

## **Materias y suelos activos en *Cujo* de Nuno Ramos**

Victoria Cocco

Instituto de Literatura Hispanoamericana – Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de las Artes

CONICET

victoriacoc@gmail.com

### **Resumen:**

Este artículo propone indagar los modos en que *Cujo* (1993) experimenta con la materia, lo mineral, el fósil, el suelo y lo vegetal como procedimientos de escritura. En el contexto de implantación definitiva del neoliberalismo en el Cono Sur, que conlleva una nueva ampliación de la frontera extractiva hacia cuerpos y suelos –en particular sus estratos subterráneos y materialidades–, las materias y suelos actuantes que presenta esta primera publicación de Nuno Ramos interrogan sobre los marcos ontológicos que hacen visible y enunciable la vida y lo viviente y, en contrapartida, lo no vivo, lo muerto y lo inerte. Ensayan, así, un contrapunto a su destino –aparentemente incuestionable– de devenir “recurso natural”: explotable, capitalizable y redituable.

**Palabras clave:** Nuno Ramos; nuevos materialismos; posthumanismo; arte y literatura brasileña contemporánea

## **Active materials and soils in *Cujo* de Nuno Ramos**

### **Abstract:**

This article aims to contribute to the debate surrounding “new materialisms”. It points to the first publication of Brazilian writer and artist Nuno Ramos. In particular, the ways in which *Cujo* (1993) experiments with matter, mineral, fossil, soil and vegetable as writing procedures. In the context of the definitive implantation of neoliberalism in the Southern Cone, which entails a new expansion of the extractive frontier towards bodies and soils –particularly, its underground strata and matter–, in Nuno’s writing materials and soils are presented as actants with agency. Thus, they question the ontological frameworks that make visible and enunciable “the life” and “the living” and, on the other hand, the non-living, the dead and the inert. In this way, they play a counterpoint to their destiny –apparently unquestionable– of becoming a “natural resource”: exploitable, capitalizable and profitable.

**Keywords:** Nuno Ramos; new materialisms; posthumanism; contemporary Brazilian art & literature

**Fecha de recepción:** 28/ 06/ 2021

**Fecha de aceptación:** 05/ 07/ 2021



*Cujo* es el primer libro del artista visual y escritor brasileño Nuno Ramos, publicado por Editora 34 en 1993, pero escrito entre 1989 y 1992, según se indica al final de la edición. Durante ese periodo, Ramos realiza una serie de instalaciones que incluyen fragmentos de este texto escrito en carbón, vaselina, resina, goma, brea, cal o cera: *Breu* (1990), *Aranha* (1991), *Vidrotexto 1* (cuya imagen sirve de portada al libro), *Vidrotexto 2*, *Vidrotexto 3* (1991), *Canoa* (1992) y *111* (1992). En esta serie, que explora densidades, texturas, transparencias, opacidades, fragilidades y cambios de estado de estos materiales; la palabra aparece, también, como un material compositivo, plástico, pictórico. En *Cujo*, por su parte, estos fragmentos reaparecen en la página con una separación de tres líneas y, según veremos, adoptando formas de composición minerales, fósiles y/o geológicas. Si en las instalaciones, la palabra era una materia más; en *Cujo*, la materia adquiere protagonismo. Es una escritura que, además, interroga casi obsesivamente por las agencias, capacidades y modos de existencia de la materia: ¿permanece, perdura?, ¿respira?, ¿tiene, tal vez, una vida inorgánica?, ¿cambia de estado, se transforma?, ¿cómo se relaciona con otros cuerpos y materias?, ¿escribe?, ¿para quién?, ¿qué registros sensibles convoca?, en otras palabras, ¿qué nuevas potencias, eventos y afectos presenta?

En este trabajo me interesa indagar cómo *Cujo* experimenta con la materia, lo mineral, el fósil, el suelo como procedimientos –en una línea similar a lo que sucede en la instalación *Aranha*<sup>1</sup> y las esculturas *Craca* (1995, 1997) y *Caixas de areia* (1995). Esta atención a la materia activa una interrogación sobre los marcos ontológicos que hacen pensable y enunciable la vida y lo viviente y, en contrapartida, lo no vivo, lo muerto y lo inerte. Si bien la materia, en principio, se agruparía en este último conjunto, en la escritura de Nuno Ramos, sin embargo, el ordenamiento entre vivo-muerto, orgánico-inorgánico, activo-pasivo, material-inmaterial se ve continuamente tensionado<sup>2</sup>. Estas *enigmatizaciones* de lo vivo indagan en torno a los límites de los cuerpos y especulan con posibles maneras de convivencia, de *ser con* materialidades, suelos, subsuelos o fósiles por fuera del reparto neoliberal de lo existente como recurso disponible, explotable, capitalizable y redituable.

En Brasil, como en otros países de América Latina, el comienzo de la década del 90 se caracteriza por un marcado avance de la frontera extractiva. Es un avance, no en extensión, sino en profundidad:

---

1 He trabajado esta idea en profundidad en: "La imaginación fósil en *Aranha*, de Nuno Ramos: del viviente muerto al fósil parlante", *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades*, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Nº 21, marzo 2021. ISSN 2313-9676.

