

# LA OPACIDAD DE LO REAL

Florencia Garramuño  
Universidad de San Andrés/CONICET

## RESUMO

Este trabalho investiga as possibilidades de uma literatura que trabalha com “restos do real”, analisando práticas de escrita experimentadas desde os anos 1970, na Argentina e no Brasil.

## PALAVRAS-CHAVE

Poesia brasileira. Ficção brasileira. Ficção argentina.

Una literatura que trabaja con restos de lo real: sería posible referirse de esta manera a una lenta transformación del estatuto de lo literario que se ha venido manifestando en las prácticas de escritura desde los años de 1970, y que en las culturas brasileña y argentina puede perseguirse, en senderos variados, a partir de algunas experimentaciones radicales que ocurrieron durante las décadas de 1970 y, con mayor ímpetu, en la de 1980.

No se trata de trazar una periodización taxativa: esa transformación, si en aquellos años exhibió sus primeros ensayos, no deja de revelarse y profundizarse en la literatura más contemporánea. Se trata, sí, de preguntarse por las razones y direcciones de estas primeras mutaciones.<sup>1</sup>

En uno de sus *Hélio tapes* de New York, de 1971, Hélio Oiticica se refiere a la poesía de Waly Salomão –uno de los poetas brasileños más activos de la época– con un titubeo sumamente productivo. Dice Hélio Oiticica, refiriéndose a *Um minuto de comercial* de Waly Salomão:

É como se no dia seguinte, quando você olha para o que você tinha escrito na véspera, você procura recondicionar tudo acrescentando uma nova perspectiva. E cada parte nova que você acrescenta é o recondicionamento do que foi feito antes, quer dizer, inclusive reformula de outra época. Então há essa posição, como se fossem compartimentos

---

<sup>1</sup> Numerosos críticos y analistas han trabajado sobre estas transformaciones, dentro y fuera de Latinoamérica. Destaco aquí sólo algunos de los trabajos que más me han inspirado para pensar estos problemas: Josefina Ludmer, “Territorios del presente” y “Literaturas postautónomas”, Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio* –aunque en ambos casos se trata de una teorización sobre literaturas más contemporáneas–, y Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*. Jean Franco resume estas transformaciones como una progresiva invasión de las fronteras de la “ciudad letrada” que en algunos casos extremos irá a concretarse en un trabajo con lo real. Dice Franco: “What counts as literature has changed, for it is no longer confined to categories that separate fiction and reality. Hybrids of fiction and “real life”, of true and invented history, of travel and literature and novel blur such boundaries. There are new possibilities and constraints”. En op. cit., p. 261.

do dia a dia, como se fossem lixos que você deposita, não sensações ou experiências do dia a dia. Mas o que eu queria dizer, não é vivências que eu detesto essa palavra, mas seria assim, como se fossem a biblioteca do dia a dia, não, uma eixistênciateca do real, não, é porque a coisa é uma criação em si mesmo.<sup>2</sup>

Hélio Oiticica se refería así a la poesía de Waly Salomão que en esos años setenta iniciaba un trabajo poético con materiales tan variados como fragmentos autobiográficos escritos en la cárcel, “itinerarios turísticos” por el Río de Janeiro más marginal, y en donde

a narração de experiências pessoais -experiências de uma singularidade sintomática, não ensimesmada – se inclui como aproveitamento do mercado de Minha vida daria um romance ou Diário de Anna Frank (...).<sup>3</sup>

En ese trabajo con el yo, lo autobiográfico y la experiencia personal vaciados de toda autoridad, el libro de Waly Salomão comparte con muchas otras formas de la época –poéticas y narrativas– una indistinción entre literatura y vida que tienden a desaturar lo literario y sus funciones sublimatorias.<sup>4</sup>

Una *eixistênciateca do real*, o egoexistenciateca de lo real: el neologismo –y su titubeo– puede servir no sólo para pensar la poesía de Waly Salomão, sino también toda una mirada de prácticas artísticas que surcaron el paisaje cultural de las décadas de 1970 y 1980 en Brasil y Argentina y que establecieron una serie de relaciones problemáticas entre la noción de obra y su *afuera* o *exterioridad*. La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte obra del mismo Hélio Oiticica y de Lygia Clark –entre otros–, la proliferación de “formas híbridas” y textos anfíbios que se sostienen en el límite entre realidad y ficción, son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia.

---

<sup>2</sup> Hélio Oiticica, “Héliotape”, p. 202-203. En Waly Salomão, *Me segura qu’eu vou dar um troço*.

<sup>3</sup> Cf. Waly Salomão, *Me segura que’eu vou dar um troço*, p.172. *Um minuto de comercial* se titulan los últimos fragmentos de este libro de Waly Salomão que se inicia con una suerte de diario escrito en 1970 en la cárcel de Carandiru donde Waly Salomão había sido encerrado.

<sup>4</sup> En un trabajo pionero, *Literatura e Vida literária*, Flora Süssekind analizó esa “explosión de la subjetividad” en la literatura brasileña de los años 70 y 80 distinguiendo entre la literatura del yo que cree en la expresión de una subjetividad y otra que, también enunciada en primera persona, juega con esa literatura del yo como una forma de exponer el vacío de la subjetividad y el astillamiento del narrador. En el análisis que realizó de la literatura de los años de 1970 y 1980, Süssekind inauguró en ese libro un análisis de la relación entre literatura y vida que sería fundamental para entender las transformaciones de la literatura brasileña durante la época de la dictadura. Cf. *Vidrieras astilladas*, p. 62-136 (este libro compila y traduce al español *Literatura e vida literária* junto a otros textos de Süssekind sobre la literatura de los años ochenta aparecidos en otros libros de la autora). Heloisa Buarque de Hollanda hizo hincapié en esta misma relación entre poesía y vida o experiencia personal tanto en el prólogo como en el epílogo de *26 Poetas Hoje*, la célebre primera antología de nuevos poetas de los años setenta en los que veía “a presença de uma linguagem informal, à primeirva vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida (...)”. Cf. Heloisa Buarque de Hollanda, *26 Poetas Hoje*, p. 10. Ver también, de la misma autora, “Depois do poemão”, en Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura, *70/80. Cultura em trânsito. Da Repressão à Abertura*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

Textos que desestructuran géneros y subjetividades (todos los textos de Clarice Lispector publicados en los años sesenta y setenta, pero también los *ilegibles* textos de Osvaldo Lamborghini, poéticos y narrativos), narrativas que insisten en una primera persona y que sin embargo desestiman toda pulsión biográfica (*El frasquito* de Luis Gusmán, *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán, pero también todas las novelas de João Gilberto Noll), composiciones con apelaciones simultaneístas a eventos y ocurrencias contemporáneas, plagadas de nombres de personas y de espacios reales, de recurrencias a situaciones concretas y contemporáneas a la escritura (las novelas de Silviano Santiago, *Glosa* de Juan José Saer), todos esos textos que parecen existir como desgarramientos de formas o implosiones dentro del continente de una obra son ejemplos de estas transformaciones. Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidente los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una “realidad” completa regida por un principio de totalidad estructurante.

