

#17

IMÁGENES (POLÍTICAS)  
DE VIDA: ¿EL ANIMAL,  
EL FÓSIL?  
FIGURAS DEL PRISMA  
POSTHUMANO EN LA  
OBRA DE NUNO RAMOS

**Victoria Cóccharo**

*Universidad de Buenos Aires/CONICET*



**Resumen** || El presente artículo analiza la figura del *fósil* en algunas obras del artista brasileño Nuno Ramos, a partir del debate abierto en la crítica literaria de los últimos años por el denominado *giro animal*. Desde el campo de los estudios posthumanistas, el *fósil* permite articular un pensamiento sobre la vida distinto a la Forma Hombre moderna, interpela sobre las nociones de vida y demanda la necesidad, entonces, de crear nuevos modos de lectura y lenguajes: ¿Cómo leer un tiempo y un espacio más allá de lo humano, desde lo (post)humano? Nuno Ramos trabaja con el tacto (como lectura que excede a lo lingüístico) y la *materia* (como lenguaje con *asignificantes*) en obras plásticas y escritas que dan tratamiento al lenguaje y a los materiales plásticos como minerales o fósiles, materias que erosionan los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vivo y lo muerto.

**Palabras clave** || Vida | Fósil | Posthumano | Materia | Nuno Ramos

**Abstract** || This article analyzes the figure of the *fossil* in works by Brazilian writer Nuno Ramos framed by the recent *animal turn* in literary criticism. From the perspective of posthumanist studies, the fossil allows us to consider life beyond the modern Man-Form, challenges notions of life itself, and asks us to create new languages and modes of reading. How is it possible to read time and space beyond the human, from the posthuman? Nuno Ramos works with the sense of *touch* (as a kind of reading that exceeds language) and *matter* (as a non-signifying language) in visual and written works that examine language and materials, such as minerals and fossils, which erode the boundaries between the organic and inorganic, the living and the dead.

**Keywords** || Fossil | Life | Posthuman | Matter | Nuno Ramos

**Resum** || El present article analitza la figura del *fòssil* en algunes obres de l'artista brasiler Nuno Ramos, a partir del debat obert en la crítica literària dels últims anys per l'anomenat *gir animal*. Des del camp dels estudis posthumanistes, el *fòssil* permet articular un pensament sobre la vida diferenciat de la Forma Home moderna, interpel·la sobre les nocions de vida i, per tant, demanda la necessitat de crear nous modes de lectura i llenguatges: Com llegir un temps i un espai més enllà d'allò humà, des del (post)humanisme? Nuno Ramos treballa amb el *tacte* (com a lectura que excedeix a allò lingüístic) i la *matèria* (com a llenguatge amb *asignificant*) en obres plàstiques i escrites que ofereixen tractament al llenguatge i als materials plàstics com a minerals o fòssils, matèries que erosionen els límits entre allò orgànic i allò inorgànic, allò viu i allò mort.

**Paraules clau** || Vida | Fòssil | Posthumà | Matèria | Nuno Ramos

*Para interpretarme y formularme  
necesito de nuevas señales y articulaciones nuevas  
en formas que se localicen más acá y más allá de mi historia humana*  
(Clarice Lispector, *Agua viva*)

---

## NOTAS

1 | Cfr. Agamben (2006) donde retoma el concepto de Heidegger como modo en que el ser se da: un abrirse angustioso a un no abierto, a algo que se le sustrae. Pensar en lo abierto, Aletheia, conflicto velamiento-develamiento o latencia-ilatencia.

## 0. Del hombre y otras figuras para las fuerzas de la vida

Lo que podemos ver y decir proviene de un horizonte epistémico. Como los astros que de pronto brillan sobre el cielo oscuro cuando cae la noche, ciertas configuraciones solidifican sus marcos en un suelo barroso (porque constantemente se redefine y transforma). Desde el cielo o el suelo, un orden anuda lo que se ve y lo que se dice. Esos marcos de adobe son la condición para que existan determinados enunciados y visibilidades, los cuales, a su vez, reconocen, interpretan y piensan las modalidades del orden que los hace posibles. El cielo oscuro o el suelo barroso es lo que Foucault se propone navegar, según anuncia en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (2008): una investigación arqueológica de la episteme de la cultura occidental, cómo y por qué pensamos como pensamos.

En el momento de escribir esta obra —1966— Foucault identifica dos «discontinuidades» dentro de esta episteme, que ubica como «época clásica» y «modernidad». En su libro sobre Foucault, Deleuze (2015) diagrama estas dos configuraciones y esboza un posible tercer horizonte, el contemporáneo. Allí precisa lo apuntado por Foucault sobre la necesidad de pensar una época, una configuración histórica, a través de los enunciados y las visibilidades:

Una época no preexiste a los enunciados que la expresan, ni a las visibilidades que la ocupan. Esos son los dos aspectos esenciales: por un lado, cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella. (Deleuze, 2015: 76)