2 El arte *no* tiene que encomendarse la tarea de "explicar" lo que la vida es, sino, por el contrario, operar una confusión heterogénea, afirma Nuno Ramos en una entrevista: "Diria que nossa época esqueceu que a arte é o lugar da ambiguidade. Ela é fundo e figura ao mesmo tempo. Ela não é nem fundo nem figura se for boa. Não é uma coisa nítida, que enquadra. Ela não substitui um discurso. Não substitui uma doutrina, mas põe em questão uma doutrina. Uma parte dela dá conta, outra foge, outra nega. Ela é ambígua, é um buraco no mundo. O que senti, como nunca senti com tanta clareza, é como a nossa época é careta, como ela é empobrecedora daquilo que a arte, o balé, a literatura têm de próprio, que é resistir às doutrinas. As artes foram inventadas para isso. Para isso elas existem, para que não digam para nós o que a vida é" (Dias Cavalcanti 2012).



hacia dentro del suelo. La constitución de 1988 –y luego su enmienda de 1995– reasegura el dominio y la soberanía de los recursos mineros al Estado, pero lo hace mediante una indicación particular: el artículo 176 establece el principio de desvinculación entre la propiedad “do solo e do subsolo”<sup>3</sup>. Lo que yace debajo de la superficie y adentro del suelo (minerales, fósiles, etc.) pertenece a la nación (o a quien se le concesione su explotación). Se trata, podríamos decir, de una *esquizia* del suelo y el mineral. Una separación, imposible, entre el suelo y los elementos que lo componen (y, a su vez, los cuerpos que lo habitan). Como señalamos, esta atención puesta en el suelo y las potencias de actuar de la materia<sup>4</sup> recorre insistentemente el trabajo de Nuno Ramos, desde sus primeras instalaciones –*Cal* (1987), *Pele 1* (1988), *Pele 2* (1988), *Pele 3* (1989)– que despliegan sobre el suelo telas o alambre tejido recubiertos con cal, vaselina, goma o resina, a modo de pieles que lo recubren o que se han desprendido de esté; hasta su más reciente performance-instalación *Chão-pão* (transmitida en vivo por la Web del SESC Avenida Paulista de São Paulo el 28, 29 y 30 de mayo de 2021), en la que cinco bailarines se mueven sobre un suelo hecho de panes y azulejos, quebrando y modificando su superficie durante la función. Los vínculos –posibles, necesarios, interrumpidos, críticos, utópicos– entre cuerpos y suelos, como horizonte. Antes, el suelo, como incógnita. ¿Qué es, o bien, qué hace el suelo: sus capas geológicas subterráneas, materias, fósiles y restos? ¿Está vivo, está muerto? ¿Son inertes o tienen, más bien, dinámicas propias? ¿Cómo sería una escritura atravesada por esos mecanismos y velocidades?

## **Materia y escritura**

En *Cujo*, los fragmentos se suceden sin integrar un organismo; no desarrollan historias, acciones ni ideas; al avanzar en la lectura, no cobran sentido, ni se descifran ni se despliegan; no evolucionan. Se apilan, más bien, uno sobre otro, quizás, como un suelo, imantados por una geo-lógica más que por el organismo

---

3 “As jazidas [yacimientos], em lavra ou não, e demais recursos minerais e as potenciais de energia hidráulica *constituen propriedade distinta da do solo*, para efeito de exploração ou aproveitamento, e *pertencem à União*, garantida ao concessionário a propriedade do produto da lavra”, (citado en Fuenzalida 1999: 212).

4 Estas *ansiedades* en torno al suelo y la materia están en relación con el viraje de las ciencias críticas hacia lo geológico, lo mineral y la materia, que se profundizaría y desplegaría a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI, hasta nuestros días. La relevancia epistémica que ha tomado la materia, los suelos o las cosas se advierte en las diversas propuestas del llamado “materialismo o realismo especulativo” o “nuevos materialismos” que plantean un acercamiento a lo existente desde marcos ontológicos postantropocéntricos –e, incluso, postvitales– que no tengan su centro en “lo humano” –e, incluso, en “la vida”– ni se orienten por el sentido, la representación y la significación. Son propuestas que posibilitan concebir un mundo por fuera de la experiencia de un sujeto así como la interrelación entre espacios, materias, cuerpos, cosas. Interrogan, así, por los modos en que las materialidades y los suelos se hacen visibles, enunciados y sensibles. En definitiva, por los repartos de lo viviente, o más bien, de lo existente. Entre sus variados representantes, destacamos los aportes de: Quentin Meillassoux, Graham Harman, Bruno Latour, Timothy Morton, Jane Bennett, Jussi Parikka, Rosi Braidotti, Jeffrey Jeremy Cohen, Elizabeth Povinelli y la Colectiva materia.



de las ciencias biológicas. Varían morfológicamente (entre la primera persona del singular y del plural, por ejemplo, y también se usa el impersonal). Algunos hasta abandonan morfología y sintaxis. Pasan por diferentes los tiempos verbales (presente, pretérito, futuro, condicional, infinitivo). Saltan del modo imperativo al indicativo; del tono especulativo, al expositivo, al narrativo. Entre la reflexión y la observación; el apunte y el recordatorio; la serie de instrucciones y el listado. La atención no se corre de las materialidades, los suelos, sus interacciones, sus modos de existencia, su permanencia, sus variaciones. En esta prosa de Nuno Ramos, la materia en la escritura (así como, en las instalaciones, la escritura en la materia) indaga el umbral entre vida y materia así como las relaciones entre cuerpos y entornos, entre lo orgánico y lo inorgánico<sup>5</sup>. El cruce, en última instancia, entre biología y geología, entre *biopoder* y *geontopoder* (Povinelli 2016). Se trata de una forma literaria que abre una nueva vía para pensar los problemas contemporáneos.

Los fragmentos, a su vez, como adelantamos, adoptan formas de composición de minerales, fósiles o suelos: la inscripción, la agregación o la superposición de capas de sedimentación. En primer lugar, la *inscripción* condensa el método de formación de los fósiles: superficies materiales que se han marcado con los volúmenes y bajorrelieves de un cuerpo, y que proponen una “lectura” táctil<sup>6</sup> además de, más que, la visión distanciada, objetivante, desencarnada y articulada a un entendimiento. Algunos de los fragmentos de *Cujo* parecen convocar esta lectura háptica. Esto se ve reforzado con un relevo constante de texturas, una insistencia en volver sensible más que visible, una opción por la vía de lo táctil más que de la explicación racional: “O amargo é poroso e o azedo liso. O doce racha, gosmento” (Ramos 1993: 57), “Veludo asa” (65)<sup>7</sup>. Asimismo, la piel funciona aquí como superficie que se deja marcar: “Ela imprime em sua pele a casca do tatu, depois o couro dos porcos, [...] a pele tatuada como o couro de outras peles” (71), sugiriendo que la trama táctil de la inscripción puede ser una manera de abordar la relación entre materias y cuerpos<sup>8</sup> e, incluso, la de las materialidades mismas (cosas, piedras o, en este caso, vegetal): en el musgo hay escrituras táctiles “para ciegos”.

