



Gabriel Giorgi
New York University.
gabriel.giorgi@nyu.edu

Paisajes de sobrevida

Landscapes of survival

Resumen

Algunas de las investigaciones contemporáneas más significativas en la literatura y en el arte de Brasil y del Cono Sur giran en torno a la cuestión de la memoria, el umbral entre lo vivo y lo muerto y las formas en las que temporalidades en conflicto y anacronismos articulan una crítica del presente. La memoria, evidentemente, se ha vuelto un terreno saturado políticamente en las democracias de América del Sur, donde las “políticas de la memoria”, conjugadas entre el testimonio y las pedagogías colectivas- definen en gran parte la articulación entre cultura y política. En este contexto, las instalaciones y la escritura de Nuno Ramos, trabajando en el terreno inestable entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, lo fosilizado y lo espectral, representan una intervención decisiva. En el trabajo de Ramos, la memoria nunca es enteramente humana; es inseparable de cuerpos y materias no humanas. Este ensayo se focaliza en los “paisajes de sobrevida” en los que la configuración de esta perspectiva crítica del trabajo de Ramos interroga y reformula las maneras en las que la memoria y lo político se entrecruzan allí donde la noción misma de vida –el *bios* que articula lo biopolítico- está en juego.

Palabras claves

Memoria, Biopolítica, Estética contemporánea, Paisaje, Bios, Temporalidades, No-Humano

Abstract

Some of the most significant investigations in contemporary literature and art from Brazil and the Southern Cone revolve around the question of memory, the threshold between the living and the dead and the ways in which conflicting temporalities and anachronism articulate a critique of the present. Memory, evidently, has become a terrain politically saturated in contemporary South American democracies, where the “politics of memory” — conjugated between testimony and collective pedagogies— define to a great degree the articulation between culture and politics. In this context, Nuno Ramos’ installations and writings, working on the unstable terrain between the living and the dead, the organic and the inorganic, the fossilized and the spectral, represent a decisive intervention. In Ramos’

works memory is never entirely human; it is irreducible to the domain of subjectivity nor to the shared narratives of the collective. Memory, instead, takes place precisely at the very limits of the human; it is inseparable from non-human bodies and matters. This essays focus on the "landscapes of survival" where the configuration of such critical perspective in Nuno Ramos' work interrogates and reformulates the ways in which memory and the political interface there where the very notion of life — the *bios* that articulates the biopolitical— is at stake.

Keywords

Memory, Biopolitics, Contemporary aesthetics, Landscape, Bios, Temporalities, Non-Human.

Un salto

“4.
Salto
De um bicho morto, um cor-
Po unha sem cinza ou cimento
Mas odor.
Unta, junco
cobre, lenho
salga, sal
o cão no asfalto.
Com a vida-vidro, a vida-bicho
A vida-pedra, mas sem ar dentro.” (*Junco*, 17)

El perro en el asfalto se vuelve un cuerpo entre estados de materias -- que, paradójicamente, "salta" entre esos estados y esas materias, en una animación que ya no es la de su cuerpo sino más bien la de esa "vida", o esas "vidas" que lo recorren: "a vida vidro", a "vida bicho", "a vida pedra"; que lo rodean y recomponen sus superficies. El cuerpo *con* esa vida multiforme, pero ya sin vida propia: "sem ar dentro."

Este paisaje de estos cuerpos entre "estados" de la materia compone *Junco*, el volúmen de poesía y fotografía de Nuno Ramos publicado en 2011. El libro --y mucho de la obra de Ramos-- es, podemos pensar, un ejercicio a la vez material y conceptual en torno a esa vida "sem ar dentro": fotografías de perros muertos en la calle y de troncos caídos en la playa --siempre en pares, y marcando



