

UN SUELO QUE NO DEJA DE MOVERSE: temporalidades no-humanas de Nuno Ramos

Gabriel Giorgi
(New York University / Universidad San Andrés)

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Carlos Drummond de Andrade,
Morte das casas de Ouro Preto

O chão é a grande pergunta
Nuno Ramos, *Junco*

RESUMO

Provavelmente algumas das mais significativas investigações das artes e literaturas contemporâneas no Brasil focalizam a questão da temporalidade, o limiar entre os vivos e os mortos e as formas em que as temporalidades e o anacronismo conflitantes articulam uma crítica do presente. Neste contexto, as instalações e escritos de Nuno Ramos, trabalhando no terreno instável entre os vivos e os mortos, o orgânico e o inorgânico, o fossilizado e o espectral, representam uma intervenção decisiva. Na obra de Ramos, a memória nunca é inteiramente humana; é irredutível ao domínio da subjetividade nem às narrativas compartilhadas do coletivo. De livros como *Cujo* ou *Junco* até a matéria fossilizada presente em muitas de suas obras, a relação entre a vida e a morte é tanto política quanto tecnológica e não-antropomórfica - é, em outras palavras, biopolítica. Este artigo analisa as formas pelas quais a configuração de tal perspectiva crítica na obra de Nuno Ramos interroga e reformula as formas em que a temporalidade e a interface política estão onde a própria noção de vida - a bios que articula a biopolítica - está em jogo.

PALAVRAS-CHAVE: Nuno Ramos; temporalidade; biopolítica

El “agente geológico”

Uno de los puntos de partida de la discusión sobre el antropoceno/capitaloceno dice que el ser humano (en todo caso: el humano en su configuración histórica bajo el capital) se ha revelado como *agente geológico* --esto es, un agente o factor cuya huella e impacto sobre el planeta perdurará a escala geológica, incluso más allá de su extinción como especie. Esta premisa tiene una consecuencia fundamental: hace de la transformación planetaria una dimensión central de lo histórico, trayendo a la historicidad humana --la de las naciones, la técnica, la economía, los proyectos civilizatorios-- el terreno mismo de lo “natural”, lo planetario y lo cósmico. Los marcos, las escalas y la configuración misma de eso que entendemos por “historia” se ven radicalmente transformadas: el “agente geológico” devuelve el espejo de una historicidad que ya no es solamente la de la “empresa humana”, sino que absorbe, de modos que recién estamos empezando a pensar, procesos no-humanos que se vuelven centrales en el terreno mismo de lo político y para nuestra existencia histórica misma.¹ La figura del “agente geológico” es, entonces, un *disparador de temporalidades* que no encajan en la distribución heredada entre “Historia” (social, civilizacional, humana) y “Naturaleza” (o “historia natural”): esa distribución --que reproduce la “gran división” entre naturaleza y cultura-- ya no puede acomodar las temporalidades históricas que serían propias al “hombre geológico.”

A la vez, el momento en que el ser humano se piensa como agente geológico habla no sólo del impacto de la actividad humana sobre el planeta; implica también un descentramiento profundo y sistemático de lo humano mismo, en la medida en que los tiempos, las escalas, las fuerzas de ese cosmos alterado --que durante al menos dos siglos fueron contenidas en la noción moderna de “Naturaleza”-- emergen en el “interior” de lo propiamente humano: en el dominio del cuerpo, de sus relaciones con otros cuerpos, de la materialidad que nos constituye como *vivientes*. Pensarnos como agentes geológicos implica reflejarnos en temporalidades minerales, materiales, biológicas, de escalas temporales múltiples, que no encajan ni se dejan absorber en las cronologías, los calendarios, las modulaciones de la narración que hacen del sujeto humano su presupuesto intocable y su marco de inteligibilidad --esto es, las matrices humanistas que, por varios siglos, definieron la forma misma del tiempo.

Temporalidades no-humanas, entonces, que impactan y detonan construcciones de lo humano, lo subjetivo y lo social, del *bios* entendido como privilegiadamente humano e intersubjetivo, y que articulan otros marcos de percepción y de saber donde se juegan otros modos de inscribir los cuerpos y lo que pasa entre ellos. ¿Cuáles son las formas, los marcos, los repertorios que se movilizan a partir de esas temporalidades que ya no reconocen ni el rostro de lo Humano ni el de lo Natural? ¿Cómo se vuelven horizonte de experiencia? ¿Cómo se articulan con producciones de subjetividad? ¿Bajo qué figuras, qué narraciones, qué voces configuran imágenes de lo colectivo y de lo común? Tales son, creo, las preguntas que componen una de las tareas críticas centrales del presente: la de pensar los procedimientos formales, y los marcos que hacen inteligible la experiencia subjetiva y colectiva, allí donde *el suelo bajo nuestros pies* se sacude de nuevos modos y altera nuestra idea misma de Historia y de tiempo.

