressão de uma catástrofe cujo resultado é a imagem apocalíptica de um gigantesco cemitério.

Levando em conta isso, em *2666*, é possível estabelecer uma relação entre as figurações de Bolaño sobre o século XX e a definição desse período a partir da ideia de totalitarismo, pensamento que foi desenvolvido principalmente por Hanna Arendt e que Alain Badiou explica da seguinte maneira: “[O século totalitário] é o lugar de acontecimentos tão apocalípticos, tão apavorantes, que a única categoria com que seja apropriado pronunciar sua unidade é a de crime.” (BADIOU, 2007, p. 11). Não é difícil perceber que a unidade do século retratado por Bolaño é a “unidade de crime”, já que os feminicídios e Santa Teresa são o ponto de convergência entre todas as cinco partes do romance, além de serem, respectivamente, a temática central e a protagonista do enredo. Aqui não cabe estender a discussão a respeito do que pode configurar um século, para além de sua simples medida temporal de 100 anos. Até porque, seguindo os passos que percorre o filósofo Alain Badiou em uma série de conferências intituladas *O século*, seria possível identificar em *2666* formas que se aproximam das diversas maneiras de se compreender esse período, desde a concepção de século curto – na trilha do que postulou Eric Hobsbawm –, passando pela concepção de século liberal, ou do triunfo do mercado mundial – como de certa forma foi abordado neste trabalho –, e chegando até mesmo ao que o próprio autor denomina “século da besta”, o que poderia ser relacionado com a soma do número 2 (em uma referência ao período que começa com o século XX) com o número 666 (número da besta na filosofia cristã), que compõe o título do romance. No entanto, a intenção

das discussões aqui propostas não é a de atribuir conceitos fechados e entendê-los como ferramentas únicas e unívocas para a leitura do tempo na obra de Bolaño.

O que vale, aqui, é retomar algumas palavras que foram sendo diluídas nas últimas linhas e que são importantes para a compreensão do tempo em sentido mais amplo. Catastrófico, climatérico e apocalíptico são, portanto, alguns atributos que a obra do autor chileno apresenta no exercício de prefiguração constante de um futuro que se reflete no espelho de um passado recente, o século XX. A esses atributos, poderia ser somada a “poética da intempérie” que envolve praticamente toda a obra de Bolaño, tanto as que se voltam para o passado como as que se voltam para o futuro, o que é o caso de *La literatura nazi en America* e *2666*. É precisamente neste último romance o lugar onde essa poética ganha uma representação das mais ilustrativas de sua obra. Essa representação está condensada na imagem do livro de geometria pendurado no varal da casa de Amalfitano em Santa Teresa. Como explica o próprio personagem à sua filha Rosa, o experimento inspirado na obra de Marcel Duchamp serve “para ver cómo resiste la intemperie, los embates de esta naturaleza desértica” (BOLAÑO, 2020, p. 259).

É também a partir de Amalfitano que surge, em *2666*, uma teoria sobre o tempo que não se relaciona diretamente nem com a tradição apocalíptica que estava sendo discutida até aqui, e nem com os demais temas extraídos do comentário de Bolaño sobre o livro-reportagem de González Rodríguez. No entanto, essa teoria é importante de ser observada por ensejar reflexões que também são parte inerente da poética do autor e que dizem respeito ao contexto latino-americano em oposição ao contexto da Europa e dos Estados Unidos. A ideia mencionada faz parte do pensamento de Amalfitano logo depois de sua chegada a Santa Teresa, no momento em que ele começa a sentir os efeitos de um *jet-lag*:

Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. Así, si uno viajaba de improviso a ciudades que en teoría no deberían existir o aún no poseían el tiempo apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como jet-lag. No por tu cansancio sino por el cansancio de aquellos que en aquel momento, si tú no hubieras viajado, deberían de estar dormidos. (BOLAÑO, 2020, pp. 255-256)

A teoria de Amalfitano sobre o *jet-lag* pode ser explorada a partir de uma concepção de tempo não simultâneo, um tempo descompassado por determinada distância espacial. Esse descompasso é exemplificado, no excerto acima, pela diferença entre cidades da Europa e cidades da América Latina. Nesse contexto, o que propõe Amalfitano na tentativa de explicar o fenômeno do *jet-lag* é que a tentativa de apagar o descompasso e forçar uma correspondência temporal, inevitavelmente, produz efeitos no outro. Sendo assim, uma leitura bastante livre e

metafórica dessas ideias, poderia apontar para uma crítica em relação ao exercício de forçar uma aproximação principalmente temporal entre os países ditos “desenvolvidos” e os ditos “subdesenvolvidos”, como se esse suposto subdesenvolvimento fosse fruto do atraso de um relógio imaginário, um relógio que, sob essa perspectiva, só pode ser o do capital.

Essa suposta assimetria entre Europa e América Latina pode ser pensada, em 2666, a partir das imagens do deserto e do mar. Enquanto o cenário latino-americano da catástrofe é, principalmente, o deserto, onde coisas e pessoas desaparecem, o cenário europeu, representado pela figura de Benno von Archimboldi, é o das águas. O personagem cuja vida inteira é narrada na última parte do romance possui, como um de seus atributos principais, o fascínio pelo mergulho, pelo mar e pelos rios. Aqui já é possível retomar a máxima de Heráclito que associa as águas ao tempo, de modo que, com isso, seria possível ver Archimboldi como um personagem que está imerso na História. O escritor germânico é, antes de tudo, um sujeito profundamente vinculado à história europeia e a praticamente tudo o que aconteceu no século XX no continente. Embora ele mesmo tenha características de um *outsider*, estando de certa maneira fora do espaço, uma vez que seu paradeiro é sempre desconhecido, e embora ele procure estar também fora do sistema, considerando seu “lumpenismo intelectual”, o que já foi discutido neste trabalho, Archimboldi não é capaz de fugir de seu próprio tempo, de modo que ele acaba sendo atravessado por esse tempo e, dessa maneira, narrar sua história significa também narrar a história de um século na Europa.

Na contramão desse cenário europeu determinado pelo tempo e por seus acontecimentos, encontram-se os assassinos, as vítimas e as pessoas que simplesmente habitam ou passam pelo deserto de Sonora. Estes sujeitos são, em alguma medida, como diria Nietzsche (2003), “a-históricos”. Isso porque tais pessoas, no interior do enredo, quase não têm história, passado ou perspectiva de futuro, pouco se sabe sobre elas, quase como se elas servissem apenas para aparecer e logo depois desaparecer na imensidão do deserto mexicano ou em meio ao acúmulo dos lixões das fábricas estadunidenses que se instalam do outro lado da fronteira. Essa figuração de corpos “descartáveis” e “a-históricos” também encontra ecos na filosofia nietzschiana pela atribuição de um caráter animalesco aos sujeitos representados, uma vez que o filósofo alemão inicia suas *considerações intempestivas* a partir da visão da experiência temporal do animais, cuja memória e imaginação de futuro não existem, de modo que aquilo que sobra é apenas o tempo presente.

Se por um lado Benno von Archimboldi é o personagem histórico, imerso nas águas do tempo europeu, por outro lado há um personagem *a-histórico* que é filho do deserto mexicano:

Lalo Cura. O sujeito cujo nome remete, por cacofonia, à loucura, paradoxalmente é um dos poucos, entre os nascidos no México e principalmente entre aqueles que atuam – ou pelo menos deveriam atuar – no combate direto aos crimes, que consegue ter um olhar lúcido e preocupado a respeito da realidade que o cerca. A explicação para essa combinação contraditória – loucura e lucidez – pode estar em uma “passagem paralela” da obra de Bolaño, ou seja, uma cena de 2666 que se conecta com outra obra sua. Nesse último romance do autor, encontra-se a seguinte informação sobre a mãe de Lalo Cura:

En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. Parecían como drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su casa. Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil. Los estudiantes conocían Villaviciosa pero lo que querían era encontrar la carretera a Ures o a Hermosillo. Cada noche hicieron el amor con ella, dentro del coche o sobre la tierra tibia del desierto, hasta que una mañana ella llegó al lugar y no los encontró. Tres meses después, cuando su tatarabuela le preguntó quién era el padre de la criatura que esperaba, la joven María Expósito tuvo una extraña visión de sí misma: se vio pequeña y fuerte, se vio cogiendo con dos hombres en medio de un lago de sal, vio un túnel lleno de macetas con plantas y flores. (BOLAÑO, 2020, p. 739)

A citação faz referência clara a *Los detectives salvajes* e aos personagens Ulises Lima e Arturo Belano – os *alter egos* de Mario Santiago Paskasquiaro e Roberto Bolaño, respectivamente – que, na última parte desse romance anterior à 2666, percorrem o Deserto de Sonora em busca de uma poeta desaparecida. Como ocorre com todas as três partes de *Los detectives salvajes*, a última também recebe um título seguido da data dos acontecimentos narrados. Neste caso, o título e a data são: “*Los desiertos de Sonora (1976)*”. A correspondência que se verifica entre o local (o Deserto de Sonora), o ano (1976) e a descrição dos personagens (dois jovens estudantes do DF etc.), sugere que o personagem Lalo Cura é, na verdade, filho de Arturo Belano ou de Ulises Lima, ou ainda, metaforicamente, dos dois.

Lalo Cura não aparece nominalmente em *Los detectives salvajes*, mas de alguma maneira, sua concepção está nele. A concepção de uma juventude perdida, que sonha com uma revolução, mas cujo destino está fatalmente vinculado à morte ou à loucura, ou a ambas. Essa ideia pode ser traduzida por uma frase encontrada no Manifesto Infrarrealista escrito por Bolaño: “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando” (2022).