Un ejemplo: *O cego e a dançarina* (1980), el primer libro de relatos de João Gilberto Noll, comenzaba con el que sería considerado posteriormente uno de los cien mejores cuentos brasileños, “Alguma coisa urgentemente”.<sup>5</sup> La soledad incommunicable del hijo adolescente que asiste a la lenta agonía de un padre mutilado y silencioso no sólo señalaba en ese cuento una de las primeras apariciones en la narrativa brasileña de lo que inevitablemente debía relacionarse con las dramáticas experiencias contemporáneas de la guerrilla, tortura y persecución política. En ese texto, Noll desplegaba también una escritura novedosa y arriesgadamente experimental que en la proliferación, la errancia y el nomadismo parecía encontrar una de las formas más efectivas para narrar lo inenarrable. En este cuento, lo inenarrable podía referirse a una situación histórica y política específica, pero el modo en que esta referencia se insinuaba y no definía una relación directa con un referente concreto de la realidad ya anunciaba cuánto la escritura de Noll encontraba en la errancia un dispositivo para señalar el fuerte contenido de negatividad de una literatura que responde al supuesto agotamiento de la ficción con la irradiación de nuevas formas de narrar.

Se trata de un relato en primera persona narrado por un niño que vive solo con su padre ausente la mayor parte del tiempo en un departamento de la Zona Sul de Río de Janeiro, hasta que el padre vuelve al departamento herido y no deja que el hijo busque ayuda médica. Los lectores compartimos el desconocimiento del niño sobre las causas de las heridas de su padre y su negativa a ser tratado hasta el final del relato. Esa perspectiva narrativa y una organización de la trama en torno a situaciones que no terminan de describirse o conocerse por completo tiñen la narración, a pesar de su clara situación en un lugar y contexto marcados por sus índices referenciales, de una opresiva atmósfera de fragmentariedad, desconocimiento, y extrañamiento. El cuento se inscribe así en una idea de literatura que se distancia del deseo de explicar para convertirse en la pura exploración emocional de los efectos que determinadas circunstancias y

---

<sup>5</sup> Fue incluido en la exitosa antología realizada por Italo Moriconi, *Os cem melhores contos da literatura brasileira*.

acontecimientos – en este caso marcadamente históricos – producen sobre las subjetividades presentes en el relato.<sup>6</sup>

Un lenguaje incontinente, la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga, el vagabundeo oscilante de la narración –figurado no sólo en esa lengua incontinente sino también en las figuras de personajes y narradores errabundos, desorientados, en un permanente fluir sin sentido fijo y determinado– hablan de las compuertas rotas de una forma que ya no puede contener una pulsión narrativa que se *salió de madre*.<sup>7</sup>

En un texto crítico muy temprano, Silviano Santiago había señalado que en los textos de Noll la frase “sai aos borbotões” (sale en borbotones), llamando la atención hacia una de las características que la escritura de Noll desarrollaría e intensificaría en sus cuentos y novelas posteriores, en donde hasta los mismos parapetos de contención de la narrativa, los capítulos –a su vez también organizadores de la intriga– acaban por desaparecer (como en sus dos últimas novelas *Berkeley em Bellagio* y *Lord*).<sup>8</sup>

Son varios los dispositivos, tanto en narrativas como en poesías de la época, que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal y que, en su lugar, proponen una idea de escritura como puro devenir que no sólo desarma la idea de obra sino que a menudo incluso se dirige explícitamente a cuestionar, por un lado, la posibilidad de enmarcar o contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros.<sup>9</sup>

El neologismo de Hélio Oiticica me atrae porque no sólo señala esa relación entre el texto y su exterior, sino porque además concibe al texto como biblioteca, como archivo

---

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo: “Não gostava de constatar o quanto me atormentavam algumas coisas. Até meu pai desaparecer novamente. Eu fiquei sozinho no apartamento da Avenida Atlântica sem que ninguém tomasse conhecimento. E eu já tinha me acostumado como o mistério daquele apartamento. Já não queria saber a quem pertencia, porque vivia vazio. O segredo alimentava o meu silêncio.” João Gilberto Noll, *O Cego e a Dançarina*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, p. 14. El libro ganó el premio Jabuti de ficción de ese año.

<sup>7</sup> Según Sandro Ornellas, “A escritura de João Gilberto Noll engendra uma narração desejante, uma máquina de produção de sentidos múltiplos que explodem em parágrafos elípticos e sem pontos, encadeando formas significadoras suspensas temporariamente por vírgulas, ou então se insinua em saltos espaço-temporais do narrado, saltos localizados nos signos impressos na página do livro, transformando o, até então, “fora do texto” em “dentro” (subrayado mío). Cf. “A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll”, *Revista Verbo*, n. 21.

<sup>8</sup> Cf. Santiago, “O Evangelho segundo João”, *Nas Malhas da Letra*, p. 72-78. Según Silviano Santiago, se trataría de una opción no racional por el cuerpo en furia y el deseo que habría sido practicada por autores como Clarice Lispector, Ferreira Gullar, José Agrippino de Paula o Raduam Nassar.