un paralelismo en la forma de los cuerpos y su relación con el lugar en el que “caen” se combinan con poemas en los que todos los cuerpos están habitados por esa vida que el poema atribuye a lo inerte, a esas líneas inorgánicas, minerales o calcáreas que se anuncian en los restos animales y vegetales. Una atención insistente, como una línea de gravedad o de imantación, en torno a esa no-vida, o a ese límite con una aparente anti-vida, y que trama una línea de pasaje, de tráfico, de contagios recíprocos entre el cuerpo vivo y esos fósiles recientes y ubicuos. Lo inorgánico como foco de la mirada; allí, una vida “que se enmascara” (la expresión es de Ramos) en esos cuerpo deshechos, descartados, que se fusionan al suelo y a la basura. Cuerpos que son vestigios de movimiento (como el “salto” del perro muerto) y que además *pasan* entre medios, entre el poema, la fotografía, el libro y la instalación (como tantas obras de Ramos, como por ejemplo el *Monólogo para un cachorro muerto*, la instalación del 2004, que es también una interpelación al cuerpo de un perro muerto en el costado de una autopista de Sao Paulo.)

¿Qué se interroga en torno a esta vida “sem ar dentro”, esta *vida* que atraviesa lo inerte y lo inorgánico? ¿Por qué volverla materia de indagación estética? Me gustaría sugerir que esta investigación en torno a esta vida de lo inerte, esta zona de pasaje o de tráfico entre lo vivo y lo muerto se vuelve especialmente relevante para muchas conversaciones contemporáneas, que vienen de larga data pero que tienen un nuevo relieve, sobre el anudamiento entre literatura y vida, o entre arte y vida, que a veces se plantean en torno al prefijo “bio” que estamos tan insistentemente interrogando –bioarte, bioescritas, biopoéticas, etc.—o, de modos más general, alrededor de la invocación de una “vida” que sería a la vez el revés y el núcleo del arte, y que remite siempre, a la pregunta sobre los poderes (o no) de lo estético para potenciar formas de vida alternativas, no-normativas, vidas “vivibles” --precisamente en contextos donde el horizonte de la vida, el *bios*, se satura políticamente en términos de una gestión, aparentemente sin afuera, de lo viviente. *Escritura y vida, arte y vida, cuando “vida” se ha vuelto el terreno de una nueva inestabilidad y una nueva exigencia*



crítica: ahí me gustaría situar el trabajo de Nuno Ramos. ¿Qué pasa con esa pregunta allí donde la “vida” deja de referir inmediatamente, o exclusivamente, a las formas de lo humano, y remite a otras configuraciones de lo viviente, e incluso –o quizá sobre todo– al límite mismo entre lo vivo y lo muerto, la “vida-vidrio”, la vida “sem ar dentro”? ¿Cómo se conjuga esa relación entre arte y vida cuando el foco cae sobre una vida que, por un lado, no es la vida del yo, la vida personal, “propia”, ni tampoco la vida del nosotros, la vida social, compartida, la vida supuestamente en común de los hombres, y por otro, es contigua y continua, en cierto modo, a la no-vida, a lo inerte e inorgánico? Creo que el enorme interés que despierta el trabajo de Nuno Ramos proviene, en gran medida, del hecho de que sus obras se enmarcan, deliberada y bastante explícitamente, en el centro de esas preguntas, y en gran medida nos ayuda a formularlas.

En ello se juega una discusión clave para la reflexión o el pensamiento a la vez estético y biopolítico del presente. Cómo disputar, cómo tensar nociones de vida de modo tal que no repongan la matriz naturalista, objetivante, biologicista (que hace de la vida un objeto a controlar, a dominar, a propertizar: el patrimonio individual o colectivo) ni tampoco la matriz antropocéntrica, que hace del *bios* el terreno de reposición de figuras a veces muy fuerte del sujeto (en el tema de la vida como “obra de arte”, de la vida como tarea del sujeto, que refuerza matrices fuertemente individualizantes y centradas en lo humano.) Cómo pensar, en fin, nociones de vida que no queden atrapadas en la “cosa viviente”, en la reducción biologicista, ni en el yo como figura de la autonomía, y que iluminen modulaciones relacionales, no esencialistas y no antropocéntricas de lo viviente: entre humano y no-humano, entre orgánico e inorgánico, entre tiempos heterogéneos de los cuerpos y las materias.

