

ROBERTO BOLAÑO: FRAGMENTOS DE UM DISCURSO DO VAZIO

Rafael Gutiérrez Giraldo é Mestre em Literatura Latino-americana da Universidade Javeriana de Bogotá, Colômbia, e Doutorando em Estudos de Literatura da PUC-Rio. Atualmente realiza sua tese de doutorado sobre a obra do escritor chileno Roberto Bolaño.

Contato: rafaelgutierrezgiraldo@yahoo.com.br

RESUMO

O artigo realiza um percorrido pela obra do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) analisando as diversas estratégias discursivas que o autor usa para falar do vazio da existência, da experiência do horror e do mal. Para este fim, especificamente o texto se baseia no romance *Los detectives salvajes* (1998) e na saga de Ramírez Hoffman, personagem que aparece em várias das obras de Bolaño.

ABSTRACT

This paper discusses the discursive strategies used by the Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003) to refer to the vacuum of existence, and the experience of the horror and the evil. Specifically, this text analyses the Bolaño's novel *Los detectives salvajes* (1998) and the saga of Ramírez Hoffman, character that appears in several Bolaño's works.

1. No discurso que Roberto Bolaño (Chile 1953 – Espanha 2003) pronunciou em Caracas durante a entrega do Prêmio Rómulo Gallegos em agosto de 1999, aparece, de forma fugaz, uma idéia que percorre sua obra. Falando sobre a pátria do escritor, Bolaño disse: “Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura.” (Bolaño, 2004, 36) Mas ele sabia que qualidade não significa simplesmente escrever bem, não se trata de dominar as técnicas da escrita. Então, o que é para ele uma escrita de qualidade?

Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. (Bolaño, 2004, 36)

Falar do vazio, o nada, falar do que se esconde no fundo do abismo, no outro lado, obscuro, da experiência humana. A obra, em palavras de Blanchot,

“donne voix, en l’homme, à ce qui ne parle pas, à l’innommable, à l’inhumaine” (Blanchot, 1955, 313). Mas, como falar de algo que sempre escapa à razão, que escapa ao pensamento racional, que está além da linguagem? E como fazê-lo, precisamente, por meio da linguagem? É essa também a preocupação na obra de Artaud, de Beckett, de Cortázar, escritores que levaram ao limite as possibilidades da linguagem e da literatura para tentar alcançar esse algo que sempre escapa porque é inapreensível, ao qual só é possível aproximar-se, rodear, aludir, adivinhar por trás das palavras ou no meio delas, no espaço que separa um parágrafo, nos pontos suspensivos de Beckett em *Malone Morre* (1986), nas palavras *deformadas* de Artaud, ou nos desequilíbrios temporais dos contos de Cortázar.

2. Em *Otras inquisiciones*, Borges disse que “el hecho estético reside en la inminencia de una revelación que no se produce” (Borges, 1964, 12). A linguagem de Bolaño – como a de Beckett e Artaud – está sempre no limite da tensão, assim como seus diálogos e suas histórias, sempre à beira de um abismo, sempre transitando nessa iminência da que fala Borges. As palavras tentam traduzir alguma coisa que sempre escapa, que está aí, mas é inapreensível, ou pelo menos racionalmente apreensível, como nesta passagem de seu romance póstumo 2666:

A partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles (Bolaño, 2005, 179).

Seus contos e romances (e também suas conferências) nunca se fecham, simplesmente acabam de maneira abrupta, deixando no leitor uma sensação estranha, não de decepção, mas de estranheza (como os contos de Raymond Carver, a quem Bolaño recomendava ler como o melhor contista da segunda metade do século XX). Por trás de uma linguagem aparentemente simples, neutra, direta e superficial, Bolaño nos fala do que se esconde no fundo do

abismo: o vazio, a angústia da existência, o mal, a violência, a parte mais obscura da história recente da América Latina.

