

LA PRESENCIA DE LA LITERATURA EN LA POIÉTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

A PRESENÇA DA LITERATURA NA POIÉTICA DA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Maria Cândida Ferreira de Almeida¹

Resumo: *En 2013 fue exhibida en Bogotá la muestra “Los Habladores: narrativas en el arte contemporáneo internacional” cuya curaduría eligió solamente obras plásticas basadas en autores de lo que convencionalmente llamamos literatura. Aunque había una obra que retomaba Karl Marx, la mayoría estaba dedicada a autores del canon literario occidental. El propio título de la muestra fue sacado de una novela de Vargas Llosa, El Hablador (1987). A partir de esta exposición, este artículo propone reflexionar sobre la experiencia de hacer creaciones que transitan de la literatura hacia las artes visuales; ésta reflexión está organizada en torno a problemas claves para el estudio de estos dos lenguajes: la representación en la literatura; poéticas y poiéticas; la diferencia entre las narrativas pictóricas y las narrativas literarias.*

Palabras-clave: arte contemporáneo; literatura, poiética; literatura comparada

Resumo: *Em 2013, foi exibida em Bogotá a mostra “Los Habladores: Narrativas em el arte contemporáneo internacional” cuja curadoria escolheu somente obras plásticas baseadas em autores do que convencionalmente chamamos de literatura. Ainda que houvesse uma obra que retomava Karl Marx, a maioria foi dedicada a autores do cânone literário ocidental. O próprio título da mostra foi retirado de um romance de Vargas Llosa, El Hablador (1987). Partindo desta exposição, este artigo se propõe a refletir sobre a experiência de criar obras que transitam da literatura para as artes visuais; esta reflexão está organizada ao redor de problemas chave para o estudo dessas duas linguagens: a representação na literatura; poéticas e poiéticas; as diferenças entre as narrativas pictóricas e as narrativas literárias.*

Palavras-chave: arte contemporânea; literatura; poiética, Literatura Comparada

1 Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora de Literatura Comparada na Universidad de Los Andes, Bogotá, Colômbia.

La inspiración en la literatura es muy común en las artes plástica, por ejemplo, la escultora colombiana Doris Salcedo que, en 2000, presentó una obra recuperada de un poema de Paul Celan en el atrio de la Tate Modern (Londres) llamada “Shibbole fueth. Este ejemplo también es importante porque esta fue la primera artista latinoamericana a exponer el prestigioso espacio, aunque podríamos recuperar muchos otros. Sin embargo, una muestra totalmente dedicada a esta relación como fue *Habladores* nos propicia un camino de reflexión más amplio sobre la relación literatura y artes visuales.

Según la curadora Selene Wendt de *Habladores*: “La exposición se inspiró inicialmente en la literatura latinoamericana y su singular [sic] tradición narrativa”, destacando a autores como Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Octavio Paz y Reinaldo Arenas, que en su perspectiva “han tenido una enorme influencia en el desarrollo de la literatura y la poesía, tanto en sus propios países como internacionalmente”. Y luego, la influencia sale del ámbito estrictamente literario para el de las artes visuales: “Los poemas de Neruda, los laberintos de Borges y el realismo mágico de García Márquez han proporcionado una valiosa fuente de inspiración no solo a los lectores y otros autores, sino también a los artistas”. Aunque la idea de la exposición es latinoamericana, Wendt terminó por ampliar el corpus literario para el canon occidental: “El resultado es una extensa exposición que cuenta con artistas contemporáneos de todo el mundo, cuyos trabajos se inspiran también en autores como James Joyce, William Blake, Karl Marx, Virginia Woolf, Ítalo Calvino y Arthur Rimbaud.” (WENDT, 2013, sp)

El propio título de la exposición también nos fornece una buena pista para acercarnos del problema. Según Sergio R. Franco *El hablador* la novela de Mario Vargas Llosa es “un texto particularmente rico, atravesado por dicotomías que se hallan en el centro de la reflexión del debate contemporáneo en distintas áreas intelectuales del latinoamericanismo tales como oralidad/escritura; audición/lectura; letrado/no letrado; verdad/ficción; comunidad/sujeto; comunidad/nación; hegemonía/margen; tradición /modernidad; normalidad/anormalidad” (FRANCO, 2005, 1). Para este estudioso, un tema muy importante pero olvidado por la crítica sería “el nivel de las tecnologías de la representación”, que Franco así define: “Sostengo que una representación (del latín Representare, “poner delante”) es una operación paradójica por la que se hace nuevamente presente algo (re-presentar) a través de un sustituto fabricado expresamente para ello,

o dislocado de sus funciones primigenias para que cumpla la función de denotar al primero, **independientemente** de que exista entre el elemento representado y el elemento representante semejanza alguna. Ahora bien, el elemento representado no existe como algo puro, aislado de sus propiedades, sino que está construido perceptualmente -no se olvide que toda percepción es cultural.” (FRANCO, 2005, 1)