Ese *suelo que se sacude* es, quizá, una de las coordenadas que recorre la obra del artista y escritor brasileño Nuno Ramos. La obra de Ramos se conjuga alrededor de lo que el mismo Ramos denomina “o chamado do chão”, el “llamado del suelo”: articula una investigación estética en torno a una perspectiva construida alrededor de los sedimentos, los restos, las materias que se acumulan y “caen.” Las investigaciones estéticas de Ramos constituyen un espacio muy productivo para pensar y percibir esa nueva gravitación de temporalidades no-humanas en la sensibilidad del presente: una especie de caja de herramientas, de saberes y percepciones, para pensar nuestra existencia como *criaturas geológicas*. En Ramos, el suelo es lo opuesto a *fundamento*: es, al contrario, un desfondarse permanente, una multiplicación y una heterogeneidad, un origen siempre dividido. El mirar “al ras del suelo” conjuga, sobre todo, una reflexión sobre el tiempo --sobre la muerte y su después-- desde la que se hace posible reimaginar mundos y horizontes de experiencia. El suelo, entonces, como gravitación, como *umbral* desde donde se piensa y se hace mundo: como línea de imantación de la sensibilidad, como su vector de composición y a la vez de desterritorialización: para pensar desde allí las configuraciones de lo contemporáneo.

El suelo como multiplicidad temporal

La obra de Nuno Ramos, que transita entre la escritura y la instalación, está estructuralmente conjugada en torno a ese “chamado do chão”

en el que todo lo que cae --cuerpos, troncos, restos-- se vuelve indicador de temporalidades heterogéneas, de interrupciones de todo presente, en una especie de geología o estratografía de lo viviente precisamente allí donde se lo ilumina como fósil y en el límite con lo no-vivo. Desde la instalación *III* --que responde a la masacre de Carandirú, en 1992-- hasta el muy reciente libro de poemas y fotografías *Junco* (2013), donde los poemas se “agencian” junto a fotografías de perros muertos y troncos caídos, pasando por *Morte das casas* (2004), basado en el poema de Carlos Drummond de Andrade, donde una lluvia invade el interior de una casa y anuncia su derrumbe,² la cuestión del suelo, su fuerza de atracción y sus sedimentos opera como una especie de matriz de la imaginación estética en Ramos.

Este “llamado del suelo” va mucho más allá de una tematización de la muerte. Se conjuga en torno a la posibilidad de un lenguaje --y el mundo que lo aloja-- hecho con “os restos da antiga, calcinada”, en el que los hombres,

“ao invés de tornarem-se ventríloquos das coisas tivessem transformado as próprias cinzas, a terra deserta, o mau cheiro de tantos bichos mortos, expostos ao céu e à risada das hienas, se tivessem transformado as próprias hienas em sujeito e predicado de seu mundo moribundo. Se tivessem a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços.”
(*O*, 30-31)

Un lenguaje en el que las palabras se vuelven continuas no exactamente a las cosas, sino a *los restos*: donde la tarea de las palabras es menos representar el mundo que dar testimonio de lo que muere y a la vez sobrevive, de lo que se sedimenta de las materias y los cuerpos, de ese *paso* entre muerte y sobrevida: las palabras, la escritura, su lenguaje hecho de signos y destrozos como el umbral que marca y conecta esos tiempos que se disparan allí donde aparece --como en una especie de nacimiento hacia otro mundo y otro tiempo-- lo muerto; esto es: donde el suelo “llama.” Allí se juega una memoria no humana que atraviesa nuestra experiencia y que, dice Ramos, le daría a nuestros pasos “o tremor do terremoto” y a nuestra risa “a potência do vento lá fora.” (*ibidem*, 31) Ese lenguaje hecho de continuidad entre palabras y restos vueltos puntos de luz sobre tiempos que no son los del sujeto sino los de las materias que lo rodean y lo constituyen es, entonces, un repertorio infinito de saberes, no sobre la muerte, sino sobre la *supervivencia*. Lo que queda, lo que cae, lo que dura: lo que sobrevive. El lenguaje es aquí fundamentalmente la ins-

tancia de ese sobrevivir, esa *captura de tiempos* --esa supervivencia cuyo tiempo no es el del sujeto, y ni siquiera el de lo humano, sino el de esos procesos (“este caos, esta correnteza de lava e muerte”, 31) que inscriben tiempos-otros, escalas temporales que, no coincidiendo con lo humano ni con lo propio, lo resitúan constantemente en un universo sensible que ya no los refleja. Tal, me gustaría sugerir, la tarea de lo estético en el presente, ejemplarmente encarnado en el proyecto de Ramos: *la tarea desplegar ---declinar, podríamos decir-- las capas temporales en relación a las cuales se deshace y se rehace el espacio mismo de la subjetividad a partir de un cuerpo atravesado por temporalidades heterogéneas*. Descentrar el tiempo desde lo mineral, desde las cenizas, desde la biología: para reconfigurar los modos en que hacemos subjetividad y mundo a partir de una relación, de un compás violento, caótico, con la materia de la que estamos hechos, y que nos rodea.