3. Na história da literatura moderna existem diversos exemplos de técnicas e estratégias narrativas que os escritores têm utilizado para tentar uma aproximação do vazio. A trilogia de Beckett: *Molloy*, *Malone Morre* e *O inominável*, pode ser um exemplo extremo dessa tentativa, chegando com *O inominável* a uma aproximação perigosa da impossibilidade que estaria, segundo Blanchot (2005, 317), na origem de toda obra literária, o que a tornaria mais importante para a literatura que muitas das obras “bem-sucedidas”. Em *Malone Morre*, aparecem uma série de histórias, de narrativas que parecem lutar contra a imobilidade do personagem – imobilidade que vai ser maior ainda em *O inominável* -, e a proximidade da morte, histórias que tentariam “preencher o vazio no qual Malone sente estar caindo” (Blanchot, 2005, 311). São histórias, por outro lado, denunciadas sempre em seus artifícios narrativos, em sua condição de invenções. Então, para que contar? “... para não deixar falar esse tempo vazio, e o único modo de o fazer calar é obrigá-lo a dizer, custe o que custar, alguma coisa, alguma história.” (Blanchot, 2005, 311)

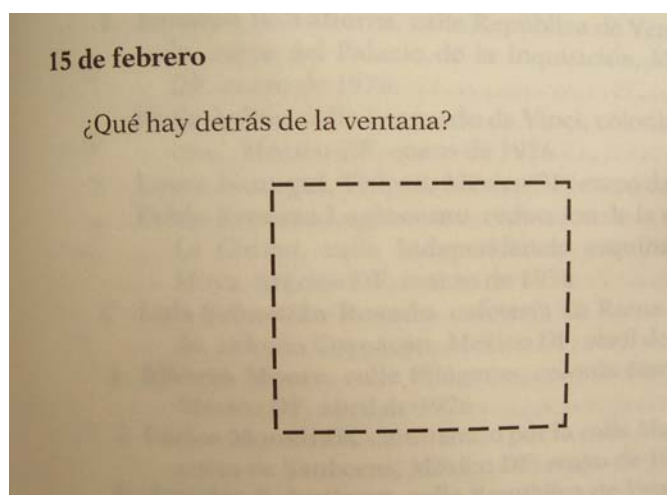
4. De que falam as mais de 50 vozes que conformam a segunda parte do premiado romance de Bolaño *Los detectives salvajes* (1998)? Várias respostas são possíveis: podemos responder que falam, algumas vezes de forma direta e outras indiretamente, da história do mexicano Ulises Lima e o chileno Arturo Belano em sua busca da misteriosa poeta Cesárea Tinajero, desaparecida depois da revolução mexicana e, segundo eles, fundadora do movimento de vanguarda denominado “realismo visceral”; também podemos responder que cada voz conta sua própria história encadeada por sua vez a múltiplas narrativas que se afastam, de forma descontrolada, de um possível centro emissor; podemos responder, ainda, que se trata de uma enunciação coletiva, a voz de uma geração, a geração desencantada dos latino-

americanos que nasceram nos anos 50, como o próprio Bolaño disse alguma vez:

en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. (Bolaño 2004, 37)

Finalmente, podemos ver nessas múltiplas vozes uma tentativa, como em *Malone Morre*, de preencher um vazio, de saturá-lo até o limite, e de fazê-lo explodir desde dentro. O vazio, neste caso, estaria próximo da angústia existencial dos protagonistas: errantes, des-locados, exilados inclusive em sua própria terra, e de sua experiência do mal, da morte, do desencanto violento das ilusões. Já que é impossível falar daquilo que está no outro lado do humano, da experiência do “mal profundo”, o escritor só tem dois caminhos: 1) contá-lo até o infinito, re-contar, exercício de re-escritura constante; ou 2) o silêncio.

5. Sherezade, para escapar da morte, conta uma história, uma história que não pode acabar e que então se multiplica, bifurcando-se em outras histórias que também se multiplicam, criando uma narrativa com aparência infinita. Mas, “As mil e uma noites” tem um final, e Sherezade consegue escapar da morte e casar-se com o sultão Schariar. A obra de Bolaño não termina, simplesmente se dilui trás uma misteriosa janela pontuada que aparece na última página do livro. “¿Qué hay detrás de la ventana?” (Bolaño, 1998, 609), pergunta Juan García Madero, um dos personagens do romance, e com a figura da janela termina o livro, ou nunca termina.



Não há resposta, o leitor fica com o mistério, tentado adivinhar, lembrando o que aconteceu, inventando possíveis e improváveis respostas. O jogo continua. Multiplicidade e inacabamento.

