

TRÂNSITOS PERFORMÁTICOS EM *LOS DETECTIVES SALVAJES*, DE ROBERTO BOLAÑO

Mariana Augusta Pinheiro Di Salvio Almeida (UFMG)

Resumo: Partindo da hipótese de que a literatura de Roberto Bolaño constitui-se como um modo de acessar o real, incidindo olhares múltiplos sobre ele sem realizar, contudo, uma leitura fechada e definitiva, esta comunicação tem como objetivo analisar o romance *Los detectives salvajes* (1998) a partir da performance. Em um primeiro momento, mostraremos como o autor, mediante a exposição de seus traços autobiográficos, realiza o performático trânsito rumo a uma coletividade pensada por uma constante abertura para o outro. A arte se forma assim nas relações do mundo, muito mais preocupada com os meandros éticos de sua criação do que com sua recepção crítica; um modo de construção onde o artista surge como um aprendiz, como um sujeito que busca sentido para a própria vida e também para a alheia pois percebe-se imerso na experiência da coletividade, transformando-se a partir dos inúmeros diálogos sociais. Posteriormente, analisaremos como a inserção do artista nesse espaço em comum, por dirigir-se ao presente, desperta tempos temporais outros que não cessam de interpelar o agora (AGAMBEN, 2009), e com isso novos sentidos para o processo artístico. Finalmente, após refletirmos sobre as dimensões espacial e temporal do romance, discutiremos o performático trânsito rumo ao *real indomável*, entendido por Graciela Ravetti como o desejo de ir além do ficcional mediante a interação entre o artista e alguns "referentes explícitos à realidade material" (RAVETTI, 2002, p.49), trazendo à tona sintomas e rastros que apontam para uma dimensão além daquela que a escrita conseguiu abarcar. O romance torna-se assim um campo fecundo para elaborar, desde as mais diversas perspectivas, o não compreensível da experiência humana, o que pode apontar, de algum modo, para a construção de um horizonte de perspectiva, apesar do enigma do extermínio e da violência que paralisa e mina os desejos de transformação social na América Latina.

Palavras-chave: Performance. Literatura Latino-Americana. *Real indomável*.

Sobre o incessante trânsito performático rumo à coletividade

Quando o artista transfere vivências provenientes do universo pessoal para o objeto artístico, à esfera pública são convocadas perguntas que lhe interpelam por novos sentidos e formas. O privado, excedendo as experiências de um corpo singular para adquirir vida no espaço coletivo, parece indagar-nos sobre o estatuto do público, não mais pensado tanto em termos aglutinadores capazes de atender às diferentes demandas de uma trama social tecida por interesses controversos – inclusive quando se trata da

ideia de um bem comum – mas como uma rede cujo esfacelamento do ponto de vista unívoco provoca a multiplicidade de vozes, as quais, em interação com o artista, acabam por produzir subjetividades que se transformam a partir dos diálogos com os diferentes pontos de enunciações e ideológicos que participam do diálogo da vida.

No âmbito literário, Graciela Ravetti (2011) aponta para o caráter político que são dotadas as obras consideradas por ela como "narrativas performáticas". Estas, de acordo com a teórica, mediante a exposição do "eu" do artista, funcionariam como um modo de resistência aos "vínculos performativos", aos chamados a ser provenientes de posições hegemônicas. As narrativas performáticas surgiriam assim como uma forma de negociação dos sentidos sociais no campo interdiscursivo de pugna política, onde seria possível trazer modos de vida que não se centram tanto na construção narcísica do "eu", ao buscar possibilidades de autocriação e afirmação das diferenças, rejeitando "o modelo único das vidas felizes (o casamento heterossexual, a descendência, as linhagens etc)" (ARFUCH, 2010, p.99).

