

Región compartida. Pliegues de lo animal-humano

Florencia Garramuño
Universidad de San Andrés – CONICET

La intimidad expuesta

Animales domésticos que acompañan a los humanos en sus peregrinajes y estadías, en las experiencias más ajenas y en las más cotidianas; perros héroes –como en la escritura de Mario Bellatin– que reaparecen en distintos textos (los pastor belga malinois de *Perros héroes* y de *Lecciones para una liebre muerta*) y en todos acompañan a personajes humanos; o peces, como en el acuario *de Salón de Belleza*, que forman parte de la comunidad del Moridero; caballos briosos o mansos, como en varios textos de Clarice Lispector; una gata que sobrevive y en un cierto sentido también perpetúa a su dueña, como en *Agosto*, de Romina Paula; o un entramado de pequeñas historias ocurridas en un mismo momento a animales o a humanos que recibe como título –retomando el verso de Cecília Meireles–, *Eles eram muitos cavalos*: todos estos textos contemporáneos acercan lo humano a lo animal hasta el grado más alto de intimidad posible, colocando por momentos animales y humanos en un mismo nivel de protagonismo, haciendo de la distinción entre animal y humano una suerte de pliegue en mutación constante donde una lógica de lo múltiple escapa tanto de la semejanza como de la analogía para

situarse en la descripción de una *región común y compartida* entre lo animal y lo humano.¹

En una de las estampas que me ayudan hoy a pensar una *configuración de lo animal como comunidad con lo humano*, seres humanos y animales se resguardan frente al peligro amenazante de lobos famélicos en la noche nevada, en medio de la montaña. Leo a Clarice Lispector en *Água Viva*, su novela más extraña y más futurista (en el sentido que definirá, en los años setenta, una zona de la literatura de su futuro, nuestra contemporaneidad). Cito:

Sei história passada mas que se renova já. O ele –así se nombran en toda la novela los “personajes”: el él, el ella– contou-me que morou durante algum tempo com parte de sua família numa pequena aldeia num vale dos altos Pirineus nevados. No inverno, os lobos esfaimados desciam das montanhas até a aldeia a farejar presa. Todos os habitantes se trancavam atentos em casa a abrigar na sala ovelhas e cavalos e cães e cabras, o calor humano e o calor animal –todos alertamente a ouvir o arañhar das garras dos lobos nas portas cerradas. A escutar. A escutar. (Lispector 48)

No son sólo los animales domésticos los que pueden convivir con lo humano: también los animales salvajes pueden figurar en este tipo de comunidades, como se lee en otro fragmento de la novela de Lispector. Cito: “Também eu estou truculentamente viva – y lambo meu focinho como o tigre depois de ter devorado o veado.” (23)

En la narrativa de Clarice Lispector, los animales aparecen desde temprano, iniciando una doble metamorfosis entre lo animal y lo humano que ve en lo animal la potencia de una energía que quiere reconocerse –succionarse, como si el texto fuera un vampiro: “Não ter nascido bicho é uma minha secreta nostalgia”, dice Lispector en *Água*

¹ Las novelas que utilizo para pensar estos problemas son *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato; *Perros héroes, Lecciones para una liebre muerta y Salón de belleza* de Mario Bellatin; *Agosto* de Romina Paula; *Água viva* de Clarice Lispector y *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued.

Viva.² Pero *Água Viva*, que desarma toda una idea de novela o de narrativa al hilar de modo inusitado historias de animales, episodios ocurridos al yo, y hasta historias de flores, resulta todavía más radical que lo que Lispector había hecho en su narrativa anterior, porque en este texto ya no se trata de una metamorfosis entre lo animal y lo humano o viceversa sino de una convivencia, de una suerte de *comunidade* entre lo animal y lo humano.