---

5 En el foto-poemario *Junco* (2011), por ejemplo, se continúa la exploración abierta en *Cujo* en torno a los tramos entre vida y materia, cuerpos y materias. Lo viviente aparece en nuevas relaciones con trazas minerales y vidas no orgánicas, tal como se advierte en los siguientes versos: “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” (17). Así, entre una y otra publicación, se va abriendo un lugar que es lo otro de la vida, vale decir: de la vida orgánica de un cuerpo organizado en torno a un “yo” y de la temporalidad –continuista, evolucionista, cronológica– que imagina y supone esa concepción de vida. Una vida-otra que se alcanza mediante un agenciamiento mineral –uña, cobre, sal. (Trabajo en profundidad este poemario en el ensayo “Del *lixo* al *junco*: un *pathos* material en Nuno Ramos”).

6 Dos años después de la publicación de *Cujo*, Ramos traficará al fósil como procedimiento para realizar las esculturas *Caixas de areia*.

7 Todas las citas, salvo indicación contraria, remiten a *Cujo*.

8 Otra interpretación posible de la relación entre materias y cuerpos en tanto *inscripción* es la que propone Jusi Parikka (2021: 180) en su *Geología de los medios* cuando, en un cruce entre nuevos materialismos y economía



En segundo lugar, el método mineral de *agregación* otorga su lógica formal al fragmento más extenso de *Cujo*, una larga enumeración que ocupa las páginas 45 a 49, de la que cito solo el comienzo: “Poroso, causaloso, branco, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, burbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada, talhado, espalhado, molhado, silencioso, calado, asustador, redondo, em espiral, movediço, pantanoso” (45). Jeffrey Jeremy Cohen (2012) advierte que las piedras se forman de manera agregativa, aglutinando restos, partículas sueltas que se consolidan en rocas sedimentarias. En ese párrafo de palabras unidas solo por comas, de dos páginas de extensión, la escritura avanza y va acopiando, acoplado adjetivos y sustantivos heterogéneos: posibles propiedades de una materia multiforme, y una escritura que parece adoptar sus cualidades. La agregación reúne, además, la zoomorfía fragmentaria dispersa en el texto<sup>9</sup>.

En tercer lugar, mencionamos la *superposición de capas o estratos de sedimentación*, que da forma, por ejemplo, a uno de los fragmentos más largos de *Cujo* y el mismo que había sido parte de la instalación *Aranha*:

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. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado e a grama alta não me deixava ver[...] (27).

Como se advierte, es una escritura que avanza por medio de repeticiones, que se compone por capas: la oración se repite pero con más materia y el texto sedimenta, crece en espesor más que en un desarrollo. Este método sedimentario, tanto del fósil como geológico, reaparece en otros fragmentos más breves que avanzan por medio de la repetición de palabras mientras interrogan a su vez por la superposición de mismas materialidades (“Agua sobre agua igual a agua. Areia ídem”, 51). Modo de composición que

---

política, detalla cómo los materiales con los que se fabrican los dispositivos tecnológicos se inscriben en los cuerpos de los trabajadores del hardware, en las minas, en las líneas de producción de las fabricas.

9 La zoomorfía fragmentaria de *Cujo* responde también a la obsesión de pensar lo viviente desde sus restos y afueras de forma, por ejemplo: un pulpo sin brazos (53), la piel de un conejo pero sin el conejo adentro (29); un animal con una espina clavada en la pata (41), patas de hormigas, esqueletos mínimos, brazos con moho y musgo (71), ostras pegajosas, caracoles viscosos sin caparazón, rabos sucios (73), lianas cortadas (destroços dos cipós). Estos vivientes, más que cuerpos u organismos, son partes y movimientos: del pulpo, solo su centro; de las hormigas, sus patas; del conejo, su piel; de los perros, los latidos; del caracol, su baba; del animal, la pata y de la pata, la espina; del cuerpo, brazos con musgo, además de rabos, huesos, cenizas, larvas, pieles, caparazones. A esta serie podría pertenecer la araña de la instalación *Aranha* montada el año previo a la publicación de *Cujo*, de la que se ven solo sus patas.



se inscribe, a su vez, en el título, un pronombre relativo que se adhiere a otra palabra como lámina sedimentaria: *cujo*.

Finalmente, en los fragmentos más epigramáticos, el lenguaje se petrifica y aparece más como un resto de materia que como herramienta de inteligibilidad del mundo. Se trata de frases que entran en un devenir mineral, tensando sintaxis y semántica: “Mortos, vivos. Cães, latidos” (35); “Ofício ossudo” (73); “Veludo asa, mármore dente” (65); o “A água sal. As gotas duras. O branco gelo. As cores gris. O fole falha. As patas param” (65). Allí, el lenguaje está tomado por una sintaxis que lo ha fosilizado y detenido (evidente en la casi sustracción de verbos en los fragmentos citados). Un lenguaje contagiado de las duraciones del mineral, la piedra, la materia. Un esqueleto petrificado. Esa operación se extiende, en el último ejemplo, sobre los elementos que menciona: el agua, petrificada, es sal, o bien, del agua señala su condición mineral; las gotas, no líquidas sino duras; el blanco es hielo. Se trata de una dirección material del lenguaje que a su vez evidencia a la escritura como “proceso químico” (55) que ocurre entre dos elementos: es un trazo de tinta negra penetrando la fibra del papel. Una escritura que, de la letra, no impone su valor representacional como único soberano de su existencia, sino que se muestra también en tanto materia.