No caso de *El testigo*, não há figurações de loucura ou representação geracional de certa juventude perdida, mas as imagens de água e de deserto aparecem, assim como na poética de

Bolaño, como elementos capazes de simbolizar o tempo. Nas primeiras linhas do romance, o personagem Julio Valdivieso, que acaba de regressar ao México, recebe uma ligação de alguém apelidado de Vikingo, que se apresenta como seu antigo amigo. Valdivieso desliga o telefone antes de conseguir encontrar uma lembrança que revele a identidade desse interlocutor assim como sua conexão pessoal com ele. Ainda confuso, o protagonista, entra no banho e, sob o jato do chuveiro, enfim tem sua memória ativada:

Bajo el chorro de a regadera, luchó para otorgarle facciones al Vikingo. Se llamaba Juan Ruiz [...]. De pronto, al respirar el cloro que caía con el agua, se vio en la Alberca Olímpica. Estaba en las gradas de la fosa de clavados, con un absurdo libro en la mano (¿ya Pavese?, ¿todavía Cortázar?). Un amigo del taller tenía una eliminatoria. Vio al Vikingo subir a la plataforma y recorrer con parsimonia el trampolín. (VILLORO J. , 2004, p. 17)

A cena inicial de ativação de uma memória perdida no passado e atrelada ao território mexicano se repete de diversas maneiras ao longo de todo o romance, da mesma forma como se apresentam variações do simbolismo da água e do deserto em forma de representação do tempo, sejam essas representações de memória ou de arquivo, uma vez que o romance em sua totalidade se volta para o passado. Depois de passar pela Cidade do México, Julio Valdivieso segue para a fazenda Los Cominos, no estado de San Luis Potosí, onde é recebido pelo seu tio Donasiano que prontamente expõe o principal problema da região: a briga por água em um lugar cercado pelo deserto. A propriedade privada da família, no entanto, abriga dois reservatórios de água, um localizado à frente e outro aos fundos. Esses espaços, com o desenrolar da narrativa, as recordações do personagem principal e também suas descobertas a respeito de acontecimentos de um passado ainda anterior, tornam-se símbolos de memórias análogas que se procura apagar.

Esses índices de memória em forma física são: um poço de extração de água potável, que fica à frente da fazenda; e uma grande poça ou manancial cuja função é a de irrigar plantas ao fundo da propriedade. O primeiro reservatório evoca as memórias do amor proibido do próprio Julio Valdivieso com sua prima Nieves. Em torno desse poço, são reproduzidas as imagens da infância e da adolescência desses dois personagens em diversos momentos ao longo do romance:

La hacienda de Los Cominos tenía un pozo en su primer patio. Nieves y Julio se asomaron ahí infinidad de veces. Al fondo del círculo enlameado había un agua nunca distinguible, a veces purificada por una tortuga, a veces envenenada con historias. Una llave precisa, unas joyas faltantes, un cuchillo incriminatorio podían estar ahí. (VILLORO J. , 2004, p. 40)

No volvió a hablar con ella, vivió lejos, rehízo su destino sobre la sombra de otro. El agua del pozo siguió ahí. Algo le pedía desde lo hondo que

deshilvanara algunas cosas, con la inicial de su nombre, el flaco cuchillo. (VILLORO J. , 2004, p. 286)

Olga se resignó a oler el alcohol en su vaso. Habló así, como si se sirviera de un micrófono, que en este caso amortiguaba sus palabras:

—Nieves me pidió que si alguna vez te veía, te dijera que había tirado una moneda por ti en el pozo, con la mano izquierda. (VILLORO J. , 2004, p. 371)

A imagem de um poço se associa, de certa maneira, à ideia de profundida e de mistérios, como uma espécie de indicação da existência, ainda que invisível, de coisas que se escondem no fundo de suas águas paradas. Não se trata, portanto, da imagem de um rio que flui, como se poderia dizer a respeito da memória e sua invariável transformação, mas um lugar de represa ou de arquivo do tempo. Há ainda, a simbologia de jogar uma moeda nesse lugar, como uma evocação da sorte e da promessa de realização de desejos secretos. Essa ideia de desejo secreto se associa às águas no interior do romance a partir da representação do segundo reservatório da fazenda Los Cominos que aparece como um arquivo do tempo ou, para lembrar do título do romance, como uma testemunha do passado.

A poça localizada nos fundos da propriedade da família de Julio Valdivieso é um espaço que não tem lugar em suas memórias pessoais, mas se apresenta a ele durante seu regresso como o local de realização de um milagre operado supostamente pelo poeta Ramón López Velarde. Com o desenrolar da narrativa, no entanto, o protagonista descobre que o milagre se trata de um embuste e os mistérios que envolvem esse manancial se relacionam, na verdade, com parte do passado de sua família que se procura esconder, da mesma maneira que sua relação incestuosa com Nieves. O local é o cenário onde a tia falecida de Julio, Florinda, teria revelado a relação amorosa que vivia com um prisioneiro da Guerra Cristera mantido nas dependências da fazenda.

—Tu tía Florinda paseaba mucho por aquí —intervino Donasiano—. Esta agua le gustaba porque no refleja las caras. De noche es negra, de día está cubierta de lentejillas verdes, en la tarde es morada o tornasolada. Venía aquí de tarde en tarde, una de ellas con Frumencio, un hombre que recogimos, muy fregado por la guerra de Cristo Rey. (VILLORO J. , 2004, p. 148)

Una tarde Florinda estaba aquí con él cuando un rayo cayó del cielo. Partió en dos ese eucalipto —Donasiano señaló algo que parecía un obelisco—. Una tormenta seca. Frumencio estaba bajo el árbol y el impacto lo aventó al agua. No sabía nadar. Tu tía Florinda se acordó del milagro de Venado. Había leído las cartas que Teresa Toranzo le mandó a tu bisabuelo. Se arrodilló ahí donde estás y le rezó a López Velarde. El cuerpo salió del agua, arrastrado por una corriente extraña. Mira el agua, es casi inerte, y sin embargo algo lo sacó. Florinda nunca olvidó la escena. (VILLORO J. , 2004, p. 148)

—El milagro fue Florinda. Se lanzó sobre él. Era su prisionero, pero lo quería. Sólo entonces lo supo. Lo tenía en el cuarto del cacomixtle, olía a deyecciones, le faltaban las orejas, era ateo, pero ella lo amaba. Lo desamarró al salir. Cortó

la cuerda a mordiscos, como una perra con un cordón umbilical. Lo besó y lloró sobre él. Perdió la virginidad sobre ese cuerpo mojado. Saturnino, el padre de Eleno, los encontró mezclando las lágrimas y la saliva. (VILLORO J. , 2004, p. 421)

Tanto o amor proibido de Julio e Nieves como o amor proibido de Florinda e Frumencio são testemunhados pelas águas paradas de um poço ou de uma poça que estancam a água em meio ao deserto. A imagem dessas águas paradas, do ponto de vista simbólico de um tempo passado, se insere na categoria de arquivo por sua relativa imutabilidade. De outro lado, a imagem do deserto também pode ser pensada nesses termos, mas, neste caso, pelo seu caráter cumulativo. Essa referência ao processo natural de acumulação do deserto que, embora se mova lentamente é capaz de sobrepor vestígios de diversos tempos, aparece no romance de Juan Villoro a partir da voz do personagem Donasiano. O tio do protagonista se constitui, como se percebe logo no início da narrativa, como o guardião principal desse arquivo familiar e, por extensão, também coletivo e histórico em alguma medida. Donasiano diz: “Está en mi naturaleza almacenar. [...] lo mío no es el discernimiento sino la suma. Demasiadas generaciones vivieron antes que yo en este desierto. Aquí todo opera por acumulación.” (VILLORO J. , 2004, p. 453).

Para lembrar um pouco do que foi discutido no capítulo anterior a respeito das representações do México na obra de Juan Villoro, as imagens do deserto e das águas paradas aparecem no romance no contexto de um lugar que, em contraposição à capital do país, exprime certa lentidão. Nesse cenário, o velho cão de corrida, Don Bob, percorre as ruas do povoado, levantando poeira, em uma velocidade que contrasta com o restante da paisagem quase inerte ao redor e dentro da propriedade dos Valdivieso. Sendo assim, em *El testigo*, a fazenda Los Cominos funciona como uma espécie de templo capaz de desacelerar o tempo, mas também resguarda o acúmulo de histórias desse mesmo passado.

No entanto, é esse arquivo, com certo grau de imutabilidade, o responsável principal pela ativação da memória de Julio Valdivieso assim como pela ativação de sua busca por compreender o passado da família. Ao contrário do arquivo, como já mencionado, a memória possui certo grau de transformação e de ressignificação, como o rio de Heráclito que não para de fluir. Sendo assim, no romance, essa fluidez da memória também está associada, de certa forma, à imagem da água, como é o caso da primeira citação de *El testigo* aqui apresentada, narrando os primeiros momentos do protagonista em seu regresso, e é também o caso do momento de incursão efetiva desse personagem pelo arquivo documental acumulado por Donasiano.

