



La Colmena

ISSN: 1405-6313

lacolmena@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de

México

México

Herrero, Mariela

Lo contemporáneo en Clarice Lispector y Nuno Ramos. Ecos y apropiaciones

La Colmena, núm. 90, abril-junio, 2016, pp. 37-50

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446346473004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Lo contemporáneo en Clarice Lispector y Nuno Ramos. Ecos y apropiaciones¹

THE CONTEMPORARY IN CLARICE LISPECTOR AND NUNO RAMOS. ECHOES AND APPROXIMATIONS

MARIELA HERRERO*

Resumen: Se analizaron algunas obras de Clarice Lispector y del artista Nuno Ramos a fin de establecer un diálogo entre sus propuestas estéticas, así como para reconocer las resonancias o supervivencias que se extienden de una producción a otra. Se revisó de qué modo sus trabajos exceden y problematizan la categoría de obra, exhibiéndose a sí mismos como objetos errantes que tienden a una desidentificación de los soportes y materiales empleados para su producción y a una postproducción en su tratamiento.

Palabras clave: literatura latinoamericana; escritura creativa; arte contemporáneo; análisis comparativo; crítica de arte; Brasil

Abstract: We analyzed some works by Clarice Lispector and by the artist Nuno Ramos in order to set up a dialogue between their aesthetic proposals, as well as recognizing the resonances or survivals ranging from one work to another. We reviewed how their works exceed and problematize the category and status of artwork, displaying themselves as errant objects, which tend to a de-identification of the supports and materials used for their production and to a post-production in their treatment.

Keywords: Latin American literature; creative writing; contemporary art; comparative analysis; art criticism; Brazil

* Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Correo-e: herreromariela@gmail.com

Recibido: 9 de noviembre de 2015
Aprobado: 25 de febrero de 2016

1 El presente artículo está basado en una serie de aproximaciones presentadas en el V Coloquio Internacional sobre Literatura Brasileña Contemporánea "Territorios, comunidades y lugares de lo literario", celebrado del 13 al 15 octubre de 2015 en Buenos Aires, Argentina.

Una de las tendencias más marcadas de la literatura y el arte visual contemporáneos tiene su epicentro en cierta expansión o desborde que vienen experimentando las fronteras de estos campos disciplinares. Nos encontramos ante objetos complejos que involucran variados soportes y materiales heterogéneos para su producción. Se trata de prácticas estéticas caracterizadas bajo el signo de lo liminal, lo mutante, lo mutable, lo inespecífico, lo informe; gestos artísticos que parecen anclados en el presente como categoría temporal rectora, pero que se muestran permeables y susceptibles de ser atravesados por diversas temporalidades. Inasimilables, las manifestaciones artísticas que se llevan a cabo según estos ‘principios’ desclasificadores intervienen, además, como fuerzas que deslocalizan y buscan proyectarse y expandirse a lo largo y a lo ancho de la historia del arte.

En este marco emergen diversas experiencias estéticas que presentan como punto en común su pertenencia a lo que se ha dado en llamar ‘un modo de ser contemporáneo’. Por lo tanto, articuladas en torno al eje estructurador de la inespecificidad.² El conjunto de prácticas al que nos referimos manifiesta la particularidad de ser variado y abierto, e incorpora la efervescencia típica de una era globalizada en una heterogeneidad que vuelve difusa la estructura de los objetos, pero los abre a la potencialidad, al despliegue continuo de una operación cuyo rasgo más sobresaliente es la sensación de errancia, la actualización y actualidad permanente de un desplazamiento. Tanto es así que, según su configuración, estos objetos pueden pensarse como dispositivos o artefactos que desbordan los sistemas de clasificación, porque para su construcción los artistas apelan y apuestan por un trabajo de indiferenciación con los materiales y soportes que los componen. Todo esto permite pensar en ellos como artefactos multiplicadores de

sentido, pero también de lenguajes, de modos de experimentar el espacio, el tiempo, la realidad, el arte en todas sus variantes.

A pesar de que la producción narrativa de Clarice Lispector ya ha sido estudiada como una de las más representativas de la literatura modernista brasileña, la necesidad de explorar una vez más sus relatos surge a partir de la sospecha de que éstos representan una suerte de antesala para las que hoy se pretenden denominar ‘prácticas artísticas contemporáneas’. De este modo es posible reconocer ecos de su escritura, así como de su sensibilidad artística y su forma de entender el proceso creativo en varios artistas actuales. En esta primera aproximación pretendemos rastrear qué sucede con la lectura que se hace hoy de los textos lispectorianos, pensamos su obra en relación con objetos que están más directamente inmersos en un contexto en el que la productividad y la reproducción ya no son operaciones enfrentadas e incompatibles, y por lo tanto, analizamos dónde reside esa contemporaneidad que sobrevive y atraviesa escrituras de décadas recientes.

A su vez, la obra del artista contemporáneo Nuno Ramos se presenta como un emblema de esta pérdida de la identidad y de los medios específicos, estructurada sobre la superposición, la tensión y la inestabilidad de materiales mixtos y soportes diversos. Su trabajo en general muestra una porosidad constructiva, pero sobre todo atenta contra la noción de ‘campo’ como algo cerrado y estático. Así, con una disposición que promueve la apertura de los límites formales, obliga a repensar el concepto de lenguaje como materia compleja sobre la que también es posible aplicar, en palabras de Florencia Garramuño, “una deconstrucción sobre el discurso de la especie, en cuanto discurso de la diferencia entre especies” (2015: 100). A partir de estos mecanismos, basados en la búsqueda de la indistinción entre lenguaje, materia, individuo y mundo, surge la voluntad de rastrear ciertas coincidencias entre la obra de Nuno Ramos y la de Clarice Lispector. De esta manera nos acercamos a

2 La pérdida de la especificidad y de la noción de pertenencia en los campos del arte y de la literatura ha sido analizada en detalle por Florencia Garramuño en su libro *Mundos en Común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015).

un modo de entender las expresiones artísticas, particularmente la literatura, que si bien tiene sus antecedentes en etapas muy anteriores del arte como experiencia y experimentación, es retomado en ambos creadores de forma radical.