En lo que sigue, me gustaría enfocarme en una dimensión que me parece clave dentro de estas investigaciones estéticas de Ramos. Se trata de la constelación de formas y sentidos alrededor de la *supervivencia* y de las figuras de sobrevida. Las supervivencias que pueblan, tan insistentemente, los textos e instalaciones de Nuno Ramos no remiten a una trascendencia, una nueva vida, eso



que en inglés se denomina *afterlife*, sino más bien, al contrario, remiten al abandono, al resto, al desecho, al cadáver: las obras de Ramos remontan un universo imantado por lo inerte y lo inanimado. Es precisamente allí, en esos materiales y en esos cuerpos --cuerpos que, como vimos, están entre, en el umbral de pasaje entre lo orgánico y lo inorgánico-- donde su obra sitúa la pregunta por ese "sobre" de "sobrevivir", de supervivencia.

Esa pregunta por la supervivencia pone en cuestión, en movimiento, las teleología que suele albergarse en el prefijo "sobre", que hace del sobrevivir un futuro, una superación, una realización incluso, o el cumplimiento de una tarea o programa; en cambio, la sobrevida aquí se vuelve, quiero sugerir, instancia de interrupción y desorientación temporal. Supervivencias como interrupción, como desarreglo de todo presente, de toda forma de presencia de la vida "en sí misma": allí se leen las irrupciones de estos restos materiales en los poemas y fotografías de *Junco*.¹

Y a la vez en esos materiales, esos cuerpos entre lo vivo y lo muerto, entre lo animado y lo inanimado, entre el organismo y las líneas minerales, calcáreas, pétreas que los atraviesan, la obra de Ramos repone la pregunta por los modos en que el umbral entre lo vivo y lo muerto desafía, moviliza y tensa los mecanismos a través de los cuales algo así como "una vida" se hace inteligible, reconocible para nosotros --marcos que, en sociedades como las nuestras atravesadas por gestiones tan nítidas sobre la vida y la muerte, son, como sugiere Judith Butler, íntegramente políticos, quizá la materia misma de lo político.

Paisajes de sobrevida

Las fotografías y los poemas de *Junco* se conjugan en torno a lo que podríamos llamar *paisajes de sobrevida*, es decir, reparticiones formales que

¹ Ver de Didi Huberman *L'image survivante* y de Jacques Derrida, Jacques, "Je suis en guerre contre moi-même".



escenifican, una y otra vez, ese umbral entre orgánico e inorgánico pero sobre todo las líneas de transfusión, de tráfico y de reconfiguración de lo vivo en torno a esas latencias y estos restos. “Paisaje”, veremos, como agenciamiento y no como configuración espacial a partir de una distancia; como huella de un itinerario, como instalación y, como dice el mismo Ramos, como "escultura", que para él es espaciamento entre cuerpos, producción de espacio entre cuerpos, instalación de un "entre" --"paisaje" en el sentido de una cierta proxémica, una medida de distancia y movimiento, anudada al cuerpo en tránsito por un territorio despojado. Se trata de poemas que, por un lado, tematizan una heterogeneidad de materias (“Justapostos, alternados, fantasmas / ou parentes, texturas, corpos sólidos...”) y que al mismo tiempo funcionan como puntos o zonas de imantación de esa heterogeneidad, y que se continúan en las fotografías que, a su vez, registran las caminatas actuales en la ciudad y la playa. O, al revés, las fotografías funcionan como atractores de palabras y de cuerpos, tanto de los cuerpos retratados, como del fotógrafo y del lector/espectador. Allí el poema no opera en clave metafórica, nominal, como sustituto o evocación de realidades externas, esto es, el poema no opera como hecho verbal sino que funciona como materia que anuda y se añade al repertorio de materias y acciones que gravita en torno a él. El poema no representa ni alude, funciona como un modo de presentación que se inscribe en continuidad y en contigüidad con las materias de la fotografía y por lo tanto con los indicios de lo real que la atraviesan. Y al mismo tiempo, la fotografía no funciona ni como índice referencial del poema, ni como ilustración ni como disparador, sino en una contigüidad inestable con el poema: en todo caso, y esto es lo que me interesa, poema y fotografía funcionan en el mismo plano, se enlazan no por sustitución, complementariedad, metaforización o referencialidad. Realiza, en este sentido, un gesto sobre el que Ramos insiste en otros momentos: el de reponer un lenguaje que sea contiguo a las cosas, donde las palabras y las cosas se reordenen en una nueva sintaxis en las que intercambien sus lugares. Poemas y fotografías aquí anudan, conjugan, conectan hechos materiales, los imantan, funcionan como una especie de centro de gravedad, un atractor. “Textos-