É com essa postura performática, a de recorrentemente tomar posições responsivas e subversivas mediante a exposição de si, evidenciando não somente a trama polifônica e dialógica da linguagem já discutida por Mikhail Bakhtin, mas também o caráter ficcional e, portanto, criativo da construção de um "eu" que se transforma na medida em que vai adotando diferentes lugares de enunciação nos jogos de linguagem, que adota Roberto Bolaño na construção de *Los detectives salvajes* (1998). O romance, constituído por mais de trinta narradores, gira em torno de dois poetas iconoclastas, que nunca emergem na superfície textual como narradores: Arturo Belano e Ulises Lima – o primeiro, *alter ego* confesso do autor e o segundo uma homenagem ao amigo Mario Santiago Paspasquiario – personagens cuja presença-ausência funciona como uma espécie de elo dialógico na trama. Com outras linhas, as múltiplas vozes convocadas pela busca dos protagonistas que o texto empreende entram em diálogo entre si a partir de um processo de rotação centrífuga, não se limitando a contar seus encontros e desencontros com essas personagens, o que traz à narrativa relatos inacabados que, quando se cruzam, é de modo oblíquo diante das múltiplas perspectivas presentes no romance.

Não há, então, apenas uma imagem bem delineada de Belano e Lima ao final da narrativa, mas múltiplas, que se confirmam e se contradizem, sugerindo uma incessante construção identitária sempre atravessada pelo outro na contínua peregrinação dessas

personagens pelo mundo, como parte da América Latina, Europa e África, ao longo de vinte anos. E sendo a personagem Arturo Belano *alter ego* de Bolaño, a literatura surge como um modo de dialogar com sua experiência de poeta marginal na Cidade do México, quando, juntamente com o amigo Mario Santiago Paspasquiario, fundaram o Movimiento Infrarrealista nos meados da década de 1970.

Revisitando então esse movimento poético mediante a presença ausência dos protagonistas e do movimento poético fundado por eles – o Realvisceralismo –, Bolaño parece performar o processo de identificação como um constructo ficcional, dialógico e polifônico, em constante hibridação – o que pode ser lido como um modo de resistência aos chamados identitários provenientes dos roteiros preestabelecidos pelos códigos hegemônicos. Por outro lado, ocorre a necessária passagem do individual ao coletivo próprio da performance. Ao utilizar traços biográficos para dar vida a uma personagem que se posiciona na margem e tem como "como parientes más cercanos" (BOLAÑO, 1976) figuras minoritárias, como prostitutas, vendedores de drogas, poetas marginais, dentre outros, Bolaño acaba por incorporar vozes alheias mediante o aparecimento de si em uma zona limiar, de contato com o outro. Referimo-nos aqui à necessária "disponibilidade do autor de se entregar a diversas personagens" (RAVETTI, 2011, p.38) nas narrativas performáticas. Segundo Ravetti, ao propor "a si mesmo como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade" (RAVETTI, 2011, p.38), o autor multiplica as agências no mundo, mediante "a interação entre o público e o privado" (RAVETTI, 2011, p.28). Não se trata, portanto, de uma subordinação da narrativa a uma identidade exterior à ela, de um "eu" produtor da escrita, mas, antes disso, da identidade gerada pelo ato de escrever, como efeito desse processo – a escrita como um modo de experiência, portanto.

Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde los que solía llamarse experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprensible. (BOLAÑO apud SWINBURN, 2011, p.84).

É então nessa permeabilidade do "eu" que Bolaño tece o fazer artístico, o que faz com que em *Los detectives salvajes* seja evidenciado um espaço propulsor no qual o escritor se coloca em contato com o outro, delineando uma espécie de comunidade literária em permanente fuga, a qual é imbricada no romance à experiência de vida de poetas que, assim como Bolaño, nasceram na década de 1950, perceberam na arte uma

possibilidade de mudar o mundo mediante a criação de "un movimiento a escala latinoamericana" (BOLAÑO, 1998, p.36) e, por isso, entregaram o próprio corpo para dar voz a "los derrotados y a los que ya nada tenían" (BOLAÑO, 2006, p.213); poetas cujas palavras "son las palabras de la tribu que no cesan de indagar, de investigar, de referir a *todas las historias*. Pese a que esas palabras estén circundadas por el silencio, minuto a minuto erosionadas por el silencio" (BOLAÑO, 1998, p.205 - grifo nosso).