Para Deleuze, los ojos y la voz son los órganos de Foucault, y ven y hablan en los umbrales de las configuraciones históricas que habitan. Dos formas sirven para nombrar una y otra configuración y ordenamiento de las fuerzas del «afuera». ¿Qué significa esto? Recordemos que, así como Heidegger ubica al ser en relación con lo Abierto<sup>1</sup>, Foucault lo pensará vinculado al afuera: es el horizonte a partir del cual el ser se pliega; por ello los griegos, según Foucault, pliegan el afuera, entran en relación con sus fuerzas. En el diagrama de Deleuze es del afuera que provienen las fuerzas: «Foucault descubre, pues, el elemento que procede del afuera, la fuerza» (2015: 147), señala; sin embargo, las fuerzas siempre exceden a la forma (exceso donde puede advertirse la clara herencia nietzscheana tanto de Foucault como de Deleuze) pero no pueden pensarse sin una

forma, que funciona entonces como marco que vuelve identificable a las fuerzas. «El Ser-poder nos introduce en un elemento diferente, un Afuera no formable y no formado, del que proceden las fuerzas y sus combinaciones cambiantes» (Deleuze, 2015: 146). Este modo de pensar el ser a través de lo que puede, como un conglomerado de fuerzas y relaciones de fuerzas, da cuenta de quienes operan en la flexión deleuzeana de la pregunta por el ser, Spinoza y Nietzsche.

Ambas discontinuidades son precisadas por Deleuze: en la formación histórica clásica la forma que pliega las subjetividades, la composición que entra en relación con las fuerzas y las articula es la *forma-Dios*. Entrar en relación con esta forma es pensar el vínculo con el infinito. Así, todo elemento, toda representación, entra en alguna serie ilimitada e infinita. El concepto que articula el movimiento de los enunciados es, según caracteriza Deleuze, el despliegue: desarrollar, explicar, formar series y continuos. Por su parte, en la formación histórica moderna<sup>2</sup> las fuerzas —lo que el ser puede— entran en relación con otras fuerzas del afuera, ya no infinitas sino fuerzas de finitud. Es en este nuevo enfrentarse a lo finito en el afuera donde se compone la *forma-Hombre*: es el comienzo de lo «humano». Esta «forma epistémica hombre» puede imaginarse como un triángulo tridimensional formado por tres campos, o bien, «empiricidades»: vida, trabajo y lenguaje. Es a través de estos planos que el Hombre existirá, se pensará, se estudiará, se conocerá, se gobernará, etc. El concepto que lo pone en movimiento no es ya el despliegue, lo infinito en la serie explicada, sino el plegado, lo finito en lo profundo: «las cosas se enrollan sobre sí mismas, pidiendo solamente a su devenir el principio de su inteligibilidad» (Foucault, 2008: 16). El Hombre es entonces producto del encuentro con fuerzas de finitud (de plegamiento): «un simple *pliegue* en nuestro saber que desaparecerá en cuanto este encuentre una forma nueva» (Foucault, 2008: 17).

En síntesis, al final de *Las palabras y las cosas*, al reflexionar sobre «Las ciencias humanas», Foucault argumenta que en la *episteme moderna* lo humano se crea en la cultura occidental a partir de la necesidad del hombre por representarse y definirse: la *forma-Hombre* pasa a ser el objeto de las disciplinas del saber<sup>3</sup> y los discursos del poder (dispositivos saber-poder). Los efectos catastróficos y el fracaso de esta voluntad se vuelven evidentes hacia mediados del siglo XX. En ese auge de crisis humanista<sup>4</sup> se pone de manifiesto que si algo puede definir lo humano es justamente lo inhumano: eso adelantado en el *yo es otro* de Rimbaud, retomado en el concepto lacaniano de *extimidad* (*La ética del psicoanálisis*, 1959), que en líneas generales podríamos definir como: «lo más íntimo mío habita fuera de mí». La literatura, entonces, se propone como el espacio donde experimentar y elaborar un imaginario que pone fin a la representación del hombre por el hombre: ¿No sería necesario

## NOTAS

2 | En *Las palabras y las cosas* Foucault (2008) habla de «episteme moderna», pero es una generalidad conceptual que luego, hacia fines de los 70, se cuidará de hacer para detenerse con mayor precisión en los diversos dispositivos que operan en las prácticas del poder.

3 | «...el hombre no existía (como tampoco la vida, el lenguaje y el trabajo); y las ciencias humanas no aparecieron hasta que, bajo el efecto de algún racionalismo impresionante, de algún problema científico no resuelto, de algún interés práctico, se decidió hacer pasar al hombre (quíerese o no y con un éxito mayor o menor) al lado de los objetos científicos» (Foucault, 2008: 357).

4 | Hacia el final del capítulo refiere a la etnología y al psicoanálisis como contra-ciencias (humanas) ya que «no cesan de deshacer a ese hombre que, en las ciencias humanas, hace y rehace su positividad» (Foucault, 2008: 391); estas prescinden del concepto hombre ya que más bien se dirigen siempre a lo que constituye sus límites exteriores: disuelven al hombre. La lingüística, que también hace aparecer las formas límites de las ciencias humanas, sería la tercera contra ciencia. El fin del hombre, que sin embargo es de reciente invención, es lo que se anuncia aquí.

pensar lo más de cerca posible esta desaparición del hombre, en su correlación con nuestra preocupación por el lenguaje?, se pregunta Foucault hacia el final del libro. En cuanto a lo que aquí nos compete, diremos que esta imaginación estética deshumanizada será más bien experimental: a partir de las ideas de Florencia Garramuño podemos vincular la crisis de la representación de un cuerpo estable y definible con la crisis de la autonomía estética; es decir, en la búsqueda de nuevos registros sensibles (como veremos, el tacto<sup>5</sup>) y otras formas artísticas, resuena la aparición de fuerzas liberadas de la forma-Hombre.