En *Cujo*, entonces, la escritura se deja imantar por una *velocidad* mineral: en el estatismo disperso de los fragmentos, en su estratigrafía no lineal, en la lentitud con la que algunos de ellos desarrollan las descripciones o en la circularidad que otros adoptan, como si habitaran esa “duração elefante” (59) o ese “todo sem tempo” (63) al que refieren –sin tiempo o con una temporalidad no humana, extremadamente lenta para marcos perceptivos antrópicos–. Esta prosa, así, nos ubica en una dimensión en la que solo parecen ocurrir lentos procesos materiales: un grano de arena cae sobre otro, un vidrio se empaña, una piedra se desgasta, la espuma se enrolla en el borde de las olas, la sangre seca se transforma en polvo, una piel mineral se forma sobre una superficie<sup>10</sup>, el suelo se gelatiniza, la *lama* devora todo cuerpo que se deposita sobre ella. Todos actúan de manera autónoma y simultánea, tal como lo hacen los fragmentos textuales: párrafos, oraciones sueltas o apuntes que, por momentos, como señalamos, se autonomizan también de la sintaxis. Esta mineralidad que tensa la escritura, esa materialidad que interviene el lenguaje, trabaja un vaciamiento de la voz que llega en algunos

---

10 La página 19 comienza con un fragmento que evoca, en particular, su serie *Pele* de fines de los 80, pero que de modo general podría condensar la poética de Ramos: “Inventar uma pele para tudo”. El fragmento que le sigue se detiene en la descripción de un procedimiento material que, también en una torsión autorreferencial, podría describir el proceso de composición de un cuadro, una instalación o una escultura del propio Ramos. Allí, una primera persona describe el proceso de esparcir brea sobre asfalto frío y el resultado es “uma espécie de borracha brilhante, mineral” (19). En relación al fragmento anterior, entonces, proponemos que esta superficie es una piel mineral.



fragmentos a producir una escritura que también dejaría de ser ‘humana’ por la intervención de la materia<sup>11</sup>.

A continuación, propongo una serie de posibles personajes para algunas de las diversas enunciaciones que se distribuyen en las esquirlas textuales de *Cujo*. Todos ellos, aunque de diferentes maneras, dan cuenta de su encuentro con fuerzas materiales. Por ejemplo, un artista-científico, un geólogo doméstico, un narrador de una bitácora postapocalíptica, un filósofo o ensayista fenomenólogo y, además, cuerpos, materias u objetos que narran, en primera persona, el momento en que se hunden en suelos activos u otros materiales los presionan. Como señalábamos, esta multiplicidad de agencias materiales erosiona ontologías y marcos de inteligibilidad de lo viviente, abriendo una pregunta por lo existente y sus posibilidades de aparición.

### **Aprender de los materiales**

Algunos de los primeros fragmentos podrían formar parte del diario de un artista-científico que, en un atelier-laboratorio, trabaja y registra los cambios de la materia: sus movimientos de composición, descomposición, transformación; las maneras en que establece relaciones con otras. Este personaje, a su vez, podría pensarse con la figura del *metalúrgico* que introduce Jussi Parikka (2021: 54): aquel que, como el alquimista, realiza un aprendizaje práctico, “sigue el flujo de la materia” para investigar no tanto qué es, sino qué hace, qué puede hacer<sup>12</sup>.

Así, por una parte, su quehacer artístico no se caracteriza por la creación (de una obra), pero tampoco por el hallazgo duchampiano (en tanto crítica vanguardista a una idea de arte como creación personal), sino que se parecería más bien a un horno de fundición... o al centro de la Tierra. No se trata de conformar una obra tallada en piedra, por ejemplo, sino exhibir los procesos materiales que la rodean y, en última instancia, desobrar toda creación: “a escultura debe durar um instante. Se dura para sempre, não dura para ninguém” (33). De este modo, la temporalidad del diario del artista-científico-metalúrgico no responde a la del paso de los días sino a la que imponen los procesos materiales. Frente a ellos, el

---

11 Esta perspectiva podría vincularse con lo que sugiere Julieta Yelin en relación a que la crítica se deje inspirar por los modos de pensar de la literatura que lee. Así propone “considerar la posibilidad de una crítica posthumanista que encuentre en la zooliteratura contemporánea herramientas teóricas con que aprehender posibilidades de pensamiento desplegadas por los lenguajes estéticos. La literatura se podría convertir así [...] en una experimentación con nuestras propias concepciones y representaciones de la literatura” (Yelin 2013: 3). En el caso de Nuno Ramos, habría que pensar en una... ¿mineraliteratura?, ¿materiteratura?, ¿geoliteratura?

12 Vale señalar que el artista-científico tiene mucho que ver con el propio Nuno Ramos. En este juego de duplicidades ya se anuncia una *incomodidad* que reaparecerá en otras prosas, la confusión (o, para utilizar un concepto que Florencia Garramuño (2015) precisa en la práctica de Ramos, la “perforación”) entre autor y personaje. Además, es de interés que Julia Studart (2014) señala que en su trabajo hay una *transparencia* entre el artista visual y el escritor, que aquí podemos transponer a la relación entre el personaje del artista y el propio Ramos.



artista se presenta como un *testigo* apático –porque no se trata de la fascinación con el resto o la ruina ni una apelación a lo sublime– y abre, así, una relación con la materia que no queda circunscripta o definida por la acción de un sujeto que le da forma, la domina o la utiliza, pero con el cual, sin embargo, se relaciona. En este sentido, cuerpos, espacios y materias no están escindidos ni se ordenan jerárquicamente.

Ao atingir a temperatura indicada, a pedra soltou uma grossa camada de sal. Depois veio a água. O vapor subiu e ao entrar em contato com o vidro frio tornou-se água novamente. Este processo se repetiu varias vezes. Aos poucos as gotas que escorriam do vidro foram se tornando mais grossas e lentas ao cair. Seus reflexos eram mais nítidos e uma leve tonalidade prateada se iluminava. Quando a água tornou-se chumbo afinal, este processo de evaporação/liquefação interrompeu-se (11).