Uma comunidade literária que se funda, portanto, em torno de uma heterogeneidade constitutiva, que, desprovida de um discurso fundador único, mantém-se em permanente estado de abertura para o outro. Uma espécie de "comunidad inoperante" defendida por Jean Luc-Nancy (2000) , quando o filósofo, frente à exterminação nazista, argumenta sobre o risco de se pensar a comunidade em volta de um mito fundador, que sugere uma comunhão perdida e, conseqüentemente, uma comunidade idêntica a si mesma, essencializante e totalizadora, defendendo a ideia, portanto, de uma comunidade em aberto – uma comunidade inoperante – que, desprovida de um projeto totalizador, é mais pensada pela exposição de seres cuja finitude constitui sua singularidade essencial (NANCY, 2000, p.92) do que pela comunhão de uma essência que pudesse levar à fusão de si mesma. Um modo de pensar a comunidade que pressupõe a abertura e o inacabamento – por se estruturar em torno de um vazio constitutivo que lhe permite estar em constante processo de obrar-se, “en el sentido que siempre está *viniendo*, sin parar, al seno de una colectividad y al individuo” (NANCY, 2000, p.86 – grifo do autor).

É então entre o uso de seus traços autobiográficos e o desdobramento de si como outro – seja se transformando em personagem, seja dando voz às dezenas de personagens reais e ficcionais que se sobressaltam no romance – que Bolaño traça o lugar do fazer literário, que se encontra, para o autor, afastado do ideal romântico da literatura como expressão de um povo, concebendo-a como um espaço que afirma o estar *em comum* entre as diversas vozes que a constitui enquanto um obrar-se em aberto – retirada de toda sua essência, a literatura surge como agenciadora da dinâmica compartilhada entre as finitudes – o que faz com que o objeto artístico assimile a crítica ao caráter totalitário da comunidade apontado por Nancy e possibilite a constituição da vida *em comum* sem qualquer delimitação baseada em identidades, sejam de raça, religião, geografia etc, mediante o fluxo de vozes provenientes de diversos continentes (América Latina, Europa e África), classes econômicas, etnias, experiências e

perspectivas presente no romance. A literatura constitui assim uma espécie de “vazio essencial” na narrativa, por se tratar de um elo narrativo que gira em torno do paradoxo de “una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existência nadie conocía una palabra” (BOLAÑO,1998, p.240), provocando o falar incessante próprio da literatura contemporânea.

Com outras linhas, livre de parâmetros universais de identificação, a força vanguardista da comunidade literária que Bolaño parece traçar em *Los detectives salvajes* reside menos em um projeto bem delineado por padrões formais, e mais na obstrução no modo de pensar a literatura como um produto acabado, em cujo centro estaria a essência do que viria a ser a literatura latino-americana, que, pautada pela exclusão de temas, vozes e gêneros considerados externos à ela – como as artes visuais, a ciência-ficção, a pornografia, o discurso jornalístico etc , gêneros que são apropriados pelo romance – criaria uma efeito de interioridade com o intuito de delinear um espaço canônico e autônomo. Uma concepção de arte, nesse sentido, inserida nas relações da vida, nas vozes dos mais de trinta narradores, um fazer artístico que se tece pelos meandros éticos de sua relação com o mundo, onde o artista surge como um aprendiz, como um sujeito que busca sentidos para a própria a vida e também para a alheia, pois se percebe imerso na experiência de uma coletividade aberta ao devir.

Sobre o incessante trânsito performático rumo ao tempo presente

A partir do momento em que a literatura, em seu movimento performático rumo ao espaço polifônico do estar em comum, abandona as débeis fronteiras instituídas pelos campos autônomos da modernidade, ela acaba por travar um íntimo vínculo com o tempo presente. Trânsito que franqueia não apenas agenciamentos entre as vozes provenientes do espaço dialógico da linguagem, mas, sendo esta um constructo histórico, de retomada e refutação dos vários enunciados que tecem a sua trama (BAKHTIN,2006), estabelece também uma íntima relação com outros tempos entrelaçados no espaço polifônico do agora performático, desdobrando sentidos não antevistos no momento de criação da narrativa performática.