La literatura y el arte producen figuras que articulan enunciados y visibilidades, formas de decir y formas de ver que, para usar palabras de Rancière, rearticulan lo sensible, en tanto espacio de un común. A la luz de su pensamiento, consideramos que la estética es el terreno donde pueden darse batallas emancipatorias y formas de resistencia; para Rancière, la estética es política en tanto reordena lo decible y lo visible, en tanto crea otras relaciones, acaso otra red de captura para las fuerzas del afuera... ¿Cómo transformar la vida? Teniendo en cuenta las reflexiones de Deleuze sobre Foucault, si pensar es ver y es hablar, pero es más bien lo que se hace en el intersticio o la disyunción entre el ver y el hablar, «pensar es inventar cada vez el entrelazamiento, hacer que brille un rayo de luz en las palabras, hacer que se oiga un grito en las cosas visibles» (Deleuze, 2015: 152). ¿Con qué otros marcos podemos *pensar* y hacer inteligible la vida? ¿Cómo concebir las múltiples formas de vidas, donde el disenso sea quizás parte de lo vivo en tanto proceso infinito de modulación, reconfiguración, lucha por reconocimiento y participación en lo común? Las prácticas artísticas articulan «modos de discurso, formas de vida, ideas del pensamiento y figuras de comunidad» (Rancière, 2009: 8). Es desde el debate posthumanista y el horizonte del pensamiento estético contemporáneo que nos interesa pensar la particularidad de las figuras que se crean en ciertas prácticas artísticas del Cono Sur.

De este modo, retomamos el debate que se ha abierto en la crítica literaria y los estudios culturales en los últimos años alrededor de la figura del *animal*, consecuencia de las fisuras generadas en las perspectivas antropocéntricas que se ven en los acercamientos posthumanistas a obras y textos literarios. Allí nos proponemos reflexionar sobre otras figuras donde pensar lo viviente. Tomando como antecedente los trabajos de Gabriel Giorgi (2014) en torno al lugar que el animal ocupa en la cultura a partir de la década del 60 y sus efectos sobre el orden de los cuerpos, lo visible y lo sensible, y de Julieta Yelin (2015) sobre la proliferación de imaginarios animales a partir del fin de la segunda guerra como un modo literario de réplica a los interrogantes sobre las definiciones de lo humano, nos proponemos reflexionar sobre otras figuras que interroguen la

## NOTAS

5 | Garramuño señala la aparición del sentido del tacto en las expresiones artísticas brasileñas de los años 60: «La intensificación de esa “denigración” de la visión a partir de los años sesenta debe asociarse a la crítica a la modernidad que se intensifica en ese mismo período. A ese progresivo apagamiento le habría sucedido la predominancia del sentido del tacto que se manifiesta no solo en las prácticas artísticas que comienzan a experimentar con materiales y formas que apelan al tacto y a la manipulación, sino también en una gran cantidad de pensadores y filósofos que evidencian una renovada preocupación por el sentido del tacto». (2007: 102)

forma-Hombre moderna y elaboren la desactivación de la máquina antropológica. En este sentido, son figuras que pueden alojar formas de vida que exceden los ordenamientos, marcos y clasificaciones de la máquina gubernamental contemporánea.

Como la de *lo animal* en los críticos mencionados —Giorgi habla del animal como *artefacto* donde aprehender lo viviente impersonal y reinscribir sentidos en torno a lo humano<sup>6</sup>, Yelin ubica allí una potencia de *transformación*<sup>7</sup>—, proponemos leer la obra del escritor y artista brasileño Nuno Ramos a partir de la figura del *fósil*. Esta figura desestabiliza una ontología del Hombre y repone, ampliada, la pregunta sobre la vida al señalar sus fuera de marco, sus excesos: «un intervalo, un cráter monumental en la vida que fuimos entrenados a comprender [...] este exceso de ser y de vida que masacra lo que somos ahora y lo que seremos después» (2014: 117), escribe Nuno Ramos en su novela-ensayo autobiográfico *Ó* (2008). En estas figuras, la literatura desfonda «lo humano» e inscribe lo viviente como aquello que constantemente excede a la vida en cuanto forma acabada<sup>8</sup>. De modo similar al *artefacto*, abordamos el fósil en Nuno Ramos no como representación sino figuración, régimen de visibilización e imaginación que alumbró uno de esos excesos y afueras (de la vida, lo humano, el tiempo). Un afuera que, sin embargo, es mostrado en contigüidad; por eso el fósil funciona más bien como *umbral* móvil que amplía lo vivo en tanto despliegue displicente y errático frente a la exigencia, ritmos y velocidades de los sistemas productivos:

Es a la constancia de propósitos y a la fuga de cualquier disipación que estos sistemas apuntan; es [...] al propósito autocentrado, mineral, de continuar inmóvil en su continuidad, que parece la más antigua vitalidad de la vida; es contra esto que todos estos sistemas se lanzan. (Ramos, 2014: 42)

El animal, el zombi<sup>9</sup> o el fósil son figuras que tensionan el imaginario y la temporalidad de lo viviente. Desde la estética interrogan las nociones de vida que articula el biopoder, acaso figuras donde se evidencia el exceso de lo viviente, y critican, interrogan y agrietan el ordenamiento biopolítico: aquel que clasifica, nombra, ubica, controla, qué es una vida. Si la existencia de un enunciado sobre la vida devela su trama política, en tanto «lo que vive» es decible según la formación histórica que lo abraza, todo un terreno de lucha se extiende alrededor de las figuras con las que pensamos y hacemos visible la vida (o mejor, las vidas). Por ejemplo, a partir de los estudios de Agamben podemos revisar críticamente la noción de vida que recorre toda la historia occidental e instrumentaliza el biopoder: la *zoé* (la noción de que exista algo así como una vida puramente biológica, una vida separada de su forma) es producida, directamente creada por el poder sobre aquellas vidas que asigna y distribuye como «menos vivas».

## NOTAS

6 | «El animal es allí un artefacto, un punto o zona de cruce de lenguajes, imágenes y sentidos desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como “humana”» (Giorgi, 2014: 15).

7 | «Es el fin del imperio de la metáfora animal: ya no hay perro ni hombre, sino una voz que, atrapada en el proceso de transformación, da cuenta de esa pérdida» (Yelin, 2015: 71).

8 | Aquí nos alineamos con la noción de vida que plantea Agamben en cuanto refiere a una potencia que excede sus formas y realizaciones, un exceso de vida que permanece siempre como potencia y posibilidad de transformación y creación. «Una vida que no puede separarse de su forma [...] Define una vida —la vida humana— en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas del vivir humano no son prescritos [...] conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo» (2000: 14); «Solo si no soy siempre y únicamente en acto, sino que soy asignado a una posibilidad y una potencia [...] una forma de vida puede devenir una forma-de-vida» (2000: 18).

9 | Trabajo sobre esta figura en el artículo «Variaciones sobre lo zombi en Berazhuccetts» (Cocco, 2015).

El arte provee figuras en las que seguir pensando nociones de vida en el presente, interrogan el recurso a lo biológico como definición absoluta de la vida y denuncian la desigual distribución de la precariedad de los cuerpos en las sociedades contemporáneas (en la obra de Nuno Ramos, por ejemplo, el animal y el fósil). Asimismo, no hay que dejar de atender al particular contexto de formulación de estas figuras en los procesos democráticos y, a la vez, de estallido del capitalismo neoliberal en las sociedades latinoamericanas de las últimas décadas. Allí es donde el campo del pensamiento posthumanista y la teoría biopolítica vuelven visibles y enunciables figuras que además de interrogar la clasificación de los cuerpos por los sistemas de poder —que formaría parte de un horizonte amplio, occidental—, denuncian crímenes, luchas y formas de la memoria en los procesos democráticos latinoamericanos, es decir, cómo heredamos imágenes políticas que permitan articular un pensamiento emancipatorio y un territorio posible, *no humano*.

Como señalamos, el pensamiento posthumanista tiene como herencia —de Spinoza, Nietzsche y Foucault, entre otros— la reformulación de la pregunta por lo vivo (acaso la transformación del interrogante ontológico, *qué es lo que es*): ¿qué puede la vida? En ese *cada vez* que la vida puede, es posible formular nuevas preguntas. El animal, el zombi y el fósil son figuras en que lo viviente interroga a la vida, aun con la paradoja que conlleva pensar formas de resistencia en la biopolítica: en nombre de la vida (pero como potencia) resistimos contra la vida (en tanto objeto de poder). Por ello no es menor atender qué decimos cuando decimos *vida*, así como las figuras con que el arte<sup>10</sup> y el pensamiento hacen visibles las vidas.

## 1. ¿Por qué el fósil?

El fósil es una figura que hace advenir espacios y tiempos no humanos; de hecho, es intraducible a una representación humana, ni siquiera es contrahumana sino que muestra la precariedad y las contradicciones de esta categoría. Es esta figura la que abre el ensayo *Después de la finitud* del filósofo contemporáneo Quentin Meillasoux (2014), donde presenta la siguiente paradoja: existen enunciados científicos sobre la ancestralidad a la vez que una filosofía (humanista) que sería incapaz de explicarlos. Es decir, mientras que la ciencia es capaz de producir enunciados sobre acontecimientos anteriores al advenimiento de la vida y la conciencia *humanas* (como el origen del universo, de la Tierra o la vida terrestre)<sup>11</sup>, la filosofía —humanista— se basa en la inseparabilidad entre el sujeto que piensa y el objeto de pensamiento, argumenta el filósofo. Lo ancestral, la materia fósil, «el archifósil» (que «manifiesta la anterioridad del ente respecto de la manifestación», 2014: 43), son advenimientos de *una materia sin*

## NOTAS

10 | Si bien entendemos que este término puede resultar muy amplio, decidimos utilizarlo porque permite nombrar las múltiples expresiones artísticas sin tener que definir disciplinas. El trabajo del artista con el que trabajaremos, Nuno Ramos, avanza tanto en la escritura como en la plástica y dentro de cada una tiene también distintas dimensiones: poesía, ensayo, autobiografía; instalaciones, esculturas, pinturas, *performances*, etc. Además, sus obras se contaminan, una se inscribe en la otra, como una máquina en movimiento que se reconecta y reenvía.