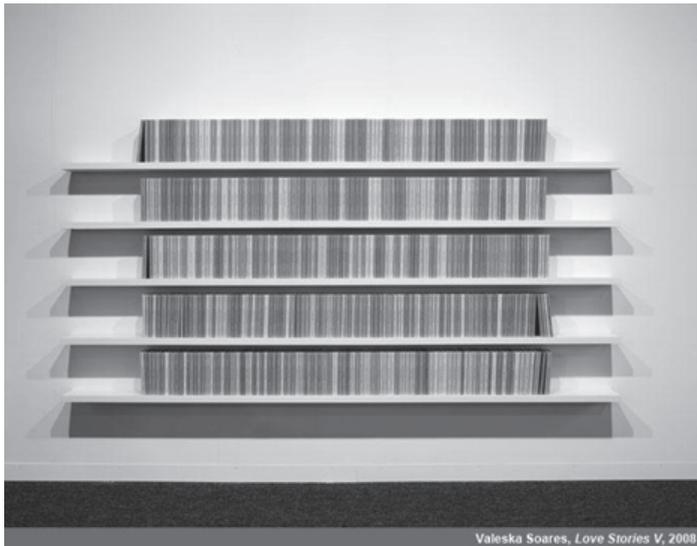
En esta exposición en particular, aunque este es un problema general para la creación visual basada en una obra literaria, estamos delante de un representar que depende del representado para validar su sentido aunque se aleja del texto en medios y formas a punto de dejar al observador el ejercicio de hacer o no la conexión entre obra plástica y escritura; a pesar de que este observador deberá conocer las dos obras para concluir el proceso poético. Pues, Roland Barthes refiriéndose “al silencio de la fotografía” valora particularmente las originales cualidades de este medio en la inmovilización fenoménica de una apariencia que se emancipa del objeto real (BARTHES, 1980, 28-31). Esta emancipación propia a la fotografía, es posmodernamente buscada por el artista visual quien, sin embargo, está limitado por el deber de recordar de alguna forma el texto originador de la obra. Otra estrategia es reproducir fragmentos del texto en la obra, lo que posibilidad más la emancipación de la primera y una forma constructiva en la nueva.

La “poética” es, según Iclea Cattani, una estrategia retórica de los estudios visuales para distinguirse del concepto de “poética”, ya que este está destinado a explicar los procesos creativos en literatura, al ocuparse de la naturaleza y principios de la poesía y de la literatura en general, algunas veces fornecidos por el propio autor. Para distinguir más concretamente “poética” de “poiética” será importante preguntarnos ¿que hace de la creación una creación? La respuesta por medio de una reflexión sobre la poética se centra no en la obra instaurada, ni en el artista – el instaurador, pero en su proceso de instauración, como explica Cattani:

A poética é a ciência da obra que está sendo feita. Ela é particularmente pertinente para todas as criações que, no século XX, privilegiaram o processo em detrimento da obra acabada. Ela o é também, muito simplesmente, para estas obras que deixaram aparente seu processo, através de rastros e de vestígios. E finalmente, para os procedimentos criadores, nos quais os artistas concedem um lugar importante à reflexão sobre suas próprias maneiras de instaurar suas obras, deixando documentos escritos. (CATTANI, 2004, 60)

Bajo esta perspectiva, la pregunta fundamental para discutir el proceso artístico estaría en como el artista realizó su obra. En el caso específico de la exposición *Los Habladores: narrativas en el arte contemporáneo internacional*, como nos explica la organización, estaban expuestas piezas “cuyo trabajo está directamente motivado por la literatura”. Veamos entonces el problema de relación literatura / obra visuales en algunas de las obras expuestas.