Muchas obras de Ramos giran en torno a lo que podríamos llamar “paisajes de sobrevida”:³ paisajes de abandono, de desamparo, de ruina donde los cuerpos caen y quedan -- paisajes que 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.” *Paisajes de sobrevida* como unidad formal, como el modo de articular un modo de lo sensible: una gramática para repartir materias a partir de ese “paso” del tiempo que es el umbral entre muerte y sobrevida. Son paisajes que dicen “por aquí ha pasado la muerte”, o mejor dicho, que se originan en ese punto de partida recurrente, según Eduardo Jorge,⁴ que dice que en la obra de Ramos “no inicio era a muerte”: la muerte en el comienzo, la muerte como comienzo. Al mismo tiempo, estos paisajes hablan de un universo donde la idea de una Naturaleza originaria, exterior a la acción humana, capaz de regenerarse en ciclos, pierde consistencia y deja de funcionar como marco de inteligibilidad; como si ese marco se descompusiera o desagregara en componentes cuyo tiempo no tiene nada de orgánico ni cíclico, sino que más bien gravita hacia lo inerte y lo inorgánico. Los paisajes de sobrevida, entonces, *parecen desmontar tanto nociones heredadas de vida o bios, como su correlato en la “Naturaleza”*, desplegando una nueva matriz de composición a partir de las materias, sus latencias y su vibración.

Muchos de los textos y fragmentos reunidos en *Cujo*, el libro de Nuno Ramos de 1993, dan cuenta de este desmontaje. Son textos que giran, en varios casos, en torno a la pregunta por la temporalidad y la tensión entre “o tempo humano” y “o todo sem tempo” pero “em expansão.”

Cujo está conformado por fragmentos sueltos, de resonancias y entrecruzamientos distantes, que de ninguna manera quieren configurar un recorrido orgánico ni cohesivo: se trata más bien de apuntes, notas, ficciones sueltas, como un flujo anónimo --funciona, en este sentido, como una suerte de registro fragmentario de una poética: un archivo de problemas y de preguntas, en el que la cuestión del tiempo, y el pasaje entre muerte y sobrevivida aparece como un vector recurrente.

En uno de los textos del libro, Ramos ensaya una poética de la temporalidad, que pasa por esta dimensión compositiva de las materias y los cuerpos --el hecho de que no son nunca una unidad orgánica dada, sino que están compuestas por partes en conjunción y disjunción-- y que se resuelve como “duração.” “Esta beleza do todo receberá todavia a aparência fracionada de suas partes, adquirindo uma *duração*.” (63) Esa belleza de la duración que imanta partes y fracciones, segmentos y secuencias --una especie de fuerza de gravedad-- se opone a al puro caos, al que llama la “vida cretina”, aquella en la que no hay *conciliación* posible. La belleza de la duración, contra la “vida cretina”:

“Esta duração é o tempo humano, corpóreo, fraco e decaído, mas que catapulta o olhar para o todo sem tempo, vermelho, dourado, em expansão se cansaço.” (63)

Ese “olhar” hacia el tiempo sin tiempo, ese sin-tiempo “em expansão”: ahí se conjuga la apuesta estética de Ramos. En ese espacio en expansión, esos ritmos singulares, latencias mudas, es donde ensaya el lugar de algo así como una subjetividad, que es antes que nada una subjetividad sensorial, un *sensorium* en el que se despliega, como veremos, una subjetividad *expuesta*. Un cuerpo en tensión con un sujeto que nunca coincide con él y con sus relaciones: muchas de sus obras son una cartografía de esa no-coincidencia; allí sitúa la pregunta por la subjetividad.

En otros dos textos de *Cujo* se ensaya explícitamente ese lugar incierto de una subjetividad abierta, expuesta a las materias que la sacan de sí. Me interesan estos textos porque escenifican una voz subjetiva, en primera persona, que es arrastrada, desconfigurada por la presión de una materialidad actuante, imperiosa, que trae tiempos extraños a los de esa subjetividad.