6. Italo Calvino, em uma de suas *Seis propuestas para el próximo milenio* escreve:

los libros modernos que más amamos nacen de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Aunque el diseño general haya sido minuciosamente planeado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera, la pluralidad de lenguajes como garantía de una verdad no parcial. (Calvino, 1989, 131)

O romance de Bolaño está construído como uma grande máquina, criadora de vozes, histórias, imagens, sons e palavras. O centro está em todas partes e em nenhuma, como o Aleph de Borges. A história ou histórias, e o perfil dos personagens centrais, são construídos desde múltiplas perspectivas, desde o olhar dos outros, desde as palavras do diário de Juan García Madero, desde as vozes de seus amigos poetas do "realismo visceral", desde as histórias de homens e mulheres que os conheceram, durante seu percurso por vários países e continentes: México, Nicarágua, Espanha, França, Israel, Estados Unidos, Áustria e África. Mas, a figura de Ulises Lima e de Arturo Belano,

nunca aparece totalmente, é sempre esboçada, adivinhada por trás das palavras, entre um lugar e outro, no meio, nunca acaba de *formar-se*. “Escrever”, para Deleuze (1997, 11) “não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabado, como Gombrowicz o disse e fez”. Gombrowicz, não por acaso, um dos autores preferidos de Bolaño.

7. A vida e a obra de Bolaño têm a marca da intensidade. Uma vida errante, de exilado: saiu do Chile para o México aos quinze anos, voltou no ano 73 motivado pelo triunfo de Allende, foi preso durante os primeiros dias do golpe militar, mas conseguiu fugir e voltar para o México; anos depois, foi para Europa, morou em vários países onde desempenhou diversos ofícios (Bolaño nunca terminou a segunda série), e finalmente se instalou na cidade de Blanes, próxima a Barcelona, onde se casou e teve dois filhos; morreu esperando um transplante de fígado em 2003. Vida de doença e de viagens e de literatura. Bolaño morreu jovem, aos cinquenta anos, e deixou uma obra imensa: quatro livros de poesia, doze romances (*Los detectives salvajes* de 609 páginas, e o último, “2666”, de 1.119 páginas), três livros de contos e um livro que reúne seus artigos e conferências. Aparte de seus primeiros livros de poesia, e seus primeiros três romances, o restante de sua obra foi escrito entre 1998 e 2003, somente em seis anos. Como se a proximidade da morte (do espaço vazio da morte) o obrigara a escrever sem descanso, travando uma luta intensa: a literatura, a escritura, como uma maneira (tal vez a única ou a melhor) de fazer frente ao irremediável. Neste contexto, qual é a relação que se estabelece entre a intensidade e a forma na obra de Bolaño? Qual é a estratégia de *défiguration* (Grossman, 2004) que lhe permite falar do vazio, e aproximar-se da experiência do mal?

8. Pelo menos duas opções – mas podem existir outras – são usadas por Bolaño em sua obra. As duas estão relacionadas com a multiplicidade, mas a primeira fica restrita ao espaço de um livro, enquanto a segunda se desloca, e



pula de um livro a outro. A primeira está exemplificada em um romance como *Los detectives salvajes*; a segunda, numa saga, a de Ramírez Hoffman, que abarca vários romances e um conto, e a de Auxilio Lacouture, que aparece em dois romances.

No caso de *Los detectives salvajes*, a intensidade gera a multiplicidade, um romance múltiplo, polifônico, neobarroco em suas técnicas de amplificação por descrição, e amplificação por relato. Com relação à amplificação por descrição, escreve Irlemar Chiampi em *Barroco e modernidade*: "Diferentemente da narrativa realista (na acepção histórica do termo), que usa a descrição como um espaço vazio, uma pausa redundante e decorativa do texto, a narrativa neobarroca a utilizará para *descartar os vazios* e a referencialidade extratextual." (Chiampi, 1998, 87) (Grifo meu)

Um exemplo possível desta técnica está representado na voz de Amadeo Salvatierra, poeta que conheceu em sua juventude a Cesárea Tinajero. Seu relato funciona também como fio condutor da narrativa geral do romance. A fala de Amadeo é um fluxo acelerado, aparentemente sem conexão, de palavras e idéias que pulam de forma indiscriminada de um tema a outro, da descrição de sua conversa com os poetas Lima e Belano, a comentários soltos sobre o clima, questões políticas do país, descrições de sua casa ou aspectos de sua saúde:

Ay, muchachos, les dije, qué bueno que hayan venido, pásenle no más, como si estuvieran en su propia casa, y mientras ellos enfilaban pasillo adentro, más bientanteando porque el pasillo es oscuro y la bombilla estaba fundida y no la había cambiado (todavía no la he cambiado), yo me adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina, de donde saqué una botella de mezcal Los Suicidas, un mezcalito que sólo hacen en Chihuahua, producción limitada, no crea, y del que hasta 1967 recibía por paquete postal dos botellas al año. (Bolaño, 1998, 141)

Técnica neobarroca que se integra na tradição do romance hispano-americano contemporâneo, utilizada por autores como Guillermo Cabrera Infante em *Tres tristes tigres*, José Lezama Lima em *Paradiso*, Alejo Carpentier em *Los pasos perdidos* ou Gabriel García Márquez em *El otoño del patriarca*. A intensidade cria um discurso múltiplo, que se amplia, saturado, mas que não leva a lugar nenhum: “ética do desperdício”, “transgressão do útil”, segundo palavras de Severo Sarduy (1987). O discurso perde sua função e seus referentes, desloca-se, a linguagem tende para seu limite, perde sua forma estática: “La défiguration est ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation, l’agite d’une ‘innombrable immobilité’” (Grossman, 2004, 20).

9. Por outro lado, na amplificação pelo relato,

o enunciado amplificador abandona o modo descritivo pela narração, a espécie pela categoria... Se na amplificação por descrição alongava-se o núcleo funcional e mantinha-se seu personagem, espaço e tempo, o relato-dentro-do-relato os substituirá por outros (ou alguns deles). Por isso seu conteúdo é autônomo, configurando uma espécie de bloco destacável, cuja vinculação ao texto contíguo é difusa. (Chiampì, 1998, 89)

Embora se mantenha alguma relação mínima com a história central do romance – a procura da poeta Cesárea Tinajero por parte de Arturo Belano e Ulises Lima – as cinquenta e três vozes que conformam a segunda parte de *Los detectives salvajes* podem ser vistas como histórias independentes com conteúdo autônomo. O escritor Juan Villoro (2002, 77) compara o romance a “un estadio donde la gente entra y sale sin tregua, la novela es una marea de historias”. Assim, por exemplo, podemos citar a história de Clara Cabeza, secretária de Octavio Paz, quem narra seu trabalho cotidiano com o poeta e que, só no final de sua intervenção, relaciona a história com Ulises Lima, ao descrever uma visita de Lima à casa de Octavio Paz; a história do fotógrafo argentino, Jacobo Urenda, que conheceu a Belano na África quando cobria a guerra civil em Luanda; a história do policial chileno Abel Romero, exilado em



Barcelona depois do golpe militar de 73; a história de Auxilio Lacouture, poeta uruguaia que fica presa nos banheiros da Universidade Autônoma de México durante a “masacre de Tlatelolco” , entre muitas outras. Os personagens contam seus encontros com Belano e com Ulises Lima, mas, ao mesmo tempo, contam suas próprias histórias, seus sonhos, suas vidas. Há uma ligação com a narrativa central do romance, mas essa ligação é, às vezes, muito tênue, quase invisível. As histórias cobram vida por si mesmas, deixando ao leitor a possibilidade de abrir o livro em qualquer página, de pular de uma história a outra, de não acabar nunca. A intensidade, na escrita de Bolaño, cria uma narrativa que se bifurca em múltiplas direções, preenchendo o vazio, saturando-lo de histórias que se ligam a outras histórias, que por sua vez se ligam a outras, até o infinito.