<sup>9</sup> Silviano Santiago, op. cit., p. 77: “Para escritores como João Gilberto uma frase não é composta. Ela poreja. Gilberto-Evangelista se situa nas antípodas de um projeto construtivista da arte. A frase sai aos borbotões, pois ela é o ser do homem que fala. A frase surge das instâncias do desejo e da afirmação individual com vistas ao coletivo. É comunhão com o outro e celebração do divino sobre a terra. Articula o real na sua essencialidade.”

de un exterior que no permanecería salvo ni íntegro en la obra, sino apenas en guiñapos, en tanto restos de lo real. *Lixos* –dice Hélio Oiticica–: basura, que en su condición misérrima y abyecta ya cuestiona varios mitos esteticistas sobre el poder redentor de una “obra” en la que restallarían los fulgores de un sujeto todopoderoso. Según el escritor argentino Osvaldo Lamborghini,

Porque este escribir ya no tiene nada que ver  
con la estética  
(llamemos estética a cualquier amor), entonces:  
El archivo  
Caso es decir cerrado,  
Que no cesa”<sup>10</sup>

Si bien esa impugnación a la estética se da de una forma tan extrema en la escritura de Osvaldo Lamborghini que hace difícil pensar en otros ejemplos comparables en esa violencia, la desaturación de lo literario de ese gesto fue compartida también por algunos otros casos de la literatura argentina de la época. Para Sergio Chejfec, que incluye dentro de esta problemática a Rodolfo Walsh, Copi, y Manuel Puig, se trata de un momento de la literatura argentina en el que se cuestionaron fuertemente las convenciones de la estética hasta decretarse una rotunda “suspensión de la estética”.<sup>11</sup>

También Reinaldo Laddaga ve en Lamborghini al testigo lúcido de las marcas de una *obsolescencia de la literatura* que en la escritura de Lamborghini de los años ochenta se manifestará en la resistencia al impulso de la novela, la utilización de “un mismo Yo” del escritor

que toma el territorio del relato como si fuera la superficie de un diario, que ensaya volverlo sensible a los impactos del presente en que se despliegan las acciones del que escribe como quien organiza sus materiales. Este “mismo Yo” se resiste a la elevación y, más bien, recurre a la hora de componer sus declaraciones y parlamentos a ciertas formas bajas: el insulto, el chiste, el discurso de una sentimentalidad que se aferra, como a objetos preciados, a ciertas frases (porque este Lamborghini es un sujeto de lo que Barthes, en *La preparación de la novela*, llama un “fetichismo de la frase”) que más bien se *montan*, que se integran en los textos en que aparecen, como si estos fueran vitrinas, soportes, relicarios.<sup>12</sup>

En esa mezcla y combinación como procedimientos para una construcción proliferante la escritura presiona los límites entre los géneros y produce textos fuertemente híbridos.<sup>13</sup> Pero se trata de una hibridez que no se manifiesta sólo en la mezcla de diferentes modalidades discursivas, sino que incluso llega a presionar –de

---

<sup>10</sup> Osvaldo Lamborghini, *Poemas*.

<sup>11</sup> Cf. Sergio Chejfec, “Fábula política y renovación estética”, en *El punto vacilante*.

<sup>12</sup> Reinaldo Laddaga, “La estética del paroxismo”, en *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, p. 102-103. También publicado en *Las ranas*, n° 2.

<sup>13</sup> La característica de hibridez fue señalada por numerosos estudios críticos que analizan de modo individual algunos de estos textos, como los artículos de Silviano Santiago sobre Clarice Lispector, de Flora Süssekind sobre Ana Cristina Cesar, o de Laddaga sobre Lamborghini. Maria Ester Maciel, en *Poesia à margem do verso*, analizó con particular minuciosidad

forma muy intensa en algunos casos- los límites de la literatura, para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre la literatura y la vida, personajes y sujetos, narradores y yoes parece resultar irrelevante.<sup>14</sup>

Porque estas literaturas apuntan a una idea de obra para la cual el propio concepto de obra sería inapropiado; una suerte de archivo de lo real despedazado parece emerger de estas prácticas que cabría nombrar con Hélio Oiticica como *euxistenciatecas do real*.

Y el neologismo de Oiticica interesa además precisamente porque baraja de una forma novedosa una relación entre archivo y experiencia que siempre ha sido problemática. El archivo, al archivar –como el museo– convierte la experiencia en cadáver; la archivización, por lo tanto, sitúa la experiencia bajo el signo de la muerte, de la finitud.<sup>15</sup> La existencia de uno supone la muerte o inexistencia del otro; la cancelación de su condición de existencia pura. Cuando se trata de arte no hay afuera, no hay exterior, o no hay experiencia, sino sólo –en todo caso– el residuo opaco, ya elaborado y por lo tanto *otra cosa* que ese otro exterior. Esa distinción –a menudo más rígida en algunas de sus teorizaciones que en estas prácticas de escritura– tiene varias consecuencias no siempre claramente entrevistadas: la superioridad que se le otorga al arte en desmedro de una experiencia o vivencia que se desprecia es apenas una de las más evidentes; la confrontación entre una noción ingenua de experiencia como pura presencia y su opuesta y no menos ingenua – y mecánica – noción de experiencia siempre mediada por el lenguaje, otra quizás no tan evidente, pero igualmente influyente.

En esas *euxistenciatecas de lo real*, muy por el contrario, archivo y experiencia o archivo y vida, no se contradicen o autoaniquilan sino que se conjugan en la formulación de un concepto de obra estriado por el exterior que sugiere nuevas operaciones y conceptos para entender la literatura y el arte más contemporáneo.

Además de haber sido uno de los artistas más prolíficos en ese nuevo tipo de producción, Hélio Oiticica fue también uno de sus teóricos más eficaces.<sup>16</sup> Pero un impulso

---

<sup>14</sup> Wander Melo Miranda, refiriéndose a la literatura de Silviano Santiago, señala: “Uma coisa ficou clara: a divisão dos gêneros, o desprezo pelos chamados “gêneros menores” não tem mais sentido, e isto vai além da idéia evidente de mistura possível de gêneros literários. É o conceito mesmo de literatura como arte da imaginação que passa a ser revisto, talvez junto com a revisão também da idéia de uma possível separação entre cidade real e cidade imaginada”. Wander Melo Miranda, “Memórias: modos de usar”.