Fora dos limites da fazenda Los Cominos e de seu tempo inerte, Julio Valdivieso abre a caixa de documentos enviada pelo seu tio na tentativa de empreender o trabalho de pesquisa que lhe foi confiado por Félix Roviroso. Nesse momento, o protagonista está na Cidade do México, na biblioteca pública da Plaza de la Ciudadela, quando começa uma tempestade:

Había olvidado los aguaceros torrenciales del DF. La ciudad quedaba sitiada por el agua. La biblioteca tenía tantas goteras que en la sala de lectura se colocaban hasta veinte cubetas en sitios estratégicos. Las fisuras del techo eran desiguales y unas cubetas se llenaban antes que otras, produciendo ruidos distintos. [...] Llovía mucho cuando revisó las fotografías con nuevos ojos. Las imágenes eran tan contundentes que en ocasiones pasaba por alto minucias, una frase escrita al calce o al reverso. (VILLORO J. , 2004, p. 239)

O compasso das gotas de chuva sobre o telhado da Biblioteca de México embala Julio Valdivieso durante o trabalho de revisão do arquivo documental de Donasiano até que uma descoberta promove uma transformação em sua própria memória. O registro de uma assinatura e a comparação da forma de uma caligrafia, datas e fotos, faz o protagonista perceber que um personagem da Guerra Cristera que supostamente teria sido vítima da Revolução, e que inspirou a escolha do nome do próprio Julio Valdivieso, não tinha morrido como mártir, embora a história fantasiosa tivesse sido repetida e preservada em Los Cominos. Essa possibilidade de transformação da memória ou da história é algo que faz parte do caráter natural do arquivo, como explica Paul Ricoeur: “como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler.” (RICOEUR, 2007, p. 179).

Sendo assim, enquanto as águas paradas e o deserto representam o arquivo do tempo, as águas que fluem envolvem e representam os momentos da memória posta em marcha. No caso de Julio Valdivieso, sua memória, sobretudo familiar, parece depender desse arquivo e, por isso, acessá-lo significa fazer com que o tempo, ainda que passado, volte a passar. Para retomar uma imagem da poética de Bolaño sobre o tempo, o arquivo de *El testigo* não pode ser um *aide-mémoire* porque ele prescinde de uma seleção e da interpretação daquele que o acessa, como assinada Ricoeur sobre sua natureza. Nesse sentido, o arquivo seria uma fotografia ampla e detalhada, mas que se apresenta como um quebra-cabeças que precisa ser montado. Em contrapartida, o *aide-mémoire* é uma espécie de *mônada* fotográfica, um recorte que reúne elementos capazes de deduzir o todo, como uma imagem pontilhada que, à distância, vê-se melhor e apenas sugere seus detalhes opacos.

Em diversos momentos do romance, o protagonista percebe que está diante de um processo de ativação da própria memória esquecida, uma memória que, de certa forma, tornou-se arquivo estático por algum tempo, tendo sido abandonada no território mexicano com sua partida para a Europa, como uma mala propositalmente deixada para trás.

Julio no había regresado a México sino a sus recuerdos. [...] Los veinticuatro años que siempre negó como un exilio regresaban ahora como una evasión. (VILLORO J. , 2004, p. 237)

El rodaje inminente —las paredes viejas pensadas como historia— lo ayudaba a situarse en un plano fantasmagórico. Los recuerdos, los anhelos vencidos, las suposiciones a destiempo adquirirían realidad. (VILLORO J. , 2004, pp. 411-412)

Dessa forma, o regresso do personagem principal se arrasta por meses porque a viagem que ele empreende para seu país não tem caráter apenas espacial, mas também temporal. Julio Valdivieso está, portanto, ao longo de toda a narrativa empreendendo uma viagem para seu próprio passado enquanto observa também o passado familiar e coletivo. No vaivém espacial, o destino final é também o ponto de partida. Depois de uma série de dissabores vividos na Cidade do México – desde um sequestro, passando pela perda de dois amigos, pela iminência do fim de seu casamento e também pelo medo da conexão involuntária com membros de um cartel –, Julio Valdivieso retorna voluntariamente a Los Cominos, mas desta vez sem um propósito definido. Nesse cenário, o simbolismo da água parada também volta à narrativa já que o personagem sofre um acidente e quase se afoga na mesma poça que foi palco da relação proibida entre Florinda e Frumencio.

Esa tarde derrapó junto a la poza de la huerta. Cayó en una zona de guijarros y sintió la frescura del agua. Su cabeza dio contra una roca. Antes de perder el conocimiento, pensó en una palabra: «Chacahua». Lo último que recordó fue el movimiento, dichoso aun en la caída, con que había atravesado el campo bajo una luz dorada. Eleno lo encontró horas más tarde, en la orilla. Aprovechó el agua de la poza para ponerle una compresa húmeda en la frente. Lo llevó a la hacienda, donde él recobró el conocimiento a eso de las ocho de la noche. (VILLORO J. , 2004, p. 419)

O afogamento de Julio Valdivieso no presente se espelha a um afogamento de seu passado que, por sua vez, dá sentido e determina a decisão do protagonista quanto à sua estada definitiva no México. Isso porque a palavra pensada por ele antes de desmaiar, “Chacahua” remete às lagunas do estado de Oaxaca onde, em tempos de juventude, ele esteve acompanhado de Félix Rovirosa, como narra o seguinte trecho:

Algo hizo que Julio tomara la muñeca de Félix, como si el encargo de su hermana le interesara mucho. Entonces vio la cicatriz, una cicatriz en equis. «¿Y esto?», preguntó. «Me la hice en Chacahua, con tu reloj», contestó el comparatista.

Nunca antes habían hablado de eso. En los tiempos del taller fueron de campamento a las lagunas de Chacahua y durante varios días Félix mostró sus molestas habilidades prácticas. Rentaron la palapa de un lanchero que también se convirtió en su proveedor de marihuana.

Una tarde, a una hora de pleamar en la que casi nunca nadaban, Julio entró al agua perfectamente marihuano. Una ola lo revolcó y la corriente lo llevó adentro. Tragó agua, abriendo mucho los ojos al entorno verde y repleto de

burbujas. Pensó que eso era la muerte. Un vaso de burbujas. Nadó con desesperación hasta golpearse con el fondo. Increíble haber nadado en picada. Las burbujas seguían ahí, ahora enturbiadas por la arena. Braceó y pataleó hasta que sintió un contacto. Félix tuvo que golpearlo para maniobrar con él. Se encajó la hebilla de su reloj; llegó a la arena chorreando sangre. (VILLORO J. , 2004, pp. 168-169)

A lembrança desse primeiro afogamento ocorre, na verdade, antes de Julio Valdivieso regressar ao México, ao encontrar com esse amigo ainda na França e receber dele a proposta de um trabalho temporário em seu país natal. Sendo assim, a menção do nome Chacahua no momento do segundo afogamento que o personagem sofre tem duplo sentido. O primeiro é uma analogia direta à quase-morte na água e o segundo se refere aos salvamentos de que Félix Roviroso é, de certa forma, duplamente responsável. Essa figura que, em muitos casos, inspira desconfiança por parte do protagonista é quem livra Julio Valdivieso de se afogar literalmente em Chacahua e também é quem o salva, do ponto de vista figurativo, de um afogamento nas águas do tempo do exílio na Europa. Roviroso, portanto, puxa o personagem submerso e o leva de volta para a terra firme. A partir dessa imagem, o que se observa é que, ainda que de maneira subconsciente, o protagonista percebe essa simetria entre os dois momentos vinculados a esse amigo e, depois desse segundo acontecimento, registrado no manancial da fazenda, ele enfim toma a decisão de ficar definitivamente no seu país natal. Essa decisão se constitui como o mote principal do romance, ou seja, o interminável regresso e a chegada ao mesmo ponto de partida, o lugar de sua infância.

Essa ideia de circularidade temporal pode servir como o elemento primordial para se pensar no romance de Juan Villoro a partir do clássico mexicano escrito por Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, cujo enredo apresenta uma série de elementos que também estão, de certa maneira, relidos em *El testigo*. Sobre *Pedro Páramo* e a manipulação da temporalidade em seu enredo, o próprio Villoro comenta, em um texto de crítica intitulado “Lección de arena – Pedro Páramo”, o seguinte: “[...] los fantasmas rulfianos trazan su ruta circular.” (VILLORO J. , 2018, p. 18). Em outro trecho do mesmo ensaio, Villoro afirma: “Ajenos al devenir, los personajes de Rulfo viven la hora reiterada del mito.” (VILLORO J. , 2018, p. 19). A ideia de circularidade temporal como um registro próprio das narrativas míticas é mais uma indicação capaz de promover também uma aproximação— já anunciada pelo próprio autor na epígrafe e em entrevistas — de *El testigo* com a *Odisseia* de Homero e o longo empreendimento de Ulisses em voltar para casa.