Giorgio Agamben, no intento de responder a questão de quem ou do que somos contemporâneos, nos fala da luz emanada pelos séculos, sendo que, da palavra século, extrai duas acepções: o tempo histórico e o coletivo. O poeta, diz o filósofo, ao mesmo tempo em que opera essa fatura entre temporalidades, deve suturá-la – a verdadeira poesia, não estando plenamente aderida a sua época, relaciona-se com o tempo mediante

um anacronismo e uma dissociação. Contemporâneo então para Agamben é aquele que insere no tempo homogêneo da modernidade o "limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não mais*" (AGAMBEN,2009, p.67– grifo do autor), e justamente por essa cesura que temporaliza a própria existência, ele "pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado como morto" (AGAMBEN, 2009, p.69). É então sob a forma de um "escuro especial", ou seja, de uma origem que não cessa de operar no agora, que o que nos é contemporâneo se dirige a nós. Uma espécie de débito no presente, de "não vivido em todo vivido" (AGAMBEN, 2009, p.70).

No romance, é pelo Realvisceralismo, movimento de poesia marginal que surge na narrativa como modo de revisitar o já mencionado Infrarrealismo, que Bolaño opera uma fratura em sua própria experiência para nela tentar suturar diversas temporalidades, em uma homenagem, como afirma o autor em seu discurso Caracas, quando recebeu o Prêmio *Rómulo Gallegos* (1999) por *Los detectives salvajes*, um tanto quanto anacrônica às vanguardas históricas do início do século passado, a “un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto” (BOLAÑO, 2006, p.212) , mas que ainda assim deixa como legado uma cauda de anseios inconclusos que interrogam o agora da enunciação. O tempo da narrativa se constrói mediante uma descontinuidade: formada por três partes – enquanto a primeira e a terceira são compostas pelo diário do jovem poeta real-visceralista Juan García Madero, que abrangem os anos de 1975 e 1976, quando ele, junto com os protagonistas, saem em busca da poeta Cesárea Tinajero, uma espécie de mãe dos reais visceralistas, que é tragicamente assassinada nos desertos de Sonora, cronologicamente, o final da narrativa se localiza na construção polifônica da segunda parte do romance, no desdobramento desse movimento literário ao longo de vinte anos, parte compreendida entre os anos de 1976 e 1996. É então a poesia temporalizada entre a iminência de acontecer nos sonhos dos ainda jovens protagonistas evidenciados no diário do adolescente Madero, e o seu abandono como fim, cujos indícios são percebidos na segunda parte, quando o grupo dos reais-visceralistas vai pouco a pouco desintegrando-se e os protagonistas têm suas histórias desconstruídas pelas vozes dos narradores, que faz com que diversas temporalidades entrem em colapso, rompendo com o tempo teleológico instaurado pela modernidade.

Com outras palavras, pairando sob diversos referentes históricos ligados aos horrores dos regimes totalitários que assolaram grande parte do território latino-

americano, a força vanguardista do Realvisceralismo surge na obra como potência negativa que ainda sobrevive no desamparo de sua não realização no século XXI, se considerarmos as promessas em torno das projeções igualitárias preconizadas por esses movimentos no século passado. Trata-se, dessa maneira, de um movimento literário que se dirigindo ao presente e, por isso, experimentando a sua própria temporalidade na "forma de um limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não mais* (AGAMBEN, 2009, p.67 – grifo do autor) , acaba por abandonar um projeto com determinado fim, trazendo à tona novos sentidos que muitas vezes entram em choque com o sentido inicial que o fez nascer por meio de seu agenciamento entre as diversas vozes do romance, que apontam para a positividade de novas formas culturais. A potência dessa abordagem anacrônica das vanguardas históricas parece residir assim em um desdobramento de suas possibilidades de existência enquanto traço de vida, "que incessantemente excede as suas formas e as suas realizações" (AGAMBEN, 2006), o que faz com que, no romance, a retomada do Realvisceralismo em diversas temporalidades obstrua a ideia de um progresso que, pautado pela homogeneidade e linearidade, acaba por levar ao horror da lógica de eliminação nos campos de concentração; como também inebria o estado no qual estamos submersos na contemporaneidade, o de acúmulo de memória que nos leva a uma contemplação melancólica da vida e, conseqüentemente, à paralisação.