En el primer texto aparece una voz es la de un cuerpo que --sin mayores explicaciones narrativas-- se hunde en arena movediza, y registra la lentitud inexorable de ese suelo que no lo sostiene: “A lama

daquele lugar já chegara à minha cintura (nunca pensei que afundar fosse tão lento.)” (53) Y añade:

“Eu estava próximo ao destroços dos cipós (que eram os cipós nascendo), às folhas derretidas (que erao outras folhas nascendos), às rochas se desfazendo em pedregulhos e aos pedregulhos se desfazendo em grãos de areia (que eram outros pedregulhos e outras rochas se formando.)” (53)

El umbral de la muerte como inicio, lo que cae y se deshace, se destroza, y sin embargo representa un nacimiento: ese proceso donde los actantes no son humanos, sino que registra los tiempos de las materias y de otros vivientes, enmarca la voz que dice “eu.” Y un mundo vegetal, animal y mineral que se “traga” ese cuerpo:

“Não sei se vi ou imaginei a ascensão confusa de tudo o que é daqui, de tudo o que é dos pes, até lá. Havia pouco tempo para mim, por tempo para as coisas e por isto tudo parecia tão intenso e cheio de sentido? Porque eu estava morrendo (eu era uma escultura morrendo, um peso, um contorno sendo tragado por outro corpo de menor densidade: meus pulmões é que não se acostumariam com isto) as folhas gritavam e as estrelas desciam?” (53)

Esta escena --un cuerpo hundiéndose, asistiendo a la microscopía multiplicada de lo que lo rodea-- se conjuga, en realidad, alrededor de una duración hecha de tiempos heterogéneos: el cuerpo “propio” que asiste a la multiplicidad de procesos con los que no termina de coincidir y que sin embargo son muy próximos, y que se van fundiendo a su propia materialidad. Una voz que se va soltando del cuerpo demarcado, definido, el contorno del cuerpo “propio” --cuerpo que va perdiendo definición ante esos procesos de muerte y nacimiento múltiples que lo rodean y se lo tragan. La voz registra, como un agente incorporal, esa multiplicidad heterogénea, esas capas y series de eventos (muerte, nacimiento) que van ganando el espacio de lo propio. El “eu” que se descompone en sus factores y sus fuerzas: un “yo” que no coincide ya --o cada vez menos-- con un cuerpo individualizado, sino que más bien se vuelve un “punto de vista” sobre procesos que lo atraviesan y sobre los cuales transita: un punto de vista sobre un *entre-cuerpos* hecho de tiempos diversos, no sintetizables. Ese punto de vista es el del suelo, nunca aéreo, sagital, solar o descorporeizado; es tónico, entre sedimentos, capas y pliegues del terreno y de la tierra: tiene lugar sobre el umbral, que se desmultiplica al infinito, entre

las línea de la superficie y las líneas subterráneas; lo que oscila y se mueve *al ras de la tierra*.

Si esta es la voz de un cuerpo que se hunde y se muere para asistir al evento de nacimientos múltiples --donde lo muerto parece negar la muerte, dado que en lo inerte y lo cadavérico se disparan otros tiempos-- , en otro texto, también sin título, otra voz y otro “eu” hace que el comienzo y la muerte se anuden como tiempo mismo de la enunciación: se habla para anudar esos dos tiempos, pero no como despliegue o continuidad sino como pura intensidad. Una voz capaz de situar y de comunicar un *tempo virtual*:

“Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. (...) Estava desbruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho...» (27)⁵

Es una voz que remite a un origen que nunca sucedió y a un mundo que no tuvo lugar, que pudo haber sido pero no existió: como si capturara ese momento de vacilación de lo real, donde se conjunta con la potencia de lo que pudo suceder y permanece como latencia. La voz *es* esa latencia, la conciencia de esa vida durmiente, como un sueño paralelo y su despliegue condensado en ese nacimiento muerto o eso muerto que sin embargo nace:

“Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouí os mil ruídos sem saber do qué. Estava desbruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis olhar a carne e a raiz da primeira planta (esta só tinha caule.) (...) Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí...” (28-29)