instalaciones” (la fórmula es de Ruffato, y la analiza con precisión Florencia Garramuño), como un ensamblaje abierto de materiales heterogèneos, que no “pertenece” juntos, que no responden a una ecología originaria, sino que se arma, se monta en torno al hecho del poema --el poema, así, *produce* realidad, o mejor dicho, produce hechos, relaciones entre materias: *produce un nuevo “entre” cuerpos, y “entre” materias*. Ese "entre" es quizá aquí la clave formal: no es "relación" abstracta, sino espaciamento entre cuerpos, espaciamento real, que tiene lugar como extensión física a la vez que simbólica. El perro muerto en la autopista, el tronco caído en la playa, la mirada del caminante (un flaneur de lo inerte, donde la tradición baudeleriana del fósil resuena de nuevos modos), el dispositivo fotográfico, el paisaje siempre abierto de las playas y las rutas --el confín--, y el poema: ese espaciamento que conjuga realidades heterogèneas, que no pertenecen “naturalmente” entre sí pero que tampoco obedecen a la ley del collage, del montaje como artificio formal, sino que obedecen a la contingencia (“física”, “natural”) de esos restos que caen sobre el suelo y que van configurando, desde su aparente insignificancia, ese paisaje de restos donde se inscribe el cuerpo propio, el del caminante y observador --ese espaciamento es lo que el poema-agenciamiento, y el libro como instalación interroga y a la vez produce. *Poema y fotografía como instancias donde “caen” cuerpos, palabras, imágenes*, regidos por una ley de gravedad que Nuno designará como el "llamado del suelo."

Paisajes de sobrevida, pues, como unidad formal: una gramática para repartir materias. Son paisajes que dicen “por aquí ha pasado la muerte”, o mejor dicho, que se originan en ese punto de partida recurrente en Nuno, según Eduardo Jorge, que dice que “no inicio era a muerte”: la muerte en el comienzo, la muerte como comienzo. Son paisajes de abandono, de desamparo, de ruina donde los cuerpos caen y quedan --remiten a un "después" del cuerpo vivo, de su plenitud, pero ese "después" sin embargo no es terminal sino que inscribe su propia temporalidad, un "inicio", como dice Jorge.



Temporalidad del fósil

Los paisajes de sobrevida de Nuno Ramos llevan adelante una doble postulación. Por un lado, desmontan y complican la oposición entre lo vivo y lo muerto, señalando y extrayendo cierta latencia vital de lo inorgánico y lo inanimado. Una sobrevida que no es un "más allá" de la vida sino una vida-otra, el registro de una vibración, una latencia. Es interesante que en su trabajo sobre la imagen como supervivencia, Didi Huberman trabaje la figura del fósil como modelo: habla de la "paradójica vida (*Leben*) de fósiles enigmáticos" para referirse a la temporalidad discontinua, sintomática y sísmica, de las imágenes. El fósil interrumpe, desvía, desorienta los modelos "biomórficos" que aseguran la vida como continuidad; la vida de las imágenes, atravesadas por la muerte, en cambio, remiten a otra vida y otro tiempo. El fósil es "vida dormida en su forma" (Goethe), articulando ese pliegue a la vez material y virtual que pasa por lo inorgánico, lo mineralizado, y que interrumpe toda idea continuista y reproductiva de lo viviente. Ese umbral de latencias entre vivo/muerto es lo que los "paisajes" de Ramos insistentemente sitúan.

