

**VACÍO, MATERIA Y MEMORIA:
FORMAS DE DAR SEPULTURA EN LA OBRA DE NUNO RAMOS**

Victoria Cócáro (ILH-UBA-CONICET)

RESUMO: Un mes después de la “Masacre de Carandirú” Nuno Ramos monta por primera vez su obra *III* (1992) que da tratamiento a este suceso. Nos interesan interrogar los procedimientos estéticos y materiales que el artista elige para abordar el hecho en el horizonte amplio de su obra, cuya poética entendemos más cercana a la presentación o inscripción que a la representación. *III* es una instalación en tres partes que se despliega sobre el piso (espacialidad frecuente en sus montajes) y donde utiliza materiales que reaparecen en su obra (brea, goma, vaselina, vidrio, papel). A diferencia de otras obras que abordan la masacre como la de Rosangela Renno que trabaja con el archivo de fotografías o la película dirigida por Héctor Babenco que mezcla el testimonio, el documento y la ficción para apelar a lo emocional, Ramos no trabaja con imágenes de los presos ni de la cárcel, salvo dos tomas satelitales. En líneas generales arriesgamos que no representa ni victimiza a los muertos, más bien, a la inversa de la propuesta de Renno, en su obra hay nombres pero no hay -imágenes de- cuerpos. Abordamos *III* como un espacio de conflicto que *tensiona*, genera incomodidad, porque no presentaría una solución o ritual suturador para dejar atrás el suceso si no, por el contrario, exhibe la falla de los diversos discursos que pudieron referir en ese mes al crimen -brutal violación de derechos humanos-: la religión, los medios y la ciencia. ¿Qué queda, entonces, de los muertos?, ¿un tul con nombres transparentes, nombres sin hombres?, ¿111 piedras, tres momias, una cruz? ¿Cómo nos relacionamos con los muertos? *III* expone, a la vez que un *documento vacío*, a la materia como documento opaco y contundente, en la cual Ramos reinscribe Carandirú como un *real* que insiste e insistirá en la cultura.

Palavras-chave: Materia. Vacío. Real. Carandirú. Nuno Ramos. III

**VACÍO, MATERIA Y MEMORIA:
FORMAS DE DAR SEPULTURA EN LA OBRA DE NUNO RAMOS**

Victoria Cócáro (ILH-UBA-CONICET)

Lo mortal

Lo que se oye

-oíd: el ruido de lo roto en el trono de la identidad

en

lo dignísimo.

-oímos

respondemos: el ruido de lo sagrado de lo unido en

lo dignísimo de

la identidad que se rompe. (LAMBORGHINI, 1975, p. 25)

Decidí empezar con estos versos de “Sheol”, el poema en el que Leónidas Lamborghini reescribe el himno nacional argentino, porque toda su obra es clave a la hora de pensar los modos en que el arte puede proceder como documento sin construir un monumento. También porque “Sheol” es una palabra en hebreo que significa “sepulcro” o “Estado de los muertos”, una morada común, tierra de sombras. En su etimología, del verbo scha-’ál, es “pedir o solicitar”. Nombra, entonces, la insaciabilidad de la sepultura.

A partir de estos versos, tras el sonido de lo roto y bajo la luz de la falla me propongo pensar *III* de Nuno Ramos como documento de la “Masacre de Carandirú”. En esta obra Ramos da tratamiento al suceso, tan solo un mes después de ocurrido¹. El 2 de octubre de 1992, en el complejo penitenciario conocido como Carandirú, 111 presos desarmados son asesinados por la Policía Militar luego de un motín, que no había tomado rehenes y ya estaba desconcentrado cuando llega la policía. El suceso es considerado una brutal violación de derechos humanos, que, podríamos decir, ya no funcionaban desde antes del crimen, debido a las precarias condiciones en que los presos, excluidos y marginados, vivían en esa cárcel superpoblada.

Una pregunta puede servir para comenzar: ¿es posible *producir* un documento (pues artístico o no, todo documento se fabrica) que no reproduzca los marcos, en el sentido de Judith Butler (2010), a través de los cuales se hace posible la clasificación y desigualdad en la distribución biopolítica de los cuerpos, en las sociedades contemporáneas? En otras palabras, ¿podría existir un documento sobre la masacre que no forme parte de la misma lógica que hizo posible precipitarse el hecho?