«Não este aquí»: como si ese «aquí» estuviese siempre ya dividido, atravesado, espaciado por aquello que pudo haber aparecido o sido y sin embargo quedo sin realizarse, sin actualizarse. Darle voz a ese tiempo latente: el otro origen, la primera raíz, la primera carne, pero nunca ésta. ¿Qué se juega aquí? Ese revés, costado, «lado» que acompaña lo real, tiempo simultáneo pero diferente del despliegue del tiempo continuo; eso que se contiene en lo real pero es irreductible a la realidad, eso que existe como latencia y como potencia pero que no se actualiza en cuerpos, tiempos lineales, extensiones de la materia: eso virtual que Deleuze y Simondon situaron como memoria de lo real y como archivo de su

potencia. Tiempo intensivo, tiempo condensado. Aquí, este «eu» quiere coincidir con ese tiempo: *memoria de lo que nunca sucedió*, lo que espera para suceder, lo que acompaña, como un plano imperceptible, nuestros mundos, nuestros cuerpos, nuestras relaciones. Aquí aparece una vez más esa *duración* de la que hablábamos antes: en la descomposición o, mejor dicho, el desarmado de los componentes de los cuerpos, de la realidad, de las materias. Registro analítico de las partes, los factores para situarlos en una duración, pero que no es un tiempo “orgánico” sino los tiempos de la multiplicidades: temporalidades no sintéticas, heterogéneas, en tensión. Entre las extensiones y las contracciones de la materia, entre los procesos de nacimiento y muerte de los cuerpos, en esos hiatos y fracturas o quiebres del tiempo, el otro tiempo: el de lo que “podría” haber sucedido pero no sucedió, latencia del del evento por venir, potencia en espera. Punto de vista de lo que pasa por los cuerpos sin terminar de coincidir con ellos, sino en sus contornos, sus confines, su límite exterior.

Y una vez más, una voz *al ras de la tierra*, pensando y hablando desde el suelo, como un vegetal (donde la vida vegetal parece funcionar como modelo o como matriz: “Era um fósil da primeira planta mas não esta planta aí.” (29) El fósil que habla, que desde la escala de su mineralización inscribe la posibilidad de un nacimiento, de una vida durmiente, contenida: vibración de la materia que hace eco en la voz que dice “eu.”

Estos textos de *Cujo*, como vemos, ensayan la posibilidad de un “eu”, de una enunciación *que no se modela en torno a las matrices de la biografía o la autobiografía* --el *bios* en su forma humana, personal, reconocible, ya sea individual o colectiva, el “eu” o el “nosotros”-- sino que configura alrededor de temporalidades no humanas que lo atraviesan y reconfiguran, como un *sensorium* de ese agente geológico del que hablan los lenguajes del antropoceno. Es una enunciación que apuesta a declinar el lugar de lo propio, del “autos”, la vuelta sobre sí sobre la que se fundan nuestros registros de lo autobiográfico y lo biográfico, nuestras retóricas del sí-mismo, distribuyéndolo sobre una trama de tiempos minerales, vegetales, los tiempos de un suelo que se resuelve como una pluralidad de mundos posibles, y sobre todo, de escalas temporales heterogéneas, no sintetizables (ni en lo humano, lo natural, lo cósmico, etc.) Ese suelo multiplicado, que acumula capas (o “pieles”, como subraya Eduardo Jorge), hecho de restos, de lo que cae, de lo que parece muerto: ahí emergen esos puntos de vista, esas perspectivas que “hacen mundo” a partir de tiempos que no son los “propios”, ni los “nuestros.”

Vegetativo, inorgánico: hipótesis sobre el *bios*

En el “Monologo para um tronco podre” --texto que forma parte de *Ensaio geral* (2007) y que dialoga con el más conocido “Monólogo para um cachorro morto”--la voz narrativa, “como se contasse uma fabula”, cuenta el destino de un tronco caído, que arriba a su nueva vida que sigue la aparente muerte

“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 chão que se prepara, numa lentissima reificação, para morde-lo.” “Mas que chão sera o dele?” respondia a folhagem. Chão de terra?” De areia? O chão 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.” (365)

Al igual que los otros textos, se trata de 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 las voces anteriores, en torno al suelo: hace la pregunta por el suelo --cuál será su “chão”, dicen, cuál sera el lugar del suelo en el que este cuerpo quedará, donde el suelo se prepara, lentísimamente, para “morderlo.”

Aquí la prosopopeya como principio retórico de *animación*⁶ --donde el suelo “muerte”, las hojas “responden”, las babosas hablan-- traza una geografía minuciosa y multiplicada, poblada por puntos de vista o perspectivas que narran y construyen ese mundo potencial del tronco caído (cuál será? la arena, la tierra, el subsuelo?) Una pluralidad de voces y miradas, donde todo --lo vivo y lo inerte-- adquiere un punto de vista y por lo tanto, lugar de enunciación y *capacidad de “hacer mundo.”*⁷

Esta pluralidad tiene lugar, una vez más, entre la vida y la muerte: zona de pasaje:

“Tudo estava certo. Cresceu, firmou-se, molhou os pés como uma boa árvore deve fazer e seguiu despreocupada para cima e para sempre. Até que caiu. Caiu. Como a matéria se confunde à outra, como uma matéria marca a outra, cava a outra, o tronco caído virou madeira e secou a seta de u rio ascendente e úmido que lhe corria pelo meio, desde sempre -- ainda bicho, pedra demente.” (364-65)