CLARICE Y LA EXPERIENCIA COMÚN

La obra de Lispector ha sido objeto de numerosos estudios críticos, que si bien responden a diferentes intereses y enfoques, parecen coincidir en que se trata de una literatura que se diseminó tanto hacia diversas áreas del campo específico de las letras, como hacia otras disciplinas.³ Los relatos de Lispector fueron tomados como referente, y en muchos casos también como estandarte de una sensibilidad particular y atípica para la época en que fueron escritos. Tal vez esto se debió a que el método empleado por Lispector —si es que podemos hablar de que su escritura siguiera uno—, responde a un antimétodo, un procedimiento complejo que trabaja e incorpora distintas facetas estéticas. Dicho proceso ocurrió de manera temprana, por lo que la tradición literaria brasileña lo reconoce como el síntoma de un nuevo modo de entender la literatura y el arte. Con una estructura arriesgada y muchas veces catalogada por la crítica como ‘informe’, ‘discordante’, ‘desarticulada’, sus relatos iniciales debieron ser vinculados inmediatamente con los de escritores extranjeros por no encontrar un lugar dentro del tejido de la tradición nacional. A pesar de ser una escritura foránea, incomprensible y relegada fuera de los cánones, Silviano Santiago la reconoce como el origen de una tendencia desestructurante, una nueva posición que abandonó la “tradición afortunada” (Afrânio Coutinho, en Santiago, 1997:

3 La obra de Lispector ha sido retomada, por ejemplo, por Hélène Cixous en sus estudios sobre feminismo. En el campo específico de la literatura, puede leerse como antecedente de la narrativa de João Gilberto Noll. El músico Caetano Veloso y la artista plástica estadounidense Roni Horn son dos muestras de esta diseminación hacia ámbitos distintos a las letras. Además, la autora ha sido leída en otros formatos y soportes tecnológicos —cine, teatro, televisión—, lo que evidencia su supervivencia a lo largo de las décadas. Para ahondar en estas relecturas, véase el sitio de Arnaldo Nogueira Júnior (1996).

s/n) de la literatura brasileña, y desde ese lugar conflictivo⁴ e indócil resistió y fundó las bases de muchas de las demandas que hoy postula el arte contemporáneo, fundamentalmente en torno a las nociones de circulación, recepción, apropiación y distribución de la obra.

Durante la década de 1960, la obra de Lispector comienza a experimentar una expansión y una apertura que se irá incrementando en los decenios siguientes hasta llegar a la actualidad, lo cual determinará nuevas resonancias y lecturas de sus textos. Es la época en la que la autora aún escribe sus crónicas semanales en el *Jornal do Brasil*. Son años de un intenso diálogo interno respecto del lugar que ocupa su escritura y la posición en la que ella misma se ubica para construir una imagen de artista y escritora que se debate en la tensión entre una Clarice más personal —que apela a un tono confesional, una suerte de conversación amena y casi mundana con el lector de sus relatos— y una Clarice enigmática —que recurre a una actitud más reservada y duda en abrirse completamente ante su público, por lo tanto, se resguarda detrás del velo de lo indescifrable—. En la búsqueda por encontrar temas a desarrollar, Lispector se pregunta una y otra vez en sus crónicas qué es lo que le interesa a las personas, cómo filtrar los asuntos que ofrecerá a sus lectores.

Así, puede encontrarse una inclinación y un afán por abordar tópicos de carácter universal, que a pesar de seguir manteniendo la marca estilística típicamente lispectoriana, puedan ser leídos y comprendidos

4 Dice Silviano Santiago: “Clarice inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada, feminina e, por ricochete, subalterna. Para que alcançasse a plena condição de excelência, no auge da ‘ingenuidade naturalista’ dos anos 30 e 40, a proposta subalterna, tardia e solitária da escrita ficcional de Clarice teve de se travestir, três décadas mais tarde, pelo que ela negava [...] A trama novelesca de Clarice não reflui da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto [...] A literatura é literatura —eis a fórmula mais simples e mais enigmática para apreender o sentido da aula inaugural de Clarice. É o que também nos informa, de maneira indireta e metafórica, a epígrafe de ‘Água Viva’, de autoria do crítico de arte Michel Seuphor: ‘Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura —o objeto— que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito’. A literatura de Clarice, na sua radicalidade inaugural, se alimenta da palavra, é ‘um mergulho na matéria da palavra’, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra, sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento” (1997: s/n).

por un público heterogéneo y plural. De este modo, y a partir de la libertad temática, la autora abandona la individualidad (motor de la novela burguesa decimonónica) y la transforma en una experiencia común, más cercana a los cuestionamientos y problemas con los que se enfrentaban sus lectores. Sin embargo, en esta práctica donde aborda temas como el amor, la soledad, la muerte, la amistad, la pobreza, entre otros, Lispector advierte el riesgo que esa apertura y exposición provocan tanto en ella como en la forma que va tomando su escritura. No obstante esta mutación, al mismo tiempo que la expone, la acerca al público radicalizando el proceso de apertura hacia el otro (lector o no), lo cual se hará mucho más evidente en los relatos ficcionales que escribe posteriormente:

No entanto, paradoxalmente, e lado a lado com o desejo de defender a própria intimidade, há o desejo intenso de me confessar em público e não a um padre. O desejo de enfim dizer o que nós todos sabemos e, no entanto, mantemos em segredo como se fosse proibido dizer às crianças que Papai Noel não existe, embora sabendo que elas sabem que não existe (Lispector; 1999: 79).

Aunque sin buscarlo, al mismo tiempo que Clarice va adoptando un tono más confesional, el lector la considera su igual, podría decirse que la ‘humaniza’, destronando la figura mítica e inalcanzable de autor que hasta ese momento la escritora había alcanzado con sus anteriores relatos:

Abro a porta, não era ele. Era uma mulher moça, descabelada, com voz atraente, um Jornal do Brasil na mão e na outra um embrulho estranhíssimo. Ela me diz com a maior afofado: “Sou tímida mas tenho direito de ter meus impulsos; o que você escreveu hoje no jornal foi exatamente como eu sinto; e então eu, que moro defronte de você e assisti ao seu incêndio e sei pela luz acesa quando você tem

insônia, eu então trouxe um polvo para você (Lispector; 1999: 86).