Para dar um exemplo dessa circularidade, extraído da própria obra de Rulfo, em determinado momento, o protagonista que ainda não está totalmente acostumado à realidade

espacial e temporal de Comala, observa: “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna.” (RULFO, 2022, p. 227). No romance de Villoro, esse tempo circular se apresenta predominantemente na experiência individual e no exercício de rememoração do personagem principal, como já mencionado. No entanto, essa circularidade também aparece em comentários a respeito de uma suposta repetição de acontecimentos registrados no âmbito da memória e da história coletiva. Ainda quando está em Paris, Julio Valdivieso caminha pelo cemitério de Montparnasse e se depara com uma mensagem curiosa junto à tumba do ex-presidente mexicano Porfírio Díaz. Essa cena está também relacionada a mais uma imagem da água e do tempo, representada, neste caso, pela chuva que evoca a lembrança do poeta César Vallejo, igualmente enterrado nesse local:

A los pocos días fue a despedirse de las tumbas de Montparnasse, de Vallejo, que previó su muerte en París, un día de lluvia, del que ya tenía el recuerdo. Con la misma nostalgia anticipada pasó por la carita sonriente en la tumba de Cortázar, él, que leyó *Rayuela* como un libro de autoayuda, fue a París a agregarle un capítulo y no hizo otra cosa que vivir ahí. Entre las lápidas pensó en López Velarde y «El retorno maléfico». Recordó las palabras de remate, «una íntima tristeza reaccionaria», mientras buscaba la tumba de Porfirio Díaz. Finalmente dio con ella, una cripta como un armario con techo de dos aguas, con puerta y ventanita. Julio se asomó a ver la previsible Virgen de Guadalupe, las fotos del dictador, un florero que reclamaba mejores atenciones. Al borde del piso, le sorprendió una placa de piedra, con la leyenda: «México lo quiere, México lo admira, México lo respeta». [...] En la cripta de Porfirio Díaz, el tiempo volvía sobre sí mismo. En 1994 alguien anheló ahí el remoto edén del orden y la fuerza. La lluvia empezó a caer, no tanto para honrar poéticamente a Vallejo, sino para inquietar a Julio con un cosquilleo frío en las ropas, como arañas del tiempo. (VILLORO J. , 2004, p. 25)

Essa “volta do tempo sobre si mesmo” se refere ao período histórico do México no momento do regresso do personagem principal de *El testigo*, momento em que ideias antigas e supostamente superadas, voltam ao centro do debate social. No caso do trecho acima, a surpresa do personagem em encontrar uma mensagem recente de exaltação e apoio a um político mexicano do passado, deposto pela Revolução, se funde com o fim da incerteza que até então o personagem tem em relação à necessidade de regressar. Isso, é claro, também a partir da chuva e da memória que ela evoca do poeta peruano César Vallejo.

De volta ao romance de Rulfo, a desordem cronológica observada pelo protagonista Juan Preciado tem a ver com o estatuto dos demais personagens que habitam o cenário dessa obra, a mítica Comala. Não demora muito para o protagonista e o leitor terem a confirmação de que essa terra está povoada de almas penadas e, como essas figuras estão mortas, elas não vivem o tempo da mesma forma que aqueles que estão vivos. Para lembrar uma citação de Bolaño no

prólogo de *Amberes*, os fantasmas são “los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo.” (BOLAÑO, 2017, p. 9).

A fantasmagoria se constitui como outro elemento capaz de criar paralelismos entre as obras de Juan Rulfo e de Villoro. Enquanto Juan Preciado, depois da morte de sua mãe, empreende viagem a Comala para encontrar seu pai e, ao fim, acaba encontrando somente com fantasmas, o cenário mexicano também funciona de maneira similar para Julio Valdivieso. Seja na Cidade do México ou em San Luis Potosí, os fantasmas do passado do protagonista ressurgem ainda que contra sua vontade. O principal deles é seu amor proibido de adolescência, a prima Nieves que não compareceu ao encontro prévio à viagem que os levaria, juntos, para a Europa 24 anos antes, e que no momento de regresso de Julio Valdivieso já está morta. É no próprio romance que Nieves aparece como uma espécie de espectro inseparável do protagonista: “Algo de fantasmal había en la vida de Julio, la mujer que no quiso estar ahí y le dejó su sombra.” (VILLORO J. , 2004, p. 40).

Para além da fantasmagoria rufiana que se expressa na personagem Nieves, o protagonista de *El testigo* sente essa experiência espectral ao se reconectar com o passado em diversas outras situações, sendo que em uma delas ele próprio estabelece uma conexão mental com Juan Preciado de *Pedro Páramo*: “[Julio] Sonreía con la amabilidad descolocada de alguien que mira a extraños que sin embargo saben quién es él. Juan Preciado en Comala. Espectros. Sombras de voces.” (VILLORO J. , 2004, p. 322). Essa escuta de vozes do passado é capaz de indicar outro modelo de temporalidade que além de conter certa circularidade está, de algum modo, sobreposto. É possível pensar, com isso, que a temporalidade de Rulfo que igualmente pode ser transposta para se pensar o romance de Villoro ganha a forma de um espiral que se expande e se contrai, colocando acontecimentos do passado para ecoar, em um exercício de confusão polifônica, no presente.

As vozes, tal qual aparecem na experiência de espectralidade de Julio Valdivieso, constituem-se também no romance de Rulfo como o principal elemento por meio do qual se percebe os fantasmas, como demonstra a seguinte conversa da personagem Damiana com Juan Preciado:

- Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. [...]
- Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora. (RULFO, 2022, p. 213)

Depois de ouvir as histórias contadas pela personagem Damiana, o protagonista acaba descobrindo que ela mesma está morta. Pouco antes, é ela quem denuncia a qualidade fantasmal da primeira mulher que recebe Juan Preciado em Comala, Eduviges. Para abrir um breve parêntese em meio às discussões que promovem uma aproximação entre *El testigo* e *Pedro Páramo* quanto à abordagem e manipulação do tempo e da temporalidade, é importante mencionar brevemente outros dois elementos que, em sentido geral, criam outras aproximações entre essas obras. O primeiro elemento diz respeito à personagem Eduviges que, de acordo com ela mesma, constitui-se como uma espécie de mãe “negativa” de Juan Preciado, da mesma maneira que Alicia e Luciano são os filhos negativos de Julio Valdivieso (“¡Lucianito y Licha son tus hijos negativos!”, diz Donasiano ao tentar convencê-lo a se tornar o responsável legal pela herança dos descendentes de Nieves). O segundo elemento tem a ver com a abordagem do tema do incesto, no caso de *El testigo*, entre primos, no caso de *Pedro Páramo*, entre irmãos. Embora no caso do romance rufiano essa relação incestuosa seja apenas uma história secundária, o próprio Villoro em seu ensaio sobre Rulfo sublinha, evocando um texto de José de la Colina, a importância dessa figuração para o propósito narrativo e conceitual, bastante crítico à tradição e à moral cristã, de *Pedro Páramo*.

De volta às figurações da obra de Juan Rulfo que produzem ressonância na obra de Juan Villoro do ponto de vista do tema do tempo, além do passado fantasmal que se vincula a um espaço determinado e além da identificação estrutural de um tempo circular, um último elemento que se constitui como ponto de interseção entre as narrativas é possivelmente o mais importante e, ao mesmo tempo, talvez o menos evidente.

Ao observar a obra de Juan Villoro em um exercício comparativo com a obra de Roberto Bolaño, o trabalho do primeiro parece, em contraste com o trabalho do segundo, menos vinculado a um propósito e a uma crítica política. No entanto, a dimensão política de *El testigo* existe e pode ser lida nos mesmos termos que o próprio Villoro lê a dimensão política de *Pedro Páramo*:

En *Pedro Páramo* la muerte es una expresión de la continuidad. La miseria que aniquila a los habitantes de Comala, su despojo irreparable, depende de su imposibilidad de entrar al tiempo. La dimensión política de *Pedro Páramo* es específicamente literaria: la historia de quienes no pueden tener Historia. (VILLORO J. , 2018, p. 19)

Assim como ocorre com o romance de Juan Rulfo, e por extensão com toda sua obra, no caso da narrativa e da poética de Juan Villoro o que se observa como abordagem política é justamente esse exercício de produzir retratos que adicionam à História coletiva a história de vida de pessoas comuns, que permite olhar para pessoas invisibilizadas pela história oficial

também como agentes que interferem no presente e, igualmente, no passado. Em *El testigo*, como já abordado no capítulo sobre o silêncio, qualquer pessoa é uma testemunha dos acontecimentos e das transformações sociais. Naturalmente, essa ideia se encaixa em uma série de outros atributos da poética de Villoro que já foram mencionados neste trabalho, como seu olhar próprio do cronista, cuja característica principal é a de se voltar para os detalhes muitas vezes despercebidos da vida cotidiana, ou como seu interesse pelos matizes na representação de personagens que, ao contrário de Bolaño, não se constituem como extremos, ou seja, como os melhores ou piores de determinado perfil, classe ou categoria.

Sendo assim, o caminho traçado até aqui, apresenta uma série de diferenças a respeito da abordagem da temática do tempo em *2666* e em *El testigo*, mas é justamente o tratamento desse tema aparentemente desigual o que conduz a um ponto de interseção pouco explorado no olhar que se volta para Bolaño e para Villoro: o comprometimento político e social dos dois autores, assim como suas necessidades de produzir imagens que, mesmo com registros totalmente diferentes, contribuem para a compreensão da sociedade na qual se inserem, seja por meio da escuta dos fantasmas e das testemunhas do passado, seja por meio do espelhamento desse passado a um futuro catastrófico.

## CONCLUSÃO

*É absolutamente necessário  
Que o abismo responda de uma vez  
Porque o tempo está ficando curto.*  
Nicanor Parra

Concluir um trabalho que, como foi proposto logo na introdução, utiliza procedimentos metodológicos menos ortodoxos do ponto de vista de certa tradição acadêmica, fazendo uso de imagens diversas e buscando construir associações que pretendem ser em alguma medida livres, é uma tarefa quase irrealizável, sobretudo se admite-se a complexidade e a riqueza tanto dos livros que compõem o *corpus* como das poéticas totais – e inconclusas até mesmo no caso de Bolaño já que ainda há textos a serem publicados postumamente<sup>148</sup>, e no caso de Villoro que a despeito da idade, quase 70 anos, segue vigoroso e produtivo – dos dois autores. O que se pode fazer aqui, então, é revisitar brevemente algumas dessas imagens, recorrer de maneira mais acelerada alguns caminhos desse labirinto construído a partir de um olhar pessoal de modo a tentar criar um panorama ao menos parcial deste trabalho e dos textos, sem a pretensão de fechá-los definitivamente.