1. Vacío

A diferencia de otras obras que trabajan con testimonios y materiales provenientes de la cárcel como el documental de Paulo Sacramento² que tiene tomas rodadas por los presos, la de Rosangela Rennó³ que parte del archivo de fotografías del Museo Penitenciario de San Pablo o la película dirigida por Héctor Babenco⁴ que, filmada en la prisión, aborda el momento de la masacre y mezcla el testimonio, el

¹ *III* tiene cuatro puestas: Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 1992; Gabinete de Arte Raquel Arnaud, San Pablo, 1993; Bienal Brasil Siglo XX, 1994; exposición Dobras da alma, Curitiba, 2000.

² *O prisionero da grade de ferro* (2003).

³ *Cicatriz* (1996) o *Vulgo* (1998).

⁴ *Carandiru* (2003).

documento y la ficción para apelar a lo emocional; Ramos no incluye imágenes de los presos ni de la cárcel, salvo dos tomas satelitales. Su elección no es por la vía de una representación de los muertos, en su obra hay nombres pero no hay -imágenes de- cuerpos. En este aspecto funcionaría a la inversa de la propuesta de Rennó que expone fuertes subjetividades sin nombre, al destacar las marcas singulares de los cuerpos: en *Cicatriz* (1996) cicatrices y tatuajes, en *Vulgo* (1998) el remolino del cabello. Sin embargo, vale aclarar que en esta última obra aparecen, no los nombres pero sí los sobrenombres en un pequeño proyector. Al elegir los sobrenombres en vez de los nombres completos Rennó enfatiza nuevamente la subjetividad y singularidad de esas vidas.

111 es una instalación en tres partes que se despliega en el espacio: sobre planos que en general Ramos elige para sus montajes (el piso y las paredes), utiliza materiales también frecuentes (alquitrán, brea, goma, vaselina, vidrio y papel) y fragmentos de textos propios⁵. Entre la primera y segunda parte hay una gran cruz asimétrica y blanda, sobre el piso se desparraman 111 bloques recubiertos de brea y alquitrán. Cada uno lleva: un pedazo de plomo grabado con el nombre de un muerto, una fotocopia de una noticia sobre la masacre cubierta de brea y cenizas de un salmo bíblico. En las paredes de la parte final cuelgan tres ampliaciones de imágenes de satélites tomadas sobre el lugar y la hora “casi exacta”⁶ en que ocurrió la masacre. En el piso, ocho gotas de vidrio están conectados por mangueras transparentes a dos máquinas de humo que se activan periódicamente.

Allí aparecen tres discursos que habrán funcionado como *marcos* de legibilidad para esas muertes. Me refiero, en primer lugar, al de los medios que aparece en los recortes de noticias de diario engomados y dispuestos sobre cada bloque. Ese que, según analiza Judith Butler (2010, p. 29), nos presenta cifras de vidas perdidas que “no merecerían ser lloradas”, obturando el duelo público. *111* cita ese procedimiento mediático en su título, pero la cifra, sola, está exhibida en tanto número opaco: o no sabemos “qué” cuenta o bien, cuenta “vacíos”, vidas huecas, “vidas que no son del todo vidas” (Butler, 2010, p. 54). El otro discurso que aparece es el religioso, en la gran cruz

⁵ Texto que ya habían sido material en otras obras -como *Aranha* o la serie *Vidrotexto* (1991)- y que un año después se publicarían en su libro *Cujo* (1993). En el trabajo se Ramos siempre está presente esta continuidad entre obras y disciplinas artísticas y entre materiales tradicionalmente considerados “estéticos” con otros que no lo serían.

⁶ Así dice el catálogo de la obra, en la parte que se describe esta imagen.

imperfecta y en las cenizas de los salmos bíblicos “quemados en homenaje al muerto”⁷. Y por último, aunque es menos evidente, quisiera agregar al de la ciencia, “dramatizado” en las fotos satelitales, la máquina de humo y cápsulas de vidrio que recuerdan un laboratorio.