El libro como objeto

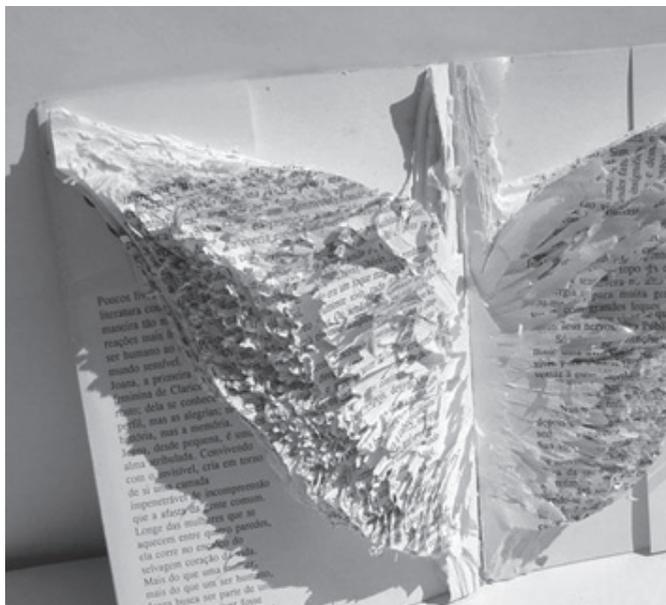


Valeska Soares, *Love stories V*, 2008

La primera obra que nos acercaremos es la de Valeska Soares (Brasil) *Love Stories V* (Historias de amor V) de 2008. El montaje reunió quinientos libros cuyos títulos contienen la palabra amor en cinco idiomas. Lo que está presente no es una obra literaria específica, es un tema literario muy común – las historias de amor – y su presencia indicial en el título del libro. Según el Catálogo digital de la exposición la artista “evita hacer referencia a alguna de las historias de amor más icónicas de todos los tiempos”, al dar “prioridad a la palabra amor sobre la historia de amor real (sic) que se transmite en un libro”. En su poética Soares “no reinterpreta lo que se ha escrito, sino que lo despoja completamente de significado y contenido, haciendo alusión solo al idioma original de los libros (como se entiende

en los diferentes códigos de colores de los libros)”. Es decir, el literario se presenta solo por sus códigos exteriores – formato libro, lenguas, temática amorosa – y este conjunto presenta un montaje del objeto libro. Lo que tenemos es una muy pequeña parte del todo, con una pobre metonimia del literario. La literatura como una escritura desaparece quedando el literario: tema, títulos y forma de libros. No hay obra literaria solo hay vacío, como en aquellas bibliotecas de libros falsos hechas para llenar espacio y ostentar la pose de libros.

Otro trabajo es el de Fabio Moraes (Brasil) *Migración* de 2006 quien “transformó algunos libros en pequeñas esculturas, tallando impresiones de mariposas de cada uno de ellos”; al ignorar el contenido de las obras “el texto con significado desaparece en favor de una imagen visual”, dando “prioridad al signo sobre el lenguaje, a la imagen sobre la palabra” (Catálogo digital). La forma icónica de mariposas permite un rápido reconocimiento que suele ser afectivo – ya que a todos nos gustan las mariposas – así, conquista la simpatía del observador al reproducir la belleza banal de las mariposas. En esta obra el concepto de literatura está aún más reducido que en la obra de Soares, pues se limita a uno de sus soportes – el libro – ignorando todo lo demás que este sistema conlleva.



Fabio Moraes, *Migraciones*, 2006

La obra de Rosana Ricalde (Brasil) *Mapamundi* de 2011 es basada en una simplificación de la narrativa *Las Ciudades invisibles* (1972) de Ítalo Calvino, aunque la artista incluye un nuevo problema al desarrollar en su poética la duplicidad de tema – literatura y ciudad –; en esta obra un mapa es hecho de fragmentos de texto, tomando las letras como puro dibujo sobre la forma inicial de líneas que trazan una ciudad. El objeto libro esta deshecho, de él quedan restos de papel y palabras; Calvino está desmontado y de sus palabras permanece un mapa, en una lectura que no va más allá del título de la obra.