Materias que se confunden y se marcan, se fusionan y modelan: actantes materiales, sin cuerpos, puras fuerzas en línea de pasaje. Ese pro-

ceso tiene lugar allí donde la rama --como todo-- “cae”: mirada baja, de la gravedad y de la imantación densa de la materia: “Caiu como uma árvore cai, por dentro, por adesão ao tombo, por amor ao solo...” (365) Como si esa caída y esa muerte corriera el telón de un teatro minúsculo e imperceptible, que finalmente cobra relieve y vida. «Parecia morto, mas nascera. Tinha o tamanho da altura de onde viera...» (365)

Ese punto de vista es, una vez más, el del «llamado del suelo»: llamado que no pasa por la conciencia, por la interpelación a la razón o al alma --a lo que sería «propriadamente» humano-- sino que es la fuerza de las materias, que, incluso las más leves, *caen*. *Cadere, cadáver*: el llamado del suelo es ese paso por la muerte, y el terreno de una sobrevida, el paso de vida a través de esa materia aparentemente muerta, como el tronco, aquí, que finge dormir y escucha todo: “a tudo o tronco ouvía, fingindo que estava morto.” (365) Auditorio de lo inerte, que señala esa latencia de vida que aquí adquiere una intensidad y una vibración inusitada: ahí es donde el texto sitúa esta enunciación y esta escucha.

La cofradía de los bichos húmedos, la hermandad de las criaturas y de las plantas, todo un eco de lenguajes singulares entre lo vivo y lo muerto: lo que se despliega aquí, en el impulso de la animación --de eso que circula entre cuerpos y materias, entre animales y vegetales-- es una *expansión de lo vital más allá del organismo biológico, del cuerpo viviente tal y como lo concebimos en la tradición biológica y positivista*. El monólogo para el tronco caído es el registro --difuso, circulante-- de una animación que recorre cuerpos entre lo vivo y lo muerto, que pasa por lo aparentemente inerte, y que develando esa apariencia descubre una potencia latente en lo muerto, en lo caído: en el suelo.⁸ El “llamado del suelo”, entonces, de modos muy nítidos, se revela como una hipótesis sobre lo viviente: hacia lo vegetativo y hacia lo inorgánico, a contrapelo de la positividad del organismo animal como modelo del principio vital. “Anti-zôo, anti-vivo”, escribe Ramos en *Cujo* (47): ahí situar la hipótesis sobre el *bios*, sobre el viviente como el principio que “hace mundo” e instala un lugar de perspectiva y enunciación --de saber. Reconfigurar los modelos, las formas y las matrices de ese principio; trabajar sobre lo inerte y su latencia, su sobrevida, para disputar y contestar las imágenes inmunitarias --saturadas de diseño político-- de la Vida y de lo Humano ; operar sobre otros agenciamientos, otros tramos y lazos que pasan por la materia de la que estamos hechos; para eso: volver al suelo, escuchar su llamado.

Escalas temporales

Lo que se juega, entonces, en esta insistencia o retorno del suelo en Nuno Ramos no es tanto una nueva configuración del paisaje, del “lugar” o del territorio (todas nociones que traman cierta resolución de lo espacial como condición estable del conocimiento que adquiriría distintas configuraciones) sino que remite, paradójicamente, a la *temporalidad* como “marco” que hace inteligible lo viviente y el *bios*. El suelo, ese “llamado” que atraviesa tantas de sus obras, en estas escrituras e imágenes, es antes que nada una *figura temporal*, estratos, líneas de tiempo y velocidades. Lo que viene del suelo, lo que pasa por el suelo, lo que “sube” desde ese abajo hecho de pliegues infinitos son tiempos que dislocan eso que llamamos “el presente”; el suelo es fundamentalmente una interrupción del presente que desarregla toda figuración del tiempo social, colectivo, humano, nacional, civilizatorio y moderno, porque inscribe, de modo central, temporalidades no humanas (biológicas, materiales, minerales, geológicas) como materia y como impulso de la ficción o de la forma estética en general. A la vez, esas temporalidades no se dejan capturar ni codificar en la noción de “Naturaleza”, como tiempo o historia natural entendida ya sea como proceso de mutación lenta o como figuración de “ciclos temporales”, circulares, de muerte y regeneración. Nada aquí germina ni crece como “organismo”; todo late, vibra, resuena desde lo inerte y lo muerto, y exhibe una historicidad propia. Sobrevida, aquí, no es continuidad ni reproducción, sino resonancia y vibración a partir de esa yuxtaposición aparentemente infinita que es el suelo. Entonces: ni Sujeto o Vida Humana, ni Naturaleza; lo que “sube” aquí desde el suelo son temporalidades que no se adecúan a las categorías con las que nos hemos acostumbrado a pensar los tiempos de los cuerpos.