10. Apesar da tentativa de Bolaño, de falar da experiência do mal e de preencher o vazio através de um super-romance, um só livro não será suficiente, e talvez, todos os livros jamais serão suficientes. Blanchot (2005), em seus textos sobre a obra de Artaud e Beckett, faz notar a necessidade do escritor de continuar falando, escrevendo, apesar de não ter nada mais a dizer, apesar da impossibilidade que a própria escrita representa. As fórmulas clássicas sobre a capacidade libertadora da poesia (Goethe), e do poder da sublimação (Freud), parecem não serem suficientes para explicar os processos mais complexos do devir poético. O escritor não se livra do mal depois de escrever uma obra: o mal nunca o abandona. Por isso, para continuar são, o escritor precisa seguir escrevendo. “A literatura é uma saúde” (Deleuze, 1997, 9).

Em *Los detectives salvajes*, a experiência do mal busca ser apreendida desde múltiplas perspectivas e vozes numa tentativa frenética, mas as páginas do livro não conseguem conter uma experiência que sempre se escapa. Assim, para Bolaño e seus personagens, é necessário voltar a contar, re-contar. É esta uma chave interpretativa para um aspecto central da sua obra, como

anota Ezequiel de Roso:

lo que sucede del otro lado, no se cuenta, sólo puede *volver a contarse*. Perdido el referente, la lengua se ve obligada a reponer, perder la ficción del origen, del original... En los límites del relato (sin precisión, con verdades provisorias, pasibles de nuevas versiones) Bolaño propone una novela infinita en la que la repetición es el único mecanismo que puede dar cuenta del horror. (De Roso, 2002, 60) (Grifo do original)

Duas experiências concretas do mal e da morte, que aparecem de forma passageira em *Los detectives salvajes*, são re-contadas por Bolaño em outros romances e contos. Uma está relacionada com a citada "masacre de Tlatelolco" no México, e a outra, com a violência repressiva da ditadura militar no Chile.

11. Auxilio Lacouture, poeta uruguaia que mora no México, é uma das vozes que conformam a segunda parte de *Los detectives salvajes*. Ela mesma se autodenomina "la madre de la poesía mexicana" (Bolaño, 1998, 190), e diz que conhece a todos os poetas do México, incluindo a Arturo Belano, a quem conheceu quando ele tinha 16 ou 17 anos. Auxilio trabalhava de maneira informal na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma de México, e foi ali, no campus da universidade, no banheiro do quarto andar do prédio de filosofia, que fica presa no momento em que o exército entra em setembro de 1968. Auxilio decide permanecer no banheiro, lendo um livro de poemas de Pedro Garfias, e resistindo, como ela diz, resguardando o último espaço da autonomia universitária. Sua história, que no contexto do romance ocupa dez páginas, transforma-se logo no romance *Amuleto* de 154 páginas, publicado um ano depois. A mesma história, as mesmas palavras, mas aumentadas, amplificadas, com uma densidade maior. A história, desvinculada das outras histórias do romance, adquire um novo realce, mas também aqui a experiência do horror não pode ser contada de maneira direta. A própria Auxilio Lacouture diz, no início do livro "Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta.

Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz". (Bolaño, 1999, 11)

O discurso de *Auxilio* gira em torno dos acontecimentos do ano 68, mas o caminho para chegar a eles não é um caminho em linha reta, é um caminho sinuoso, fragmentado, e que não obedece à cronologia lineal. Lembranças, sonhos, e fatos, se confundem na fala de *Auxilio*, num espaço narrativo que mistura presente, passado e futuro, um tempo concentrado na experiência do banheiro da universidade. É somente entre seus pesadelos e alucinações que podemos entrever a massacre. E é a linguagem poética de *Auxilio*, de Bolaño, a que nos permite experimentar o *outro lado*, uma experimentação que só se dá por contágio, entre linhas, no limite da linguagem.

12. Carlos Ramírez Hoffman aparece por primeira vez na última entrada do romance de Bolaño *La literatura nazi en América* (1996), dicionário apócrifo de escritores americanos vinculados ao nazismo e ao fascismo. Poeta, aviador, e assassino durante os primeiros anos da ditadura militar no Chile, Ramírez Hoffman se destacou por fazer poemas em pleno ar e por fazer da morte e das torturas, o material de sua poesia. Sua história, que parece resumir a história da violência repressiva da ditadura chilena, constitui um dos elementos que se repetem de forma alternada na obra de Bolaño. Como aconteceu com o caso de *Auxilio Lacouture*, a pequena biografia de Hoffman que aparece em *La literatura nazi en América*, transforma-se no romance *Estrella distante* (Bolaño, 1996a). Ramírez Hoffman usa agora o pseudônimo de Carlos Wieder que, como explica um personagem do romance, significa "outra vez", "de novo". Participante de oficinas de poesia em Santiago, com o golpe militar Wieder se encarrega de perseguir e assassinar a vários de seus antigos colegas. Wieder adquire fama nacional por seus poemas aéreos e por uma sangrenta exposição de fotografias no centro de Santiago.