Las crónicas que publica parecen llegar a sus lectores de una manera casi personal. El proceso de identificación, los puntos en común, la direccionalidad con que son interpretados dan cuenta de una apropiación de esa experiencia que a causa de la difusión masiva se vuelve compartida, general, popular. Tal comunicación se proyecta muy a pesar de los riesgos y temores que esto representa para la vida privada de la cronista. Asimismo, la posición y la actitud del lector ante los textos se alteran mediante la apropiación que éstos admiten. En varias de las crónicas que la autora publica durante dichos años se hace referencia a la intervención de sus lectores respecto de opiniones o sucesos que la escritora planteaba semana a semana. Un sinfín de desconocidos sentía voluntariamente la necesidad de acercarse a Clarice para darle a conocer sus impresiones en relación a tal o cual asunto desarrollado en el *Jornal*, por medio de cartas que llegaban a su domicilio, llamados telefónicos y visitas a su departamento. En efecto, la publicación semanal origina un *feedback* entre el lector asiduo y el escritor, lo que a su vez determina y estrecha por momentos la relación que éstos entablan mediante el periódico, y también modula el lugar de cada uno en el proceso de producción y recepción que tanto la lectura como la escritura suponen:

As outras cartas, desta última safra, são de gente muito pura e cheia de confiança em mim. Não sei selecionar as que mais me comoveram. Todas esquentaram meu coração, todas quisieram me dar a mão para me ajudar a subir mais e ver de algum modo a grande paisagem do mundo, todas me fizeram muito bem. Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda.

Sinto-me tão perto de quem me lê [...] Prometo a meus leitores que serei mais feliz e assim eu os farei, pelo menos por um instante, mais felizes [...] O contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter. E escrever é um divinizador do ser humano [...] Sinto-me de repente tão responsável. Porque se sempre eu soube usar a palavra —embora às vezes gaguejando— então sou uma criminosa se não disser, mesmo de um modo sem jeito, o que quereis ouvir de mim. O que será que querem ouvir de mim? Tenho o instrumento na mão e não sei tocá-lo, eis a questão. Que nunca será resolvida. Por falta de coragem? Devo por contenção ao meu amor, devo fingir que não sinto o que sinto: amor pelos outros? (Lispector; 1999: 95-96).

OPERAR SOBRE EL LENGUAJE

William Burroughs, uno de los iniciadores y quizás el más emblemático exponente de la 'escritura experimental', intentó encontrar un camino para explorar la percepción no lineal del tiempo y el espacio. Notablemente preocupado por la deconstrucción de las palabras y el lenguaje en general, desarrolló junto al artista Brion Gysin las técnicas *cut-up* y *fold-in*, a partir de las cuales el escritor puede editar, borrar y reorganizar la escritura como si se tratara de cualquier otro método de composición. Burroughs vio en el *cut-up* una manera de descubrir nuevas conexiones con las que el escritor pudiera ampliar, extender y, finalmente, disolver las asociaciones racionales de la narrativa convencional. Tomado de la técnica del *collage* y empleado en principio por artistas visuales, más notablemente por los surrealistas, este método yuxtapone fragmentos de textos en combinaciones sorprendentes, a menudo inesperadas, saltando a territorios inexplorados y dando como resultado una tecnología de escritura que vendría a alterar el modo tradicional de

percepción del lector.

Los constantes diálogos internos de Lispector acerca del alcance de su literatura, la comunicación profunda que buscaba con su lector mediante las palabras, la responsabilidad que para ella implicaba el trabajo artístico y las diversas reacciones que su obra suscitaba entre el público lector son sólo algunas de las principales preocupaciones que se dejan traslucir en la publicación de sus crónicas. Aunque no podía saberlo, la autora adelanta en varias maneras el funcionamiento inclusivo que las nuevas tecnologías promueven en la actualidad, así como los potenciales vínculos y relecturas que los soportes tecnológicos, como la plataforma Blogspot, por ejemplo, autorizan en el proceso creativo de la obra y en la (re)utilización de la información que allí circula. En las crónicas de Lispector se advierte ya un viraje en la participación del lector, un vínculo que parece concentrarse en la figura del escritor. En dicho proceso de gestación de la obra, la sensibilidad del lector reclama —con una inquietud prometedora— un lugar más dinámico. La idea de co-producción, de obra en colaboración, relacional, interactiva, colectiva,⁵ que los estudios teórico-críticos sobre arte contemporáneo se desvelan por conceptualizar, encuentra aquí un posible antecedente.

Existe otro factor que coopera en la expansión de los textos de Clarice Lispector. Durante los años en que desarrolla su obra, el diario, una de las primeras plataformas de corte masivo, va cobrando un papel decisivo en la circulación y distribución de sus textos. Muchas crónicas o fragmentos de éstas son publicadas por la misma autora como partes de cuentos, o bien, como relatos autónomos en libros que los reúnen. En cierto modo, lo que esta operación está anticipando conduce a pensar en las nuevas prácticas artísticas que utilizan el proceso de postproducción al que hace alusión Nicolas Bourriaud. Según este autor, el nuevo paisaje cultural —que él ubica a comienzos de los años noventa— estaría signado por una serie de gestos que trabajan con materiales elaborados que "ya están circulando en el mercado cultural". De esta manera, y mediante operaciones ligadas al

⁵ Me refiero principalmente al análisis desarrollado por Nicolas Bourriaud en su libro *Estética relacional*.

mundo del reciclaje, “los artistas interpretan, reexponen, reproducen o utilizan obras ya creadas por otros o productos culturales disponibles” (2009: 7). Si bien enumera y describe prácticas recientes del arte visual actual, el análisis de Bourriaud interesa porque une los gestos de selección, recontextualización y reproducción a una metodología que recurre a dispositivos tecnológicos, anclada fundamentalmente en el espacio complejo que representa internet. En este sentido, la maniobra de Lispector puede entenderse como la introducción de una manera de operar típica del arte contemporáneo. Esto permite comenzar a precisar un punto de partida para comprender el fenómeno lispectoriano que se exhibe desde hace unas décadas; esto es, la expansión, apropiación, viralización y popularización desmedida que sus textos en general han experimentado a raíz del desarrollo y avance de tecnologías que autorizan la reproducción y reutilización de materiales y objetos diversos.