No se trata de un devenir animal –como en Guimarães Rosa– ni de una humanización del animal –como en Kafka– ni tampoco de una animalización de lo humano. Se trata más bien de una indistinción entre aquello que nombra al animal y aquello que designa lo humano, una suerte de equivalencia e intercambiabilidad entre palabras, nombres y acciones que podrían definir a lo humano o a lo animal de modo indistinto. Por eso estas historias de animales no son tanto fábulas como imágenes congeladas de una convivencia entre hombres y animales, una comunidad –volveré sobre este concepto– que no supone ni necesita de la semejanza, sino que se basta a sí misma con la compartida exposición a las fuerzas de la vida. Como si la narrativa se abriera, a partir de esa convivencia con lo animal, a la narración de formas diferenciadas –múltiples, heterogéneas– de vida. También en los textos de Mario Bellatin, como en los de Clarice Lispector, hasta las flores pueden ser objeto de una narración que no distingue entre modos de vida ni dibuja jerarquías entre lo humano, animal, u orgánico. Más que una indistinción entre lo humano y lo orgánico, se trata de un horadamiento de la comunidad humana para ahuecar en él un sitio en el que sea posible imaginar la convivencia entre diferentes formas de vida.

² La idea de una doble metamorfosis fue señalada por Silviano Santiago en su “Bestiário”, publicado en *Cadernos de Literatura Brasileira. Clarice Lispector*, posteriormente incluido en *Ora direis, Puxar Conversa!* Señala Silviano: “Em última instância, a condição animal do ser humano e a sua recíproca –a condição humana do animal– são dois pilares de sustentação da vigia mestra do pensamento de Clarice Lispector” (Santiago 194). Cf. también sobre este problema Vilma Arêas en “Sobre bichos e flores”.

Es claro que en estos textos diversos esa figuración de lo animal no tiene siempre las mismas connotaciones: si en Clarice Lispector puede leerse una suerte de celebración de la vida –aunque esta celebración no resigne la crueldad, por momentos inusitada– que es atraída por la figuración de esa comunidad entre humano y animal, en otros casos esa misma comunidad funciona como un modo de apuntar hacia la destitución del sujeto y su estado de abandono, como en el caso de las varias novelas de Mario Bellatin (pienso ahora sobre todo en *Salón de Belleza*), o puede funcionar, al contrario, como modo de identificar en lo animal-humano una suerte de energía bruta irracional despojada de toda ilusión redentora, como en *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued.

Pero más allá de esas diferencias, en todos estos textos la figuración conjunta y colindante de lo animal y lo humano dibuja fronteras de pasaje que hacen de la convivencia entre lo animal y lo humano un modo de exploración de lo viviente, más allá de toda distinción, frontera, identidad o subjetividad. Es lo animal de lo humano, como en *Bajo este sol tremendo*, o lo humano de lo animal, como la gata de *Agosto*, de Romina Paula. Animal y humano son en estos textos, para usar la categoría de Johannes Fabian, coetáneos; esto es: conviven en tiempo y espacio en un mutuo reconocimiento y memoria.³ Postular la coetaneidad del animal y de lo humano implica abandonar el camino de la contraposición con el animal para la definición de lo humano y discutir la posibilidad misma de definir lo humano –o lo animal– “en tanto tal”, con una especificidad definida, con una identidad que lo distingue, no sólo a uno del otro, sino aun a uno mismo “en tanto tal”.⁴

³ “The unusual coeval, and specially the noun coevalness, express a need to steer between such closely related notions as synchronous/simultaneous and contemporary. I take synchronous to refer to events occurring at the same physical time, contemporary asserts co-occurrence in what I called typological time. Coeval, according to my pocket Oxford dictionary, covers both (“of the same age, duration, or epoch”). Beyond that, it is to connote a common, active “occupation”, or sharing of time.” (Fabian 31) (énfasis mío).