Pero a la vez, y complementariamente, los paisajes de sobrevida suspenden la centralidad de cierta configuración de lo humano y de lo antropocéntrico precisamente porque prestan central atención a esos procesos materiales que constituyen eso que llamamos el "propio" cuerpo y lo iluminan bajo la luz de temporalidades que desbordan y desmontan los tiempos del "sujeto", de la persona, del yo, y lo enfrentan a los tiempos, las escalas, el peso y la interpelación que viene de eso impropio, no-humano, exterior que, sin embargo, lo constituye. *Doble desmontaje*, entonces, el de la oposición entre vivo/muerto, volviéndolo instancia de una cierta tensión, de una resonancia o una vibración, y por otro el de la centralidad normativa de lo humano, justamente porque lo que aparece como instancia de sobrevida y de supervivencia son materias y tiempos no humanos. En Ramos, eso que sobrevive, eso que marca una huella más allá de la vida del yo, la vida de las familias y las sociedades, eso que



trae el tiempo de la supervivencia no es el producto del trabajo humano, de la creación humana, las obras de los seres humanos --no es eso lo que sobrevive. Por el contrario, lo que perdura es el resto corporal y material, o los "eventos materiales" que hacen y deshacen los cuerpos. Supervivencia es antes que nada un hecho corporal, no espiritual, ni cultural, ni simbólico. Es la materia como tal, la materia que "cae" --y que sin embargo persiste, insiste. No hay sobrevivida sin resto, lo que sobrevive es antes que nada (y paradójicamente) un *resto*. (Júlia Studart habla, en este sentido, del "drama do residuo" en la obra de Ramos.)

Nuno Ramos extrae de esto múltiples consecuencias --consecuencias estéticas y políticas. Una de sus obras, que me interesa especialmente, pasa por la cuestión de la memoria, y específicamente de la memoria política. Supervivencias materiales y memoria política: *III*, la instalación de 1992 sobre la masacre de Carandirú, donde reúne 111 piedras-tumbas (una por cada muerto por la masacre), cubiertas con brea. Cada una lleva un pedazo de plomo grabado con el nombre de un muerto, una fotocopia de una noticia sobre la masacre y cenizas de un salmo bíblico; en las paredes, fotos satelitales del planeta Tierra en el momento en el que sucedía la masacre. Me interesan especialmente estas fotos : el "evento", la urgencia del presente se tensa entre la temporalidad de lo nacional --la cárcel como máquina estatal-- y ese otro tiempo planetario, donde el evento de la masacre y también el ritual fúnebre que la misma instalación produce no termina de coincidir con ninguno de eso dos tiempos, ni el nacional ni el cosmológico, sino que reclama ese entre-tiempo, esa heterocronía y ese desajuste, como propio. *Como si no hubiese una unica línea temporal, una historicidad unitaria para el evento. Y tampoco son temporalidades que se complementen ni se vueltan coherentes entre sí.* El anacronismo de la imagen del que habla Didi-Huberman aquí se generaliza hacia esos modos del aparecer que pueden pasar por la imagen o por la instalación misma: algo que agujerea el presente y lo abre a escalas múltiples, no coherentes. Entonces, me parece que una entrada para pensar estas inscripciones de estas supervivencias pasa no tanto por una reflexión sobre lo efímero, lo pasajero, sobre la pequeñez de la vida (que siempre es la vida humana)



ante la presencia más dominante de lo muerto (que serían los temas clásicos de las naturalezas muertas, o de la “ruina natural”) sino que funcionan como instancia para escenificar distintas temporalidades o escalas de temporalidades en las que lo humano, o al menos ciertos modos de pensar lo humano y el sujeto, ya no son el índice, ni la medida, ni el paradigma.