<sup>15</sup> Cf. Jacques Derrida, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 26-27: “(...) s'il n'y a pas d'archive sans consignation en quelque lieu extérieur qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la réimpression, alors rappelons nous aussi que la répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc de la destruction. Conséquence: à même ce qui permet et conditionne l'arquivation, nous ne trouverons jamais rien d'autre que ce qui expose à la destruction, et em vérité menace de destruction, introduisant *a priori* l'oubli et l'arquivolithique au cœur du monument.”

<sup>16</sup> La bibliografía sobre las obras y experiencias de Hélio Oiticica es extensa y rica, y en general ha tendido ha ponerse en relación esa producción con sus textos teóricos y programas, escritos que en muchos sentidos incluso deberían pensarse como indistinguibles de sus “obras” o “experiencias” no sólo por la fuerte interdependencia entre unos y otras, sino por el semejante impacto de reflexión y conmoción de la estética que ambos producen. La relación entre esa producción de Hélio Oiticica con otros ejemplos de manifestaciones culturales de la época y su estudio como práctica que evidencia una transformación estética en curso durante esos años es algo que todavía está por hacerse. Silviano Santiago inició ese estudio al reconstruir la cantidad de literatos, músicos, artistas y cineastas que se agolparon en torno a

semejante a esa expansión de los límites de la obra de arte que conlleva una suspensión o transformación de la estética puede leerse en una serie de prácticas literarias que comienzan a emerger en las culturas brasileña y argentina alrededor de la década de 1970 y que señalan, a través de una serie heterogénea de procedimientos y experimentos, una explosión de la subjetividad y un retorno fuertemente marcado al cuerpo y a la experiencia que forman el objeto de este ensayo. Esas prácticas que enfatizan la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia muestran una transformación del funcionamiento de la cultura en el que la autonomía artística, que sostuvo tanto la politización como el esteticismo, comienza a ser seriamente erosionada.

## LA EXPERIENCIA DEL TACTO

“Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”. La cita es de Clarice Lispector, y la tomo de *A Hora da Estrela*, su última novela, publicada en 1977. Allí, la construcción de un personaje marginal de tan intensa tradición social en la literatura brasileña como lo es una inmigrante nordestina parecía poner en primer plano una referencia social que llegó a plantear la posibilidad de pensar a partir de esa novela en una “nueva” Clarice Lispector, “exterior e explícita”.<sup>17</sup> Para 1977 no era ésa novedad si se toma en cuenta que desde por lo menos los años sesenta Clarice Lispector había venido ejercitándose en un intento por captar la vida en su más íntima ocurrencia, lo que se manifiesta en su esfuerzo por acercar la escritura a un concepto de experiencia que incorpora lo irracional, la locura, y hasta lo incomprensible.<sup>18</sup> Pero tal vez lo que sí era novedoso era la intensidad

---

Hélio Oiticica en sus *babylonests* en Nueva York en su “Hélio Oiticica, a gramática da anarquia”. En el artículo señalado, dice Santiago: “No ambiente criado para o loft, havia algo que questionava a imagem clássica de ateliê de artista plástico. Favorecia um tipo de espaço ideal para o trabalho artístico coletivo, no qual celebridades como os poetas Augusto e Haroldo de Campos cruzavam com desconhecidos, como o modelo Romero, belo rapaz, ou o irmão mais novo de Waly Salomão que, para ganhar dinheiro, trabalhava num engraxate na Rua 42. Irmanados pelo ninho comum deviam interagir como numa usina de arte (...). O apartamento supria o ateliê clássico com um salão de encontros onde as mais ousadas experiências com palavras e outras armas eram feitas. Trata-se de um legítimo laboratório artístico contemporâneo, já que o humano e a cultura eram postos à prova graças aos princípios duma estética da aventura e do risco.” Cf. Silviano Santiago, “A gramática a anarquia”, p. 36. Las “Proposições” –propuestas abiertas de trabajo que funcionaban como anotaciones para ser ejecutadas por otros artistas elegidos por el propio Hélio– son la más clara cristalización de este trabajo de inspiración y concreción colaborativa. Cf. Frederico Oliveira Coelho, “Apresentação e transcrição de “Vigília”, de Hélio Oiticica. Em *Margens/Márgenes*, n. 8, p. 87.

<sup>17</sup> Eduardo Portella en “O grito do silêncio”, introducción a la novela en su primera edición por la editorial José Olympio.

<sup>18</sup> “Não vou ser autobiográfica –dice en *Água Viva*–, quero ser “bio”, intentado apresar la intensidad de la vivencia sin domesticaciones. Cf. Lispector, *Água Viva*, p. 33. (Traducción al español en *Água Viva*, Madrid, Siruela, 2004) La escritura de Clarice Lispector –tal vez influenciada por su escritura semanal de las crónicas que se publicarían en el *Jornal do Brasil*– trasvasa los límites y fronteras de los géneros y libros, republicando fragmentos que aparecieron como crónicas como fragmentos y partes de otros textos. *Água Viva* reutiliza fragmentos de algunas crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* y republicadas posteriormente en *A descoberta do mundo*; *Para não esquecer* publica algunos de los cuentos que ya habían aparecido como crónicas y como cuentos en *A via crucis do corpo*, y ese mismo tránsito entre libros y géneros puede perseguirse en *A Legião Estrangeira* y *Visão do Esplendor*. Por otro lado, también a

con la que se acercaba en esa novela a la escritura de una captación de la experiencia que supone, como en la primera cita, una cierta desaturación de lo literario que en la cultura brasileña de los años setenta puede verse en varios escritores. También Ana Cristina Cesar despreciaba en los años setenta una idea sublimatoria de literatura a la cual se opuso en su propia escritura. En una entrevista, se quejaba: “A literatura ficou assim associada a tudo isso (...), a uma coisa que te dá prestígio, a um artifício pra você conquistar pessoas (...) Você fala: poeta Ana Cristina, eu acho ridículo”.<sup>19</sup>

En muchos de esos casos, la postulación de un tipo de escritura que violenta los límites entre lo que es y lo que no es “literario” se opone claramente a un uso burgués de la literatura como marca de distinción y diletantismo.