La escritura imagen



Monika Bravo, *Landscape of Belief*, 2012

Ya en la obra de Monika Bravo (Colombia) *Landscape of Belief* de 2012 también basada en Calvino “incluye textos literarios que flotan con transparencia en el espacio, en donde nos convertimos en participantes activos e intérpretes de la obra” (Catálogo digital). La instalación *Landscape of Belief* es interactiva, unos textos son copiados en planchas de vidrio en “una cuidadosa superposición de superficies de proyección”, los textos están allí “no para crear historias, sino líneas de horizonte inspiradas por las ciudades imaginarias y surrealistas” que el personaje de Marco Polo describe en *Las ciudades invisibles*, novela en la cual tenemos la narrativa dentro de la narrativa, la propia literatura transformada en trama. La obra según la artista cuestionaría “la forma en que construimos nuestra vida de acuerdo con un sistema de creencias” (Catálogo digital), no obstante, el título de la

estampada la palabra *espérance* (esperanza). Mientras abría la botella, el mesero se encogió de hombros y divagó sobre el romance, citando a James Joyce: “El hombre y la mujer, el amor, ¿qué son? Un corcho y una botella”. A su regreso a su casa de Porto Alegre, en Brasil, Tessler visitó todos los días un café, donde leyó Ulises en inglés y portugués en seis ocasiones, marcando cada verbo que pudo encontrar — 4311 de ello —. Luego usó las formas de gerundio de todos estos verbos para su instalación. Los verbos se estamparon cada uno en un corcho y estos se insertaron en 4311 botellas de vino vacías. Además, en un cajón de madera largo, parecido a un archivo de biblioteca, la artista guardó 4311 tarjetas postales con fotografías del río Liffey, en Dublín, Irlanda, que se muestran junto con los diferentes gerundios (comiendo, amando, respirando, esperando, etc.).



Elida Tessler, *Dubling*, 2010 (detalle)

La obra es resultado de la lectura minuciosa, detallada, extremada pero impide al observador el mismo camino. Es un montaje intenso por la cantidad de botellas – 4311 – y la repetición de la forma abrumba y neutraliza la obra, que fue elaborada sobre la posibilidad del irrepetible de la lengua. Así, aunque estrechamente relacionadas, la obra visual es una antítesis de la obra escrita.

Otro trabajo fue construido sobre una obra de lenguaje experimental, una obra que busca la posibilidad de ruptura con la repetición formal o la convención de la lengua – la novela de João Guimarães Rosa: *Gran sertón: Veredas* (1956) –, se trata del video de Eder Santos (Brasil) *Janaúba*, obra de 1993, presentada en una versión de 2012. El video de 17 minutos y 36 segundos presenta en su abertura fragmentos de escenas que repiten las

imágenes de una película de culto *Límite*, de Mario Peixoto, de 1930. Tenemos así en el video de Santos la referencia a dos clásicos de la cultura brasileña: *Límite* y *Gran sertón: Veredas*, pero de propuestas antagónicas, mientras la película es la representación de la desolación en el avance trágico del tiempo, la segunda es una lectura progresista de la modernidad.



Eder Santos Janaúba, 1993 versión 2012

La relectura de *Límite* nos muestra una pareja en un barco a deriva, los personajes en la película original dejan de remar y se conforman con la muerte. El uso por Santos de referencias a la película en blanco y negro, en cuyas imágenes borrosas predominan los colores negros y grises con personajes vestidos como en fines del siglo XIX es finalizado con la frase “en el límite que el tiempo de vida útil limita” que se presenta en fragmentos que van y vuelven. Finalmente empieza surgir un vaquero vestido con trajes propios del nordeste brasileño y aparecen los colores tierra. El texto de Guimarães Rosa sobre el límite de la vida útil y la referencia a la película sirven de introducción a la lectura visual misma de la novela cuyo texto había provocado la retomada de la clásica película de Peixoto ahora leída por Santos. De esta parte adelante las escenas son enmarcadas por frases de la obra de Guimarães Rosa que salidas de su contexto ganan estatuto de aforismo. Tenemos allí una experiencia de la obra renovada por la interpretación de Santos que optó por recalcar visualmente los aspectos míticos y trascendentes de la novela roseana explícito en la selección de frases como: “El error en las historias es provocar el demonio de la carretera”. La escena del vaquero es luego interrumpida por escenas de una culebra en medio de la carretera por donde transita el personaje. Las imágenes del vaquero, de la carretera y de la culebra en color ocre son concluidas con una referencia a una película de 1965 basada en la obra de Guimarães Rosa y a vuelta a Peixoto con escenas de mar y las frases finales: “tiene el límite a un palmo / un palmo es la medida

del visible / dado que amores casi ciegos tiene poco alcance”, como un dictamen de una pitonisa que enuncia un destino encubierto.