Pero los tres aparecen fallidos: en su inconsecuente repetición (111 fotocopias de noticias, 111 salmos bíblicos, innumerables encendidos de la máquina de humo) y en cómo son presentados (las noticias, plastificadas en goma amarilla; las páginas de la Biblia quemadas, evanescentes e ilegibles; las imágenes satelitales, nada muestran). Todos estos discursos fallan al referir a los cuerpos muertos como, podemos suponer, ya fallaban mientras estaban vivos (¿no son acaso estos mismos marcos los que aun desde antes de la masacre consideraban a esas vidas “menos vivas”?). Porque **¿permite Ramos reconocer las vidas detrás de las muertes** (como sí parece trabajar la propuesta de Rennó) **o pone de manifiesto esa falla previa, ese vacío?** Ya desde el título, en esa cifra donde lo que se cuenta no tiene referente pero sí presencia, se toma una posición: la obra no viene a presentar un ritual que suture y cierre el suceso para dejarlo atrás, si no más bien exhibir los bordes de los diversos discursos que pudieron referir en ese mes al crimen e incorporar al vacío -que rodea a los bloques, por ejemplo- como un material más. Así, se desentiende de proceder como algo que otorgue trascendencia (desde la victimización o la santificación, por ejemplo) y borre la falta de representación que ya tomaba a aquellos cuerpos antes de su asesinato (incluso posiblemente antes de su encarcelamiento, por efecto de injusticia social, mala distribución de la renta, desempleo, favelización).

Ausencia de imágenes representativas, falla de discursos y vacío como un material *presente* en la obra, documentan la exclusión e inexistencia dentro de determinados marcos.

2. Materia

Tanto vivos como muertos molestan, incomodan y desfondan el sistema social: así los cuerpos figurados como materia opaca en cada bloque de alquitrán, se vuelven presencia insoportable frente a un sistema que, o no sabe cómo calcularlos o no se hace cargo de hacerlo. Estos trozos de materia actúan la falta de reconocimiento tanto en su forma, indefinida e inexacta, como en la opacidad que exhiben: piedras negras sin

⁷ Así declara la descripción sobre la obra que figura en la web del artista: www.nunoramos.com.br

rostro, sin *gracia*. Como si el vacío no calculado por la norma fuera ahora un exceso de vida *material*. En *III* y en toda la poética de Ramos **el cuerpo es materia y retorna como materia para hacer frente a las normas que producen su exclusión y también, al menos en este caso, lo asesinan.**

Al romper los discursos que pretendían servir de contexto para hacer aparecer a esos muertos, quedan los restos de los discursos, que ahora desarmados no operan para generar una representación. **Entre el vacío y la materia caminamos al quitar los marcos con que nos acercamos a un hecho:** entre restos opacos como los bloques y el vacío que se distribuye por el piso. Vacío y materia donde **el registro de lo visible deja de funcionar:** el vidrio, un material vinculable a la visión, ya que es un material que se usa “para ver”, aparece lleno de humo, se vuelve opaco; así también el fragmento de texto de *Cujo* que cierra la instalación está impreso en un tul, ese montaje de transparencias hace fallar a la vista, *lo visible* es exhibido como “in-visible”; y del mismo modo, el satélite, una máquina que se usa para ver y registrar, muestra, más que una imagen, una textura. **Nuno Ramos tensiona la experiencia visual al incorporar el registro sensible del tacto.** Porque a la pregunta de dónde hay que pararse para ver a estos cuerpos (Butler), Ramos la reformula: no se trata de ver sino de tocar. La presencia de la materia opaca se lee por el tacto.

Así como experimentamos las imágenes satelitales por una sinestesia vista-tacto, de manera más háptica que óptica, los textos que están escritos con vaselina blanca sobre pared blanca o en bajorrelieve sobre plomo o vidrio, convocan una percepción táctil. Esta es la que puede ayudar a *ver*, sin los ojos, las sombras: “Solo hay gradación en la sombra”⁸, dice otro de los textos. Así, en la era de la archivización continua, donde el registro en imagen se vuelve la posibilidad de la experiencia (y no al revés), es decir, donde sacamos una foto del presente para poder verlo porque “la cámara ve mejor que el ojo”, Nuno Ramos expone que la cámara no ve y el ojo tampoco, en *III* *hace que el ojo no vea*. Luego de los cientos de fotografías de los diarios, la visión, estupidizada por el aturdimiento de la exhibición absoluta, ha dejado de ver. Por eso, el vacío y la

⁸ “A luz direta, para o corpo humano, é uma só. Luz de uma lâmpada ou de um sol, ambas ofuscam. Só há gradação na sombra” (Ramos, 2011)

materia trabajan para producir un *documento háptico*⁹: “cosas-mapa para hombres ciegos”¹⁰, dice el tul .