Esse itinerário pelas poéticas de Roberto Bolaño e de Juan Villoro a partir de *2666* e de *El testigo* partiu dos rastros de personagens – exercício interpretativo que aqui recebeu o nome de “Criaturas” –, explorando essencialmente dois tipos que se repetem em ambos os romances: o desterrado e o intelectual. Quanto ao desterro e às figuras humanas ligadas a ele, propôs-se pensar em ideias que ultrapassam a concepção mais frequentemente vinculada ao espaço, dando lugar às ideias de *desterro existencial*, no caso da obra de Bolaño, e de *desterro psicológico* no caso da obra de Villoro. Durante esse percurso, lembrou-se dos personagens Meursault, de *O estrangeiro*, de Albert Camus, e da família Buendía, de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, cujos traços indicaram, a partir das leituras deste trabalho, a possibilidade de criar espelhamentos com as construções dos personagens Amalfitano e Julio Valdivieso. Embora essas leituras de noções de desterro e dos desterrados nas obras e nas poéticas de Bolaño e de Villoro tenham, de algum modo, se tocado e promovido certo alinhamento do pensamento desses dois autores sobre o tema, dentro desse contexto emergiu uma diferença fundamental entre eles: a orfandade de Bolaño em contraposição à constante filiação genealógica de Villoro, imagens que se estendem a todas as obras dos respectivos repertórios dos autores.

---

<sup>148</sup> Circula, inclusive, boatos de que existiria uma sexta parte de *2666*.

Quanto à figura do intelectual, segunda seção do itinerário das “criaturas”, foram propostas duas imagens principais: a do lúmpen e a do funcionário. De um lado, ao seguir as pistas encontradas em toda a obra, literária ou não, de Bolaño, foi possível atribuir ao personagem Benno von Archimboldi, de *2666*, o título de símbolo do *lumpenismo intelectual* que se desenvolve em toda a poética do autor até chegar a esse modelo mais bem acabado que seria seu último *alter ego*, uma figura bem menos modesta do que o já conhecido Arturo Belano. Dessa discussão, surgiu também uma dissonância entre o pensamento e a obra de Bolaño e de Villoro no que se refere ao exercício de incluir uma série de matizes na construção dos personagens, no caso do último, e ao exercício de trabalhar com personagens extremos, exagerados, como é o caso do primeiro. Essa tarefa de modular as histórias de vida e personalidades daqueles que habitam seus textos ficcionais fez com que Villoro apresentasse, em *El testigo*, um tipo de intelectual bastante criticado por Bolaño: o intelectual funcionário, cujo trabalho é mais burocrático do que criativo e cujo perfil aponta para uma figura mediana, ou seja, que não pode ser definida nem como genial e nem como medíocre.

Encerrado o percurso pelas criaturas que se destacam e que se repetem nas obras e poéticas dos autores, este trabalho partiu para o caminho do segundo grande tema aqui proposto, o da violência, que foi pensado a partir das noções de silêncio e de neoliberalismo. Na incursão sobre o silêncio e suas relações com o contexto violento dos lugares retratados nos romances, foram pensadas em duas formas principais: o silêncio da escuta, no caso da obra de Bolaño, e o silêncio da fala, no caso da obra de Villoro. Ao longo desse caminho, visitou-se os inúmeros corpos silenciados das mulheres vítimas de feminicídios em Santa Teresa assim como as incontáveis testemunhas que habitam um país onde a violência acontece em plena luz do dia e onde absolutamente todos sabem o que se está passando, sobretudo no que se refere ao narcotráfico. Esses tipos de silêncio pensados como formas de interlocução humana também ganharam atributos específicos, de modo que se propôs a ideia de *surdez seletiva*, no caso da obra de Bolaño, e a ideia de *mudez tempestiva*, no caso da obra de Villoro. Isso porque em *2666* o que se percebe é a indiferença em relação aos gritos das vítimas que são, em geral, trabalhadoras das maquiladoras americanas, ou seja, peças substituíveis de uma engrenagem que não para. No caso de *El testigo*, aqueles que calam são testemunhas que resguardam a possibilidade de falar e, se necessário, usar seus relatos como moeda de troca. Há ainda, na narrativa de Villoro, a presença dos culpados que tentam constantemente silenciar os fatos por meio de sua substituição por mitos inventados, como ocorre no romance em relação à Guerra Cristera e à Revolução Mexicana.

De alguma maneira, essas discussões sobre a violência e o silêncio já apontavam para o caminho que este trabalho seguiria na sequência, o de pensar o contexto do neoliberalismo e seu papel nesse cenário catastrófico. No entanto, a escolha do principal percurso para se tratar desse tema foi pouco convencional, embora estivesse em consonância com os elementos que se repetem nos dois romances. Esse tema foi pensado, então, a partir dos índices de apagamento ou de transformação da cultura, da arte e do entretenimento, denunciando a conversão também da violência, em todos os seus níveis, em mercadoria. No caso da obra de Bolaño, as imagens do cinema *gore* e dos *snuff* vídeos, que foram apreendidas em forma de conceito pela filósofa mexicana Sayak Valencia, serviram como referências principais para se pensar nos mecanismos do modelo econômico vigente em boa parte do mundo e de sua relação inerente com a violência. No caso da obra de Villoro, elementos da cultura *pop*, como a telenovela e as narconarrativas, serviram para se observar como as ideias neoliberais são recebidas e internalizadas em ambientes populares e provincianos, criando a manutenção de certo tipo de conservadorismo que igualmente retroalimenta o capital.

O último itinerário temático deste trabalho foi denominado de “Coordenadas” e tratou de questões de espaço-tempo. Na primeira incursão desse percurso, chamada de “Atlas mexicano”, partiu-se da ideia de construção de uma *geografia metafísica* no caso da obra de Bolaño e da ideia de circunscrição de *fronteiras internas extraoficiais*, no caso da obra de Villoro. Para além desses elementos iniciais, o capítulo percorreu, com o auxílio de imagens dos dois romances, diversas especificidades do México<sup>149</sup>, da herança e do misticismo dos povos pré-hispânicos até as contradições da cultura local contemporânea e as diferenças entre cidade e província. Naturalmente, as questões, e também os problemas, que se relacionam e, em muitos casos, decorrem da fronteira que o país faz com os Estados Unidos, não foram esquecidas já que, tanto para Bolaño como para Villoro, esse tema parece ser incontornável quando se fala de México. Neste ponto também foi retomada a figura do estrangeiro, desta vez mais do ponto de vista espacial do que psicológico, e do olhar perspicaz sobre determinado povo ou cultura.

A partir das coordenadas espaciais, chegou-se, então, ao tema derradeiro deste trabalho: o tempo. A entrada nesse território fez surgir, logo no início, uma diferença clara entre as obras, que diz respeito a seus direcionamentos: de um lado *2666*, que se volta para o futuro, de outro lado *El testigo*, que se volta para o passado, deixando-se mostrar um *corpus* que sob esse

---

<sup>149</sup> Cabe lembrar rapidamente que a última palavra de *2666* é precisamente “México” e que o final de *El testigo* também menciona o país na forma de uma metáfora acerca de certo “sabor da terra”, especialmente para um nativo.

aspecto poderia ser simbolizado pela figura mitológica de Jano. No caso da obra de Bolaño, é possível observar que apenas esse último romance longo e *La literatura nazi en America* produzem esse gesto de, ao referenciar tragédias do passado e presente, indicam um futuro apocalíptico e catastrófico. Bolaño também inverte certa “lógica” ao retratar um estado de violência que poderia ser interpretada como sintoma de atraso, projetando-o, na verdade, como o indício de um avanço temporal, o que implicaria também uma prefiguração distópica global. No caso da obra de Villoro, encontraram-se certas ressonâncias com a obra de Juan Rulfo, as espectralidades de um território e o exercício de escutar as vozes do passado que estão aprisionadas nesse mesmo local e que por isso não são escutadas da mesma maneira quando o personagem está exilado na Europa.

Embora os passeios deste trabalho com vistas às poéticas de Roberto Bolaño e de Juan Villoro tenham chegado ao ponto final, algumas outras possibilidades seguem abertas, como não pode ser diferente em um trabalho acadêmico que assim como leituras de qualquer natureza possui caráter parcial e inacabado. Do ponto de vista temático, por exemplo, seria interessante observar ainda as representações dos “olvidados” – para lembrar o título do filme da fase mexicana do cineasta Luis Buñuel –, no qual apareceriam, por exemplo, as empregadas domésticas (há uma cena perturbadora em *La parte de Amalfitano* e outras nos domínios da fazenda Los Cominos). Esse capítulo poderia incluir também as representações de protagonistas femininas que são capazes de denunciar um contraponto entre Bolaño e Villoro, mas também entre a realidade de grandes cidades europeias e algumas províncias latino-americanas, nas quais se verifica certo descompasso com alguns avanços no que se refere à conquista de direitos humanos, por exemplo. Em *2666*, Bolaño coloca em cena mulheres europeias extremamente livres, como Liz Norton e a Baronesa. No romance de Villoro, em contrapartida, essas figuras femininas, no contexto da província mexicana, são extremamente oprimidas e suas escolhas em geral são determinadas por homens, como é o caso de Nieves, de sua mãe e da tia Florinda, e cujos destinos tragicamente direcionados quase não é capaz de provocar comoção ou indignação.