De acuerdo con las ideas que Daniela Matiz Borda traza, “la escritura de Clarice Lispector puede abordarse como postmoderna dado que trata con el problema mismo de escribir” (2011: 23). El lenguaje resulta ser el verdadero protagonista de toda su obra, no obstante, agrega,

‘Lispector tiene un conflicto con el lenguaje porque es racional y lógico, y por ende incapaz de referirse o expresar todo aquello que no lo es. Por eso la experimentación con otras formas de usar el lenguaje, porque se quiere llegar a un objeto creado tras la crisis (Matiz Borda, 2005: 25),

Dicho objeto está cargado de potencia y posibilidad de creación. Pero entonces, ¿dónde anida esta potencia? La escritura vertiginosa, por momentos apremiante, que le exigía la columna semanal, provocaba en la autora no sólo el desvelo por los temas, sino también por el compromiso con una actividad que resultaba una bisagra en su obra, muy a pesar del conflicto ético que este trabajo le representaba. Aunque formalmente heterogéneos, los textos que escribe durante

estos siete años comparten la ambivalencia de funcionar de manera autónoma como relatos independientes y originales, o bien, se presentan como parte de una estructura más amplia y compleja, insertados en un flujo de significación más vasto en el que cobran (o no) otros significados. Lispector pone en marcha la práctica del reciclaje al reutilizar o reescribir sus propios textos. Al manipular sus sentidos iniciales y reinscribirlos en una red textual diferente explota el cuestionamiento a la noción de originalidad, e incluso, de creación (hacer algo a partir de la nada). Cuando vuelve a emplear sus propios manuscritos exhibe un trabajo que basa su economía en el aprovechamiento de lo ‘ya consumido’, una materia prima ya elaborada. De ahí las preguntas constantes que se plantea la narradora de *Água viva* acerca de las posibilidades e imposibilidades de la palabra: “*Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido*” (1998: 29); “*Sim, quero a palavra última que também é tão primeira*” (1998: 13).

EL LENGUAJE COMO MATERIALIDAD

El contacto, el cruce, la apropiación y la traducción entre culturas proliferan en la obra multiforme de Nuno Ramos. Su quehacer como escritor, músico, escultor, diseñador, ensayista y artista visual se conjuga y complementa para producir una obra abundante en constante metamorfosis. El trabajo que orienta y moviliza esta apertura de fronteras y la amplificación de lo medial tiene su punto de anclaje en una operación mayor: la de escribir y trabajar con restos. ¿Con qué lenguaje hablar del lenguaje? ¿Cuál es la materia del lenguaje? ¿Y la del mundo?, son algunas de las interrogantes que de manera insistente conducen la búsqueda artística de Ramos. La resistencia a los géneros y a la especificidad del lenguaje parece apuntar a expandir la escritura para que en ella ingrese un lenguaje común, una herramienta hecha con pedazos de cosas vivas:

¿De qué está hecha esta herramienta? Si

fuera posible, por ejemplo, estudiar los árboles en una lengua hecha de árboles, la tierra en una lengua hecha de tierra, si el peso del mármol fuera calculado en números de mármol, si descubriéramos un paisaje con la cantidad exacta de materiales y de elementos que lo componen, entonces extenderíamos la mano hasta el próximo cuerpo y sabríamos por el tacto su nombre y su sentido, y seríamos dioses corpóreos, y la naturaleza sería nuestra como una gramática viva, un diccionario de musgo y de limo, un río cuya garganta fuera su nombre propio (Ramos, 2014: 13).

La propuesta aquí es abarcarlo todo, asimilarlo para igualarlo, entrar en contacto con el mundo en su mayor diversidad y comulgar con él; volverse mundo también el artista, su lenguaje, la obra, y tornar ésta última productivamente difusa, libre, descontrolada, perdida en la vastedad, en la heterogeneidad. El lenguaje como materia viva, como cuerpo orgánico, la palabra objeto — “la palabra como carnada, pescando lo que no es palabra” (1998: 21), escribe Clarice—, y tanto la palabra como lo que no es palabra es o será mundo y así se transfigurará la realidad y otra se irá creando. La habilidad de Nuno Ramos para poner a funcionar una pluralidad de elementos y voces en conjunto problematiza además la noción de origen y originalidad, y refuerza su intención de escribir en un lenguaje calcinado, hecho de pedazos y destrozos. Como en un juego de muñecas rusas al modo lispectoriano, es decir, partiendo de la propia reescritura, Ramos va produciendo una fluctuación entre sus obras y las de otros, con las cuales dialoga. De las orillas de su escritura emergen otros textos, incluso obras visuales:

Hechos a semejanza de algún prototipo, a la propia semejanza estamos presos [...] miro vanidoso por un ojo que no es mío, ya tomado por lo que vio y todavía ve. Un ojo que tiene la luz colada, en pliegues de repetición y

enumeración [...] Así como un grabado, un enorme proceso de transferencia literal de una superficie hacia otra está en la base de todo lo que funciona allí —el pie en la arena, la marca de la sábana en la piel de un cuerpo después de horas de sueño, los surcos de un peine en el cabello, la fosilización de una superficie blanda pero mineral. Esta es la muñeca rusa principal (Ramos, 2014: 68-69).

Ya desde sus comienzos, las obras de Nuno Ramos se presentaron como territorios inestables y, sin duda, una gran parte de su trabajo exhibe aún hoy un esfuerzo para reunir cosas y materiales cuya convivencia se torna extraña y áspera. La diversidad de elementos, así como la continuidad entre ellos —o en todo caso, la ausencia de límites—, además del cuestionamiento sobre su especificidad y propiedad, nos sugiere un tratamiento con el que se busca “que la materia salga del cuadro, avance hacia el espacio y deje de pertenecer —en esa salida— al cuadro propiamente dicho” (Garramuño, 2014: 89). Un ejemplo de esto se encuentra radicalmente representado en su obra *Fruto Estranho* (2010). La ya conocida instalación de dimensiones exuberantes está compuesta por dos árboles que sostienen dos avionetas monomotor a modo de ‘frutos extraños’. Dos altoparlantes dejan escuchar *Strange fruit*, canción compuesta en 1936 por Abel Meeropol acerca del linchamiento de los afroamericanos en Estados Unidos. Sumado a esto, a un lado de los árboles se ubica un monitor que muestra en *loop* una escena de la película *El manantial de la doncella*, de Ingmar Bergman (1960). Lo que hasta aquí podría entenderse como una obra sumamente compleja, repleta de elementos absolutamente disímiles entre sí, compuesta por soportes que enfatizan la diferencia temporal, subraya también una polinización entre las disciplinas presentes en la obra (arte visual, música, cine), así como un evidente cruce entre tecnología, cultura popular, medios masivos y naturaleza. En cualquier caso, lo que esta monumental obra pone ante nuestros ojos es un conjunto de heterogeneidades y