En *III*, entonces, no se despliega un régimen visual-representativo. Como contrapartida, lo táctil, del lado de la presentación, se despliega como fragmentario, se detiene en lo anómalo, implica proximidad y ocurre en el presente entre dos cuerpos o materias que desdibujan sus categorías de objeto y sujeto o activo y pasivo: tocar y ser tocado es simultáneo. Un lenguaje articulado por lo táctil parte entonces de una relación e involucra al afecto. Pablo Maurette en *El sentido olvidado, ensayos sobre el tacto* (2015), precisa al tacto como una sensación corporal que devela nuestra capacidad de afectar y ser afectado y a partir de donde es posible figurar otro mundo al del lenguaje visual, el mundo como, cito: “un carnaval de lo particular y de lo irregular, un bazar de texturas únicas e irrepetibles que se conoce cuando se lo habita y que se navega con el cuerpo” (Maurette 61). Tal como ocurre en la propuesta de *III*: una instalación sobre el piso que hay que recorrer y nos revela parte del mismo espacio, de la misma trama.

3. Resistencia y sepultura

En la obra de Nuno Ramos la materia se presenta como una forma de resistencia pero pasiva, errática, hasta displicente e imprecisa en su forma, y NO desde la figura de una subjetividad plena. Además de los bloques, **la quietud de lo mineral como resistencia** aparece en los materiales que recubren a las “momias”: oro, vaselina, cenizas y barro, pero también en la brea y el alquitrán. Lo mineral se presenta como una línea de fuga por la que los cuerpos huyen de toda inscripción para encontrarse con formas elementales, detenidas o lentas, que resisten. Son *vivientes morosos*. En esta misma dirección está el foco que Ramos pone en la dimensión horizontal: en el piso donde se despliega la obra y también en el cuerpo acostado que “habla” en el texto escrito con vaselina sobre las paredes:

Quise ver pero no vi. Quise tener pero no tuve. Quise. Quise al dios pero no lo tuve.
Quise al hombre, al hijo, al primer animal pero no los pude ver. Estaba acostado,
despierto. Estaba desde el comienzo. Me quise mover pero no me moví. Quise.

⁹ Para pensar este vínculo posible entre arte y documento parto de las ideas de Florencia Garramuño (2009) sobre la relación entre prácticas artísticas y formas de la experiencia, donde ubica a la experiencia táctil como algo que comienza a aparecer a partir de los años 70 en la cultura brasileña (p. 30 34).

¹⁰ “Vamos nos aquecer sob esta pele mal-cheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos).” / “...vamos a lavar la piel de un muerto. vamos a calentarnos sobre esta piel olorosa. A la noche quiero estudiarla, leer su mapa (cosas-mapa para hombres ciegos)”. (Ramos, 1992, consultado en web del artista: <http://www.nunoramos.com.br/portu/arquivos/111.pdf> la traducción es mía).

Estaba tumbado, muerto desde el inicio. El pasto alto casi no me dejaba ver (Ramos, 1993, 28 29, *la traducción es mía*)

Es más bien un vitalismo **moroso** que recorre el horizonte amplio de su obra, como el de la mano zurda sobre la que Ramos escribe en *Ó* (2008), una “pasajera clandestina” de su cuerpo que en su torpeza resiste a la cultura, lenguaje y orden. Fósiles minerales y zombis torpes son figuras que en la obra de Ramos evidencian el fracaso de la normatividad que hace visibles los cuerpos. Ambos habitan un borde de lo humano, un afuera donde se está “muerto” y desde donde se quiere decir “aquí”, como sigue diciendo el tul:

Estaba muerto desde el comienzo (...) Estaba muerto desde la primera planta. Estaba muerto bien muerto desde el comienzo de la primera planta. Era un fósil de la primera planta pero no de esta planta aquí. Quería mirar, mirar, mirar, esto aquí. Estaba boca abajo sobre el pasto, inmóvil. Quise girar el cuerpo y ver el cielo pero no este. Estaba bastante muerto y quise decir aquí. (Ramos, 1993, p.28 29 *la traducción es mía*)

En la instalación de Ramos nos encontramos con materia que en el afuera de marco hace fallar los discursos que vuelven aprensibles los cuerpos. Son figuras de vida que desde afuera resisten como materia, pero también son vidas que adentro se evidencian como vacíos, vidas sin vida, o cuya muerte no es delito.