(En este sentido, estos paisajes de sobrevida de Ramos iluminan, podemos pensar, nuevos modos de subjetivación --los modos en que componemos el *sensorium*, el ordenamiento de lo sensible en el marco del cual tienen lugar nuestros procesos de subjetivación-- a partir de una conciencia cada vez más acentuada de esas temporalidades no humanas, esos umbrales de tiempos heterogéneos, esa disimetría o dislocación entre temporalidades para las cuales no hay síntesis formal ni marco narrativo: *configuraciones heterocrónicas* sin resolución formal estable. Estas configuraciones son un gesto recurrente en muchos materiales recientes, de la más diversa índole: pensemos en la centralidad del calcio en el documental *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, o en el de Joaquim Pinto, *E agora? Lembra-me*, donde el virus del vih abre temporalidades múltiples, heterogéneas, no sintetizables por ninguna narrativa: como si se tratara de trabajar un *sensorium* atravesado por temporalidades heterogéneas, para los que no hay ninguna matriz formal que las contenga, ni el “sujeto”, ni la “nación”, ni lo “humano”, ni la “naturaleza”, ni el “cosmos”; temporalidades que estarían dando cuenta de una dislocación radical, cuyos alcances estamos comenzando a percibir, en las configuraciones de lo real.)

Volvamos a *III*. Además de las piedras-tumbas, la foto satelital y la placa, la instalación incluye un fragmento de un texto extraído del libro *Cujo* (1993), en el que una voz inasignada, sin nombre ni figura, habla a ras de la tierra, rememorando un comienzo inmemorial, un comienzo que no fue, y que coincide con el tiempo de un muerto:

A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comezinho
(...) Quis um homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este



aquí. Estava morto desde a primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. [...] Estava bem morto e quis dizer isto aquí.

Habla una vida latente, un ser que no nació pero que está allí desde el comienzo, desde ese origen sin origen, paralelo, desde esa "pre-vida" o vida virtual que habita ese suelo desde siempre, desde una eternidad que es en realidad un otro tiempo, el otro tiempo de la latencia de la materia, de los cuerpos que no están vivos pero que parecen permanecer en una cierta espera, una especie de limbo. ¿Qué hace esta voz entre los muertos de Carandirú? ¿Qué hace este tiempo entre la foto satelital de la cárcel y su estallido? Postula, quiero sugerir, una cierta idea de la supervivencia, según la cual el pasado no reside tanto en la memoria como tarea del sujeto o de las sociedades, ni en los espectros que retornan para reclamar justicia, sino en estos restos que son acontecimientos de la materia, que ineluctablemente permanecen, insisten, se perpetúan en un tiempo fuera del control de los humanos, opacos a sus significaciones. *Supervivencia, más que memoria.*² O supervivencia como condición de la memoria y sus políticas. La contraposición es clave porque desplaza la relación desde el sujeto, su conciencia, sus "actos" de memoria, sus pedagogías y políticas del pasado --incluso su inconciente--, para situarlo en la persistencia de la materia y de sus formas, en la capacidad de esos "hechos materiales", de esos eventos de los cuerpos, para insistir y persistir en su propio tiempo y desde allí interrumpir eso que llamamos "el presente."

Se trata, quiero sugerir, de tensar las retóricas de la memoria desde esa materia que por impersonal, por no-subjetiva, no es menos política, en la medida en que alberga y perpetúa los restos de eso, de esas vidas que fueron eliminadas, borradas, tachadas incluso antes de su muerte. Dado que la materia aquí trae ese otro tiempo que aquí se revela condición de toda memoria, y que es un tiempo no

² Florencia Garramuño trabaja una contraposición similar, cuando habla del "archivo" vs "memoria", pensando sobre todo en prácticas de documentación, de registro.

humano, un vector no humano de toda memoria, y que pasa por estas supervivencias materiales, esta sobrevida. (Es, en este sentido, significativa la centralidad que en las retóricas más recientes de la memoria adquiere el resto corporal o material de las víctimas del terrorismo de Estado, como la mencionada *Nostalgia de la luz*, o en el reciente *Aparecida*, de Marta Dillon, donde la materialidad de los huesos se torna una condición de registro y dislocación temporal. Todo lo que hace a la existencia material de los cuerpos, lo que los trae a la presencia o mejor dicho lo que indica los grados de su continuidad, de su perpetuación, de su permanencia entre nosotros en y desde la muerte: allí se inscribe ese tiempo otro de la memoria. No hay memoria sin resto corporal o material sin esa exposición recíproca de cuerpos o de huellas a ambos lados de la frontera entre la vida y la muerte: ese "diálogo" entre cuerpos mudos, o mejor dicho esa resonancia, esa vibración entre los cuerpos, allí donde uno de ellos es sólo ese puro resonar o vibrar de la materia.³ Pero la resonancia, el temblor de la materia permanece. Un fondo no humano para lo que, para muchos, es lo propiamente humano, la memoria. La memoria hecha de tramas no humanas, hecha de supervivencias, de esas sobrevidas entre lo vivo y lo muerto. El trabajo de Nuno Ramos gira precisamente alrededor de ese tensor no-humano de las supervivencias, que es lo que hace posible algo así como la memoria.)