referencias entrecruzadas que vienen a cuestionar la idea de la especificidad artística. Por otro lado, la combinación nos permite construir otras miradas y lecturas sobre lo que en su momento fue un objeto particular, autónomo, y que ahora se presenta como un extracto, formando parte de una estructura estética más amplia.

La ya mencionada escritura experimental de Burroughs, a principios de los años sesenta del siglo pasado, expresa las estrategias esenciales de la narración multimedia basada en computadoras (mucho antes de la aparición comercial de las computadoras personales), pero además anhela desmonopolizar el poder referencial de la palabra exponiendo y abriendo el campo de la escritura y la literatura hacia otras disciplinas, tales como el arte visual y el cine. De este modo, la narrativa opera como una vasta red compuesta de múltiples hilos interconectados que reflejan las tendencias asociativas de la mente mediadas por la técnica del montaje. Según el escritor de *Naked Lunch*, este modo de escritura de montaje deja intacta la narración justamente por ser más fiel a ella:

la experiencia misma es un *cut-up* y esto se ve claramente en la experiencia de escribir. No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero esos 'restos' no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra (Burroughs, 2009: 102).

La obra de Clarice Lispector y la de Nuno Ramos (entre muchas otras que recurren a operaciones similares), comparten la particularidad de intervenir sobre el lenguaje para que éste no resulte algo tan extraño a la realidad del lector. Más que una obra racional, original, lo que ambos escritores parecen intentar es una experiencia de lenguaje. Esto, a partir de una práctica novedosa que encuentra su filiación en los experimentos radicales de las vanguardias del

siglo XX, pero que se ve aquí intensificada para ofrecer un nuevo modelo de producción estética acorde al desarrollo actual de la cultura. Inoperatividad, descreación, uso, profanación y forma de vida son las principales operaciones involucradas en la singularidad del arte de nuestro tiempo. En este sentido, la estrategia que tanto Lispector como Ramos recuperan se basa en una escritura no creativa que persigue lenguajes provisionales y un inventario de experiencias, antes que en una obra estática, configurada en torno a patrones genéricos tradicionales y a un hilo narrativo conductor y rastreable.

Los dos tipos de escritura aquí analizados se encuadran dentro de un amplio grupo de prácticas de producción que coquetean con la idea de persistir en una transición, pero de manera que las materialidades con que experimentan confluyan sin alcanzar nunca una fusión. Así, se recurre a la lectura, selección, recorte, apropiación y puesta en uso, sin que nada haga suponer una síntesis de esa heterogeneidad. La disposición interna de elementos permanece caótica porque los fragmentos aún actúan, se repelen, se complementan, se contagian, se incomodan. El nexo común de estas prácticas mutantes, ya sea que actúen como copia, cita, imitación, simulación, falsificación o alusión es lo que ellas son capaces de 'hacer' con aquello de lo que se apropian. Esto es, lo refuncionalizan, le devuelven un valor de uso que les había sido negado. Recuperar esta práctica implica una profunda mutación en el estatuto de obra de arte, porque al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones viene a contradecir la cultura 'pasiva' que opone las mercancías y sus consumidores, haciendo funcionar algo que había sido descartado (Bourriaud, 2009: 17).

En *Qué es lo contemporáneo*, Agamben afirma que el retorno de lo que no cesa de repetirse nunca funda un origen, pues es aplazamiento, retención y no nostalgia. Y en *Profanaciones*, sostiene: "pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres" (2013: 97). Con ello propone desactivar viejos usos, neutralizarlos y restituirlos a un manejo común, abrirlos a la

posibilidad de una nueva experiencia. La obra — el gesto estético—⁶ pierde sus atributos de objeto a contemplar, estático y específico, y se propone como un elemento más, un instrumento o herramienta a disposición de un posible y futuro usuario que la emplee, es decir, que la ponga nuevamente a funcionar, negando todo valor de propiedad. Así, con cada nuevo abordaje, desvío, cambio de sentido o alteración aplicada al objeto, ¿quién puede seguir distinguiendo entre artista y receptor? Toda acción que implique intervenir sobre un trabajo ya acumulado anula esa diferencia. En cualquiera de estos casos sólo es posible hablar de un productor.⁷

Analizar las crónicas de *Lispector* resulta útil porque funcionan como antecedente para intentar entender, al menos en parte, de qué manera las estrategias de escritura que la autora pone a funcionar durante los últimos años de su vida dan cuenta de un desborde del campo estrictamente literario, a partir del diálogo y la experiencia interdisciplinar que vuelven complejo el fenómeno artístico. Para la escritura de estos textos, *Lispector* emplea elementos dispares y se observa la pretensión de delinear una ‘forma’ o ‘antiforma’ que permita indagar los límites que supone la división entre campos disciplinares:

Não pinto idéias, pinto o mais inatingível ‘para sempre’. Ou ‘para nunca’, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (*Lispector*, 1998: 12).

A partir de la publicación de *Água viva*, escribir y pintar se perfilan como actividades conjuntas que se realizan en paralelo y que, por lo tanto, se ubican en un mismo plano de importancia. No existe

6 Empleo el término ‘gesto’ como aquello inapreciable que se consume en sí mismo.

7 En su trabajo *El autor como productor*, Walter Benjamin analiza el modo en el cual las obras se relacionan con las condiciones de producción de su época, y distingue aquellas creaciones que asumen una posición ante su contexto poniendo en primer plano la temática, la función y el aparato de producción. De esta manera, señala una necesaria transformación por parte del autor, quien pasaría de ser alguien que provee de contenidos al aparato de producción, a ser aquel que transforma el aparato de producción y las condiciones que lo rodean (1990).

dependencia de una sobre la otra, así como tampoco prevalece alguna de ellas. Hay una interpenetración de dominios que se da a partir de la convergencia, la colaboración y la convivencia de tres campos disciplinares muy insistentemente señalados por Clarice: escritura, pintura, música. Se pretende alcanzar el ‘*estado novo*’ mediante la captación de la complejidad que todo proceso artístico demanda, pero de ninguna manera se le asocia a una idea de armonía o a una elección entre el caos y el orden.