La obra de Eder Santos también es muy compleja por su hechura múltiple, las escenas fueran producidas por distintas personas y en distintas localizaciones, saliéndose de la Janaúba del título que es una ciudad de Minas Gerais, estado natal tanto de Santos como de Guimarães Rosa. La música de Stephen Vitiello es muy sombría y fue grabada en vivo en Estados Unidos. Las múltiples referencias a los distintos productores de música, imagen, textos diluyen la autoría de Eder Santos, aunque este al final pone destaque en su persona en la dirección. Exhibida como obra plástica, la hechura es cinematográfica. En la exposición *Habladores* se presentó como una instalación, la proyección del video fue enmarcada por un alambre de púa.

La obra misma fragmenta la palabra y la imagen se reconstruyendo el módulo petrogenético de la lengua y el del cine que son respectivamente la cita y el fotograma. La palabra es así fotogramática y mínima, en el “remoler de las dores incesantes” en que somos atrapados por una experiencia que se repite, repite, repite de la cual no podemos salir. Así, el texto de Guimarães Rosa está presente y provoca otras conexiones visuales, ampliando su espectro literario.

La obra expande el concepto

La última obra que quiero tratar es la de Liliana Angulo (Colombia) *Négritude* 2007-2009. En su obra, Angulo se acerca a la concepción de “performance”, pues su trabajo está centrado en un cuerpo en un espacio; además, muy frecuentemente su propio cuerpo sirve de espacio para el desarrollo plástico de la idea que quiere presentar. En distintas perspectivas elabora la cuestión de la presencia del afro-descendencia en su diáspora: como memoria, como historia, como incomodidad, como estereotipo.

La obra *Négritud* se trata de una instalación que ocupa toda una sala con espejos llenos de frases clichés sobre los sujetos negros, todo el discurso producido por siglos sobre la diáspora fue colgado en las paredes, como está colgado en nuestra memoria y en el lenguaje cotidiano, aun cuando no sea pronunciado. Al fondo de la sala, un video mostraba a un hombre excesivamente caracterizado como negro, es decir, un hombre negro con distintos modelos de ropa que identificarían el estereotipo del hombre negro; además, esta imagen fue reforzada por una peluca *black power* también muy exagerada. El personaje sobre determinado por su etnicidad y fenotipo aparece bailando en las calles de la ciudad de Bogotá al son de

varias músicas que clásicamente representan a los negros. Para que no restara duda sobre las reiteraciones de clichés sobre negros, fragmentos de las letras de las canciones aparecen también en la pantalla.

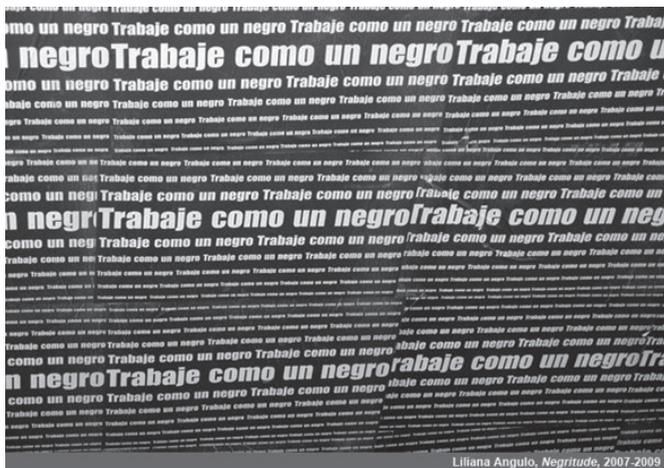
El video-instalación no retoma una obra pero a un concepto, el de “Négritude” formulado por Aime Césaire, Leopoldo Senghor y León Gontram Damas. En Francia, en fines de los años 20 y principios del 30 surgieron varias revistas de corta duración dedicadas a la expresión de los grupos negros: *La voix de nègres* (1927), *La race nègre* (1927-1931), *Le cri des nègres* (1931); pero la más conocida fue la publicación *Revue du Monde Noir* - *The Review of the Black World*, revista bilingüe, publicada de noviembre de 1931 a abril de 1932. Su importancia estaba en que fue un espacio de intercambio entre la generación del Nuevo Negro, movimiento creado en los Estados Unidos, y la generación francesa que creó el Négritude. Este movimiento instaurado por Léopold Sédar Senghor, poeta y presidente de Senegal por veinte años (1960-1980); Aimé Césaire, León Gontram Damas y Aloune Diop surgió en París donde estudiaban los jóvenes nacidos en las colonias francesas. Las corrientes de pensamiento de la época – el marxismo político y el surrealismo estético – colaboraron, cada uno de su perspectiva para el desarrollo del movimiento negro en Francia. Del marxismo, los jóvenes aprovecharon el cuestionamiento de las desigualdades económicas, resultado de la expropiación del trabajo, que vía en la configuración de la lucha de clases la repuesta a una reivindicación de una mejor distribución de los recursos económicos. Esta perspectiva puede ser detectada en las palabras de Césaire quien define la Négritude como “una manera de vivir la historia dentro de la historia: la historia de una comunidad cuya experiencia se manifiesta, a decir la verdad, singular con sus deportaciones, sus transferencias de hombres de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas” (87) Ya del surrealismo, *Négritude* aprovechó su propuesta de liberación de las fuerzas del inconsciente, que a la vez, valorizaba el arte primitivo, permitiendo que el arte africano fuese revisto de manera favorable, facilitando un espacio para la expresión de las voces negras de la diáspora.