11 | El fósil presenta una existencia anterior a toda forma humana: una materia que nos informa acerca de un mundo anterior a la experiencia, «un mundo petrificado de cosas y de elementos no-correlacionados»; «toda realidad anterior a la aparición de la especie humana, e incluso anterior a toda forma registrada de vida sobre la Tierra» (Meillasoux, 2014: 49). Los fósiles que indican huellas de vida pasada, prehumana, y los archifósiles que indican un acontecimiento anterior a la vida terrestre, como la formación del Universo o de la Tierra o de la formación de una estrella a través de la datación radiactiva de la luz emitida por ella.

*hombre* que nos ubicaría en un escenario no antropocéntrico, no relativo al hombre: «ese Afuera que el pensamiento podría recorrer con el sentimiento justificado de estar en tierra extranjera, de estar, esta vez, plenamente en otra parte» (2014: 32).

Sin adentrarnos en la complejidad y las contradicciones del ensayo de Meillasoux, nos interesa subrayar que el fósil aparece como una figura fértil tanto para la filosofía como para el arte, porque, consideramos, es una figura desde la que podemos pensar la vida por fuera de una perspectiva antropocéntrica, pero no como una naturaleza virgen que correspondería a una vida despojada de toda forma, sino como una figura que presenta a la vida como una vida desde siempre política, aun en esta figura que documentaría el afuera más absoluto.

## 2. El fósil como forma: lo mineral

*El superhombre es el hombre cargado de animales.  
Es el hombre cargado de rocas de lo inorgánico.*  
(Deleuze, 2015)

Partimos de cuatro obras de Nuno Ramos para precisar las coordenadas que la figura del fósil ilumina en su obra: la serie *Craca* (1995), *Craca 2* (1997) y *CracaCasco* (2008); las esculturas de *Caixas de areia* (1995); y las instalaciones *Pele 3-Cobra* (1989) y *Aranha* (1991). En principio, este conjunto de obras llama la atención porque elige trabajar con materiales «elementales», materialidades «prehistóricas» (o fósiles): minerales, metales, arena, madera, brea, alquitrán o goma. A su vez, el universo estético que Ramos arma, y en estas obras puede advertirse, contiene «formas primarias» de vida: crustáceos, caracoles, percebes, algas, reptiles, camaleones; como también espacialidades arcaicas: amplios escenarios marinos aparecen en *Cujo*, su primer libro de 1993:

El agua gelatinosa del mar se contraía hasta que pudimos caminar sobre ella. Pisábamos la sal como si fuese lodo y algunos peces muertos aparecían panza arriba sobre la superficie. El resto de la fauna y la flora parecía bien conservado dentro de la gelatina transparente del mar. (1993: 15; traducción mía)

Y reaparecerán en *Junco*, el poemario publicado en 2011:

Estructura triturada.  
Sal mezclada con lava  
del mar, mineral blando.  
Sol pegado a la piel  
pelada del cielo. Arruga  
de un urubú en la espuma.  
La lluvia  
transpira  
moluscos  
en el cráter de los sargazos<sup>12</sup>. (2011: 15; traducción mía)

## NOTAS

12 | Los sargazos son macroalgas donde viven organismos marinos desconocidos.

---

En ambos aparece un universo de formas primarias de vida junto a plantas gigantes que conforman bosques acuáticos ignotos; es, entonces, el lento movimiento de lo mineral que hace foco en la dimensión horizontal. La mayoría de sus instalaciones se despliegan sobre el piso, en ellas este es un elemento presente en la obra y no un mero soporte y, como ocurre en el texto de *Cujo* que forma parte de la instalación *Aranha*, la voz que habla es la de un cuerpo acostado que vive en un fluir horizontal y moroso.

Quise ver pero no vi. Quise tener pero no tuve. Quise. Quise el dios pero no lo tuve. Quise el hombre, el hijo, el primer bicho pero no los pude ver. Estaba acostado, despierto. Estaba desde el comienzo. Me quise mover pero no me moví. Quise. Estaba inclinado, muerto desde el comienzo. El pasto alto casi no me dejaba ver. Estaba muerto desde el comienzo [...] Quise ver el primer bicho y la raíz de la primera planta [...] 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... (Ramos, 1993: 28-29; traducción mía)

Aquí el fósil se despliega a contrapelo de las formas actuales del «hacer vivir» del poder, que son las de gestionar, proteger o potenciar la vida con el objetivo único y último de producir y reproducir del capital. El fósil, como una figura de vida *morosa* agujerea la matriz del hacer vivir proactivo del capitalismo contemporáneo.