En lugar de ese uso de la literatura se propone un acercamiento a la experiencia que conlleva la postulación de una escritura no aurática que se identifica, más que por una serie de procedimientos, por la proposición de un funcionamiento diferenciado del arte, orientado a la desfeticización del objeto y a una idea del arte en tanto soporte de experiencias.<sup>20</sup>

No se trata, sin embargo –o por lo menos no únicamente–, de una escritura “debochada”, desprolija o resueltamente “abyecta”, a pesar de que en muchos casos pueda llegar a manifestarse a través de estos recursos. En otros, en cambio, la escritura puede ser incluso, como en algunas novelas de Clarice Lispector, intensamente “poética” o de un lirismo que con alguna distracción podría llegar a confundirse con lo que se llamó “novela del lenguaje”. De uno a otro extremo, se trata de formas diversas de impugnación a una idea de objeto literario acabado –de allí las numerosas interrupciones e interferencias sobre las cuales se construyen estos textos– que nunca sería capaz de apresar la vivencia o la experiencia, netamente inapresables.

En esa inapresabilidad, y en la figuración de esa inapresabilidad a través de una escritura que insiste en una desaturación de lo literario, este tipo de escritura diseña un concepto de experiencia alejado de toda certidumbre. Porque tampoco se trata de sustanciar una experiencia primera, corporal y absoluta sobre la cual se sostendría una narrativa o se desarrollaría un yo lírico. Sería imposible asumir el concepto de

---

partir de los años sesenta Clarice Lispector comienza a incorporar en sus textos referencias biográficas. Cf. Martha Peixoto, *Passionate Fictions*, p. 91, y Silvano Santiago, “Bestiário”. Según Santiago, “A indiferenciação entre ficção e confissão é bastante comum em escritores que repousam sua escrita em processos que o francês Michel Foucault qualificou de “subjetivação”, ou seja, processos em que há um movimento de ressemantização do sujeito pelo próprio sujeito. De maneira geral, estamos falando de escritores que abastecem os escritos ficcionais com os diários íntimos e as cartas que escreveram (...) Clarice Lispector pertencia a essa categoria muito especial de ficcionistas onde é alta a densidade autobiográfica nos textos propriamente ficcionais”.

<sup>19</sup> Entrevista en Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de Época: anos 70*.

<sup>20</sup> En “The Hour Trash of Clarice Lispector”, Ítalo Moriconi analizó los textos de Clarice Lispector que a partir de los años sesenta sostienen un juego entre lo sublime y la desublimación que muestran los límites, el agotamiento de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura. Caracterizados por una fragmentación extrema, son libros cortos, esquemáticos, que interactúan con la escritura periodística y muestran una dualidad entre lo literario y lo periodístico, la vanguardia y el kitsch, el buen gusto y lo cursi, la poesía y el cliché, la ironía y el sentimentalismo. Cf. Ítalo Moriconi, “The Hour trash of Clarice Lispector”.



experiencia como un concepto fundacional a partir de una lectura de estas prácticas que enfatizan la incomensurabilidad y fragilidad de esa noción.

En *Songs of Experience*, Martin Jay ha perseguido con minuciosidad los distintos significados que el concepto de experiencia ha convocado a lo largo de la historia.<sup>21</sup> Pero no es sólo el concepto el que ha sido definido y evaluado de forma diferente a lo largo de la historia. La experiencia misma, estremecida en la corriente turbulenta del devenir histórico, se encontraría, según varios pensadores, en un estado terminal.<sup>22</sup> La existencia en la modernidad se caracteriza por una disolución cada vez más dramática de la experiencia, agravada a cada paso por una radical devastación de la experiencia a través de la violencia histórica que precisamente en Brasil y Argentina se vio intensificada durante los años setenta y ochenta en el contexto de sus respectivas dictaduras militares.

La escritura literaria es uno de los espacios en los que se exhibe esa historicidad del concepto de experiencia. A lo largo de los años la literatura se ha relacionado de manera diferente con lo que en cada uno de esos momentos se llamó experiencia. En su modo de relación con la experiencia, en el género y forma que adopta la literatura para hablar de ella, en la forma en que la literatura “constituye” experiencia, se definen también los diferentes conceptos de lo que es literario o no, de lo que es la literatura y de cuál es su rol, su función, y su lugar en la sociedad. ¿Hasta qué punto determinadas concepciones de la experiencia privilegian ciertas formas literarias para ser narradas y no otras? ¿De qué forma la literatura incide en la construcción de una determinada concepción de la experiencia y, a su vez, de qué forma un determinado concepto histórico de experiencia precipita en formas literarias que se adecuan a esos conceptos de experiencia?<sup>23</sup>

Estas prácticas artísticas fueron acompañadas por una serie de experimentos vitales que se convirtieron en una marca histórica de estos momentos: la experiencia con las drogas, el descubrimiento del cuerpo, la noción de experimentación, el *desbunde*, la *curtição*, incluso, los numerosos suicidios y muertes precoces de estos artistas, así como la experiencia del exilio, de la guerrilla en algunos casos y de la militancia política en varios de ellos, parecen más bien señalar no tanto la pobreza de experiencia, sino la aparición de otras formas de la experiencia no necesariamente relacionadas con una decantación del saber y una narración lineal, completa y totalizadora, de esa experiencia.

Al evitar asociar la experiencia a “lo vivido”, estos textos cercenan la experiencia de su relación con la certeza y con el conocimiento. Intensifican un poder de afección y se proponen ellos mismos como formas de producir experiencia, sosteniendo en la presencia la posibilidad de una narración de las fracturas mismas que constituyen esa experiencia histórica y personal, sin intentar suturar esas fracturas. Se trata de una presencia de la experiencia que es imposible reconciliar con una idea de representación porque al incorporar la dimensión de la cercanía física y de la tactilidad escapa la distancia que sostiene a la representación. Como señaló Jean Luc Nancy, “La presencia no viene sino

---

<sup>21</sup> Martin Jay, *Songs of Experience*.

<sup>22</sup> Trabajé sobre estas cuestiones en “La experiencia y sus riesgos”, en *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*.