Para além das possibilidades de análises temáticas, este trabalho também poderia seguir pelo caminho de uma análise de certa organização do texto em si mesmo, o que aqui se optou por não fazer, com exceção da ideia de silêncio da linguagem identificada em *La parte de los crimines*, discussão apresentada por estar em consonância com a temática do terceiro capítulo deste trabalho. Esses recorridos pela organização textual e pelas estratégias estilísticas poderiam, por exemplo, servir para se observar a escolha de Bolaño em usar a terceira pessoa,

e muitas vezes o discurso indireto livre, em *2666*, na contramão da maioria de suas narrativas que, em geral, testam várias formas de se narrar em primeira. Também se poderia observar todas as estratégias e amarras de *El testigo*, cujo formato tem uma precisão admirável, assim como se poderia estabelecer uma aproximação, do ponto de vista estrutural, entre esse romance e a obra *El desfile del amor*, do também mexicano Sergio Pitol, ou até mesmo com algum romance de Carlos Fuentes.

Para além dessas possibilidades, cabe ainda mencionar que a busca pelo estabelecimento de afinidades eletivas mobilizando referências do próprio campo das artes e da literatura igualmente poderia ser uma forma por meio da qual se possibilitaria uma série de outras leituras e interpretações de temas que estão tanto na superfície dos textos quanto em camadas mais escondidas deles. Tais leituras poderiam ser estabelecidas a partir da biblioteca pessoal de Bolaño e de Villoro, ou seja, do universo próprio de referências dos autores que se deixam observar principalmente a partir de entrevistas e conferências de ambos, registradas textualmente ou em vídeos. Por último, valeria também observar de modo mais atento as inúmeras histórias paralelas que compõem *2666*, que aqui não foram deixadas completamente de lado, mas que mereceriam maior destaque assim como a observação de sua contribuição para a produção de sentidos do romance. Dentre essas análises poderiam entrar, por exemplo, as histórias de Sammer, de Ansky e de Chucho Flores.

Além da menção a outras possibilidades para uma investigação das poéticas desses dois autores a partir de seus romances mais longos, é também oportuno mencionar aqui alguns dados sobre suas biografias, bem como pensar a geração e campo literários nos quais eles estão inseridos. Não é necessário conhecer com muita profundidade a história de Bolaño e de Villoro para perceber que eles ocupam lugares diferentes no meio. Como já foi mencionado na introdução, enquanto Bolaño sempre se mostrou extremamente crítico e beligerante ao longo de toda sua vida, Villoro se apresenta como uma figura muito bem relacionada e generosa do ponto de vista crítico, principalmente em relação a seus pares e a seus compatriotas escritores. No entanto, eles se aproximam temporalmente por fazerem parte de uma geração latino-americana que se poderia chamar de “intermediária”, ou seja, que se formou e começou a escrever entre o famoso *boom* e a emergência de outros movimentos do final do século XX que de certa maneira questionaram o papel e as consequências desse *boom*, como é o caso da chamada *Generación del crack* e o movimento *McOndo*.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> O “Manifiesto del Crack” foi publicado em 1996 e assinado pelos escritores Jorge Volpi, Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Eloy Urroz e Pedro Ángel Palou. No mesmo ano, foi publicada em Barcelona uma antologia de contos de escritores latino-americanos chamada de *McOndo* e que continha um prólogo-manifesto

Roberto Bolaño e Juan Villoro não entraram nessas discussões que floresceram mais nos anos de 1990 – quando os dois autores começavam a publicar a sério –, em parte porque suas referências são diferentes das referências daqueles que propuseram essas rupturas. Tanto Bolaño como Villoro são, em alguma medida, filhos da contracultura mexicana, o que, de certa forma, significaria aproximá-los mais ao movimento chamado de *Literatura de la Onda*, sobretudo no caso de Villoro, pensando em seus interesses temáticos como o rock e o futebol<sup>151</sup>. Contudo, ambos permaneceram relativamente independentes, se considerarmos que o Infrarrealismo de Bolaño foi posteriormente abandonado por ele próprio, e se considerarmos que a despeito da vinculação de Villoro com instituições bastante aristocráticas do meio intelectual mexicano, sua produção literária não sofreu alterações e nem mesmo seu conjunto de interesses se transformou.

É importante assinalar, no entanto, que não se trata de vincular ambos os autores ao grupo daqueles que se denominam ou são denominados *outsiders*, uma vez que, do ponto de vista do campo e do jogo das trocas simbólicas dele mesmo – para lembrar de Bourdieu –, eles seguiram um caminho bastante convencional. Para dar um exemplo, ainda que Bolaño fosse uma figura que se apresentava como alguém vinculado à marginalidade, ele publicou praticamente toda sua vida pela Anagrama, uma das editoras maiores e de maior prestígio no mundo, assim como foi apadrinhado pelo famoso editor Jorge Herralde. Da mesma maneira, Villoro desfrutou de algum modo do contato que seu pai tinha com intelectuais reconhecidos do cenário mexicano. Para além disso, Bolaño e Villoro também se tornaram, como se costuma acontecer no campo intelectual e literário, porta-vozes e referências para a determinação e o estabelecimento – ou ao menos o princípio ou pontapé renovador – de um novo cânone, de modo que passaram do posto apadrinhados para o posto de apadrinhadores.

De um lado, Roberto Bolaño e seu olhar direcionado para jovens escritores latino-americanos, como é o caso de André Neuman, mencionado neste trabalho, que muito cedo foi referenciado pelo chileno como uma das promessas da nova geração; de outro lado, Juan Villoro que, ao se estabelecer em postos importantes do meio intelectual mexicano, como é o caso do Colégio de México e da Casa Cien Años de Soledad, tornou-se uma espécie de guardião da literatura e da cultura mexicana de sua geração e de gerações anteriores, sendo o promotor

---

assinado pelos organizadores Alberto Fuguet e Sergio Gomez. O nome, extraído da cidade fictícia de Gabriel García Márquez, Macondo, já denunciava o tom da crítica que se direcionava para o fenômeno editorial do *boom* e suas consequências.

<sup>151</sup> A aproximação seria mais quanto à poética, uma vez que o movimento surgiu ainda nos anos de 1960, ou seja, quando Villoro era criança. Uma das referências da *Literatura de la Onda* é o romance *La tumba*, do escritor José Agustín.

frequente de ciclos de homenagens e conferências sobre escritores como Octavio Paz, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, José Emilio Pacheco etc.

Para fechar estas conclusões bastante inconclusivas, cabe ressaltar uma última vez a importância desses dois autores para o cenário latino-americano, ocupando espaços e promovendo debates essenciais que de certa forma promoveram e seguem promovendo olhares críticos e sensíveis em suas próprias gerações e também nas gerações seguintes. Apesar do que repetia Bolaño sobre a improvável perduração de obras e de escritores, até mesmo aqueles que pertencem a um certo cânone já estabelecido, talvez não seja exagerado supor que as imagens e ideias desses dois escritores ainda ressoarão por muito tempo.

### Referências

- ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. Em *Sociologia*. Editora Ática, 1986.
- ADORNO, Theodor W., & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- ALTAMIRANO, Carlos. **Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre**. *Revista Nueva Sociedad*, 2013.
- ALVES, Wanderlan da Silva. **Corpos e(m) linguagem**: "A parte dos crimes" de 2666, de Roberto Bolaño. *SOCIOPOÉTICA (ONLINE)*, pp. 215-225, 2019.
- ALVIM, Francisco. **Poemas, 1968-2000**. São Paulo: 7Letras, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- ANDRADE, Daniel. Pereira. **O que é o neoliberalismo?** A renovação do debate nas ciências sociais. *Sociedade e Estado*, pp. 211-239, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- APOCALYPSE Now. Direção de Francis Ford Coppola. Roteiro: John Millius e Francis Ford Coppola. Estados Unidos, 1979. 153 minutos.
- ARISTÓTELES. **Política**. Em *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- ARTAUD, Antonin. **México y Viaje al país de los tarahumaras**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, 1984.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O século**. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2016.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, pp. 57-64, 2004.

\_\_\_\_\_. O discurso da história. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTRA, Roger. **La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano**. Debolsillo, 2014.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, pp. 37-50, 2012.

\_\_\_\_\_. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.

BOLAÑO Cercano. Direção de Erik Haasnoot. 40 minutos. 2008.

BOLAÑO, Roberto. **Estrella distante**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

- \_\_\_\_\_. **Llamadas telefónicas.** Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Los detectives salvajes.** Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Putas asesinas.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- \_\_\_\_\_. **El gaucho insufrible.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. Literatura + enfermedad = enfermedad. In: **El gaucho insufrible.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. Los mitos de Cthulhu. In: **El gaucho insufrible.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Entre paréntesis.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Noturno do Chile.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **El secreto del mal.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Amuleto.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Una novelita lumpen.** Buenos Aires: No te tomes tan enserio, 2009.
- \_\_\_\_\_. **2666.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O Terceiro Reich.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Roberto Bolaño: The Last Interview: And Other Conversations.** Melville House, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Chamadas telefônicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **As agruras do verdadeiro tira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Amberes.** Barcelona: Debolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **La literatura nazi en America.** Barcelona: Debolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **La pista de hielo.** Barcelona: Debolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Monsieur Pain.** Barcelona: Debolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **O espírito da ficção científica.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Sepulcros de vaqueros.** Ciudad de México: Editorial Alfaguara, 2018.