Carlos Mendes de Sousa encuentra que en *Água viva* es visible una disposición visual de la escritura que deviene de la puntuación extraña, los énfasis y destakes de determinadas situaciones, en una suerte de mimetización con lo pictórico. Lo que el referido análisis espera demostrar es un “efecto de reversibilidad entre la imagen y la palabra” (2013: 83). Esto también es evidente en algunos cuentos que comienzan con una coma, dando lugar a un tiempo, un espacio y un momento previos, como si en verdad el relato continuara otro, como si su origen estuviera en un lugar distinto. No hay comienzo, todo se inserta y se reinserta en un constante fluir: “*O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua [...] O que te escrevo continua e estou enfeitizada*” (*Lispector*, 1998: 95). En este sentido, la visualidad de la palabra, el ‘sentir visual’ que Maria Bonomi le atribuye a Clarice en la escritura de sus crónicas, la llevan a darle un carácter más objetual a la escritura; algo con lo que puede modelar, trabajar —en el sentido más práctico de la palabra—, volver a rearmar, reinventar. No hay limitaciones para la autora de *Um sopro da vida*. Los bordes disciplinares se difuminan; los explota y desfigura no sólo al hacer uso de las particularidades específicas de otras prácticas (pintura, música), sino porque con ese gesto crea una zona o reducto de actividad en la que es posible proceder con herramientas y materiales diversos y, en general, menospreciados, que comparten la singularidad de ya ‘estar informados’, esto es, cargados de sentido e información.

Antes de dedicarse a las artes plásticas, Nuno Ramos se formó en filosofía y ya desde ese momento pensó en ser ensayista o poeta. Todo su recorrido

artístico puede ser leído como la búsqueda de un lenguaje en el que cada vocablo deje trasparentar ya sea la inercia de la materia que lo constituye, ya sea la invención, singular e irreplicable, que le confiere un significado. En suma, un lenguaje en que toda palabra sea moldeada por el artista. La diversidad, así como el desborde y la convergencia de objetos, materiales y soportes se expanden del campo exclusivamente visual hacia el de lo literario, conjugándose en una obra emblemática como *Aranha* (1991). En esta instalación, una araña gigante construida con vaselina, óleo, felpa, algodón y tul se presenta como emergiendo del suelo. Un texto se extiende desde la pared hasta el piso de la escultura y continúa por sobre la figura de la araña misma. Escrito con el mismo material con el que fue hecha la escultura —vaselina y óleo— lo escrito es texto, pero es también una figura plástica. De este modo, la obra aproxima la continuidad del lenguaje humano con el de la especie animal —arácnida, en este caso—, y asimismo acerca y difumina el límite entre lo específicamente plástico y lo literario. El texto que Ramos emplea como elemento constitutivo de esta obra es un extracto de su libro *Cujo*, del cual cito a continuación apenas un fragmento:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado e a grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum

algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouvi os mil ruídos sem saber do quê. Estava debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo (1993: 27).

Lo visual y la literatura se aproximan de forma notable en este artista al punto de que son varias las obras visuales que reescriben trozos de textos de *Cujo*: *Breu e teia* (1990); *Vidrotexto 1* (1991); *Vidrotexto 2* (1991); *Vidrotexto 3* (1991); *Aranha* (1991); *Canoa* (1992); *111* (1992); *O pó da cal queima o pó do corpo* (1992). La operación de reutilización o reescritura —similar a la de Lispector— puede asociarse a la tarea de trabajar la palabra como materia artística. *Cujo* parece estar escrito al modo de un diario de artista donde se trazan ideas o conceptos estéticos relacionados con el proceso de creación. Como si de un atelier se tratara, Ramos opera, trabaja, experimenta con el lenguaje escrito y con una posible configuración visual del mismo, a partir de una estrategia que integra una y otra disciplina (la literatura y el arte visual), poniéndolas a dialogar pero también a funcionar de manera conjunta. De este modo ya no es tan sencillo discernir la frontera entre ambas áreas, se construye un objeto en continua metamorfosis, un *cujo*: “aquilo que não se pode dizer o nome” (De Oliveira, 2009: 21). Nuno Ramos recomienza a escribir inicialmente anotaciones sobre su trabajo, para después crear textos más independientes que acabaron reunidos en su libro *Cujo*. Si las escrituras utilizadas en las instalaciones componen frases ilegibles, esos textos, perfectamente legibles, hablan de algo indescifrable:

a pele das coisas inanimadas, e o que está abaixo dela; a essência da superfície do espelho, uma vez eliminados todos os reflexos; os contornos daquilo que é informe. “Tudo é letra e lei”, diz um fragmento do livro, “tudo está escrito para os reis, os cegos” (Mammì, 1994: s/n).

Pero, por otro lado:

Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome. Podemos pôr as palavras juntas [...] Uma pedra é tão distante de outra pedra, vizinha, mas nós dizemos pedra, nós, bichos de carne, que nem um corpo duro temos, só esta bolha fraca e molhada [...] A pedra de nossa lápide e a cal que nos termina, estas também são coisas. Mas cuidado, a palavra é que junta tudo (Ramos, 1993: 79).

La escultura *Pedras Mercântonio* (1998) parece sugerir lo que indica la cita anterior. Hecha a base de dos segmentos de mármol, uno conteniendo al otro, y separados sólo por una capa de vaselina, la obra “constituye un ejemplo interesante para dar cuenta de la perforación de lo propio en tanto tal” (Garra-muño, 2015: 159). Asimismo y de forma insistente, el artista vuelve a poner en evidencia la sospecha en torno a la escasez del lenguaje y la referencialidad de la palabra: “*Pôr um nome dentro de uma pedra não faz sentido, pois ela já tem este nome, pedra*” (Ramos, 1993: 11).