En 1939, Césaire publicó *Cahier d'un retour au pays natal*, obra fundamental en la formulación de una literatura negra, sus sucesivas publicaciones y las presentaciones de intelectuales blancos como André Breton quien hizo el prefacio a la edición de 1947, terminaron por sedimentar su importancia para más allá del grupo étnico destinatario implícito de la obra. También la publicación *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizada por Senghor y que apareció en 1948 dio más visibilidad al movimiento al recibir el prefacio “Orphee Noir” de Sartre, en la cual el filósofo profetizaba,

en más de uno de sus equívocos, el fin de la *Négritude*, que sería según él resultado de un proceso colonial y que debería desaparecer con un nuevo humanismo posracial. Esta utopía humanista posracial aún no conocemos. También conviene destacar el contraste entre los adjetivos presentes en los títulos: en la antología está “*nègre*”, palabra que era usada para invertir el concepto negativo usado por la sociedad contra los sujetos fenotípicamente negros y que fue tomado como reivindicación étnica y positiva para los participantes de la *Negritud* y el “*Noir*” es decir color negro usado por Sartre.

También hay que recalcar a Frantz Fanon, quien perteneció a este grupo, aunque posteriormente, en especial, por su afinidad con la poesía de Césaire. Su libro *Piel negra máscaras blancas* de 1952 estudia la psicopatología del negro antillano resultado del racismo incorporado en la educación colonial que recibe. También es el autor de *Los Condenados de la tierra*, un ensayo poético sobre los procesos coloniales en especial en África.

Podemos concluir que el eje principal de interpretación de la *Négritude* en occidente fue la lucha contra el colonialismo. Fue esta la perspectiva destacada en el libro homenaje a Aimé Césaire *Discurso sobre el colonialismo* (2006), pero, además del énfasis en el comprometimiento político de los autores negros, tanto diaspóricos como africanos contra la exploración de los trabajadores, la desigualdad de clases sociales, el imperialismo del siglo XX, la *Négritude* también buscó aportar otros temas para la configuración de una estética negra. Senghor comparte con el movimiento estadounidense Nuevo Negro la visión de que la música es un configurador de la estética negra.



Liliana Angulo, *Négritude*, 2007-2009

Todos estos elementos van estar presentes en la obra de Liliana Angulo, quien explora en su obra las contradicciones entre algunas de las ideas sobre cómo se procesa la afirmación de valores de las culturas negras, como por ejemplo las representaciones y los discursos sobre la masculinidad de los hombres negros que circulan en las canciones de música popular del Caribe difundidas en medios como la radio. Al registrar a un bailarín de salsa bailoteando en espacios urbanos de Bogotá, adornado con su voluminoso pelo afro, provocando el recuerdo de reivindicaciones como “Black is Beautiful” o “Black Power”, acciones política que se inspiraron en su momento en el movimiento Négritude. Al retomar el nombre del movimiento en el título de su trabajo, Angulo se filia a las contra-narrativas del movimiento francés como también aquellas producidas en la propia América para enfrentar el racismo persistente.