Entonces, más que verificar la permanencia de lo muerto y la transitividad de lo vivo, la sobrevida en Ramos traza espacios de relación y de resonancia, vibración y latencia entre los cuerpos, esto es, entre líneas de vida que no coinciden en un mismo presente --esto es: una vida que no está presente a sí misma-- sino que más bien trazan configuraciones de temporalidades heterogéneas a partir de estas supervivencias de la materia. Y a la vez, desplaza el eje de interrogación sobre la vida y la muerte del foco en un "yo" --la vida personal, la vida propia-- para *iluminar un tejido de tiempos distintos, una heterocronía, en el núcleo de la experiencia sensible*. Y en ese tejido, en esas

³ Victoria Cócara habla, en el caso de Nuno Ramos, de "documentos táctiles."

líneas temporales heterogéneas, esa suerte de declinación entre tiempos, lo que se pone en cuestión son los modos en que nuestras sociedades trazan la distinción, decisiva para todo orden político, entre la vida y la muerte —o mejor dicho, los modos en que nuestras sociedades, en su lógica biopolítica, quieren aislar, inmunizar, la vida de la muerte, demarcar con absoluta nitidez y de modo unívoco el límite y los tiempos de la Vida y de esa muerte que la amenaza (en sus múltiples encarnaciones: el cadáver, el muerto-vivo, la falsa vida, la vida que no merece ser vivida, etc.). Contra esa demarcación "inmunitaria", los textos-instalaciones enfocan el umbral entre lo vivo y lo muerto, y desde allí tensan y movilizan los modos y los marcos a través de los cuales algo así como "una vida" se hace inteligible para nosotros --esto es, los límites de lo que llamamos "viviente" por fuera de las figuras del organismo y lo orgánico, situándolo más bien en esos espacios de relación, de contaminación, de pasaje y de vibración recíproca: en ese *entre* cuerpos y ese *entre* materias que las instalaciones de Nuno insistentemente trabajan. Se trata de interrogar el límite entre vivo y muerto para encontrar, a la vez, cierta continuidad de la materia pero también para explorar otros modos de relación con lo muerto, en los que la *latencia* y la *heterocronía* emergen como dimensión clave. Se trata de hacer lugar, de resonar con eso que llega desde eso inerte, esa no-vida, esas líneas minerales, geológicas, desde ese otro tiempo que interrumpe y disloca las formas de la vida propia, presente a sí misma, continua a sí misma, y nos abre a una pedagogía de lo sensible en la que lo viviente es una arquitectura inestable de tiempos múltiples, donde las supervivencias se revuelven no un saber sobre el pasado, sino la posibilidad misma de otro tiempo.

Y consecuentemente, donde el despliegue, o la producción de "subjetividad", pasa por una experiencia sensible --una consonancia, una afirmación o al menos una gravitación-- hacia *eso que en nosotros sobrevive*, y que desmarca, siempre, hacia fuera, hacia su exterior, los límites de eso que llamamos "vida" y "humano."