Los materiales, si bien ante un artista-científico, escultor-testigo o metalurgista, se presentan autónomos y activos, más allá de los parámetros tradicionales de la relación sujeto-objeto. En otros fragmentos, opera directamente sin testigos –“indiferente a nós, inclusive”–, es una existencia que no es “vista, nem sentida, nem ouvida, nem provada” (15), que habita, entonces, un mundo que no está orientado hacia un sujeto monolítico. Aun cuando las anotaciones toman la forma de reflexiones, la escritura parece abandonar el *cogito*: “Hoje vi um lagarto. Não um lagarto, uma folha que parecia um lagarto. Não uma folha, uma pedra que parecia uma folha. Entao é uma pedra, pensei desinteressado” (21). Allí emerge una primera persona que no parecería responder a un “yo pienso”, sin a un “yo” que no tiene la autoridad para dar sentido a cosas y fenómenos ya que estos la desmienten: a pesar de que vea un fenómeno como un lagarto, es una piedra.

De esta manera, esta prosa de Ramos podría formar parte de lo que Armen Avenessian (2014) identifica como “tendencias no-correlacionistas en el arte”, es decir, prácticas en las que los objetos aparecen no exclusivamente en interacción con un sujeto y, trabajados desde su entidad física, activan una especulación material que presenta un mundo físico por fuera de resultados intencionales. En *Cujo*, entonces, la materia demanda una ontología como la que elabora Graham Harman (2015), la cual considera que los objetos (en calidad de entes físicos plurales) existen con independencia de la percepción humana y no están ontológicamente agotados por sus relaciones con los sujetos humanos<sup>13</sup>.

---

13 Harman entiende al mundo como un sistema de fuerzas y a los objetos como entidades actuales que se definen hacia dentro de un sistema de relaciones con otros objetos, redes de maquinarias. Las entidades se abren libremente unas a otras: importa más la *red* de entidades que el individuo aislado. La *ontología orientada a objetos* se propone como una crítica, tanto al modelo teórico del conocimiento de la filosofía de la conciencia, como al modelo hermenéutico del giro lingüístico. Pues, aun en este caso, el humano queda en el centro y, por ende, lo inanimado queda absolutamente afuera, no apareciendo sino como un fondo o, a lo sumo, como objeto de la física frente al cual la filosofía no tiene nada que decir. Pues, si bien la filosofía se propone soberana del intervalo entre sujeto y objeto, no avanza sobre la materia en sí misma. La ontología orientada a objetos de Harman se propone atender a las fuerzas que desatan los objetos en soledad, por afuera del “binomio cansador” mediante el cual éstos



Desde estas coordenadas es posible aproximarse a la posición que el artista-científico adopta frente a la materia ya que, como indicamos previamente, no va a preguntar qué es, sino, más bien, qué hace: cuál es su punto de ebullición, cómo transforma y se transforma, cómo actúa. La materia, entonces, no es considerada un elemento inerte sino un agente actante que se engarza en un entramado común de lo existente compuesto de procesos e interacciones<sup>14</sup>. Así, el artista, teniendo en cuenta la actividad de la materia –su inestabilidad, posibilidad de transformación, interacción o degradación–, al confeccionar sus esculturas, no delimitará una forma estática. La práctica de este paradójico escultor consiste, más que en tallar una forma, en abrir un espacio en el que los materiales acontezcan y reaccionen de forma contingente (por ejemplo, en el fragmento citado: borrar, hundir, derretir, romper, evaporar, ablandar). De este modo, la iniciativa ‘artística’ –aquí, de tallar una escultura– se muestra como *no* exclusivamente ‘humana’ (ni, en última instancia, ‘vital’) porque la materia también actúa o, más bien, es la *única* que actúa, ya que, según se describe allí, tiene una agencia propia. Es, entonces, una *materia vibrante* –para utilizar el concepto de Jane Bennett<sup>15</sup>– que erosiona cualquier ontología estructurada por un binarismo (vida y materia, orgánico e inorgánico u otros) y presenta “la capacidad de las cosas de, no solo impedir la voluntad de los humanos sino también de actuar como cuasi-agentes o fuerzas que tienen trayectorias, propensiones o tendencias propias” (2010: 7). Atender a esas tendencias, esa es la actitud del artista-científico y lo que apunta en su diario. Sin embargo, no sólo los materiales se presentan como fuerza actuante o vibrante, también lo hacen los suelos.

### **Suelos activos**

En uno de los primeros fragmentos de *Cujo*, compartiendo un mismo imaginario *arcaico* con la instalación *Aranha*, que había montado el año previo, y las esculturas *Craca* y *Caixas de areia*, que realizaría algunos años más tarde, se presenta una dimensión conformada por formas primarias de vida (crustáceos, caracoles, percebes, algas, reptiles, camaleones, plantas) que convoca a dirigir la mirada

---

se presentan: en oposición con un sujeto humano. Harman sostiene que “el teatro del mundo está siendo recorrido de punta a punta por diversos objetos que desatan sus fuerzas, muchas veces en total soledad. [...] Todas estas entidades que viajan por el cosmos le infligen heridas y castigos a todo lo que tocan” (2015: 73).

14 Ese entramado común incluye a los cuerpos, de los que se destacan sus ensamblajes heterogéneos. En particular, son cuerpos que están en continuidad o atravesados por fuerzas minerales: “Pedra nos rins” (43). O bien, tienen orificios y órganos que funcionan como recipientes de otros materiales: “Água nos olhos, na boca, na uretra e no joelho. Fumaça no pulmão. Cera nos ouvidos. Vaselina no cu. Óleo no fígado” (43). En ellos, hasta los sonidos se oyen como marcas en la materia corporal: “Reuídos imprimen seus sussurros na cera do meu ouvido” (77). Son, también, “cuerpos-fuelles”, porosos, en continuidad con el aire y habitados por microbiologías “...as bacterias e os pequenos organismos penetram sem barreira” (69). Finalmente, se convierten en materia sólida, en polvo: “Antes de virar pó, o sangue seca e torna-sé solido” (43).