De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso ilusorio era tal que la isla iba se hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros. (BOLAÑO, 1998, p.367).

Bolaño, desse modo, parece reclamar por uma memória que irrompe na experiência mediante a imersão do artista na temporalidade coletiva e heterogênea do presente, o que faz com que esse movimento iconoclasta adquira um aspecto performático em seu processo de realização. Com outras palavras, no romance, a memória não surge fora da temporalidade da experiência, ou seja, como algo a ser cultuado, desconstruindo a ideia de uma totalidade narrativa que pudesse oferecer uma solução simbólica ao enigmático presente. Longe disso, na narrativa, o passado surge como a pulsação de uma origem cujo caráter provisório e incompleto acaba por trazer

um modo de permanência performática que se insere fora da lógica objetual, insinuando um débito de uma reminiscência que, lembrando Agamben, por não ter sido vivida em sua completude no passado, é paradoxalmente contemporânea ao agora. Ora, se pensarmos que a verdadeira poesia, fulgurada mediante a perseguição do Realvisceralismo, nunca toma forma definitiva no romance, o objeto artístico, embora seja retomado de modo contraditório pelas diversas vozes, não se apresenta como um produto acabado – afinal, ao longo das 609 páginas da narrativa, o leitor não tem acesso a nenhum poema do grupo. Mas, antes disso, se considerarmos as dimensões visível e palpável da realidade, esse movimento apresenta-se como um processo que persiste enquanto ausência evocada, a qual se reverbera de modo heterogêneo e fragmentado, rompendo, por um lado, com a pretensa ideia de uma origem idêntica a si mesma ou de uma memória localizada em um ponto estático do passado e, por outro, fazendo surgir uma multiplicidade de sentidos e formas que não foram antevistos no momento de sua criação.

Sobre o incessante trânsito performático rumo ao *real indomável*

Quando lemos *Los detectives salvajes*, a sensação que se sobrevém é de estarmos imersos em um fluxo incessante, como se a literatura estivesse dotada de um viés fantasmagórico que lhe conferisse movimento. Os trânsitos de ideias, de linguagens e das mais de trinta vozes presentes no romance que se entrelaçam no agora da enunciação em épocas recentes e longínquas, bordejando uma história ausente, a dos poetas perdidos que buscam respostas e multiplicam os sentidos em torno do mal que atravessa não somente a história latino-americana, mas também a mundial, nos trazem a impressão de estar lendo pedaços de um texto cujo todo não nos é possível conhecer. Afinal, as diversas buscas em torno das quais gira o romance não são resolvidas, sugerindo a presença de uma dimensão latente, regida por leis inapreensíveis, que excedem qualquer possibilidade de arquivamento pela palavra.

Trata-se, desse modo, tendo referentes históricos trágicos, como as ditaduras militares na América Latina e algumas guerras no continente africano, referentes que se misturam com a vida daqueles que são, na visão de Bolaño, os verdadeiros poetas, sujeitos valentes, que, como vimos no início deste texto, se afastam de temas consagrados pelos espaços do poder para dar voz a "los derrotados" e "a los que ya nada tenían" (BOLAÑO, 2006, p.213), de afirmar o real como um espaço inapreensível que, paradoxalmente, apenas se insinua no entrelaçamento das dimensões visíveis, factível e

dizível da nossa vivência como um constructo ficcional, constituindo-se, portanto, como um território passível de constante reformulação. A poesia é assim percebida muito mais por um viés revolucionário, capaz de reconfigurar os limites do visível e do dizível da experiência, do que por critérios formais do objeto artístico.

