

O NEGATIVO FOTOGRÁFICO DE UMA EPIFANIA: FIGURAÇÕES DO TEMPO NA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

THE PHOTOGRAPHIC NEGATIVE OF AN EPIPHANY: FIGURATIONS OF TIME IN THE WORK OF ROBERTO BOLAÑO

Talita Jordina Rodrigues 

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil

Resumo

Este trabalho propõe observar algumas figurações da temática do tempo na obra de Roberto Bolaño a partir de uma perspectiva livre, filosófica e simbólica, em um esforço de captar a forma com que o autor constrói uma espécie de *zeitgeist* ao condensar leituras sobre o passado e prefigurações a respeito do futuro. Nesse empreendimento, parte-se da observação do modo como seus romances podem ser divididos em duas categorias: aqueles que se voltam para trás e os que miram na direção oposta. Em seguida, observa-se como o território latino-americano é um lugar de onde, na obra de Bolaño, emergem reflexões importantes a respeito do tempo, compreendendo imagens que vão de um negativo fotográfico ao espelhamento de rituais astecas sanguinários com a violência praticada na contemporaneidade. Nesse cenário, o que desponta é a catástrofe e a desesperança, indicando um processo natural e teleológico de aniquilação de qualquer possibilidade de futuro.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; tempo; *zeitgeist*; passado; futuro.

Abstract

This work aims to observe some figurations of the theme of time in Roberto Bolaño's work from a free, philosophical and symbolic perspective, in an effort to capture the way in which the author constructs a kind of *zeitgeist* by condensing readings about the past and prefigurations about the future. In this endeavor, we start by observing how his novels can be divided into two categories: those that look backwards and those that look in the opposite direction. Then, it is observed how the Latin American territory is a place through which, in Bolaño's work, important reflections

Resumen

Este trabajo propone observar algunas figuraciones del tema del tiempo en la obra de Roberto Bolaño desde una perspectiva libre, filosófica y simbólica, en un esfuerzo por captar la forma en que el autor construye una especie de *zeitgeist* al condensar lecturas sobre el pasado, y prefiguraciones sobre el futuro. En este empeño, partimos de observar cómo sus novelas se pueden dividir en dos categorías: las que miran hacia atrás y las que miran en dirección contraria. Luego, se observa cómo el territorio latinoamericano es un lugar a través del cual, en la obra de Bolaño, emergen

about time emerge, comprising images ranging from a photographic negative to the mirroring of bloodthirsty Aztec rituals with violence practiced in contemporary times. In this scenario, what emerges is catastrophe and hopelessness, indicating a natural and teleological process of annihilation of any possibility of a future.

Keywords: Roberto Bolaño; Time; Zeitgeist; Past; Future.

importantes reflexiones sobre el tiempo, abarcando imágenes que van desde un negativo fotográfico hasta el reflejo de sanguinarios rituales aztecas con violencia practicada en la época contemporánea. En este escenario, lo que emerge es catástrofe y desesperanza, indicando un proceso natural y teleológico de aniquilación de cualquier posibilidad de futuro.

Palabras clave: Roberto Bolaño; tiempo; espíritu de la época; pasado; futuro.

As duas faces de Jano

O romance derradeiro de Roberto Bolaño, *2666*, apresenta já em seu título uma indicação de tempo. Embora isso não esteja posto explicitamente no interior da obra, há certa convenção interpretativa que supõe dois significados ou pelo menos duas referências primordiais: o número da “besta” bíblica, presente no livro de Apocalipse, e a prefiguração de uma data futura específica. A catástrofe de um tempo vindouro e pré-determinado seria, portanto, uma definição possível da proposta de abordagem temática do romance. Contudo a construção do tempo no interior dessa narrativa é, sob certos aspectos, paradoxal. Isso porque *2666* se volta para o futuro ao relatar, em geral, eventos do passado. Para além dessa observação curiosa, que será mais bem desenvolvida adiante, essa obra, quando observada sob uma ótica mais ampla, que compreende toda a produção romanesca do escritor, pode ser vista como um ponto de disjunção, sob o aspecto da manipulação do tempo, em relação a seus textos anteriores.

Parte-se aqui, então, para uma breve incursão por abordagens sobre o tempo nas demais narrativas em prosa da obra completa de Bolaño. Alguns de seus primeiros romances têm em eventos históricos seu pano de fundo: 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 passado juvenil, que, nesse caso, relaciona-se com uma porção temporal que não é necessariamente coletiva, embora também possa ser compreendida como o reflexo de uma geração.