El fósil como forma elemental y mínima de vida que aparece en Ramos entra en serie con al menos otros dos escritores brasileños. En primer lugar, Clarice Lispector se ubica en esa escala «micro» donde ocurriría algo vital, y su escritura es la pregunta por una latencia de la vida orgánica, como señala Florencia Garramuño (2010) en el prólogo de *Agua viva*, donde Lispector se pregunta por ese «elemento primero» (2010: 45) humano y no humano a la vez: «En esa médula tengo la extraña impresión de que no pertenezco al género humano» (2010: 43), escribe. En las novelas de João Gilberto Noll, los cuerpos-borrosos de los personajes se abren frente a una fuerza en la materia. Por ejemplo, en *A cielo abierto* aparece un entorno natural y material activo, orgánico, que hasta podría considerarse un personaje más. Hacia esa fuerza-espacio-natural tienden los personajes: «Podría incorporarme para siempre a la naturaleza alrededor» (Noll 2009: 39), exclama el narrador que luego reitera: «todo me llama como si me quisiera chupar hacia una fuerza disoluta» (2009: 82). La atmósfera de la escritura de Noll es de una viscosidad anónima y quieta, suspendida, podríamos decir, «una superficie amnésica y letárgica» (2009: 28); en sus palabras, en la que los personajes se disipan como microorganismos en estado mineral: sin nombre, edad, género, biografía. No es casual, me parece, que a lo largo de la obra se utilicen los verbos «mineralizar» o «fosilizar» y se hable de cuerpos anfibios, cuerpos en transformación. Este relato de Noll en particular se ubica en un horizonte de presencias

mínimas de vida: el humus que cubre la piedra, la hierba que crece en el bosque, la mancha negra que alguna vez fue un murciélago, el olor a celo de los animales, el ruido de las ratas.

Lo mineral se presenta como la línea de fuga por la que los cuerpos huyen de toda inscripción para encontrarse con formas elementales, detenidas, lentas: un viviente moroso. En esa biología minúscula que estos autores enfatizan, crean más bien una dimensión de *lo existente*: una materia con formas metamórficas o fragmentarias como la lava, el magma, el musgo, el barro, la hierba rala, la piel del murciélago, las partículas de polvo. El bosque eterno que licúa los cuerpos en Noll, es similar al bosque-misterio donde la pintora de *Agua Viva* escribe: «sobrevivo para ser» (2010: 43), haciendo aparecer su piedra-guijarro, el *it* impersonal clariceano (44).

### 3. Fósil: ¿Materia o lenguaje?

Pareciera que para llegar a esa escala mínima de vida no alcanza ni con los significantes del lenguaje ni con el régimen de lo visible, y es necesario desplegar otros sensibles y otras formas de significar. Los tres autores que nombramos comparten una atracción por la materia en detrimento del lenguaje con el que sin embargo escriben. Aquí, entonces, nos reencontramos con la paradoja del fósil: ¿Cómo nombrar un mundo sin humano/conciencia/lenguaje?

En Lispector el fósil aparece junto al grito («oigo el mudo grito ancestral dentro de mí», 2010: 26), ambos en un umbral de la vida y de la palabra<sup>13</sup>. Su escritura encarna obsesivamente el problema de cómo ir con el lenguaje hacia fuera del lenguaje. En *La hora de la estrella* declara: «este libro está hecho sin palabras» (2015: 26). Por eso pide no leer —sentidos— sino escuchar —silencios y sílabas—. Por su parte, Noll construye un lenguaje disperso que incluye al grito y al silencio, en una escritura *trans* que es a la vez prosa y poesía, ficción y biografía, avance y estatismo, construcción y descomposición de personajes. Lo *trans* nombra aquí el estar adentro y afuera: en el límite y, a la vez, en los dos lados, en consecuencia, también borrar esa diferencia.

Pero es Nuno Ramos quien lleva más lejos esta pregunta en su trabajo de escritura: ¿Cómo convertir al lenguaje en materia? ¿Cómo volver al lenguaje un extraño para sí mismo, cómo escapar de ese «destino que creaste palabra, el destino de tener siempre sentido» (Ramos, 2014: 106)? ¿Cómo introducirse en el diálogo mudo entre elementos? Aquí, otra serie de obras sirven para resolver esta pregunta: su primera obra, la instalación *Cal* (1989), la escultura *Vaso Ruim* (1998), las esculturas-intervenciones en otras obras del

---

#### NOTAS

13 | «...entro lentamente en la escritura [...] es un mundo enmarañado de lianas, sílabas, madreselvas, colores y palabras —umbral de entrada de una ancestral caverna que es el útero del mundo» (Lispector, 2010: 26).

museo *Fungos* (1998) y *Gotas* (1998), la instalación-intervención en el espacio público *Pedras Marcantonio* (1998) y el objeto metamórfico e instalación *Choro negro* (2004), entre muchas otras.

Pero estos interrogantes tensionan también su escritura. A partir de la continuidad mineral-viviente que señalamos, podríamos advertir ahora otra: mineral-escritura. En su trabajo textual hay un intento por producir un material que ni nombre ni signifique, sino que sea un resto más, y al fin, un conjunto de fragmentos. Esto se ve por ejemplo en los títulos de los capítulos de *Ó* que son una enumeración azarosa («Recubrimiento lama-madre, urgencia y repetición, ¿los perros sueñan?» cap. 8), como si coleccionara pedazos de materia, piedras o caracoles. Pero como para Ramos la materia es continuo y transformación, huella de una en otra, su escritura es también un proceso metamórfico que da cuenta de ese diálogo mudo entre materiales que es el que investiga en su obra plástica. También porosos y continuos son para Ramos las disciplinas y los géneros.