<sup>23</sup> Trabajé sobre estos problemas en “La experiencia y sus riesgos”, en Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar y Luciana di Leone, *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.

borrando la presencia que a la representación le gustaría designar.” (“Presence does not come without effacing the presence that representation would like to designate”).<sup>24</sup>

Se trata de experiencias que arrancan al sujeto de sí mismo, de experiencias ubicadas no sólo afuera de la representación, sino –sobre todo– afuera de la existencia vivida. De allí que en esos textos deambulen sujetos espectrales que se definen por una levedad extendida y una suerte de vaciamiento y despersonalización radical. Se trata de *post-yoes*, como dice Tamara Kamenszain para referirse a alguna poesía más contemporánea, en la que los sujetos líricos en primera persona se vacían de intimidad para ponerse fuera de sí en un yo acentuado por los otros.<sup>25</sup>

“Subjetividade se parece com um roubo inicial”, decía Ana Cristina Cesar en uno de sus poemas.<sup>26</sup> También en estas novelas y cuentos desfilan personajes con varios nombres o sin nombre, protagonistas que se superponen y confunden con otros personajes, situaciones en las que confluyen personajes diferentes para componer un sujeto compósito que vale por varios o por un *ser cual sea* cuya individualidad en tanto identificación de una autoridad única se desarma en el deshilachamiento de esas construcciones. “Me chame como quiser”, dice el protagonista y narrador de *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll. En el caso de *La piel de caballo*, de Zelarayán, el protagonista no sólo carece de nombre durante una parte importante de la novela, sino que distintas formas de individualización del personaje entran en colisión desarmando toda posibilidad de coagular en una identidad estable.<sup>27</sup> Ese “cáncer del sujeto” que reina en nuestra era despunta en estos textos y se hará, con el pasar de los años, cada vez más evidente.<sup>28</sup> En la despersonalización, en la distancia a la individualización, en la generalización de una experiencia que puede pertenecer a cualquiera pero que no deja de ser subjetiva, la cuestión del sujeto –que ha recobrado relevancia–, se instituye como una réplica activa a esa “sombra de nuestra era”. La pregunta por el sujeto vuelve a ser relevante, no para reinstalarlo en el trono de un sujeto todopoderoso, sino precisamente por reconocer que, si la modernización capitalista ha triunfado en la fragmentación y el desmembramiento del sujeto, los ataques a esta noción, así como a la noción de autor, se convertían en peroratas fuera de tiempo y foco. Ante la fragmentación cada vez más

---

<sup>24</sup> Jean Luc Nancy, *The Birth to Presence*, p. 3 y 4. Para una lectura de la categoría de presencia en Nancy y en general, para una reflexión sobre esta categoría como propuesta para las humanidades, ver Hans Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*.

<sup>25</sup> Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*, p. 138-40. En este libro, Kamenszain trabaja sobre lo que ve como “un esfuerzo por profanar los límites de la literatura en un tiempo en que esta, envuelta en su propia parálisis sacralizadota, está amenazada de desaparición.”

<sup>26</sup> Poner poema

<sup>27</sup> Señala Nancy Fernández: “Aquí, los personajes son restos diurnos de una caminata con resaca y sobras de un baile trasnochado; son también las piezas de una fuga perpetua y a su vez, el intento vano por recomponer los fragmentos de una identidad.”. En “Cucurto y Zelarayán”, en [www.elinterpretador.net/29NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html](http://www.elinterpretador.net/29NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html).

<sup>28</sup> Señala Philippe Lacoue Labarthe, en *Poetry as Experience*: “Nothing, not even the most obvious phenomena, not even the purest, the most wrenching love, can escape this era’s shadow: a cancer of the subject, whether in the ego or in the masses. To deny this on pretext of avoiding the pull of pathos is to behave like a sleep walker. To transform it into pathos, so as to be able “still” to produce art (sentiment, etc.) is unacceptable”.

violenta del sujeto, las novelas responden suspendiendo lo que Huyssen llamó “the modernist letany of the death of the subject”, reemplazándola por una intensificación de los estados emocionales y las subjetividades paradójales que esta fragmentación engendra.<sup>29</sup>

A partir de ese sujeto cuyos límites porosos dejan entrar una realidad que lo desborda, la escritura de lo real despedazado permite pensar una forma de experiencia diferente. Como decía el narrador-personaje Rodrigo S. M. Relato de *A hora da estrela*: “transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa.”<sup>30</sup>

Una serie de pensadores contemporáneos han intentado pensar este tipo de presencia más asociada al tacto y la cercanía que al conocimiento y que reinaría en varias prácticas artísticas más contemporáneas. Al pensar la experiencia como tacto no se intenta simplemente señalar la predominancia de experiencias táctiles en el arte del período –como hará táctilmente visible el desarrollo del arte de Hélio Oiticica o Ernesto Neto y de tantos otros, con la utilización de telas y sustancias manipulables no sólo por el artista sino también, y sobre todo, por el espectador. De hecho, quedarse en eso sería limitarse a un puro esteticismo que muchos de estos artistas impugnan con la misma violencia con la que la se despliega en estas elaboraciones la impugnación al fetichismo de la obra. Más que una referencia a los materiales o recursos con los cuales se construyen estos textos y prácticas, investigar esa tactilidad apunta a percibir la transformación radical que con respecto a la relación entre arte y experiencia supone esta hapticidad.

Como dice Hélio Oiticica, en relación a la participación del espectador,

Não quero isolar aqui as experiências sensoriais, vivenciais etc.; que este seria o lado esteticista da coisa; quero é dar um sentido global que sugira um novo comportamento, um comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas.<sup>31</sup>

Ese mismo tipo de impugnación a una categoría de arte sostenida en objetos que se ofrecen a la mera contemplación es la que se encuentra en el parangolé –las capas de tejidos que los participantes deben vestir– y que se insertan en este concepto de “antiarte” elaborado por Oiticica:

parangolé é antiarte por excelencia; inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós modificamos ou continuamos noa mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, en *After the Great Divide*.

<sup>30</sup> Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, p. 23.

<sup>31</sup> Cf. Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*, p. 100.

<sup>32</sup> Hélio Oiticica, Anotações sobre o Parangolé, p. 79. En *Aspiro ao grande labirinto*.