Essa figuração do mito da juventude perdida se repete de forma expressiva na produção contística de Bolaño, onde igualmente, em muitos casos, o leitor reencontra seu famoso *alter ego*, ora nomeado como Arturo Belano, ora nomeado apenas como B. Indo um pouco além desse registro de tom saudosista identificado 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*” (Lèal, 2022, p. 181), ou seja, uma expressão de desesperança e, ao mesmo tempo, certa incapacidade de vislumbrar o futuro.

Em pelo menos outros dois casos da obra de Bolaño, esse ato de vislumbrar o 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, 2017b, 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, e em seguida diz: “*Ahora se volverá famoso*” (Bolaño, 2017c, p. 118), em um exercício de predição futurística.

Não é necessário examinar cada um de seus numerosos textos em prosa para observar, em primeiro lugar, que explorar a questão do tempo na obra de Roberto Bolaño é uma tarefa muito produtiva para compreender melhor sua poética. Em segundo lugar, esse empreendimento serve também para sugerir, ainda que apressadamente, uma ideia que apontaria 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.

O que se forma aqui, portanto, é um *corpus* que pode ser representado imageticamente por Jano, figura mitológica cuja cabeça possui dois rostos que se voltam para direções opostas. Nesse caso, essas direções seriam passado e futuro, embora essa espécie de totem do deus romano esteja firmada 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. Na prosa de Bolaño se verifica, então, 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.

Esse ponto de disjunção entre 2666 e o restante da obra em prosa de Bolaño, cujo resultado seria o de atribuição de um elemento que distinguiria seu romance derradeiro em relação aos demais, é, como já mencionado, uma ideia um pouco apressada. Isso porque uma observação mais atenta (re) descobriria as complexas figurações temporais dentro de um romance anterior que, embora não tenha a mesma insígnia futurística de 2666, igualmente se volta para o futuro, mesmo que seu conteúdo geral pareça estar totalmente envolto em uma trama de inspiração histórica. Esse romance é *La literatura nazi en América*, cujo enredo, de inspiração claramente borgeana, apresenta uma série de biografias ficcionais “infames”, de autores nazistas, ou seja, possui uma narrativa aparentemente centrada no período de existência e de atuação do regime nazista em seu berço, a Alemanha.

Contudo, ao apresentar autores nazistas cujos locais e datas de nascimento e morte se distanciam desse espaço-tempo historicamente determinado, o que Bolaño faz em *La literatura nazi en América* é, mais amiúde, indicar que a barbárie do nazismo não chegou ao fim 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 era muito menos evidente no início dos anos 1990. Essa concepção de “devir do mal”, de uma espécie de contínuo perpétuo dos horrores do século XX, assim como de sua expansão por todo o 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:

Quando 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, 2017a, p. 9).

A epígrafe de *La literatura nazi en América* faz referência direta à famosa máxima de Heráclito e à sua imagem do devir eterno do mundo e dos seres – imagem esta que servirá para outra discussão que virá adiante neste trabalho. 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 determinado. Dessa forma, verificam-se no romance autores ficcionais que, por exemplo, nasceram nos anos 1960 e morreram (as datas ultrapassam em muitos casos o ano de escrita e de publicação da obra) nos anos 2020.

No “*Epílogo para monstruos*” do mesmo livro, menciona-se, por exemplo, um texto publicado em 2040. Está claro que a não coincidência do momento de gestação da obra de Bolaño com as datas assinaladas pelo narrador não é suficiente para indicar que o leitor se encontra diante de um romance de

natureza futurista. Isso porque, ainda que a data mencionada seja 2040, aquele que narra sempre está se referindo a um tempo passado, o tempo de algo que 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 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 América* com 2666: ambos, de certa maneira, expressam desesperança e preveem um futuro catastrófico. A partir dessa premissa, torna-se viável refazer a imagem de Jano, cujas feições retratam a divisão 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 está a feia face que se volta para o futuro, formada pelos retratos catastróficos e desesperançados de *La literatura nazi en América* e 2666.

O negativo fotográfico de uma epifania

Tanto 2666 como *La literatura nazi en América* possuem enredos que utilizam o cenário latino-americano como elemento simbólico imprescindível e estritamente vinculado àquilo que se pretende expressar como temática central de tais obras. No caso de 2666, 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 informações durante seu processo de escrita. 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, grifos nossos).

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 compreender o pensamento de Bolaño justamente no momento de gestação de 2666. Parece oportuno, portanto, analisar separadamente, nesta e nas próximas seções deste trabalho, 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*”.