¿Qué es *Ó*? ¿Qué nombra? ¿«*Ó*» es la forma fósil del lenguaje? ¿Un lenguaje matérico que nos llega desde un tiempo no lingüístico pero que imaginamos desde el lenguaje y creamos a partir de una torsión sobre el decir? Ese tiempo que imagina Ramos al comienzo de esta obra, cuando habitaban aquellos «primeros héroes mudos», rodeados de una escritura mineral cuya lectura era por el *tacto*: «... todo parecía escrito para ellos y bastaba que tocaran un cuerpo de piedra o de carne para que el enorme libro se abriera y otra línea fuera escrita» (19). No leer, sino tocar (parafraseando lo señalado antes sobre Lispector). En la búsqueda de nuevos sensibles, entonces, Nuno Ramos trabajará con el *tacto* (como lectura que excede a lo lingüístico) y la *materia* (como lenguaje con asignificantes que devela una comunicación de y por la materia: «Cosas mapa para hombres ciegos», Ramos, 1993). En la dimensión del tacto, el afecto se vuelve una forma de conocimiento<sup>14</sup>: así puede pensarse la obra de Nuno Ramos, como una comunidad afectiva en la materia.

#### 4. El fósil como anacronismo

El modo en que Nuno Ramos trabaja con el fósil desactiva la temporalidad cronológica e idea de progreso afín a un punto de vista biologicista del hombre como «un viviente más evolucionado», ese humanismo criticado por Foucault<sup>15</sup> que trama el funcionamiento de la biopolítica occidental. Nuno Ramos hace que el fósil sea presencia en el presente y no lo pre-histórico: al presentar lo mineral como una forma de vida, lo viviente funciona como anacronismo en tanto materia que disloca temporalidades, un pasado que adviene presente punzando la mirada (afín al pensamiento sobre el tiempo

#### NOTAS

14 | Isabel Quintana ha reflexionado sobre esta articulación entre lo sensible e inteligible en ficciones argentinas contemporáneas como las de Kohan, Chejfec y Cohen: «Cuerpo y mente conforman una matriz por donde se percibe un mundo que los afecta: sienten y especulan, aman y razonan, construyen una percepción de lo real mediada por ambas instancias que finalmente conforman una misma dimensión: no sienten y luego piensan, sino que pensar ya es una forma de sentido» (790). Es de particular interés su forma de entender los afectos como «una hendidura en la racionalidad que no supone un desborde irracional sino la mostración de *otra verdad* del sujeto» (782).

15 | Foucault argumenta que la transformación en las penas y los castigos, supuestamente en nombre de «la humanización», no es porque el poder se «ha humanizado» si no porque hay que adoptar el castigo a un Poder que ya no se propone decidir la muerte sino gestionar y controlar la vida.

---

que desarrolla Benjamin a partir de Baudelaire, que también articula Warburg en su estudio anacrónico de la historia del arte a través de la repetición de *pathos formel*, y que Foucault también utiliza al desplegar sus arqueologías del presente). Decíamos, un pasado que es presente al herir la mirada o, en el caso del fósil, también al contacto con la piel.

Vale hacer una digresión respecto a la continuidad mineral-viviente como quiebre temporal, para hablar sobre la película del director chileno Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010), la cual —entre muchos otros temas— expone que los huesos están hechos del mismo material que las estrellas: calcio. En esta obra conviven científicos y astrónomos que observan el cielo en busca de vida extraterrestre junto a un grupo de mujeres, familiares de desaparecidos por la dictadura de Pinochet, que buscan los restos de sus seres queridos en el desierto de Atacama. Cuando encuentran algún pedacito de hueso entre la arena que remueven con las manos, lo toman y guardan en la palma, como rehaciendo una comunidad a través del tacto de ese pedazo de materia. Como en Nuno Ramos, reaparece aquí una comunidad afectiva que se da en la materia y un poder de vida que guardan las ruinas, los fósiles. Ese resto de materia fosilizada por el desierto rearticula el relato sobre el pasado reciente chileno y genera aperturas sobre el presente: funciona como documento de otra posibilidad de vida, una posibilidad de vivir de otro modo obturada por la dictadura. Y, de modo más amplio, la figura del fósil también nombra una forma de vida afuera de «lo humano»: allí lo pre-humano se encuentra con el pensamiento posthumanista: formas de vida por fuera de la forma-hombre.

## 5. El fósil como resto

La vida aparece como algo que se abre más allá de lo que conocemos sobre ella, y en este vector que podría pensarse, retomando a Giorgi y a Yelin, como el de la aparición de *lo animal* en el debate posthumanista acerca de lo moderno, podemos identificar a lo viviente como una aparición contingente, donde en cada aparición reconfigura su mapa previo. La literatura como mapa, entonces, pero si tenemos en cuenta a Nuno Ramos sería más preciso hablar de geologías de lo existente o paleontologías de lo vivo: una materia que es el texto —háptico— de su devenir, como una materia fósil.