Com outras palavras, ao trazer à tona as diversas perspectivas sobre um grupo de poesia marginal que mais além de se imbricar à vida do autor, expõem referentes históricos ligados ao horror, como, por exemplo, o delirante relato de Auxilio Lacouture, que se insere na atmosfera da dura repressão militar na UNAM, que foi invadida em 1968 e se manteve temporariamente fechada, relato que também faz menção ao brutal massacre estudantil que teve centenas de mortos ocorrido em Tlatelolco dias antes das olimpíadas deste mesmo ano, o que confere a narrativa um alto valor de realidade referencial, o romance parece gravitar em torno do desafio de, mediante seu trânsito performático rumo ao *real indomável*, àquilo que se mostra governado por leis caóticas e inapreensíveis, possibilitar rearranjos na configuração do sensível que diluem as fronteiras que separam a representação da atuação, o real do fictício, como um meio de intervir nas configurações em que se manifesta aquilo que nos é dado como realidade. Lembrando aqui Rancière, o romance, ao possibilitar a emergência dos que eram vetados ao direito de ter voz como coparticipantes do real por meio das diversas perspectivas presentes na narrativa, abriria caminhos para a criação de cenas de dissenso: territórios capazes de registrar os conflitos dos mais diversos traços dos indivíduos no espaço público, assegurando-lhes os intervalos que marcam suas diferenças. A arte seria então uma possibilidade de propor configurações outras para o que se constrói como um consenso, como uma ficção dominante, "que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade" (RANCIÈRE, 2012, p.74).

A propósito do Realvisceralismo, Paula Aguilar nos chama a atenção para o significado do termo "visceralismo". O visceral, segundo a autora, "alude a un doble sentido, refiere a los órganos internos del cuerpo, a las entrañas de la barbarie, y describe una lesión emocional muy intensa, una herida en la subjetividad" (AGUILAR). O Realvisceralismo preconiza então um certo tipo de fazer literário que se configura mediante a disponibilidade e abertura do corpo do próprio artista ao que o mundo oferece, sujeitando-o às influências do desejo, da imaginação e da intuição com o objetivo de implicar o próprio *real*, em sua indizibilidade, na obra de arte.

O romance parece assim sublinhar que a passagem do *real* ao texto sempre pressupõe uma diferença, um deslocamento que se realiza por meio de uma associação e de uma ausência criadora. O *real indomável*, portanto, embora não cesse de se escrever como ausência, surgindo na obra muito mais como um efeito de um evento do que como a representação de algo, mediante os hiatos que fraturam a superfície textual, funciona como um gatilho para a positividade da construção detetivesca do romance, onde a literatura está imersa em situações limítrofes desde o ponto de vista ético, "la literatura no es inocente, eso lo sé desde que tenía quince años" (BOLAÑO, 1998, p.151), diz um dos narradores. Desse modo, esse espaço devastador que extrapola aquele que a escrita conseguiu abarcar, sugerido por um passado que irrompe no presente como uma força implacável, mais além de evidenciar que entre as experiências e as formas que as tornam pensáveis e legíveis há uma distância incontornável, faz com que a literatura surja como um campo privilegiado para elaborar, desde as mais diversas perspectivas, mediante um processo metonímico de associação e diferença, o não compreensível da experiência humana, o que pode sugerir, de algum modo, a construção de um horizonte de perspectiva, apesar do enigma do extermínio e da violência que paralisa e mina os desejos de transformação social na América Latina.

Referências:

AGUILAR, Paula. "*Amuleto*: hacia una poética de la memoria latinoamericana". Disponível em: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/AguilarPaula.pdf> (Acesso: junho/2014).

AGAMBEN, Giorgio. "A potência do pensamento", 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002 (Acesso: setembro/2013).

_____. "O que é contemporâneo?". In: *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLAÑO, Roberto. "Déjenlo todo, nuevamente: primer manifiesto infrarrealista", 1976. Disponível em: <http://garciamadero.blogspot.com.br/2007/08/djenlo-todo-nuevamente-primer.html> (acesso: outubro, 2016).

_____. "Discurso en Caracas" (entrega del prêmio Rómulo Gallegos). In: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. MANZONI, Celina (org.). Buenos Aires: Corregidor, 2006, p.207-214.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Tradução: Juan Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. "Paradoxos da arte política". In: *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.51-82.

RAVETTI, Graciela. "Narrativas performáticas". In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p.47-68.

_____. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SWINBURN, Daniel. "La novela y el cuento son dos hermanos siameses". In: BRAITHWAITE, Andrés (org.). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2011, p.81-86.