Allí Ramos se enfrenta a esta pregunta: ¿cómo dar sepultura a una vida ahuecada? Dar sepultura a cuerpos precarios (en el sentido de Butler, como condición política inducida por desigual distribución de la vulnerabilidad originaria) es algo que recorre obsesivamente su obra. Performances de duelo y sepultura aparecen, por ejemplo, en la instalación *Monólogo para un cachorro muerto* (2008): en uno de los diez paneles de mármol -entre los que hay un vacío-, una pantalla muestra a un grabador frente a un perro, allí una voz le da sepultura por la palabra, o bien, por la poesía: “Entre nós dois poesia (pausa)”¹¹, dice. Pero en el trabajo de Ramos las performances de sepultura son operadas también por la materia. Los materiales que Ramos elige son los que pueden procesar, descomponer, un cuerpo: cal (así se llama su primera instalación, 1987), mármol (por ejemplo en *Lajes* (1995) al modo de lápidas o en *Manorá Blanco* (1997) que además significa “lugar para morir” en tupí-guaraní) y también tierra (la de

¹¹ Aquí al contrario de *III* hay un cuerpo pero no hay un nombre, según dice esta voz: “No sé tu Nombre todavía. Puedo decir perro como quien recuerda un sustantivo masculino pero no sé tu nombre” (Ramos, 2008, consultado en web: www.nunoramos.com.br/portu/arquivos/Monogoparaumcachorromorto.pdf. *la traducción es mía*).

Montes (1994), en cuyo interior hay fuego, otro elemento que “procesa” a los muertos y por eso las cenizas es otro material).

En su obra escrita reaparece con frecuencia, solo voy a señalar el epígrafe que abre *Junco* (Ramos, 2011), ese poemario que vuelve a ocuparse de los perros muertos, donde un verso de Marianne Moore presenta al mar cavando una tumba en la arena: “the sea had nothing to give/ but a well excavated grave” (“el mar no tenía nada para dar/ salvo una tumba bien hecha”).

¿Cómo dar sepultura, entonces? Porque si bien las obras de Ramos ensayan formas de dar sepultura, nunca otorga un relato apaciguador que deje cómoda a esa desigual distribución del valor sobre los cuerpos que los expuso a la muerte¹². Pareciera que *dar sepultura a una vida ahuecada* fuera, por un lado, mantener un vacío que funciona como documento de esa falta de legibilidad que le dan los marcos que producen su exclusión, y por otro transformarla en materia, fosilizarla, hacer de esa ilegibilidad o “falta de forma” materia presente y resistencia. La sepultura no es enterrar ni elevar, los cuerpos quedan en un único tiempo inmanente donde convivimos con fósiles y bloques informes que en el borde de lo legible hablan una lengua táctil. Retomando el significado de Sheol, una sepultura común (¿la que compartimos mientras recorremos la instalación? ¿hay en ese espacio un común entre los muertos yacientes y los vivos caminantes?). En *III*, la postura de Ramos es *la situación*: situarse en el acontecimiento (que, había ocurrido hace solo un mes) pero ni a través de imágenes ni de un relato (hecho de ficción o de restos de “realidad”¹³), sino a través de una instalación que propone la circulación de un cuerpo: el espectador-caminante recorre la obra que se ofrece como espacio¹⁴.

4. Memoria

¿Qué queda, entonces, de los muertos? ¿111 piedras, tres momias, una cruz? ¿palabras transparentes? ¿un decir de tul? ¿O bien, nombres grabados en plomo,

¹² “Esta distribución diferencial de la precariedad es, a la vez, una cuestión material y perceptual, puesto que aquellos cuyas vidas no se *consideran* susceptibles de ser lloradas y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del infraempleo, de la des emancipación jurídica y de la exposición diferencial a la violencia y a la muerte” (Butler, 2010, p. 45). Una necropolítica.

¹³ Es decir, ni por el rodeo de la ficción ni por el de “la realidad”, como por ejemplo las obras que trabajan con restos de la prisión o imágenes de los presos.

¹⁴ Pero para ser justos habría que preguntar si el “discurso del arte” sí puede alojar esos cuerpos que los otros discursos no o bien si se expone *también* su falla. La pregunta a formular sería: ¿puede, eventualmente, la obra, reinventar por el *afecto* de lo háptico un modo de con-tacto con esa *presencia* de *lo real* que no es ficción ni realidad?

nombres sin “hombres”¹⁵? Sin embargo, en *III* tendríamos nombres pero no capacidad de nombrar, ya que lo que se puede decir -un decir de tul- casi no se puede leer (por la transparencia de la tela y la vaselina) o bien se lee desplegando otro registro sensible.