Ese suelo no es paisaje --en el sentido clásico de composición visual de una visibilidad ordenada-- ni territorio --en el sentido de un espacio intervenido y vuelto habitable a partir de prácticas--; es una fuerza dislocadora, que desarregla toda operación de representación y de figuración, porque imanta, arrastra fuerzas, intensidades, líneas ambientales que no se dejan representar ni reducir a una “forma” estable, sino que inundan el espacio de la forma con líneas y estratos no-humanos, y que traen **memorias y tiempos que no coinciden ni se encajan en las memorias y los tiempos de un yo, de un nosotros, de “lo social”, ni tampoco en los tiempos de lo natural ni de lo orgánico.** El suelo es ese factor

fundamentalmente temporal: lo que irrumpe, insiste, interrumpe, disloca nuestras construcciones habituales del tiempo. El suelo, pues, como *movimiento y velocidad* (Rodríguez): *lo que se mueve (lo que nunca dejó de moverse) bajo nuestros pies*.

La insistencia de la pregunta por el suelo en Nuno Ramos es, entonces, indicativa de un desplazamiento más general y que define mucho de la sensibilidad de lo contemporáneo. Allí se conjugan perspectivas a partir de temporalidades no humanas como protocolos de narración no teleológica en la que eso que antes se configuraba como “naturaleza” (el espacio, el límite, la alteridad de lo humano condensado en “lo natural”) y “vida” (el bios que nuestras tradiciones biológicas y vitalistas identificaron con categorías como *organismo* y procesos como *reproducción*) se descompone en fuerzas, líneas, materias que se enlazan de nuevos modos con la experiencia subjetiva y colectiva, y que hacen sentir su presión como “tiempo”, como fuerzas de temporalidad. Opera lo que podríamos denominar una **porosidad ambiente** del registro estético, que se abre a fuerzas ambientales, menos como operación que los “formaliza” sino al revés como superficie que se deja arrastrar por su gravitación y sus fuerzas.

El momento en que pensamos lo humano como agente geológico implica, así, mutaciones de escala temporal y de los modos en que configura la experiencia humana y los espacios y agenciamientos de relación entre lo humano y no-humano. Esa transformación de lo temporal, esas temporalidades no-humanas, bio- o cosmopolíticas, son, creo, uno de los factores más decisivos haciendo presión y trabajando los contornos del *sensorium* de lo contemporáneo. Fundamentalmente, porque desfondan los marcos narrativos conjugados alrededor de los tiempos de la sociedad, la construcción de imaginarios temporales simultáneos que tejen la posibilidad de lo colectivo en términos de las modulaciones de lo comunitario, lo nacional, la sociabilidad humana. Ese protocolo se desfonda a partir de la presión que ejercen estas temporalidades no-humanas *en el momento en el que la distinción entre naturaleza y cultura se desmonta, o deja de tener la fuerza ordenadora, a la vez epistemológica y política, que tuvo durante siglos*.

Restos, descartes, desechos: cuerpos y cosas que caen del consumo y de los futuros colectivos, y que insisten y persisten en temporalidades específicas. Situar esas temporalidades, darles marcos formales, potenciar sus capacidades expresivas y articuladoras: ahí pensar las investigaciones estéticas contemporáneas. **Lo que se lee en esas temporalidades son**

ritmos heterocrónicos, dispersos, en los que se configuran saberes y concepciones a través de las cuales nuestra época re TRABAJA nociones como “vida”, “memoria”, “cosmos”, precisamente en el momento en que esas nociones se desacoplan de lo que fueron sus correlatos durante los últimos dos siglos --”organismo”, “sujeto”, “naturaleza.”

El espacio de ese desacoplamiento, la línea de pensamiento que traza, es el terreno en el que se escuchan los ecos de ese “chamado do chão” que, desde las obras de Nuno Ramos, traza los contornos *co-temporáneos* (más que contemporáneos) de lo sensible.

UN SUELO QUE NO DEJA DE MOVERSE: non-human temporalities in Nuno Ramos

ABSTRACT

Perhaps some of the most significant investigations in contemporary literature and art from Brazil revolve around the question of temporality, the threshold between the living and the dead and the ways in which conflicting temporalities and anachronism articulate a critique of the present. 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. From books such as *Cujo* or *Junco* to the the fossilized matter present in many of his works, the relationship between life and death is both political, technological and non-anthropomorphic —it is, in other words, biopolitical. This paper analyzes the ways in which the configuration of such critical perspective in Nuno Ramos’ work interrogates and reformulates the ways in which temporality and the political interface there where the very notion of life — the bios that articulates the biopolitical— is at stake.