A história de Hoffman será lembrada também, em *Los detectives salvajes*, pelo policial Abel Romero, uma das vozes do romance, que narra uma conversa na Espanha com Arturo Belano e outros exilados chilenos, precisamente, sobre a causalidade ou casualidade do mal. Finalmente, a saga de Hoffman reaparece no conto "Joana Silvestri" do livro *Llamadas telefónicas* (Bolaño, 1997). Joana Silvestri, atriz pornô italiana, é interrogada pelo detetive Romero, quem está a procura de Hoffman. Silvestri conheceu a Hoffman com outro nome, R. P. English, em seu passo pelo cinema pornográfico europeu.

É interessante notar, nos diferentes relatos, uma relação problemática dos personagens com a linguagem, que coloca também em evidência, desde outra perspectiva, a dificuldade que existe para falar do mal e da experiência do horror. Assim, em *Estrella distante*, o personagem Bibiano O’Ryan, amigo do narrador, não consegue falar de Wieder: "Cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son...y Wieder siempre se pierde." (Bolaño, 1996a, 83) No caso de Joana Silvestri, é o próprio discurso da narradora que vacila, tropeça, gagueja; sua fala parece uma tradução mal feita, uma dublagem medíocre; a referência, a figura de English/Wieder/Hoffman, não aparece com clareza. Silvestri tem que falar de outra pessoa (seu ex – amante, o ator pornô Jack Holmes), para fazer uma referência indireta a ele. A sensação final é que detrás das palavras de Silvestri se esconde alguma coisa, esconde-se a figura original de Hoffman, que ela não consegue apreender através da linguagem.

13. Diversas perspectivas, diversas vozes, diversas narrativas e uma repetição incessante para falar do mesmo: a experiência do horror, do mal, do vazio. Experiência que, em si mesma, é inapreensível e à qual só se chega de maneira parcial e ambígua. Experiência que a linguagem é incapaz de traduzir, espaço vazio onde a linguagem fica impotente. Experiência que, em rigor, não se pode contar, mas que para o escritor é preciso contar e re-

contar: "Tal la política que Bolaño postula en sus relatos a la hora de narrar lo inenarrable: volver a contar infinitamente, sin origen ni fin, para dar cuenta de lo inaprensible de la experiencia del horror". (De Rosso, 2002, 61)

BIBLIOGRAFÍA

BECKETT, Samuel. 1986. *Malone morre*. São Paulo, Brasiliense.

BLANCHOT, Maurice. 2005. *O livro por vir*. São Paulo, Martins Fontes.
_____. 1955. "La littérature et l'expérience originelle". Em: *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard. p. 279-338.

BOLAÑO, Roberto. 2005. 2666. Barcelona, Anagrama.

_____. 2004. *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1999. *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.

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

_____. 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.

_____. 1996. *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.

_____. 1996a. *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.

BORGES, Jorge Luis. 1964. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé.

CALVINO, Italo. 1989. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.

CHIAMPI, Irlemar. 1998. *Barroco e modernidade*. São Paulo, Perspectiva.

DELEUZE, Gilles. 1997. *Crítica e clínica*. São Paulo, Editora 34.

DE ROSO, Ezequiel. 2002. "Tres tentativas sobre un texto de Roberto Bolaño". Em: MANZONI, Celina (compiladora). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor. p. 55-62.

GROSSMAN, Evelyn. 2004. *La défiguration: Artaud-Beckett-Michaoux*. Paris, Les Éditions de Minuit.

SARDUY, Severo. 1987. *Barroco. Ensayos generales sobre el barroco*. México, Fondo de Cultura Económica.

VILLORO, Juan. 2002. "El copiloto del Impala". Em: MANZONI, Celina (compiladora). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor. p. 77-80.