

O atlas mexicano de Roberto Bolaño

Talita Jordina Rodrigues¹

*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

Introdução

120

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

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, atualmente possui vínculo pós-doutoral no PPGLit da UFSC. Pesquisa a obra de Roberto Bolaño há cerca de uma década. Sua tese, *Nem covardes, nem canibais: diálogos entre Roberto Bolaño e Juan Villoro*, ganhou o Prêmio Mario Gonzalez da Associação Brasileira de Hispanistas.

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 autor², 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).³

“*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.

A geografia metafísica

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

² A ideia foi melhor desenvolvida em artigo de minha autoria, intitulado “Roberto Bolaño e o lumpenismo intelectual” (RODRIGUES, 2023).

³ 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.

de feminicídios⁴. 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, acrescentando 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)

122

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 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,

⁴ 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 contribuíam para a calcificação e logo depois a dissolução dos corpos, coisa que mais tarde seria percebida pelos próprios militares como ineficaz.

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 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 latino-americano e o mar europeu

123

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, p. 46-47)

124

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 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 Melville⁵.

A construção poética do cenário

125

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,

⁵ 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)

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)

126

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. Pouco tempo depois de chegar a Santa Teresa, esse 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, p. 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)

127

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)

128

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 México⁶. 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 têm 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

⁶ 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.

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 turístico 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.

129

As observações dos críticos, seja na voz deles próprios ou na voz de um narrador que adota muitas vezes o estilo indireto livre, contêm 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.

A prosopopeia

Neste ponto, cabe relacionar a obra de Bolaño com a obra de um mestre em descrever a geografia mexicana: Juan Rulfo⁷. 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 mantêm 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).

130

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 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

⁷ 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.

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)

131

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”⁸, e tomando sua própria citação na qual ele estabelece um vínculo dessa condição com a orfandade, 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 romance⁹. 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

⁸ 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.

⁹ Neste ponto, cabe lembrar um trecho do epílogo de Ignacio Echevarría a 2666, 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)

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. 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.

Sentir Santa Teresa

133

Esse empreendimento de narrar os efeitos e o sentir da cidade pelos personagens pode ser percebido no romance de Bolaño porque, segundo Valeria de los Ríos, embora a narrativa do autor seja algo que “no se 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 deles 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 Archimboldi 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 parecem 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, os quais continuam no México. Em dois dos momentos em que o relato de Norton reaparece, ela começa ressaltando que julga Santa Teresa uma “cidade horrível”:

135

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 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 en 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.

O inframundo

O estranhamento é parte natural do olhar de um estrangeiro e o exercício de sentir a cidade, especialmente no caso de Santa Teresa, provoca efeitos físicos e mentais. No entanto, na obra de Bolaño esse estranhamento vai além do olhar e dos efeitos mais facilmente justificados 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 um 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:

136

Quando 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, p. 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 pelo 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. Inclusive, o próprio nome do movimento foi inspirado na imagem dos buracos negros, como explicam os poetas 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:

138

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 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)

139

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 escritor Juan Villoro, amigo de Bolaño, 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, 2022).

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 inframundo¹⁰; 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

¹⁰ 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.

muitas vezes eram representados como os guias também para o inframundo¹¹; 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.

Neste ponto, cabe 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 México¹². 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)

140

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.

¹¹ 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.

¹² De certa maneira, essa temática é abordada no romance *Debaixo do vulcão*, de Malcolm Lowry (2021).

A fronteira

141

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.” (BOLAÑO, 2020, 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 turno para pasar a los Estados Unidos.” (BOLAÑO, 2020, 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.” (BOLAÑO, 2020, 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. ¿Saben 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, 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).

É possível dizer, por fim, que a geografia metafísica e a construção desse atlas pessoal é carregada de sentimentalismo e melancolia, expressando seu amor, fascínio, tristeza e solidariedade em relação ao México, lugar quase mágico para o escritor, e que se transformou, segundo ele próprio costumava comentar, em seu país literário.

Referências

BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

--. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

--. 2666. Ciudad de México: Debolsillo, 2020.

BRAITHWAITE, Andrés. *Bolaño por sí mismo*. Entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. Bolaño e o México. In: DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Bolaño, Benjamin, Walser*. Três ensaios. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, pp. 9-22, 2017.

GODOY, Paty. *Los desiertos de Sonora*. España. Fonte: <<https://www.losdesiertosdesonora.com/>> Acesso em 12 de abril de 2021.

LEMUS, Rafael. *El México Bolaño de Roberto salvaje*. Revista de la Universidad de México, pp. 67-73, 2009.

LOWRY, Michael. *Debaixo do vulcão*. Rio da Janeiro: Editora Alfaguara, 2021.

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.

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.

RÍOS BAEZA, Felipe Adrián. *El México abismal de Roberto Bolaño*. Literatura: teoría, historia, crítica, pp. 183-204, 2016.

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.

VILLORO, Juan. La Batalla Futura. In: SOLDÁN, Edmundo Paz. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2013.

--. *El copiloto del Impala*. Fonte: <https://garciamadero.blogspot.com/2007/07/el-copiloto-del-impala.html>
Acesso em 19 de julho de 2022.

Resumo: O trabalho investiga representações do México na obra de Roberto Bolaño, propondo a reconfiguração de um espaço real cujo resultado é o surgimento de um atlas subjetivo do autor. Nesse contexto, alguns elementos como deserto e mar funcionam como alegorias que ampliam o sentido da narrativa; a cidade de Santa Teresa aparece personificada e se converte em personagem; e o inframundo asteca emerge reforçando a dimensão simbólica dessa cartografia.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; México; geografia.

144

Abstract: The work examines how Mexico is represented in Roberto Bolaño's writing, proposing that the author reshapes real space into a subjective atlas. In this framework, elements such as the desert and the sea operate as allegories that expand the narrative's meaning; the city of Santa Teresa becomes personified and functions as a character; and the Aztec underworld emerges, reinforcing the symbolic dimension of this cartography.

Keywords: Roberto Bolaño; Mexico; geography.