De allí que esta tactilidad deba entenderse como signo de una apertura mayor al mundo que precisamente parece cuestionar todo tipo de concepción de la estética como aspecto puramente formal, abandonando ese formalismo de la autonomía en pos de una cierta heteronomía que basa en esa entrega a lógicas desestabilizadoras e incluso desconocidas, que pueden desviar la construcción del objeto y el cierre mismo del objeto estético en tanto objeto, la búsqueda de una pulsión ética en la producción del arte. Sin dudas, la noción de autonomía, entendida como autorreferencialidad, antinarratividad y autocrítica entra en crisis. A la pérdida del valor trascendente de la literatura y del arte, estas prácticas desplazan la noción de valor estético para colocar el énfasis en la producción de un poder de afectación. En los itinerarios artísticos de Hélio Oiticica y Lygia Clark, el abandono de la obra en tanto objeto ofrecido a la fruición de un espectador solitario supone un intento de reemplazar esta idea por la de una incitación a la experimentación: el arte se propone entonces como una suerte de soporte para producir él mismo experiencia en un sujeto activo que participa de la experiencia y la produce en su “consumición” (y las *Cosmococas* de Hélio Oiticica, o sus *Ninhos*, exacerbaban esta disposición).<sup>33</sup>

Como señala Derrida,

All touch traverses the boundary between interiority and externality and reciprocally returns to the agent of touching. Touch, like dizziness, is a treshold activity –subjectivity and objectivity come quite close to each other.<sup>34</sup>

Para Levinas, el tacto no es un sentido en absoluto; según Derrida, “it is in fact a metaphor for the impingement of the world as a whole upon subjectivity.”<sup>35</sup>

La experiencia que emerge de estas prácticas brasileñas y argentinas no adopta nunca, en cambio, la figura del conocimiento o del saber. Concebida como comarca de la fantasía y del goce, cuando no del sufrimiento, la experiencia aparece en ellas como devenir que no cesa. De allí que las operaciones de interrupción, que nunca se conciben como fines o finales cerrados, sea tan ubicua en estos textos y prácticas. No resulta de ellas la idea de que un sujeto y experiencia plenos habiten en “lo real” pero no puedan ser capturados por la poesía o la escritura, sino más bien que en esa captación de un sujeto y experiencia cercenados los textos se postulan como indiferenciados de lo real. Y allí la escritura se niega a la sutura de esos desvíos y elige en cambio, por operaciones diversas, la figuración de esas fracturas, dibujando una continuidad, sin dudas

---

<sup>33</sup> Tanto las *Cosmococas* como los *Ninhos* son definidas por Helio Oiticica como formas de su “arte ambiental” en la que se busca producir “blocos de experiências”. Así como la idea de arte ambiental se aleja de cualquier tipo de esteticismo sostenido en un “objeto”, la transformación fundamental se da sobre el polo del espectador, y por lo tanto, de la función que cumple la “obra” más que de su “forma” – aunque obviamente es una transformación de este concepto el que produce la transformación subsiguiente. Como dice Ivana Bentes, en una notable intervención, “Nos seus ambientes, Hélio desloca o espectador de um “ponto de vista” e o instala num “ponto de existência” (descalço, afundado na espuma do chão, ouvindo rumores, ruídos, fragmentos de música, sentindo texturas, experimentando um cinema-mundo).” Cf. “Quase-cinema. Cosmococa”, *Grumo 5*, Buenos Aires, Rio de Janeiro, 2006, p. 96.

<sup>34</sup> Jacques Derrida, *On Touching – Jean-Luc Nancy*, p. 178.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 94.

problemática, entre arte y vida. Esa captación bruta, directa, sin mediaciones de lo real, puede ser incomprensible y desesperanzadora –cuando no descarada y políticamente problemática–, pero sin dudas desarma una idea del arte que se erigiría como contestación, sublimación o promesa de felicidad de una vida sin sentido. O que respondería, de esa manera, a una previa pobreza de experiencia. La utopía de la autonomía artística o de lo que, en la crítica latinoamericana, se llamó “la ciudad letrada”, vio en ese espacio alternativo el lugar desde el cual construir el valor trascendente y prestigioso de un arte que proponía realidades alternativas.<sup>36</sup> En esas realidades alternativas estaba la idea de que una repetición de la experiencia alternativa podía proponer una redención de esa experiencia fracturada y fragmentada.

Según Leo Bersani refiriéndose a lo que él llamó como “la cultura de la redención”,

A crucial assumption in the culture of redemption is that a certain type of repetition of experience in art repairs inherently damaged or valueless experience. Experience may be overwhelming, practically impossible to absorb, but it is assumed -and this is especially evident in much encyclopedic fiction- that the work of art has the authority to master the presumed raw material of experience in a manner that uniquely fixes value to, perhaps even redeems, that material. This may sound like an unattackable truism, and yet I want to show that such apparently acceptable virus of art's beneficently reconstructive function in culture depend on a devaluation of historical experience and art.<sup>37</sup>

En lugar de esa simultánea devaluación del arte y de la experiencia, estas prácticas estriadas por el exterior que impugnan la idea de obra autónoma anuncian una transformación de la estética.

La intensidad en esa exploración de lo real que adquiere la literatura de Clarice Lispector a partir de fines de los años sesenta y la forma en la que esa exploración se asocia a una suerte de desaturación de lo literario condensa varias de estas cuestiones. Escritora de poderosas novelas experimentales, hasta los años sesenta la extrañeza de su escritura aparecía contenida en una forma que hasta entonces podía ser pensada –no sin cierta violencia, sin embargo– dentro de los moldes de la novela –o, para *Laços de Família*, cuentos– psicológica existencialista. En los años setenta, sin embargo, pasa a producir una serie de textos de lo más dispares e inquietantes en donde ya no es posible hablar de obra sino de experimentaciones: *Água Viva*, *A hora da estrela*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, sus crónicas en el *Jornal do Brasil* y los diversos volúmenes que construirá y compilará con ellas –algunos denominados, cuentos, otros crónicas, como *Para não esquecer*, *Fundo da gaveta*, *A via crucis do corpo*, *Visão do Esplendor*–, son todos textos en los que no sólo una categorización genérica se hace difícil –novela, prosa poética, “textos curtos”– sino donde todas las categorías tradicionales del quehacer literario –autor, personaje, tiempo, narrador, intriga– aparecen trastocadas. Cuando publica en 1964 la primera edición de *A Legião Estrangeira*, divide el libro en dos partes, y sobre la segunda parte, avisa:

---

<sup>36</sup> Cf. Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, p. 7.

<sup>37</sup> Leo Bersani, *The Culture of Redemption*, p. 1.