Para começar, é possível supor que 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 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, 2004b, 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 vinculado ao exercício de esquecer, em uma referência à ideia de que a memória está necessariamente conectada 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 na qual se inserem. Por conta disso, o próprio Sergio González Rodríguez aparece em 2666 em busca de respostas para o estado de violência 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 da expressão que esse personagem utiliza para explicar a seu editor o seu projeto de escrita sobre os crimes: “—¿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. (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*”, na 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, 2004a, 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 de 2666. Nesse romance, o negativo fotográfico também pode ser associado à relação conturbada entre o México e a superpotência mundial que está do outro lado da fronteira, 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, cabe imaginar que a fronteira que divide os dois países não é apenas espacial, mas também temporal, uma vez que, segundo a filósofa Sayak Valencia (2022), o modelo econômico liderado pelo principal vizinho mexicano é intrinsecamente violento, e seus efeitos começam a aparecer de maneira mais dramática nos países do Terceiro Mundo, como o México, mas acabarão por se espalhar por todas as partes. Nesse ponto, é interessante observar que Bolaño inverte certa lógica do senso comum, ao representar um México violento que ingenuamente poderia ser visto como a expressão de um “atraso temporal” para, na verdade, prefigurar um futuro inevitável para todo o resto do mundo.

México: um país feito de passados

Em 2666, as figurações diversas, livres e filosóficas a respeito do tempo são indissociáveis do espaço. No caso específico desse romance, o México é a “mãe” do que se poderia chamar de seu personagem principal, a cidade de Santa Teresa, e ele aparece justamente como o espaço simbólico capaz de desvelar algo como um *zeitgeist*, o espírito de um tempo coletivo, de uma época. A escolha do autor de produzir um retrato do México, algo que se repete em sua obra, também se vincula a certo imaginário sobre o país que entrelaça seu passado mítico ao fascínio pela morte, como afirma Fernando Saucedo Lastra, ao comentar as representações desse território 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. [...] Bolaño creía verdaderamente que había un vínculo entre México y la muerte (Lastra, 2015, p. 80).

Embora Lastra esteja se referindo ao romance *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 (Bolaño, 2020, p. 626-627).

A cultura asteca e os mitos que envolvem suas tradições são temas retomados adiante em 2666, 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

pedra 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 [...] 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, p. 922-923).

Essa longa explanação de Ingeborg sobre os sacrifícios astecas contém 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 experiencia, embora de maneira quase passiva, o mesmo tipo de contexto sanguíneo. 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 pode ser livremente interpretado em termos relativos à incapacidade dos europeus de reconhecerem seu próprio primitivismo, cuja forma está muito mais espelhada àquilo que eles consideram o primitivismo da América.

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 tal concepção 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. [...] 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, 1997b, 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.¹ 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 do que ser fruto de ações pontuais de um criminoso. Naquela região da fronteira, 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 os feminicídios reais de Ciudad Juárez, há também a confluência de pensamento quanto à dicotomia rito-façonha. 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, da qual participa Archimboldi.

Paradoxalmente, quando Archimboldi consegue enfim compreender aquilo que se está passando na Europa como um rito, e não como uma façonha, 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 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.²

O passado mexicano é, portanto, um tema importante para compreender o horizonte de interesses de Bolaño e suas reflexões acerca de um modelo de tempo que não pode ser percebido por 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*, e ideia sobre a qual cabe se debruçar um pouco mais.

1 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 morava na Colônia Guadalupe Tepeyac, cuja distância até a Plaza de las Tres Culturas é de apenas cerca de 3 quilômetros. Bolaño tratou desse evento histórico em seu romance *Amuleto* e no interior de *Los detectives salvajes*.

2 O homem assassinado por Archimboldi é um alemão chamado Sammer que ele conhece em um campo de prisioneiros e 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 um 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.

O futuro da América Latina

O futuro na obra de Roberto 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*:

[...] 2666, um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo (Bolaño, 2008, p. 65).

Já no próprio interior de 2666, a imagem de um cemitério aparece junto a uma citação emblemática sobre o tempo, pronunciada pelo personagem Chucho Flores:

— 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 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, p. 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 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 apresenta alguns bairros de Santa Teresa ao recém-chegado Amalfitano, explicando: “*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). Seja na voz desse personagem, seja na voz de Chucho Flores, ambos mexicanos, a desesperança em relação ao futuro transmite algo de lucidez e de certeza em relação a um fim trágico que parece, em 2666, só ser possível de alcançar a partir da experiência de catástrofe, da imersão em um contexto que alcança, como em Santa Teresa, níveis antes inimagináveis de violência.

Um cenário apocalíptico

A perspectiva desaperançada 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 *climático* (Bolaño, 2020, p. 387, grifo nosso).