15 Con este concepto nombra un solapamiento entre las nociones de materia y vida que indaga a lo largo de su ensayo: “I will turn the figures of “life” and “matter” around and around, worrying them until they start to seem strange. In the space created by this estrangement, a vital materiality can start to take shape” (Bennett 2010: 6).



hacia el suelo. El suceso narrado, que podría formar parte, en este caso, de una bitácora postapocalíptica, trata sobre un amplio escenario marino atravesado por agencias minerales (plomo, sal, rocas, arena) y cuyo suelo está activo.

A água gelatinosa do mar já se contraía a ponto de podermos caminhar sobre ela. Pisávamos seu sal como se fosse lodo e alguns peixes mortos, de barriga para cima, apreciavam à superfície. O resto da fauna e da flora parecia bem conservado dentro da geleia transparente do mar. Somente o sal, todo o sal do mar, se depositara como um recheio e tornava a atmosfera irrespirável quando ventava. Deixávamos nossas pisadas pegadas nesse sal e na geleia, que logo se recompunha após nossa passagem. Havia a ameaça de que o mar se liquefizesse novamente e do helicóptero pediam que voltássemos. Pareciam tão fantásticas, no entanto, aquelas marolas congeladas e mesmo uma baleia ainda viva mais adiante que acredito falar pelos outros ao dizer que não sentíamos medo. Foi então que percebemos as primeiras gotas vindas do céu de chumbo e prata [...]. Senti que a geleia estava mais sólida aos meus pés e que com esta consistência a água não evaporaria. Ela adquiria agora uma tonalidade prateada, perdendo transparência, já caminhando para o chumbo. Começamos a voltar. A baleia percebi logo, estava morta agora. Já não podíamos enxergar o interior da geleia e andávamos mais rápido sobre ela [...] (15-17).

El narrador de esta bitácora pone su atención en ese suelo paradójico que conserva, al mismo tiempo, la muerte y la vida: embalsama peces muertos en la superficie mientras que adentro conserva con vida a otros animales y plantas a la vez que amenaza embalsamar, por medio de la salinización de la atmósfera, a quienes caminan sobre él. En este breve relato o narración trozada, el escenario no permanece como un objeto que aparece pasivamente a un sujeto que lo contempla con soberanía, seguridad, dominación, sino que nuevamente nos ubica en medio de un campo de acción de fuerzas materiales (como la lluvia de plomo que intempestivamente se desata). Es un espacio en el que ocurre una metamorfosis permanente y donde habría, en la *materia*, un movimiento constante de hacer, deshacer y rehacer; es decir, una actividad que no tiene una lógica orgánica de desarrollo (según el paradigma de la biología moderna) –tal como, podríamos pensar, el propio texto de *Cujo*–. Pues, aquí, más bien, se va abriendo un *lugar* que es lo *otro* de la vida orgánica y de su temporalidad –continuista, evolutiva, cronológica–; una vida-otra, entonces, en la que ocurren múltiples agencias materiales: gelatinizar, fosilizar, limar, salinizar, devorar, evaporar, hundir, degradar y, a la vez, componer. El tiempo material y geológico que atraviesa a *Cujo* es el de un ciclo de erosión y renacimiento, descomposición y reparación que, insistimos, se inscribe en la forma fragmentaria de una escritura de cortes abruptos, inacabada, también terminando y recomenzando. Este es, precisamente, el proceso que describe otro de los fragmentos:

Eu estava próximo aos destroços dos cipós (que eram os cipós nascendo), às folhas derretidas (que eram outras folhas nascendo), às rochas se desfazendo em pedregulhos e aos pedregulhos se desfazendo em grãos de areia (que eram outros pedregulhos e outras rochas se formando). A lama daquele lugar já chegara à minha cintura (nunca pensei que afundar fosse tão lento). À minha volta tudo se mexia, folhagens (redes tecidas, anagramas sem leitor, cifras, chaves, serpentes) erguiam seus braços para o alto, troncos apontavam



para o alto, eu mesmo fitava a cavidade calva sem lá, sem chuva. Depois da massa verde vem o azul, sob esta massa tons de marrom e o negro acima dela com estouros explosivos [...] (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)” (53)<sup>16</sup>.

A diferencia del “nosotros” de la bitácora, aquí la enunciación es la de un “yo” que no describe al suelo desde afuera sino mediante una microscopía que delata que está sumergido en ese medio de agencias vegetales y minerales<sup>17</sup>, hundiéndose en una lama actuante, siendo deglutido por diversas intensidades materiales. Es decir, no solo en contigüidad sino interpenetrado, *inmerso*, en la línea que plantea el filósofo Emanuel Coccia (2017: 41) cuando entiende al mundo de la vida no como una mera acumulación de elementos uno al lado de otro sino una mixtura entre *acontecimientos de intensidad*. Esto es lo que, en el fragmento, la “escultura” relata: la presión de la lama, la interpenetración, la pérdida de sus “contornos” cuando entra en contacto con ese magma mineral-vegetal. En este sentido, lo que menciona son, principalmente, intensidades más que formas: colores en bruto, opacidades, estallidos, explosiones, follajes, rumores, ruidos, sonidos<sup>18</sup>. Como si los marcos de *inteligibilidad* hubiesen sido reemplazados, en la viscosidad de la lama, por escalas o umbrales de *intensidad*. De allí que describan capas<sup>19</sup> de colores

---

16 “Estaba próximo a los restos de las lianas (que eran lianas naciendo), las hojas derretidas (que eran otras hojas naciendo), las rocas deshaciéndose en pedregullos y los pedregullos deshaciéndose en granos de arena (que eran otros pedregullos y otras rocas formándose). La lama de ese lugar ya me llegaba a la cintura (nunca pensé que hundirse fuese tan lento). A mí alrededor todo se movía, follajes (redes tejidas, anagramas sin lector, cifras, llaves, serpientes) erguían sus brazos alto, los troncos apuntaban alto, yo mismo clavaba la mirada en la cavidad calva sin allá, sin lluvia. Después de la masa verde viene el azul, sobre esa masa tonos de marrón y, encima, el negro en estallidos y explosiones [...] (yo era una escultura muriendo, un peso, un contorno siendo tragado por otro cuerpo de menor densidad: mis pulmones no se acostumbrarían”. Esta última oración sugiere que esa *lama* tiene una forma de existencia a la que no le hace falta el oxígeno y que tensiona, entonces, el “paradigma del carbono” (Povinelli 2016) como el único marco de entendimiento posible de lo viviente.