⁴ En *The Animal That Therefore I Am*, Jacques Derrida, realiza una crítica radical a la idea de lo “as such”. Cito: “Of course, the animal doesn’t eat like us, but neither does any

Implica, como en *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato, postular lo animal como modo de acercarse a una narración en la que el anonimato de los seres (el *animot* derrideano) no borre sus historias, aun cuando éstas no coagulen en una única historia individual, y encontrar un modo de narrar la heterogeneidad de lo social encarnada en historias singulares.⁵

Después del sujeto

Esa convivencia entre lo animal y lo humano supone en estos textos la presencia de personajes que sólo de un modo muy precario –y por inercia– pueden definirse como sujetos. En la mayoría de los casos no sólo son personajes anónimos o sin nombres, sino que resultan personajes difíciles de identificar con una personalidad o aún con una historia

one person eat in the same way; there are structural differences, even when one eats from the same plate!... But I wanted to suggest –and of course this is something that I am proposing in a few words and whose ambition exceeds me– is that these differences are not those between “as such” and “not as such”. One of the questions to be raised, therefore, would be to know whether man does that. In other words, in order to indicate the governing principle of the strategy I would like to follow, it would not simply consist in unfolding, multiplying, leafing through the structure of the “as such”, or the opposition between “as such” and “not as such”, no more than it would consist in giving back to the animal what Heidegger says it is deprived of; it would obey the necessity of asking oneself whether man, the human itself, has the “as such” (159).

⁵ El texto de Luiz Ruffato está constituido por una serie de fragmentos muy diversos entre sí, con personajes de lo más variados –en relación con diversos vectores de diferenciación como pueden serlo las clases sociales, los géneros sexuales, la pertenencia regional y generacional, entre otros. Uno de estos fragmentos es la historia de un perro; otro, la de una colonia de ratas. Con este mosaico de fragmentos, todos ocurridos un mismo día en la megalópolis de São Paulo, Ruffato construye un verdadero caleidoscopio textual sobre la heterogeneidad que habita la ciudad paulista, desandando toda idea de ciudad basada en una pretendida identidad urbana. También en *The Animal That Therefore I Am*, dice Derrida: “Ecce animot. Neither a species nor a gender nor an individual, it is an irreducibly living multiplicity of mortals, rather than a double clone or a portmanteau Wordword, a sort of monstrousmonstrous hybrid, a chimera waiting to be put to death by its Bellerophon” (41).

personal y única, individual. “Eles” o “elas”, se llaman los personajes de la novela de Clarice Lispector en la que se ha abandonado todo recurso de individualización narrativa. Tampoco los personajes de *Salón de beleza*, tienen nombre o individualidades reconocibles en su individualidad, aunque eso no implique que no tengan, cada uno, una historia particular. Y si en la novela de Romina Paula los personajes tienen nombre, podría decirse que ellos valen o significan más como ejemplos de una actitud que se quiere generacional que como rasgo de una individualidad particular. Es como si estas narrativas sometieran a los personajes a una suerte de corriente centrífuga que barriera con todo rasgo individual para quedarse con el núcleo descarnado de la persona – cuerpo, carne–, ese quién o qué que es afectado por los acontecimientos y que recibe el impacto de ellos. Porque lo que no desaparece de estos textos es precisamente ese núcleo que se quiere personal, aun cuando reniegue de toda individualidad. De hecho, gran parte de esta literatura contemporánea elige para narrar esa suerte de intimidad expuesta una primera persona, que aunque tome rasgos autobiográficos (como en *Agua viva* de Clarice, o como en algunos de los fragmentos que componen *Perros héroes*), retrocede ante toda pulsión de demorada, detallada e individualizante autobiografía.⁶ En los textos de Mario Bellatin, la trama narrativa –si es que algo queda de ella– suele avanzar a través de la interrumpida ilación de fragmentos de arbitraria articulación: la variación de perspectiva y la heterogeneidad de situaciones narrativas de uno a otro de estos fragmentos interrumpe toda pulsión autobiográfica o biográfica y cualquier intento de identificación con el autor, sin dejar de, no obstante, apuntar a una encarnación de lo singular a través de índices de singularización (la mano ortopédica Otto Bock, entre ellos, como el ejemplo más posthumano de todos esos índices).