¿Qué hacer con los restos? *III* expone, a la vez que un *documento vacío*, a la materia como documento opaco en el cual Ramos reinscribe Carandirú no como efecto de representación sino como lo que está justamente por fuera: un *real* que insiste e insistirá en la cultura, la misma que calcula a estos cuerpos como afuera y adentro, la exclusión incluyente de la sintaxis biopolítica¹⁶. Insistencia que aparece en el modo en que “mineraliza” los cuerpos en bloques de materia y goma (¿así “eternos”, o indestructibles, a contrapelo de su ‘precaridad’ y destructibilidad?). El sentido se ahueca pero la materia aparece. **Este documento es solo una evidencia de la falta de cierre, donde los restos son un resto que descompleta lo social.** Se documenta una opacidad y, de este modo, *pone en escena* (reforzado en la elección de la forma instalación para la obra) una **potencia de interrogación, desestabilización** a los discursos saber/poder¹⁷. Para terminar quiero referir a la instalación sonora *24 horas III* (2012) que realizó cuando se cumplen 20 años de la masacre. La obra se emitió por un canal de radio y consistió en la lectura continua, sin interrupción durante 24 horas, de los nombres de los muertos. Como anteriormente lo táctil, aquí lo audible ingresa a la obra como otro registro sensible distinto a la visión. **Frente a una estética de pura visibilidad o un relato suturador de significados, la dimensión de lo audible y de lo táctil son formas en que el arte pone en duda el valor representacional y elabora formas novedosas de memoria.**

Ramos propone una escritura táctil de lo imposible. Esos nombres que no nombran permanecen por fuera de lo simbólico y retornan como un real que insiste: *lo que no cesa de no escribirse* -en palabras de **Lacan** (1992)-, entonces no “legible”, no “visible”. Pero allí ingresan la audición y el tacto como lenguajes estéticos que pueden

¹⁵ No con fuertes subjetividades sin nombre como ocurre en la obra de Renno (marcas únicas sobre un cuerpo: cicatrices, tatuajes, remolinos) si no nombres sin “vidas”, individualidades, sí, pero sin subjetividad.

¹⁶ : “Una figura viva fuera de las normas de al vida no solo se convierte en el problema que ha de gestionar la normatividad, sino que parece ser eso mismo lo que la normatividad esta obligada a reproducir: está viva, pero no es una vida. Cae fuera del marco suministrado por las normas, pero solo como un doble implacable...” (Butler, 2010, p. 22)

¹⁷ “Existe un resto de vida –suspendida y espectral- que describe y habita en cada caso de vida normativa. La producción es parcial y está, de hecho, habitada por su doble antológicamente incierto. Cada caso normativo está sombreado por su propio fracaso y de cuando en cuando este fracaso adopta una forma figural “ (Butler, 2010, p. 22)

dar tratamiento a eso real y *escribir un imposible*. Hay un movimiento, esos cuerpos no reconocidos pero que no por eso dejan de ser parte de la historia, se escriben como sonido o por el tacto. Estas obras *hacen oír o tocar* la fractura de estas vidas. Retomo el verso de Lamborghini: *oíd* el ruido de lo roto en el trono de la identidad.

Referências

BUTLER, Judith. **Marcos de Guerra. Las vidas lloradas**. Buenos Aires: Paidós, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. **La experiencia opaca**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

LACAN, Jacques. **Seminario 20: Aun**. Buenos Aires: Paidós, 1992.

LAMBORGHINI, Leónidas. **El riseñor**. Buenos Aires: Ediciones Marrano – Barramedi, 1975.

MAURETTE, Pablo. **El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto**. Buenos Aires: Mar Dulce, 2014.

RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos** (obra plástica completa). Comp. Alberto Tassinari, Sao Paulo: Cobogó, 2011.

Ó. Trad. Florenica Garramuño, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2014.

Junco. Editora Iluminuras: São Paulo, 2011.

Cujo. Sao Paulo: Editora 34, 1993.

111. Imágenes de la obra consultadas en: WWW.nunoramos.com.br. Último acceso: 4/11/2016.