KEYWORDS: Nuno Ramos; temporality; bios

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Carlos Drummond de. “Morte das casas de Ouro Preto.” *Claro enigma*, José Olympio, 1951, pp. 78-79.
- Chakrabarty, Dipesh, “The Climate of History: Four Theses.” *Critical Inquiry*, vol.35, no. 2, Winter 2009, pp.197-222.
- Chen, Mel, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering and Queer Affect*, Duke UP, Durham and London, 2012.
- Coccia, Emmanuele, *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange*, Rivages, 2016.
- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke UP, 2016.
- Jorge de Oliveira, Eduardo. “Inventar uma pele para tudo”: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille).” Dissertation, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- . Invenção de uma pele: Nuno Ramos em obras, San Pablo, Ed Iluminuras, 2018
- Moore, Jason, *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso, London, 2015.
- Nancy, Jean Luc, *Archivida: Del sintinete y del sentido*. Buenos Aires, Ed Quadratura, 2013.
- Povinelli, Elizabeth, *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke UP, 2016.
- Ramos, Nuno. *III*. 1992, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre.
- . *Cujo*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- . *Ensaio Geral: Projetos, Roteiros, Ensaios, Memória*. San Pablo, Globo, 2007.
- . *Junco*. San Pablo, Iluminuras, 2011.
- . *O*. San Pablo, Iluminuras, 2009.
- Rodríguez, Fermín, *Un desierto para la nación: Escritura y vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Sauvargagnes, Anne, *Deleuze: L'empirisme transcendantal*. Paris, Presses Universitaires France, 2010.
- Viveiros de Castro, Eduardo, and Déborah Danowski. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Cultura e Barbarie, 2014.

NOTAS

1 En efecto, una de las consecuencias fundamentales del debate en torno al Antropoceno, dice el historiador Dipesh Chakrabarty (“The Climate of History: Four Theses”) es el desmontaje crítico de una distinción que funcionó como una especie de presupuesto apenas discutido en la disciplina historiográfica, y que es la distinción entre historia humana e historia natural: *esa distinción se vuelve insostenible en el momento presente, el del “cambio climático.”* Ya no puede pensarse que la escala y la dimensión de eso que llamamos “naturaleza” o “planeta” sea radicalmente heterogénea para la historia humana. La “naturaleza” no reabsorbe en su tiempo propio el impacto de la acción humana; no vuelve a su ritmo, o a sus ciclos, sino que se transforma en otro tiempo, inseparable a la acción de los humanos y del capital. *Esa temporalidad o esas temporalidades dislocan toda distribución entre “natural” y “cultural” o “social”;* no se dejan capturar en el dualismo entre Naturaleza/Cultura, que pierde capacidad de ordenación y de inteligibilidad.

2 Eduardo Jorge conecta explícitamente la figura del “chamado do chão” con *Morte das casas*: “A viscosidade, nesse sentido, não está somente no fluxo da água, mas nas vozes que repetem o poema de Drummond, expondo as formas barrocas que ruem e sobrevivem, nas paredes que caem, no “ouro”, enfim, no reino e na glória que se esvaem, ondo o que permanece é justamente uma matéria movediça, a lama.” Jorge de Oliveira, Eduardo, *A invenção de uma pele. Nuno Ramo em obras*, São Paulo, Iluminuras, 2018, pag. 68.

3 Trabajé esta noción en (AUTOR)

4 Jorge, Eduardo, *op.cit.*

5 Este texto formará parte de una de las instalaciones más conocidas de Ramos: *III*, sobre la masacre de Carandirú.

6 Sobre la cuestión de la “animación”, ver Chen, Mel, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering and Queer Affect*, Duke UP, Durham and London, 2012.

7 Hablando de la vida vegetal como modelo para pensar lo viviente, Emanuele Coccia dice que para las plantas “faire monde, et, à la inverse, construire (notre) monde, fairm monde, n’est qu’un synonyme de l’être.” Coccia, Emmanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, pag. 55

8 Para una discusión sobre la tensión entre “bios” y “geo” como figuras conceptuales para pensar la relación entre vida y no-vida, ver Porvinelli, Elizabeth, *Geontologies. A Requiem for Late Liberalism*, Duke UP, Durham and London, 2016. Para una concepción más matizada de la oposición entre orgánico

e inorgánico, ver también la noción de “archivada” en Jean Luc Nancy, *Archivada. Del sintiente y del sentido*, Buenos Aires, Ed. Quadrata del Incunable, 2013.

Recebido em: 17/08/2018

Aceito em: 16/01/2019