17 En este sentido, la presencia que emerge en este fragmento de *Cujo* es la de un *bajo materialismo* en la dirección planteada por Bataille en “El lenguaje de las flores” en torno a *la visión de la raíz*: “las raíces que hormiguean bajo la superficie, repugnantes y desnudas como lombrices [...] innobles y viscosas, se revuelcan en el interior del suelo, enamoradas de la podredumbre como las hojas a la luz” (Bataille 2008: 27).

18 Esta presencia del suelo en *Cujo* puede vincularse con cómo aparece la tierra en la escritura magmática que desarrolla Euclides da Cunha en *Os sertoes* (1902) y sobre el que Nuno Ramos escribirá el ensayo “A terra [Euclides da Cunha]” que abre su libro *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias* (2007). En *Os sertoes*, la tierra –o bien, “las fuerzas que trabajan la tierra”, como se repite varias veces a lo largo del primer capítulo– es un agente activo, intempestivo, cataclísmico y, por momentos, mortífero: “...como si allí la vida hubiese sido asaltada y extinguida de golpe por las energías reveladas de un cataclismo” (Da Cunha 2012: 39). La actividad convulsiva de la tierra y el clima hace pensar en una naturaleza paradójica como la que se describe en *Cujo*, una que está a la vez quieta y en movimiento, plagada de potencias contradictorias, vitales y mortíferas, una que impulsa y a la vez destruye el crecimiento: “de la extrema aridez a la exuberancia extrema” (Da Cunha 2012: 60).

19 En este, como en otros fragmentos, el suelo se revela compuesto de infinitas capas. Tal es el caso de uno en el que un geólogo doméstico narra cómo va quitando capas (en sus palabras, “pieles”) de las paredes, el suelo, las cosas: “Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Abaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica, porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou” (29-31).



más que formas: verde, azul, marrón, negro. Tampoco hay fondo ni figura en la materialidad activa que rodea a este cuerpo-escultura que enuncia: lianas, hojas, rocas, pedregullos, arena son medio informe, actuante y protagonista. En esta línea, entre la intensidad de colores y los sonidos, la *inmersión* que presenta este fragmento de *Cujo* escapa a una visión codificada por la perspectiva como aquel dispositivo que ordena el espacio a la distancia y siempre en relación a un sujeto que, desde afuera, lo domina, explota, vuelve capitalizable y *redituable*. Por último, esas intensidades intervienen sobre el lenguaje y presionan o “aplantan” la sintaxis, como sucede en la enumeración que sigue a la palabra “follajes”, donde aparece, además, un lenguaje vegetal que no escribe para presencias antrópicas: por ello son “anagramas sin lector, cifras, llaves”, señales, o bien, signos no semióticos, pero que tienen duraciones, sonidos, relieves. Este lenguaje aparecerá en otros fragmentos en los que el musgo es un alfabeto pero para insectos y las palabras se escriben sobre un mar de brea. Vale señalar que algunas de las esquirlas textuales de *Cujo* podrían formar parte, también, de estos otros lenguajes.

Finalmente, el movimiento del suelo que aquí se pone en evidencia es el de una intencionalidad no consciente y el de una fuerza lenta cuya actividad no es *productiva*: no es el de la “fecunda naturaleza” ni el de la fertilidad de la tierra que produce alimentos al servicio del crecimiento de la especie humana, no es la de la naturaleza como recurso, ni siquiera como “reserva” o patrimonio, sino, más bien, una fuerza de putrefacción que atenta, entonces, contra las formas estables. Una espacio sin vida pero con mucha actividad, una fuerza geológica que desactiva toda “máquina antropológica” (Agamben 2006), desarticulando cualquier distribución entre bios y zoe, instalándose en un umbral, en una enigmatización. Se trata de un ordenamiento de energía, una *vibrancia*, una dimensión en la que presionan y actúan fuerzas, que está en un movimiento lento pero constante, en un “presente continuo”, tal como, en el fragmento citado, da cuenta la serie de gerundios “nascendo”, “se desfazendo”, “se formando”, “morrendo”. Es un suelo “sem-nome” y “antizoo, antivivo” (47), para utilizar las palabras que aparecen en uno de los fragmentos más extensos y quebrados de *Cujo*, las que sugieren que estas formas de existencia no entrarían en los marcos de las especies –del “zoo”– ni tampoco en el de lo viviente –al menos, no dentro del marco biologicista de lo viviente: por eso, “antivivo”–. Son estos existentes los que emergen *Cujo*, tal como vimos en materiales que se presentan como agente actante y en suelos que dejan de ser escenario o contexto pasivo de la actividad humana. Se trata de ensamblajes y agencias no humanas –incluso, no vivas– que se inscriben en la inclinación materialista, metalurgista y geológica de la escritura.

### **Un mundo en estado de strucción**



Los espacios pre o post vitales que aparecen de modo intermitente en *Cujo*, caracterizados por componer y descomponer, reclaman otro paradigma al del desarrollo y al constructivo, otra narrativa, otra escritura. Jean-Luc Nancy provee una categoría útil para pensar las agencias materiales y los suelos en movimiento presentes en el trabajo de Nuno Ramos. En un ensayo del filósofo publicado en *Archivida. Del sintiente y del sentido* (2013), aparece la idea de un mundo “sin comienzo ni fin” en el que ya no sería posible la distinción sujeto/objeto u hombre/naturaleza debido al amalgama, a la simultaneidad no coordinada de cosas y seres:

amontonamiento vertiginoso de trozos, partes, zonas, fragmentos, parcelas, partículas, elementos, lineamientos, gérmenes, núcleos, racimos, puntos, ritmos, nudos, arborescencias, proyecciones, proliferaciones, dispersiones por las cuales estamos más que nunca tomados, tejidos, absorbidos y derramados por una prodigiosa masa inestable, móvil, plástica y metamórfica (38).