\_\_\_\_\_. **2666**. Ciudad de México: Debolsillo, 2020.

\_\_\_\_\_. **A Universidade Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

\_\_\_\_\_. **Primer Manifiesto Infrarrealista**. Fonte: Archivo Bolaño: < <https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html> > Acesso em 29 de março de 2022.

BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **Historia universal de la infamia**. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da Eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Antologia pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Borges oral & sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Cuentos Completos**. Estados Unidos da América: Vintage Español Clásicos, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAITHWAITE, Andrés. **Bolaño por sí mismo**. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BRECHT, Bertolt. **Poesia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

\_\_\_\_\_. **O avesso e o direito**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

\_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

\_\_\_\_\_. **A queda**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

\_\_\_\_\_. **O exílio e o reino**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021.

CANDIDO, Antonio. **Literatura, espelho da América?** Madison, WI: Luso- Brazilian Review, v. 32, no. 2, pp. 15-22, 1995.

CARRÈRE, Emmanuel. **Eu estou vivo e vocês estão mortos**. São Paulo: Aleph, 2016.

CATALÁN, Pablo. Los territorios de Roberto Bolaño. **Territorio en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño**. pp. 95-102, 2003.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRUZ, Claudio Celso Alano da. **O livro das passagens e o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin**. *Caderno De Letras*, pp. 113-127, 2018.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

DARDOT, Pierre, & LAVAL, Christian. **Neoliberalismo e subjetivação capitalista**. *Revista Olho da História*, v. 22, 2016.

DÉLANO, Manuel. "Por fin Allende comienza a ser una figura heroica". Fonte: El País: <[https://elpais.com/diario/2003/09/05/cultura/1062712801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/05/cultura/1062712801_850215.html)> Acesso em 11 de agosto de 2022.

DEYMONNAZ, Santiago. **Mucho cuidado con los silencios: la narrativa de Roberto Bolaño entre el no-decir y el decir demasiado**. *PANDORA REVUE D'ÉTUDES HISPANIQUES*, pp. 139-152, 2016.

DÍAZ, Blanca Judith. **2666 y la fractura de los cuerpos en un estado neoliberal**. *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, pp. 42-51, 2020.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. **Apuntes sobre la Patagonia mexicana**. Blog en Letras Libres, 2007.

\_\_\_\_\_. La vitalidad histórica de los muertos mexicanos: El testigo de Juan Villoro. IN: RUISÁNCHEZ, José, & ZAVALA, Oswaldo. **Materias Dispuestas: Juan Villoro ante la crítica**. Editorial Candaya, pp. 190-196, 2014.

\_\_\_\_\_. Bolaño e o México. In: DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. **Bolaño, Benjamin, Walser. Três ensaios**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, pp. 9-22, 2017.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. São Paulo: Editora 34, 2020.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ECHEVARRÍA, Roberto González. **Mito y Archivo – Una teoría de la narrativa latinoamericana**. DF, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ESPINOSA, Patricia. **Territorios em fuga**. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Taller de Letras, n. 34, p. 167, 2004.

\_\_\_\_\_. **Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño**. Estudios filológicos, n. 41, p. 71-79, 2006.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FIGUEROA, Julio Sebastián. **Exilio interior y subjetividad pos-estatal:** "El Gaucho insufrible" de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, pp. 149-161, 2018.

FONSECA, Carlos; LAWRENCE, Jeffrey. **A diez años de El Testigo:** Entrevista a Juan Villoro. *Nuevo Texto Crítico*, pp. 139-150, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FRANZ, Carlos. "Una tristeza insoportable". Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B. In: SÓLDAN, Edmundo Paz., & PATRIAU, Gustavo Faverón. **Bolaño salvaje**. Editorial Candaya, 2013.

FRONTEIRA. Novíssimo Aulete. Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GÁRATE, Miriam Viviana. **Notas de lectura acerca de El rey duerme**. *Gragoatá*, pp. 853-875, 2017.

GODOY, Paty. **Los desiertos de Sonora**. España. Fonte: <https://www.losdesiertosdesonora.com/> Acesso em 12 de abril de 2021.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

GONZÁLEZ, Daniuska. **Roberto Bolaño: poéticas del mal**. Editorial Académica Española, 2011.

\_\_\_\_\_. Roberto Bolaño: la escritura bárbara. In: MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: la experiencia del abismo**. Ediciones Lastarria, 2011.

GROSSMAN, Lev. The Top 10 Everything of 2008. Fonte: Time Magazine:

<[http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1855948\\_1864238\\_1864239\\_00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1855948_1864238_1864239_00.html)> Acesso em 18 de março de 2022.

HERRERA, Jorge Luis. **Cronista y Fabulador**: Entrevista con Juan Villoro. *Revista La Colmena*, n. 50, pp. 30-37, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **The age of extremes**, 1914-1911. Estados Unidos: First Vintage Books Edition, 1996.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

JAMESON, Fredric., & CEVASCO, Maria Elisa. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

KAFKA, Franz. **Diários: 1909-1923**. São Paulo: Editora Todavia, 2021.

KALIL, Isabela. **Políticas antiderechos en Brasil**: neoliberalismo y neoconservadurismo en el gobierno de Bolsonaro. *Derechos en riesgo en América Latina*, pp. 35-53, p. 2020.

KEREKES, David., & SLATER, David. **Killing for culture**: From Edison to ISIS: a new History of Death on film. SCB Distributors, 2016.

KONIGSBERG, Ira. **Dicionário Técnico Akal de Cine**. Madrid: Akal Ediciones, 2004.

LABBÉ, Carlos. **Cuatro mexicanos velando un cadáver**: violencia y silencio en «Los detectives salvajes» de Roberto Bolaño. *Taller de letras*, n. 32, p. 91-98, 2003.

LÈAL, Alfredo. **Bolaño frente a Heralde**. Berlim: De Gruyter, 2022.

LEBRUN, Gérard. **Passeios ao léu**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMUS, Rafael. **El México Bolaño de Roberto salvaje**. *Revista de la Universidad de México*, pp. 67-73, 2009.

LLANES GARCÍA, Manuel de Jesús. **Idea de Hispanoamérica en la obra de Juan Villoro.** *Tesis de doctorado.* 2013.

LOWRY, Michael. **Debaixo do vulcão.** Rio da Janeiro: Editora Alfabeta, 2021.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: alarme de incêndio:** uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas.** Publicado na Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

\_\_\_\_\_. **Intervenções críticas.** Rio de Janeiro: Azougue, Circuito, 2014.

LUMPEN. Fonte: Cambridge Dictionary: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/>> Acesso em 17 de janeiro de 2022.

MACARIO. Dirección de Roberto Gavaldón. 1960.

MACAYA, Angeles Donoso. **Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño.** Revista hispánica moderna, v. 62, n. 2, p. 125-142, 2009.

MAGRIÑÁ, María Florencia. **Regresar del exilio:** una mirada desde la literatura. In: I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX 26-28 de septiembre de 2012 La Plata, Argentina. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

MAIHOLD, Günther, & SAUTER, Rosa. **Capos, reinas y santos** - la narcocultura en México. *México interdisciplinario*, pp. 64-96, 2012.

MANZONI, Celina. **Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia.** Buenos Aires: Corregidor, 2002.

\_\_\_\_\_. **Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en " El amuleto" de Roberto Bolaño.** *Hispanamérica*, v. 32, n. 94, p. 25-32, 2003.

MARISTAIN, Mónica. "El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio". In: BRAITHWAIT, André. **Bolaño por sí mismo.** Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

\_\_\_\_\_. **El hijo de Mister Playa.** Una semblanza de Roberto Bolaño. Oaxaca de Juárez: Editorial Almandía, 2012.

- MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- MARTÍ, José. **Nuestra América**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- MARTÍNEZ, José Luis. Ramón López Velarde. **Obra poética**. Edición Crítica. Costa Rica, ALLCA XX/Universidad de Costa Rica, 1988.
- MARX, Karl. **O Capital** - Livro 1: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital. Boitempo Editorial, 2015.
- MARX, Karl, & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. *Arte & Ensaios*, pp. 123-151, 2016.
- MEDEIROS, Gabriel Morais. **Tantos perigos gratuitos: sexo e visualidade em Roberto Bolaño**. São Paulo: Editacuja, 2023.
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. São Paulo: Editora Landmark, 2012.
- MINGO, Luis Martínez de. 2666 personajes en busca de un destino. In: **Roberto Bolaño, estrella cercana**. Ensayos sobre su obra. Editorial Verbum, 2013.
- MONTAIGNE, Michel de. De como filosofar é aprender a morrer. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- \_\_\_\_\_. Dos canibais. In: MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: la experiencia del abismo**. Ediciones Lastarria, 2011.
- MUNIZ, Gabriela. **El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño**. Revista **hispánica moderna**, v. 63, n. 1, p. 35-49, 2010.
- NATALI, Marcos. **Últimos poemas na terra**. Alea: Estudos Neolatinos, v. 23, p. 101-121, 2021.
- NEUMAN, Andrés. La fuente y el desierto. In: **Roberto Bolaño, estrella cercana**. Ensayos sobre su obra. Editorial Verbum, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOSTALGIA da luz. Direção de Patrício Guzmán. 1h30min. 2010.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

OSORNO, Diego Enrique. **Juan Villoro: El escritor que no se volvió cobarde ni caníbal**. *Gato Pardo*. Fonte: <https://gatopardo.com/reportajes/juan-villoro-perfil/> Acesso em 4 de novembro de 2022.