El llamado del suelo

En el “Monologo para um tronco podre”, la voz narrativa, “como se contasse uma fabula”, dice:

Parecia morto, mas nacera [...] A confraria dos bichos úmidos confabulava sobre o tronco deitado em que enfiava a unhas. “O céu morreu para ele”, dizias as lesmas. “O chao que se prepara, numa lentissima reificação, para morde-lo.” “Mas que chao sera o dele?” respondia a folhagem. Chao de terra?” De areia? O chao submarino?” A tudo o tronco escutava, fingindo que dormia. E ao passo, à passurada, a voz de um melro, ao ruido da roda –a tudo o tronco ouvia, fingindo que estava morto”. (*Ensaio geral*, 365)

Otra vez, una voz inasignada, una voz sin cuerpo propio (oscila entre la "confraría dos bichos" y el propio tronco) que se sitúa en el umbral entre lo vivo y lo muerto, y, como la voz anterior, en torno al suelo: hace la pregunta por el suelo --cuál será su "chao", dicen, cuál sera el lugar del suelo en el que este cuerpo quedará, donde el suelo se prepara, lentísimamente, para "morderlo." Me interesa menos comentar aquí el rol de la prosopopeya que esta geografía minuciosa, esta topología de pertenencia que es ese suelo adonde "cae" el tronco, como caen los cuerpos. En Ramos, *todo cae*: mirada baja, al ras del suelo, mirada de la gravedad y de la imantación densa de la materia. Esa mirada es lo que él denomina la pregunta del suelo – “O chão é a grande pergunta”, escribe en *Junco*. interesante llamado, que no pasa por la conciencia, por la interpelación al alma, sino que es la fuerza de las materias, que, incluso las más leves. Ese llamado del suelo es ese paso por la muerte, el llamado de la sobrevida, el *paso de vida* a través de esa materia aparentemente muerta, como el tronco, aquí, que finge dormir y escucha todo.



"Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas mapas para homens-cegos)", dice la voz que se cita en la instalación *III*. En este caso, los muertos, que se vuelven mapa --su piel, un mapa-- son los muertos por la violencia del Estado, son los muertos del terror de Carandirú. Esos fósiles son, quién lo duda, la huella de la necropolítica estatal: el resto que impide olvidarlos, volverlos insignificantes: la materia de la memoria. Pero esos fósiles son también la posibilidad de otro tiempo, de las materias cuyas líneas minerales, inorgánicas, descentran y tensan el presente "vivo" del organismo y de su "yo": la línea de la supervivencia, cuya política es la del otro tiempo, el pasado olvidado, tachado, pero que persiste, o el futuro de que es el de esa otra vida en su latencia, en su sueño, en su virtualidad.

Ese "llamado del suelo" figura así un plano donde lo viviente está siempre ya atravesado, o al menos tensado, por esa sobrevida y por esa relación con lo muerto, que aquí es siempre latencia, vibración, línea virtual. Lo viviente no está nunca presente a sí mismo: no es organismo pleno, no es reproducción, no es herencia directa ni memoria lineal. Menos el cuerpo en la plenitud de sus potencias que este tejido de resonancias entre estados de cuerpos y entre materias. Y es esta gravitación hacia esas líneas inorgánicas lo que aquí define el contorno mismo de la vida. Esa contigüidad, esa imantación es lo que aparece como el terreno de lo estético --el suelo-- en Ramos.

Dado que aquí la relación entre el arte y la vida es impensable sin este pasaje por este otro tiempo --el tiempo de la no-vida, el tiempo de la latencia, de lo virtual, del desierto inorgánico. Ese "sobre" de la sobrevivencia, a partir del cual los contornos de la vida se pueblan de intermitencias, de latencias, de esos fósiles que trazan, en su irrumpir, la posibilidad de otro tiempo.



Bibliografía

- Cóccaro, Victoria. “Vacío, materia y memoria: formas de dar sepultura en la obra de Nuno Ramos”, ponencia presentada en el congreso ABRALIC, Rio de Janeiro, setiembre 2016.
- Derrida, Jacques. “Je suis en guerre contre moi-même”, *Le Monde*, agosto 18, 2004.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Huberman, Didi. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Ed Munuit, Paris, 2002.
- Jorge, Eduardo. “*Inventar uma pele para tudo*”: *texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais*, tesis de doctorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- Ramos, Nuno. *Ensaio geral*, Editora Globo, Sao Paulo, 2007.
- _____, *Junco*, Ed Iluminuras, Sao Paulo, 2011



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