POSTPRODUCCIÓN. ENTRE LA PROFANACIÓN Y EL USO

Ya en *Água viva*, Clarice dice estar “lidiando con la materia prima” (1988: 13), lo que en verdad supone una búsqueda novedosa del modo de producción de sus textos. La pregunta que subyace entonces ya no apunta a cómo crear a partir de un material puro, virgen, sino que, en todo caso, lo que se espera encontrar es el uso que se le puede dar a lo que nos es dado. ¿Qué utilidad, qué funcionalidad podemos darle a aquello que fue hecho para producir otra cosa?, ¿cómo extraer una singularidad a partir de los despojos de una cultura,⁸ de esa masa caótica

8 Recordemos que fue el crítico Italo Moriconi quien llamó “*a hora do lixo*” al periodo que va desde la publicación de *Água viva* hasta la de *A hora da estrela*. Durante estos años, es visible en su obra una voluntad progresiva de experimentación, de reinención que preside tanto la estructura de los textos como la forma del lenguaje. Según Moriconi, esto se debe fundamentalmente a la actividad periodística que Clarice desempeñó durante casi toda su vida, con lo cual el fragmentarismo propio de las crónicas acabó trasladándose a sus ficciones, dando como

de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro repertorio cotidiano? La operación de Lispector apunta a *tomar conta do mundo*, sin embargo, el lugar desde el cual se ubica para hacerlo es un lugar en el que ya ha sido aplicada una mediación. La originalidad de la escritora —si es que aún cabe esta noción—consiste en reapropiarse del objeto y producir un recorrido diferente sobre éste, en ponerlo a funcionar y transformarlo en un generador de sentidos.

En un proceso semejante, Nuno Ramos reclama este nuevo uso de la palabra en tanto materia, acercándola incluso a la *performance*.⁹ Este gesto tiene el poder de desplazar la sintaxis y la morfología, y junto con la expansión de la escritura recupera la posibilidad de producir otro lenguaje, novedoso en su organización, pero desconfiado del mundo y sus nombres, porque no deja de estar construido sobre la base de fósiles paralizados, cargados de materia y peso. Ramos comparte con Lispector la complejidad y el conflicto con lo figurativo, pero también con las materialidades constitutivas de sus obras. Mediante una escritura-devenir, la autora de *A hora da estrela* cuestiona la certeza del poder referencial de la palabra, y así sus textos insisten en la idea de la muerte del lenguaje como instrumento referencial incuestionable. La palabra resulta insuficiente, escasa. El lenguaje que recorre *Um sopro da vida*, pero que ya empezaba a deconstruirse en *Água viva* y

resulta en textos más acotados y en los que la línea de la narración se muestra entrecortada y dislocada. También es producto de la heterogeneidad que ronda los materiales con los que la autora construye su obra (personajes preferentemente ‘pobres’ o desechados; pero también elementos tomados de la tradición literaria) (Moriconi, 2000).

9 Para Mieke Bal, la *performance* remite a un “evento o acontecimiento único, irrepetible, que tiene lugar en un aquí y ahora puntual” (2001: 8). Tanto en la obra de Nuno Ramos como en los textos de Clarice Lispector los ecos de la *performance* están presentes de modo diferente, no obstante, en ambos persiste un gesto de aproximación del escritor-artista que al exponerse se arriesga al peligro de diluirse, de perder su propio cuerpo en la indefinición de la frontera que separa arte y vida. Como ha señalado Paloma Vidal, “uno de los rasgos de la *performance* consiste en cuestionar los límites del arte y, en ese gesto, aproximarla a la vida. Cuando el *performer* hace de su propio cuerpo el material de trabajo está deliberadamente cuestionando el distanciamiento que funda la idea de obra y apostando a la posibilidad de que ella sea una experiencia subjetiva e incluso, con otras y nuevas formas de subjetividades” [Traducción de la autora] (2007: s/n).

continuaba siendo cuestionado en *A hora da estrela*, es exangüe, en vías de extinción tal y como lo conocemos. La palabra no alcanza para traducir el pensamiento, por eso Lispector la extrema, fractura sus sentidos posibles hasta volverla una abstracción, un signo que simboliza otra cosa impensable, que desborda los códigos de la representación convencional.

En la línea de Lispector, Nuno Ramos también parece ambicionar la desmaterialización del lenguaje. En *Ô*, texto fragmentario repleto de inflexiones e interjecciones, escrito con una estructura interrumpida que convida al desorden, que exalta la falla, la equivocación y la catástrofe como potencias desde las cuales surgirá lo nuevo, lo no esperado, lo que es por primera vez, Ramos pone de manifiesto su ambición por alcanzar el caos desde el que emergerá un lenguaje abstracto alejado de la simbolización. En ese sentido, ampliar los límites del lenguaje y de la representación remarca la promesa de que en ese espacio inexplorado, inaugural, ingrese todo lo que ambos artistas buscan expresar, el mundo en su vastedad:

Solamente el mundo en pedazos puede ser convertido en materia muda, no conformada materia sin serventía ni propósito. Entonces quizás será posible tomar parte en ella sin que seamos autores, pequeños dioses acobardados detrás del mando y del verbo. Entonces seremos arrancados hacia lo alto por el cono enorme pero sin miedo aterrizaremos sobre el trigo, sobre el ojo de un girasol inmenso y amarillo (Ramos, 2014: 80).

Según el crítico Lorenzo Mammì, "*A arte de Nuno nos diz que as coisas não falam. Da fenda entre as coisas e os significados, suas obras brotam como uma erupção vulcânica. Expõem o lado amorfo, magmático do mundo — sua face escondida*" (1994: s/n). Tradicionalmente, que la obra se asemeje a un organismo vivo es la garantía de una mediación entre nosotros como espectadores y los objetos inanimados. Al inyectar vida a las piedras y a los pigmentos, al aproximar

el lenguaje de lo humano con lo animal, el arte testimonia que un contacto con el mundo todavía es posible. No obstante, señala Mammì,

As obras de Nuno também têm vida, mas é uma vida completamente alheia. Instalam-se entre nós e o mundo, e se desenvolvem segundo uma lógica própria, que não podemos mais controlar. São seres, mas não se parecem conosco. No entanto, sem essa estranheza radical, seríamos projetados no vazio pela força centrífuga de uma produção de informações sempre mais acelerada e sempre mais inconsistente. O silêncio da matéria morta, desespirtualizada, nos mantém em órbita. Cabe a nós preservá-lo (1994: s/n).