PALAVERSICH, Diana. **Narcoliteratura** (¿ De qué más podríamos hablar?). *Tierra adentro*, 2012.

\_\_\_\_\_. **O panorama das Drogas no México**: da margem da sociedade ao centro da cultura. *Sociologias*, v. 15, p. 26-43, 2013.

PARRA, Nicanor. **Só para maiores de cem anos**. São Paulo: Editora 34, 2018.

PAULS, Alan. **El arte de vivir en arte**. *Temas lentos*, pp. 166-184, 2012.

\_\_\_\_\_. **Trance: un glosario**. Ampersand, 2020.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

\_\_\_\_\_. Postdata. In: PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

PÉCORA, Alcir. **A musa falida**. Fonte: Revista Sibila: <http://sibila.com.br/critica/a-musa-falida/12349> Acesso em 10 de março de 2022.

PÉREZ DANIEL, Iván. **La ciudad y sus letrados**. *Bulletin hispanique 1*, pp. 217-242, 2012.

PEREIRA, Antonio Marcos, & RIBEIRO, Gustavo Silveira. **Toda a orfandade do mundo**: escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

PETRAS, James. **La metamorfosis de los intelectuales latinoamericanos**. Revista *Estudios Latinoamericanos*, pp. 81-86, 1998.

- POHL, Burkhard. **Bolaño en Göttingen**. *Revista Chilena de Literatura*, pp. 259-261, 2014.
- PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.
- RAGHINARU, Camelia. **Biopolitics in Roberto Bolaño's 2666**, "The Part About the Crimes". *Other Modernities*, pp. 146-162, 2016.
- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideú: Editorial Arca, 1998.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.
- RAMOS, Samuel. **El perfil del hombre y la cultura en México**. México: Espasa-Calpe, 1951.
- RANCIÈRE, Jacques. **La palabra muda**. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura. CANOPUS EDITORIAL DIGITAL SA, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAPOSO, Gustavo Almeida. **Roberto Bolaño, 2666: poderes sobre a vida e potências da vida**. *Dissertação de Mestrado*. Brasília, 2016.
- RETAMAR, Roberto Fernández. **Caliban**. Casa de las Américas, v. 68, p. 124, 1971.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RÍOS, Felipe. **Archiboldi: El agujero negro de 2666**. *Aisthesis*, n. 56, p. 121-137, 2014.
- RÍOS BAEZA, Felipe Adrián. **El México abismal de Roberto Bolaño**. *Literatura: teoría, historia, crítica*, pp. 183-204, 2016.
- RODRÍGUEZ, Sergio González. **Huesos en el desierto**. Editorial Anagrama, 2010.
- ROSETO, Evelio. **Los ejércitos**. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- RUISÁNCHEZ, José, & ZAVALA, Oswaldo. **Materias Dispuestas: Juan Villoro ante la crítica**. Editorial Candaya, pp. 190-196, 2014.
- RULFO, Juan. Luvina. In: RULFO, Juan. **El Llano en llamas, Pedro Páramo, El gallo de oro**. Ciudad de México: Editorial RM, pp. 103-113, 2022.
- \_\_\_\_\_. **Obra. Juan Rulfo. El llano en llamas, Pedro Páramo, El gallo de oro**. Ciudad de México: Editorial RM, 2022.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Rayo Verde Editorial, 2017.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAUCEDO LASTRA, Fernando. **México en la obra de Roberto Bolaño**. México-Madrid: Bonilla Artigas Editores, 2015.

SÁNCHEZ, Alejandro Herмосilla. **Un viaje de ida y vuelta a México**: El testigo de Juan Villoro. Tonos digital: Revista de estudios filológicos, n. 19, 2010.

SANDOVAL DÍAZ, Nelson. A diez años de su muerte, Chile recuerda y homenajea a Roberto Bolaño. Fonte: <[https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/a-diez-anos-de-su-muerte-chile-recuerda-y-homenajea-a-roberto-bolano\\_aguppam6sxhvx8h0ltk2h5/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/a-diez-anos-de-su-muerte-chile-recuerda-y-homenajea-a-roberto-bolano_aguppam6sxhvx8h0ltk2h5/)> Acesso em 20 de janeiro de 2023.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SAVIA, Albertina. **Popol Wuj**. Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2015.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. A Explicação de O estrangeiro. In: SARTRE, Jean-Paul. **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **A tempestade**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2022.

SINNO, Neige. **El país perdido de Roberto Bolaño**. Tras desterrados, pp. 96-103, 2010.

SÓLDAN, Edmundo Paz., & PATRIAU, Gustavo Faverón. **Bolaño salvaje**. Editorial Candaya, 2013.

SÓLDAN, Edmundo Paz. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis. In: MORENO, Fernando. **Roberto Bolaño: la experiencia del abismo**. Ediciones Lastarria, 2011.

STOLZMANN, Uwe. Entrevista a Roberto Bolaño. In: A. L. BERNASOCCHI, & J. M. ABIAD. **Roberto Bolaño, estrella cercana**. Ensayos sobre su obra. Editorial Verbum, 2013.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Para o meu coração num domingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. **O poeta e o mundo**. Fonte: Revista Piauí: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/> Acesso em 25 de junho de 2022.

UM drink no inferno. Dirección de Robert Rodríguez. 1996.

URGELLES, Ingrid, VÁSQUEZ, Ainhoa, & LÓPEZ, Danilo. **La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo**. *Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del# narcopop*, pp. 15-37, 2021.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore: Control económico, violencia y narcopoder**. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós, 2022.

VILA-MATAS, Enrique. **Bolaño en la distancia**. Letras libres, v. 1, n. 4, pp. 74-77, 1999.

\_\_\_\_\_. **Bartleby e companhia**. Companhia das Letras, 2021.

VILLORO, Juan. **Materia dispuesta**. México: Alfaguara, 1996.

\_\_\_\_\_. **El testigo**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

\_\_\_\_\_. **Llamadas de Ámsterdam**. Oaxaca de Juárez: Almadía Ediciones, 2009.

\_\_\_\_\_. **El filósofo declara**. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

\_\_\_\_\_. La Batalla Futura. In: SOLDÁN, Edmundo Paz. **Bolaño salvaje**. Barcelona: Candaya, 2013.

\_\_\_\_\_. **Arrecife**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Históricas pequeñeces: vertientes narrativas en Ramón López Velarde**. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2014.

\_\_\_\_\_. La alfombra roja, el imperio del narcoterrorismo. In: VILLORO, Juan. **La ley del cuerno: siete formas de morir con el narco mexicano**. Ciudad de México: Ediciones Puntocero, 2016.

- \_\_\_\_\_. **La utilidad del deseo.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Palmeras de la brisa rápida.** Ciudad de México: Almadía Ediciones, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Efectos personales.** Ciudad de México: Ediciones Era, 2018.
- \_\_\_\_\_. **El vértigo horizontal.** Una ciudad llamada México. Ciudad de México: Almadía Ediciones, 2018.
- \_\_\_\_\_. **¿Hay vida en la Tierra?** Ciudad de México: Almadía Ediciones, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Examen extraordinario.** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2020.
- \_\_\_\_\_. **8.8: el miedo en el espejo: una crónica del terremoto en Chile.** Almadía Ediciones, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Conferencia sobre la lluvia.** Almadía Ediciones, 2021.
- \_\_\_\_\_. **Tiempo transcurrido: crónicas imaginarias.** Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 2022.
- \_\_\_\_\_. **El copiloto del Impala.** Fonte: <https://garciamadero.blogspot.com/2007/07/el-copiloto-del-impala.html> Acceso em 19 de julho de 2022.
- \_\_\_\_\_. **Mi padre, el cartaginés.** Fonte: <https://revistaorsai.com/mi-padre-el-cartagines/> Acceso em 27 de novembro de 2023.
- VILLORO, Luis. **Crear, saber, conocer.** Siglo xxi, 1996.
- \_\_\_\_\_. La significación del silencio. IN: VILLORO, Luis. **La significación del silencio y otros ensayos.** Guadalajara: Editorial Universitaria, 2018.
- VITAL, Alberto. **Onomástica en la literatura mexicana** ¿rupturas o continuidades? Los nombres en “Macario”. *Coordinadores RUPTURAS Y CONTINUIDADES*, pp. 119-130, 2019.
- VOLPI, Jorge. Los crímenes de Santa Teresa y las trompetas de Jericó. Reflexiones sobre ficciones y fronteras. In: **Roberto Bolaño, estrella cercana.** Ensayos sobre su obra. Editorial Verbum, 2013.
- WALKER, Carlos. **El tono del horror:** 2666 de Roberto Bolaño. *Taller de Letras*, pp. 99-112, 2010.

WARNKEN, Cristián. **La belleza de pensar**. Entrevista com Roberto Bolaño. Youtube. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=4opmKOSO-J8&t=2s>> Acesso em 28 de julho de 2018.

ZAMORANO, César. **Hacer vivir y dejar morir**. "La parte de los crímenes" en la novela 2666 de Roberto Bolaño. *Palimpsesto, Universidad de Santiago de Chile*, pp. 140-153, 2017.

ZAVALA, Oswaldo. La mirada exógena: Villoro, López Velarde y la modernidad periférica en El testigo. In: RUISÁNCHEZ, José, & ZAVALA, Oswaldo. **Materias Dispuestas: Juan Villoro ante la crítica**. Barcelona: Editorial Candaya, pp. 217-243, 2014.

ZAVALA, Oswaldo. **Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México**. Malpaso Ediciones SL, 2018.