Las músicas compuestas en sur América son frecuentemente contradictorias, incurriendo en estereotipos o en extremadas apologías al cuerpo negro. Ellas por si solas no componen un contra-discurso, pero exacerbadas en la caracterización repetida del negro – buen bailarín, pelo afro, ropas vistosas – se puede visibilizar su carácter de estereotipo y así formular una denuncia contra los modos rígidos que clasificar y comprender las personas.

Tenemos, en la obra de Angulo, a cada cuadro, la inserción del sujeto negro, ahora un personaje urbano inserido en el espacio real de la ciudad, que es accedido por el observador a través de un medio audiovisual: el video. No hay experiencia, la propia contigüidad del personaje con el público que lo observa mientras la obra es realizada acciona distintos discursos provocados por la ropa que él porta y por la memoria de la reivindicación política que su voluminoso pelo representa. Aunque el público no tenga rememoración directa de estos eventos, la visión del pelo suele provocar a la vez la impresión de rareza y la ruptura del orden cotidiano. Esto suele pasar en la plaza Bolívar, lugar de manifestaciones de distintos órdenes, tales como protesta política, lanzamientos comerciales o performances artísticos como éste. Pero, lo que percibimos insistentemente en la obra es la exacerbación de la presencia de discursos en la configuración del sujeto negro, demostrando que la experiencia directa con este sujeto es impedida porque el propio observador ya está contaminado por estos discursos. En su obra Liliana Angulo está tratando de cómo la experiencia urbana de los negros es construida. No hay experiencia directa, ella es construida por el lenguaje y por su absorción en la existencia de los sujetos. Finalmente, la obra de Angulo suele recurrir a los discursos sobre los negros producidos por intelectuales negros para denunciar la permanencia del racismo en

una sociedad que se quiere ver al menos tolerante, con su obra quién sabe la artista podrá abrir los ojos de su observador. Así su obra es totalmente conectada con la obra de los escritores de la *Négritude*, participando plásticamente de la presencia y fuerza de esta obra en la diáspora negro-hispana.



Liliana Angulo, *Négritude*, 2007-2009

Considerando

¿Cómo pensar la relación de la escritura y las artes visuales, mediada por la experiencia de uno y otro lenguaje artístico, aparentemente tan distintos? La obra de arte como modo de interpretación puede parecer el camino más sencillo, sin embargo, el hecho de que la propia escritura es visual colabora para inserir la escritura como imagen que permanece anclada en el texto original o, finalmente, las obras - literaria y visual - pertenecen al mismo campo semántico-conceptual y una expresión colabora a la expansión de la otra. Lo que tenemos es una pregunta en abierto y muchos experimentos que trastocan estos campos.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1980.
- CATTANI, Iclea Borsa. Questões atuais da crítica: reflexões sobre a crítica, a arte “à Margem” e a poética. IN: FARIAS, Aguinaldo (organizador). *Iclea Borsa Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CESAIRE, Aimé *et alii*. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006.
- CESAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Dakar, París: Présence Africaine, 1983.
- FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida. “Arte afro-descendente: um olhar em desafio”. In: NUSSBAUMER, Gisele M. (org.) *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: CULT/UFBA, 2007, p. 217-234. https://www.academia.edu/12387132/Est%C3%A9tica_negra_um_olhar_em_desafio
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de Identidade e Cultura*. Juiz de Fora/Niterói: EdUFF/UFJF, 2005.
- FRANCO, Sergio R. Tecnologías de la representación en *El hablador*, de Mario Vargas Llosa. *Espéculo*. Revista de Estudios Literarios. Madrid n. 30, sp., 2005. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/hablador.html> Acceso en 05 de marzo de 2014.
- LOS HABLADORES narrativas en el arte contemporáneo internacional (Catálogo Digital). <http://www.banrepcultural.org/los-habladores/obras> . Aceso 7 de marzo 2014.
- POWELL, Richard J. *Black Art: a cultural history*. London/New York: Thames & Hudson, 2002.
- SENGHOR, Léopold Sédar. *Libertad, negritud y humanismo*. Madrid: Tecnos, 1970.
- WENDT, Selene. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Catálogo digital: “*Los Habladores*”. In. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/humboldt/home.htm> Acceso en 16 de enero de 2014.

Recebido em: 02/06/2016. Aceito em: 30/08/2016.