O dicionário da Real Academia Espanhola (2025, n/p) define climático das seguintes maneiras: “1. Adj. Perteneciente 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*: “*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, 1997a, 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 América*, que a obra de Bolaño não se vincula à ideia de tempo cíclico. Ao contrário, em sua obra se manifesta mais claramente a ideia de que aquilo que é definido como “climático” se instala e se desdobra até o fim, sem outro recomeço. Desse modo, em tais obras, 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.

A partir disso, 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 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 de todas as cinco partes do romance, além de serem ainda, 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 do filósofo Alain Badiou, seria possível identificar em 2666 formas que se aproximam das diversas maneiras de 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, e chegando até mesmo ao que o próprio autor denomina “século da besta” – ideia que facilmente pode produzir ressonâncias com a obra de Bolaño e seu misterioso título.

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 prosa de Bolaño, tanto as narrativas que se voltam para o passado como as que se voltam para o futuro. É precisamente em 2666 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, 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.

Temporalidades assimétricas

Logo após o personagem principal da segunda parte de 2666, Amalfitano, chegar à cidade de Santa Teresa para lecionar filosofia, ele começa a sentir os efeitos daquilo que inicialmente ele atribui a um *jet lag*, de modo que a reflexão sobre esse tipo de estado o leva a elaborar uma pequena teoria:

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, p. 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.

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 a praticamente tudo o que acontece 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 econômico, vivendo como um intelectual “lúmpen”,³ 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.

3 A ideia do lumpenismo intelectual de Archimboldi foi desenvolvida por mim em artigo já publicado: (Rodrigues, 2023).

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. Esses 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, como se elas servissem apenas para aparecer e logo depois desaparecer na imensidão do deserto mexicano ou em meio ao acúmulo dos lixo 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, dentre os nascidos no México e principalmente dentre 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.

Em Lalo Cura se encontra algo que se assemelha a outros personagens anteriores da obra de Bolaño, algo que diz respeito a uma tentativa de luta desesperançada, junto à consciência e à lucidez de que se trata de uma batalha perdida. Sendo assim, o *zeitgeist* construído por Bolaño é habitado por esses tipos de sujeitos que se constituem como 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, para finalizar, por uma frase encontrada no Manifesto Infrarrealista escrito pelo autor muito antes de 2666: “*Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando*” (2022).

Referências

BADIOU, Alain. *O século*. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.

BOLAÑO, Roberto. *Entre parêntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004a.

BOLAÑO, Roberto. *Noturno do Chile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOLAÑO, Roberto. *La literatura nazi en America*. Barcelona: Debolsillo, 2017a.
- BOLAÑO, Roberto. *La pista de hielo*. Barcelona: Debolsillo, 2017b.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Debolsillo, 2017c.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Ciudad de México: Debolsillo, 2020.
- BOLAÑO, Roberto. *Primer Manifiesto Infrarrealista*. Blog Garcia Madero, Ciudad de México, 1976. Disponível in: <https://garciamadero.blogspot.com/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html>. Acesso em: 29 mar. 2022.
- CRUZ, Claudio Celso Alano da. O LIVRO DAS PASSAGENS E O CONCEITO DE IMAGEM DIALÉTICA EM WALTER BENJAMIN. *Caderno de Letras*, Pelotas, UFPel, v. 01, n. 30, 113-127, 2018.
- Dicionário Real Academia Española (RAE): Diccionario de la lengua española, [versão online]. <<https://dle.rae.es>> [Acesso em: 30 mar. 2022].
- LÈAL, Alfredo. *Bolaño frente a Herralde*. Berlim: De Gruyter, 2022.
- MARISTAIN, Monica. *El hijo de Mister Playa*. Una semblanza de Roberto Bolaño. Oaxaca de Juárez: Almandía, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PAZ, Octavio. Postdata. In: PAZ, O. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- RODRIGUES, Talita Jordina. Roberto Bolaño e o lumpenismo intelectual. *Caracol*, São Paulo, n. 25, p. 878-903, 2023.
- RODRÍGUEZ, Sergio González. *Huesos en el desierto*. Ciudad de México: Editorial Anagrama, 2010.
- SAUCEDO LASTRA, Fernando. *México en la obra de Roberto Bolaño*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2015.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y narcopoder*. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós, 2022.

Talita Jordina Rodrigues. Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, tendo realizado estágio sanduíche na UNAM – México. Sua tese doutoral ganhou o Prêmio Mario González da Associação Brasileira de Hispanistas.

E-mail: talitarodrigues.jlle@gmail.com

Declaração de Autoria

Talita Jordina Rodrigues, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho:

1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados;
2. Redação e revisão do manuscrito;
3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação;
4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados:

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

Declaração dos Editores:

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

Recebido: 27/01/2025

Aprovado: 31/03/2025