CONSIDERACIONES FINALES

La repercusión que tuvo la obra de Lispector no pudo resultar menor para un artista como Ramos. Los ecos de una operación estética que se propuso ir más allá de lo narrativo, incluso de lo literario, alertan sobre la incidencia que la obra de una de las escritoras más importantes de Brasil tuvo y continúa teniendo sobre artistas contemporáneos actuales. Toda la obra de Lispector consiste en la búsqueda y la espera por nutrirse del contacto con lo extraño, lo desconocido, con otros lenguajes que excedían lo discursivo para ligarse con la música y la pintura, mediante las cuales nos remitió a formas de representación alternativas. Si bien el marco que restringe el desborde completo continúa siendo el literario, en Lispector resuena una forma de pensar y presentar la obra que sugiere un diálogo interdisciplinar. Por medio de la problematización y complejización del objeto literario, la escritora recuperó el ingreso de elementos dispuestos, heterogéneos, extraartísticos a la literatura; es decir, permitió recuperar la visibilidad general del ambiente en que la obra era desplegada. Pero a su vez, dejó abierta una suerte de programa para la producción: utilizar el mundo, la sociedad en su totalidad como un repertorio de formas, hacer uso de las transfiguraciones que se producen en la escritura

cuando es puesta a funcionar de maneras cambiantes, cuyos resultados, a su vez, aceptan revisiones y nuevas experimentaciones.

En este sentido, Clarice Lispector proporciona un modelo de producción, un suministro de instrumentos para apropiarse del mundo, reinterpretarlo, producir nuevas formas de aprovechamiento de toda la historia de la cultura en general. Elabora una modernidad propia cuyo punto de articulación combina tradición con experimentación, detalle, intimismo, condensación, remisiones a lo ancestral, reproducción y reensamblaje de elementos, al modo más actual de recomposición de desechos. Esta operación deglute, almacena, inserta, recombina y produce una serie de relatos complejos y efervescentes, que todavía hoy resuenan como ecos y se resisten a desaparecer: “*Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E, eu, selvagem, enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: trote para a frente e para trás sem fronteiras*” (Lispector, 1998: 75).

Quizás de manera silenciosa, la autora de *Água viva* sobrevive en la obra de Nuno Ramos. No obstante, leídos uno bajo el lente del otro creemos que es posible observar cómo ambos se iluminan, refractándose zonas y aspectos que en cada nueva lectura se aproximan como “muñecos de alquitrán”, quedando sus producciones “siempre listas para pegarse en algo o para que algo se pegue en ellas” (De Oliveira, 1994: s/n).

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2013), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bal, Mieke (2001), “Memory Acts: Performing Subjectivity”, *Boijmans Bulletin*, vol. 1, núm. 2, pp. 8-18, disponible en: http://www.nyu.edu/classes/bkg/bal-bb002_2.pdf
- Benjamin, Walter (1990), “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, pp. 117-120.
- Bourriaud, Nicolás (2009), *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Burroughs, William S. (2009), *La revolución electrónica*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Garramuño, Florencia (2014), *Frutos estranhos*, Río de Janeiro, Rocco.
- Garramuño, Florencia (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lispector, Clarice (1998), *Água viva*, Río de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice (1998b), *A hora da estrela*, Río de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice (1999), *A descoberta do mundo*, Río de Janeiro, Rocco.
- Lispector, Clarice (2011), *Un soplo de vida*, Buenos Aires, Corregidor.
- Mammi, Lorenzo (1994), *Guia das Artes*, año 8, núm. 35-36, disponible en: http://www.nunoramos.com.br/por-tu/depo3.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=32
- Matiz Borda, Daniela (2011), *La vida brota en el sueño de un lenguaje delirante. Una lectura de Um sopro de vida: Pulações de Clarice Lispector* (tesis), Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- Mendes de Sousa, Carlos (2013), *Clarice Lispector. Pinturas*, Río de Janeiro, Rocco.
- Moriconi, Italo (2000), “La hora de la basura”, en *Página/12*, 3 de diciembre, Buenos Aires, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>
- Nogueira Júnior, Arnaldo (1996), “Clarice Lispector”, en *Projeto Releituras*, disponible en: http://www.releituras.com/clispector_bio1.asp
- Oliveira, Eduardo Jorge de (2009), “Nuno Ramos. Literatura, um boneco de piche”, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, noviembre, núm. 1.326
- Ramos, Nuno (1991), *Aranha*, disponible en: <http://www.nunoramos.com.br>
- Ramos, Nuno (1993), *Cujo*, Río de Janeiro, Editora 34.
- Ramos, Nuno (2010), *Fruto Estranho*, disponible en: <http://www.nunoramos.com.br>
- Ramos, Nuno (2014), *Ò*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Santiago, Silviano (1997), “A Aula Inaugural de Clarice”, en *Folha da Manhã*, 7 de diciembre, disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais/19.html>
- Vidal, Paloma (2007) “Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll”, *Revista e-misférica*, vol. 4, núm. 1, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-41/vidal>



S/t (s/f). Vaciado en bronce: José Luis Franco.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

MARIELA HERRERO. Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad del Rosario (UNR), Argentina. Actualmente se encuentra desarrollando su proyecto de investigación de Doctorado: “Estéticas de la errancia. Literatura, arte contemporáneo y tecnologías de la proximidad en los siglos XX y XXI en Latinoamérica”, gracias a una beca de posgrado de la Agencia de Promoción Científica y Técnica. Se desempeña como auxiliar de investigación en la cátedra de Literatura Argentina I, en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, donde desarrolla el proyecto “Modernización y tecnologías visuales en el siglo XIX. La fotografía como germen de la ficción en la década del ‘80”, que involucra la fotografía y la literatura del siglo XIX y principios del XX. Es integrante también del PID “Estados de la ficción en textualidades latinoamericanas contemporáneas (literatura, cine, teatro)” (2012-2015), radicado en el Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.