Es, como el que protagonizan los suelos, un mundo *viscoso*, en el que se ha pasado del *sentido* al *ser-con*. Los dos suelos de *Cujo* (el salino del mar gelatinizado, el barroso de la lama) pertenecerían a un mundo “en estado de *strucción*” que, según el filósofo, es el del montaje, el arreglo y la composición de fuerzas, montón no ensamblado, en contigüidad, contacto y co-presencia contingente, sin coordinación, orden ni jerarquía pues “la *strucción* ofrece un des-orden que no es ni lo contrario, ni la ruina de un orden” (41). Es lo existente como movimiento, amontonamiento o ensamblaje lábil en el que siempre hay una materia junto a otra, hundiéndose en o emergiendo de lama o mar gelatinoso. La *strucción* permite, de este modo, pensar a lo viviente, o bien, lo existente por fuera de un esquema de construcción o proyecto que respondería a una lógica de fines y del sentido, la cual Nancy vincula, por ejemplo, con la urbanización moderna (potencia de producción, rapidez, utilidad, reproductibilidad, dominio). A su vez, en tanto múltiples formas de interdependencia entre diversos modos de existencia, acontecen más allá de la perspectiva de la utilidad, la explotación o el aprovechamiento.

Frente a esas superficies en actividad o esas materias actuantes, más que reconocer un sentido permanecemos en un estado de umbral desde el cual se relanza continuamente la posibilidad del mundo y, quisiera agregar, del texto. Porque desde el paradigma de la *strucción* es posible volver a pensar la escritura de *Cujo*: un conjunto de fragmentos que no se ordenan según un desarrollo lineal ni tienen un origen, un orden o una jerarquía, sino que emergen de una página-suelo atravesado por fuerzas, una superficie en vibración. Esta actividad se evidencia no solo en bloques de palabras que aparecen y desaparecen sobre la página, sino también como sonido: en la repetición de sonidos sibilantes (“espelhante, indeciso, o seguinte, cinza, cinzas, giz”, 47), las explosiones de las consonantes ‘r’ y ‘c’ o la repetición de la aliteración ‘gr’ (“Grao de desgraça semeada que o vento rancoroso espalha. Gralha clara, criança grisalha”, 47), que generan una dimensión sonora de movimientos, roces y quiebres materiales.



Así, si la materia actúa imprevisible y por fuera de un principio organizador, la literatura tampoco actuará como una forma que domina y pone en orden a los fragmentos textuales, sino como un espesor en el que estos permanecen, vibrantes y dispersos, ensayando finales, pero también, posibles comienzos.

## **Bibliografía**

Agamben, Geroges (2006). *Lo abierto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Avanessian, Armen (2014). "The speculative end of the aesthetic regime", *Texte zur Kunst* 93: 52-65. Disponible en: <https://www.textezurkunst.de/93/speculative-end-aesthetic-regime/>. Último ingreso: 10/06/2021.

Bataille, Georges (2008). *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham and London: Duke University Press.

Berger, John (2000). *Modos de ver*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

Coccia, Emanuel (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*, Buenos Aires, Miño Dávila.

Da Cunha, Euclides (2012). *Los sertones. Campaña de Canudos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Dias Cavalcanti, Jardel (2012). "Nuno Ramos: entrevista", *Todas as artes*. Disponible en: <http://jardel-dias.blogspot.com/2012/03/nuno-ramos-entrevista.html>. Último ingreso: 16/02/2021

Cohen, Jeffrey Jeremy (ed.) (2012). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*.

Washington: Oliphaunt Books.

Fuenzalida Vildósola, Julio (1999). *El dominio minero y el sistema concesional en América Latina y el Caribe*. Venezuela: Latina. Disponible en:

<https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/36627/3382026V700.pdf?sequence=1>.

Último ingreso: 28/05/2021

Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común*, Buenos Aires, FCE.

Harman, Graham (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Jorge de Oliveira, Eduardo (2018). *A invenção de uma pele*, São Paulo: Iluminuras.

Matelli, Federica (2015). "Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el

régimen poético-especulativo", *Artnodes* 16: 65-75. Disponible en <http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>. Último ingreso: 10/06/2021

Morton, Timothy (2019). *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



Nancy, Jean-Luc (2013). “De la técnica o de la strucción” en *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Quadrata.

Parikka, Jusi (2021). *Una geología de los medios*, Buenos Aires, Caja Negra.

Povinelli, Elizabeth (2016). *Geontologies. A requiem to late liberalism*, Duke University Press.

Ramos, Nuno (1993). *Cujo*, São Paulo, Editora 34.

(2001) “Ele canta”, *O pao do corvo*, São Paulo, Iluminuras.

(2007) *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*, São Paulo, Globo.

(2011) *Junco*, San Pablo, Iluminuras.

(2014) [2008] *Ó*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

Web del artista: [www.nunoramos.br](http://www.nunoramos.br). Último ingreso: 10/06/2021

Studart, Julia (2014). *Nuno Ramos*, Río de Janeiro: EdUERJ.

Tassinari, Alberto (comp.) (2011). *Nuno Ramos*, São Paulo, Cobogó.

Yelin, Julieta (2013). “Para una teoría literaria posthumanista. La crítica en la trama de debates sobre la cuestión animal”, *E-MISFÉRICA, BIO/ZOO*, Vol. 10, 1, Nueva York.

Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101/yelin>. Último ingreso: 20/04/2020

Witt, Renata (2009). “Políticas de Hidrocarburos en Brasil: Petrobras y las políticas públicas del Brasil”, *La realidad sudamericana de cara al Bicentenario, Actas de las II Jornadas del Centro de Estudios Sudamericanos del Centro de Reflexión Política Internacional*, La Plata, 17 y 18 de septiembre de 2009.

Disponible en: [http://www.iri.edu.ar/publicaciones\\_iri](http://www.iri.edu.ar/publicaciones_iri). Último ingreso: 20/05/2020.