Así como un grabado, un enorme proceso de transferencia literal de una superficie hacia otra está en la base de todo lo que funciona allí [...] —el pie en la arena, la marca de la sábana en la piel de un cuerpo después de horas de sueño, los surcos del peine en el cabello, la fosilización de una superficie blanca pero mineral. Esta es la muñeca rusa principal,

en el centro de todas las otras: el hecho que una superficie acepte a la otra, dejándose imprimir por ella. Todas las superficies en un espacio de tiempo más largo, acaban confundándose, complicándose, descomponiéndose, generándose unas a otras. (Ramos, 2014: 69)

La figura del fósil funciona como resto de lo viviente, tal como Ramos escribe en *Ó* sobre la mano zurda como una mano zombi: esa «pasajera clandestina» de su cuerpo que, en su torpeza, resiste a la cultura, lenguaje y orden. Un resto que en tanto exceso hace imposible el cierre, suspende los dispositivos de normalización que continuamente se recrean para reencuadrar y reapropiar esa vida que, de todos modos, generará un resto, insistentemente. Así, Ramos ubica aperturas e intensidades en cuerpos: «un pequeño grano, el sonido de una palabra, anuncia en una epifanía la potencia» (2014: 174), y en materias: la piedra guarda una potencia en su inexpresividad que no se nos devela ni como útil ni como nombre —y que tal vez dialoga con la zurda—, «solo me interesa lo que tuvo fuerza, carácter, para perderse de mí, (hay un ó guardado ahí)» (2014: 105). Objetos fósiles y manos zombis, es lo que interesa a Ramos. «Ó» es el rastro en un cuerpo (o materia) de lo que no ha sido colonizado por el lenguaje, es entonces lo que abre un hueco en la palabra: en este sentido la elección de la letra O ejerce gráficamente esta idea de vacío. Así como en *Agua viva*, en *Ó*, la vida como materia fósil es hueca, no puede nombrarse, pero sin embargo aparece, como la mano zurda. El «O» es entonces resto —de la cultura (lenguaje)— y exceso, afuera, radical alteridad, pero contigua: el vacío adentro de la vida. Y vacío es apertura a todo lo posible. «Entender como loco lo ocurrido (no incomprendible sino loco), inyectar sus variantes en ello» (2014: 114). Raúl Antelo precisa sobre el imaginario de Ramos el estar hecho de súbitas apariciones de lo arcaico, en el cual —retomando la perspectiva de Quentin Meillasoux— se «rechaza la idea de que el sujeto esté marcado por una finitud en que la percepción del mundo se vincule, exclusivamente, a una condición subjetiva idealizada y, por ello, concibe formas de funcionamiento del mundo sin sujeto» (2011: 10). La vida está ahuecada, entonces, como el hueco de la bóveda que el mar excava en la playa, para retomar el epígrafe de *Junco*: «el mar no tiene nada para dar, salvo una tumba bien hecha...» —es decir, apertura y desborde, exceso y espaciamento—. En ese vacío, la vida se presenta como intensidad pura, tal como explicita Gabriel Giorgi sobre Lispector: «no un núcleo, una esencia oculta, sino una ausencia, un vacío: esa línea de intensidad pura, ese espacio que es pura vibración» (2014: 110).

Una interferencia, un intervalo, un desfase entre lo viviente y el nombre. En estas figuraciones, la vida aparece como contingente, múltiple y heterogénea; la vida está fuera de sí: en su exceso. Ese *salir de sí* de la escritura y de la plástica que Nuno Ramos opera.

## Bibliografía citada

- AGAMBEN, G. (2000): *Medios sin fin*, Barcelona: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2006): *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ANTELO, R. (2011): «La emergencia contingente», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16, 1-23.
- CÓCCARO, V. (2015): «Variaciones sobre lo zombi en Berazhucetts», *Argus-a. Letras y Humanidades*, vol. V, 18, [12/07/2017] <<http://www.argus-a.com.ar/pdfs/variaciones-sobre-lo-zombi.pdf>>
- DELEUZE, G. (2015): *Foucault*, Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, M. (2008): *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARRAMUÑO, F. (2009): *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIORGI, G. (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- LISPECTOR, C. (2010): *Agua viva*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- LISPECTOR, C. (2015): *La hora de la estrella*, Buenos Aires: Corregidor.
- MEILLASOUX, Q. (2014): *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, Buenos Aires: Caja Negra.
- NOLL, J. G. (2009): *A cielo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- RAMOS, N. (1993): *Cujo*, Río de Janeiro: Editora 34.
- RAMOS, N. (2011): *Junco*, San Pablo: Iluminuras.
- RAMOS, N. (2014): *Ó*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- RANCIÈRE, J. (2009): *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- RANCIÈRE, J. (2011): *Política de la literatura*, Buenos Aires: Libros del zorzal.
- QUINTANA, I. (2016): «Afectos, desintegración e intimidades amenazadas», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, 257, 775-792.
- YELIN, J. (2013): «Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal», *Revista E-Misférica, Bio/Zoo*, vol. 10, 1, [14/07/2017], <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>>
- YELIN, J. (2015): *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario: Beatriz Viterbo.