Este despojamiento de lo individual no llega, sin embargo, a borrar ese núcleo personal, sino que, muy por el contrario, de un modo que sólo

⁶ En este sentido debería entenderse la siguiente frase de Clarice Lispector, incluida en este mismo texto: “Não vou ser biográfica, quero ser bio”, dice Clarice Lispector en esa misma novela (33).

desde una mirada rápida podría parecer contradictorio, está siempre en primer plano, y muchas veces, hasta en primera persona. En *Salón de Belleza*, en *Agosto*, y hasta en la exterior *Eles eram muitos cavalos*, la narrativa suele abandonar la narración de un mundo para concentrarse, si no en la conciencia de sus personajes –muchas veces alienados o fuera de sí–, en sus percepciones y sensaciones, entre las cuales, a veces, y de modo casi anestesiado, se incluye toda una sentimentalidad parca y austera, igualmente desindividualizada pero no así despersonalizada. Es como si los textos, al poner en cuestión esa noción de lo individual, estuvieran insistiendo, en ese despojamiento o desnudamiento, en la importancia de asignar un punto o una singularidad como el lugar de tránsito de afecciones y acontecimientos. Como si se insistiera en la importancia estética, y hasta ética, de apuntar a la presencia, un poco respondiendo con esa desindividualización a la pregunta formulada por Jean Luc Nancy en *Who comes after the Subject?*:

If it is appropriate to assign something like a punctuality, a singularity, or a hereness (haeccitas) as the place of emission, reception, or transition (of affect, of action, of language, etc.) how would one designate its specificity? Or would the question need to be transformed – or is it in fact out of place to ask it? (5)

En esas articulaciones arbitrarias, no lineales, de historias ocurridas a un yo que se escribe en primera persona, historias que el yo ha vivido en carne propia e historias ocurridas a otros personajes e historias de animales y flores, los textos avanzan hacia un despojamiento de la historia, dejando al desnudo el núcleo vivo de lo narrable, la materia impersonal de lo viviente. Más que de una despersonalización, se trata de alcanzar lo impersonal, despojando lo personal de toda distinción particularizante, de todo dato identificador. Y en este movimiento, llegar a lo impersonal significa sobre todo despojar a lo humano de sus prebendas y de sus atributos, y abrirse a lo que en él es vida pura (y no vida desnuda). Se trata de narrar la vida, sin más, sin someterla a individualizaciones –a identidades, a constricciones– pero también sin

dejar de afirmarla desde un sitio que se reconoce a sí mismo como el lugar en el que, como dice Clarice Lispector, esa primera persona “toma conta do mundo”. Cito a Lispector:

Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. (...) Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu está estrelado e azul marinho intenso. (...) Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta como o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória régia. Ela está lá e eu a olho. Repare que não menciono as minas impressões emotivas: só falo das milhares de coisas das quais tomo conta. (...) Se tomar conta do mundo dá muito trabalho? Sim. Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima. (55-56)

En común

Los personajes que se anidan en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin conforman una comunidad destituida: en el Moridero, los personajes no tienen nombre, ni, tampoco, se identifican entre sí.⁷ Sólo hay un caso que el narrador aísla del grupo de personas y peces que esperan la muerte: la historia de aquel chico que alguna vez fue pareja del narrador parece funcionar, sin embargo, más como historia ejemplar que como historia particular o individual. No hay nombres topográficos, ni nombres de calles ni nombres de la ciudad, ni se nombra tampoco la enfermedad que aqueja a todos los personajes, no sólo porque no hace falta nombrarla para saber de qué enfermedad se trata, sino porque al borde de la muerte el nombre ya no importa porque se trata de una vida en común (la vida impersonal y sin embargo singular de “Nuestro amigo

⁷ “Puede parecer increíble pero ya no distingo sus nombres” (Bellatin, *Salón* 14).

común” de Dickens que inspira a Deleuze).⁸ Lo único que define a esa comunidad destituida, es que todos –peces y personas– sólo tienen algo **en** común (y subrayo **en**): la enfermedad y la muerte, el estado de exposición ante la muerte que afecta a todos, incluido al mismo narrador. En esa exploración de la destitución, la novela llega a construir una de las imágenes más extraordinarias de una comunidad de lo animal con lo humano. Como en la comunidad inoperante de Jean Luc Nancy, se trata de un ser-en-común y no de una identidad común. Señala Nancy:

The community that becomes a single thing (body, mind, fatherland, leader) necessarily loses the in of being in common, it loses the with or the together that defines it. It yields its being-together to a being of togetherness. The truth of the community, on the contrary, resides in the retreat of such a being. (*The Inoperative* 39)

Si la comunidad que se convierte en una cosa en particular (cuerpo, mente, sujeto, nación) necesariamente pierde el **en** de en-común, quizás esa exploración de lo viviente impersonal, esa exploración de un “sujeto” que no deja de ser singular pero al que se despoja de sus marcas de identidad pueda ser una forma de imaginar modos más abiertos y hospitalarios de ser **en** común. En estas ficciones, esa exploración resulta en una expansión de la ficción que se sale de sí misma y de la individualidad de la novela para abrir la escritura a una exploración, ya no de aquello que define o **constituye** al individuo, sino de aquello que, al **destituirlo**, puede narrar ese ser-en-común.

En *The Animal That Therefore I Am*, Jacques Derrida se pregunta:

⁸ Algunas citas de la novela explicitan esta problemática. Dice el narrador que los que vienen a vivir al Moridero: “ya no son solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen donde morir. Además del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle.” (Bellatin, *Salón* 14). Más adelante, en la pág. 25, se lee: “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí.”

What would being-with-the-animal mean? What is the company of the animal? Is something that occurs, secondarily, to a human being or to a Dasein that would seek to think itself before and without the animal? Or is being with the animal rather an essential structure of Dasein? (...) As we shall see, this question will be nothing other than that of the being of the world. What is the world? What does one call “world”? And is the presence of life, of animal life, essential or not to the mundanity of the world? (79)

Estas son las preguntas con las que, también, nos interpelan estas ficciones de la comunidad entre animal y humano.

Región compartida

En su tratado sobre el sentirse estar vivo, *The Inner Touch. Archeology of a Sensation*, Daniel Heller-Roazen ha discutido la contraposición con lo animal como uno de los modos recurrentes de definir lo humano a lo largo de la historia del pensamiento. Según Heller-Roazen:

Setting a clear boundary between human and inhuman beings, the classical definition of man as a rational animal clearly aimed, among other things, to dispel this undifferentiated dimension of animal life. It may have largely succeeded. But the truth is that in the history of human thought, the positing of a distinction between man and animal has been followed, not only preceded, by its absence, and even when human nature and animal nature have been most strenuously distinguished, a region in which they cannot be told apart has continued to recur. (92)

Ese resto que queda en los seres humanos una vez que se ha retirado de él lo que es específicamente humano –continúa Heller-Roazen– “testifies to a dimension of the living being in which the distinction between the human and the inhuman simply has no pertinence: a region common, by definition, to all animal life.” El nombre de esa región

compartida en el idioma de la filosofía clásica es sensación, esto es, *aisthesis*, y es eso mismo aquello a lo que nos reenvían continuamente estas ficciones de la comunidad entre lo humano y lo animal, aquello que hace de estos textos una exploración del mundo sensible, un inventario de formas de vida y de formas de la sensibilidad que se comprometen en una reinterpretación radical de qué es vivir y de las mutaciones proliferantes de esas distintas formas de vida.