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca assaz citado Otto Lara Resende, de “Fundo de gaveta”. Mas por que livrar-se do que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? Vide Manuel Bandeira: para que ela me encontre com “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”. Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “a pecadora queimada”, escrita apenas por diversão, enquanto esperava o nascimento de meu primeiro filho? Porque publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão.<sup>38</sup>

En todos esos experimentos puede leerse una fuerte impugnación a la categoría de obra como forma autónoma y distanciada de lo real, reemplazada por una idea de obra como archivo de un exterior cuyos despojos no arrojan luz sino apenas emanaciones tenues de luminosidad equívoca.

¿Hasta qué punto todas estas experimentaciones nos proponen una idea de obra diferente, donde a la autonomía artística se opone una cierta noción de heteronomía que desarma –o complejiza– las oposiciones entre obra y exterior? ¿Hasta qué punto esas prácticas señalan un cambio en la cultura en la que esa idea de arte como redención de lo social –que se sostiene sobre la autonomía artística– se encuentra absolutamente interrumpida? En su apertura y vulnerabilidad ante el mundo, este tipo de arte y de escritura conjuga lógicas diferentes y desestabilizadores que exponen una vulnerabilidad del sujeto y de la experiencia que nunca podría corresponderse con la noción de un objeto u obra autónomos. No se trataría sólo de una transformación en la sensibilidad, sino de una transformación de los sentidos posibles del arte en la sociedad contemporánea. Abandonada la utopía de la autonomía, este tipo de literatura se propone como reflexión sobre las lógicas diferentes y heterogéneas que rigen el espacio social. Objetiva y subjetiva, se trata de una literatura que sólo piensa en la forma en tanto manifestación heterónoma de las lógicas heterogéneas sobre las cuales reflexiona.<sup>39</sup>

Desde ya que al pensar en todas estas cuestiones, muchas otras producciones literarias y artísticas de otras épocas y de otros países resuenan en mis oídos. Quiero decir con esto no busco ni un cierre periodizador, ni una limitación de aquellas conclusiones provisorias a las que pudiera llegar, a la literatura brasileña y argentina más contemporánea. La literatura brasileña y argentina se propone aquí, más que como objeto de estudio, como un campo de experimentación teórica.



---

<sup>38</sup> Clarice Lispector, *Para não esquecer*.

<sup>39</sup> Trabajo esta transformación de la sensibilidad en relación con la poesía más contemporánea en “La tersura áspera de lo real”, en *Grumo* 6.2.

## ABSTRACT

This paper examines the possibilities of a literature that works with the “remains of the real”, analyzing experimental literary practices since the 1970s in Argentina and Brazil.

## KEYWORDS

Brazilian poetry. Brazilian fiction. Argentinean fiction.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bentes, Ivana. “Quase-cinema. Cosmococa”, *Grumo* 5, Buenos Aires, Rio de Janeiro, 2006.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- Cesar, Ana Cristina. *Álbum de Retazos*. Selección, traducción y notas críticas de Luciana Di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente. Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Chejfec, Sergio. *El punto vacilante*. Buenos Aires, Norma, 2005.
- Clark, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998.
- Clark, Lygia-Hélio Oiticica. *Cartas, 1964-1974*. Río de Janeiro, UFRJ, 1996.
- Coelho, Frederico Oliveira. Apresentação e transcrição de Vigília, de Hélio Oiticica. *Margens/Márgenes*, n. 8, p. 86-87.
- Derrida, Jacques. *On Touching – Jean-Luc Nancy*. Stanford, Stanford University Press, 2005.
- Derrida, Jacques. *Mal d'Archive*. Paris, Galilée, 1995.
- Fernández, Nancy. Cucurto y Zelarrayán. En [www.elinterpretador.net/29 NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html](http://www.elinterpretador.net/29/NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html).
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City*. Latin America and the Cold War. Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- Garramuño, Florencia. “La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos.” En *Grumo* 6:2, 2007.
- Garramuño, Florencia, Gonzalo Aguilar y Luciana di Leone, *Experiencia, cuerpo y subjetividades*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. “Um eu encoberto”. Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda & Zuenir Ventura. *70/80. Cultura em trânsito. Da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. “Introdução”. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1998.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. Depois do poemão. En Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura, *70/80. Cultura em trânsito. Da Repressão à Abertura*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- Huyssen, Andreas. “Mapping the Postmodern”. En *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.
- Jay, Martin. *Songs of Experience. Modern American and European Variations of a Universal*

- Theme. Berkeley, University of California Press, 2005.
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio*. Buenos Aires, Norma, 2007.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Poetry as Experience*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Lamborghini, Osvaldo. *Poemas 1969-1985*. Edición al cuidado de César Aira. Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- Lispector, Clarice. *A via crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1974.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- Lispector, Clarice. *Visão do Esplendor*.
- Lispector, Clarice. *A Legião Estrangeira*.
- Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- Lispector, Clarice. *Para não Esquecer*.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Ludmer, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, Julio 2007.
- Melo Miranda, Wander. "Memórias: Modos de Usar". En Eneida Leal Cunha, org. *Leituras Críticas sobre Silviano Santiago*. Salvador, Perseu Abramo; Belo Horizonte, UFMG, 2008.
- Moriconi, Ítalo. The hour trash of Clarice Lispector. En *Brazil 2001. A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*. Número especial de Portuguese Literary and Cultural Studies 4/5. Spring/Fall 2000.
- Nancy, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Noll, João Gilberto. *O Cego e a Dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Oiticica, Hélio. Héliotape, en Sailormoon, Waly. *Me Segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro, Aeroplano, Biblioteca Nacional, 2003.
- Oiticica, Hélio. "Vigília". En *Margens-Márgenes*, n. 8, jan-jun. 2006.
- Oiticica, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé. Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- Ornellas, Sandro. "A narrativa subjetivante de João Gilberto Noll". *Revista Verbo*, Nº 21, Salvador, Bahia.
- Peixoto, Martha. *Passionate Fictions: Gender, Narrative and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- Santiago, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.
- Santiago, Silviano. "A gramática da anarquia". Em *Piauí*, setembro.
- Santiago, Silviano. *Bestiário*. Cadernos de Literatura Brasileira. Clarice Lispector. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2004.
- Süssekind, Flora. *Vidrieras astilladas*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Zelarayán, Ricardo. *La piel de Caballo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.