En esas comunidades extendidas que son estas nuevas comunidades construidas en torno a lo compartido, lo en-común y no lo común, hay una constelación que me interesa particularmente. Con algunos fragmentos de *Agua Viva*, la artista norteamericana Roni Horn construyó su obra *Rings of Lispector*. Sobre mosaicos de goma imprimió frases extraídas del texto de Lispector en espirales que toman una dirección y enseguida se vuelven hacia otro lado, obligando al espectador a contorsionarse y dar vueltas con su mirada y cuerpo, a enroscarse y desenroscarse sobre sí mismo para poder leer esas frases, sumergido en el remolino que arman las palabras. Arrancadas de la superficie horizontal de la escritura, las frases toman cuerpo, densidad y color. Con esos mosaicos Horn alfombró el piso de uno de los salones de la Hauser and Wirth Gallery en Londres, evocando los pisos de las plazas de juegos para niños de los Estados Unidos. “La goma –dijo Horn– cambia tu relación con el mundo (...), refleja tu presencia, y es afectada por tu presencia.”. Las mismas frases, detrás de la balaustrada de la escalera, fuera de la sala pero dentro del museo, flamean verticales impresas en serigrafías. Una de ellas dice: “Sí, quiero la palabra última que también es la primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real” y en su remolino toca el marco de la serigrafía, el borde mismo de la tela, y escapa de toda constricción y “forma”. La instalación muestra todas las formas posibles de escaparse de la línea, del marco, del encierro, de la serie, del sistema, de la galería, de la sala. Las frases se salen de la página y obligan al espectador a salirse de sí mismo y de sus hábitos de lectura para poder leerlas. La instalación es un modo de presentar en términos visuales lo que Hélène Cixous –traductora de las frases y quien escribe un texto para

esta instalación– llamó de “*désappartenance*” o “*disbelonging*” en su traducción al inglés. Impertinencia, traduzco yo (Horn y Cixous 62).

También las obras de Horn congregan de modo indiferenciado animales, humanos, y naturaleza. En su instalación *Pi*, por ejemplo, presentó fotografías de un matrimonio islandés, algunos de sus objetos y algunos animales.

En 1980 introdujo la noción del doble o par colocando pares de elementos diferentes de modo de interrogar al espectador sobre la naturaleza de los elementos a partir de sus diferencias. Al utilizar el modelo del par en la fotografía de pájaros embalsamados, Horn explora no sólo la diferencia interna en aquello a lo que llamamos animal –de hecho, a veces demoramos en distinguir en esas figuras a un animal–, sino que interpela al espectador sobre la identidad de una misma imagen y las transformaciones producidas en la percepción por su ubicación en el espacio (Neri 32-33).

Del mismo modo que la interrogación filosófica por lo animal ha operado un desplazamiento más que saludable en la discusión de una noción de sujeto y de lo humano (del humanismo) que en su distancia con lo animal no dejaba de restringir su capacidad de entender e interrogar a lo viviente, obras como las de Roni Horn y los textos analizados nos ofrecen una exploración consistente de la transformación de lo viviente a la que estamos asistiendo. Podemos buscar las razones que expliquen este giro animal en las prácticas estéticas y encontrar sus causas en los flujos deshumanizantes del neoliberalismo contemporáneo o lamentarnos por la pérdida de una visión redentora y esperanzada de la humanidad. En cualquier caso, estas prácticas nos ofrecen, más allá de cualquier explicación de su surgimiento, formas poderosas de imaginar nuevas virtualidades de lo inhumano y de sus comunidades posibles, entregándonos herramientas para pensar de un modo postdeconstructivo formas de la responsabilidad que respondan a lo viviente en sus múltiples transformaciones y mutaciones.

Referencias bibliográficas

Arêas, Vilma. “Sobre bichos e flores”. *Clarice com a Ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Bellatin, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000.

. *Perros héroes*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Derrida, Jacques. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University, 2008.

Fabian, Johanes. *Time and the other. How Antrhopology Make its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

Heller-Roazen, Daniel. *The Inner Touch*. London: Zone Books, 2007.

Horn, Roni y Cixous, Hélène. *Rings of Lispector (Água viva)*. Göttingen: Steidl, 2005.

Lispector, Clarice. *Água viva*. Río de Janeiro: Arte Nova, 1973.

Nancy, Jean Luc. “Introduction”, en Cadava et al. *Who Comes after the Subject?* New York and London: Routledge, 1991.

. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Neri, Louise. "Roni Horn: To Fold". *Roni Horn*. Londres: Phaidon, 2000.

Paula, Romina. *Agosto*. Buenos Aires: Entropía, 2009.

Ruffato, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

Santiago, Silviano. "Bestiário". *Cadernos de literatura brasileira. Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.