



Sánchez Idiart, Cecilia. "La voz de la materia: conjeturas sobre la lengua".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 181-191.

La voz de la materia: conjeturas sobre la lengua

The voice of matter: conjectures about language

Cecilia Sánchez Idiart¹

ORCID: 0000-0003-3417-1353

Recibido: 15/12/2020 || Aprobado: 18/05/2021 || Publicado: 21/03/2022

Resumen

Entre el ensayo, la autobiografía y la ficción, la obra *Ó* (2008), del artista plástico y escritor brasileño Nuno Ramos, propone un recorrido por múltiples hipótesis, exploraciones y discursos en torno a lo viviente y sus configuraciones materiales, preocupación medular de una zona importante de la literatura latinoamericana contemporánea. La experimentación se convierte en la fuerza de una escritura que se involucra en una producción de lo común entendida como invención de asociaciones entre cuerpos, modos de vida colectivos y lenguajes compartidos que se apartan de los imperativos dispuestos por los mecanismos de poder y el capital. La obra de Ramos despliega un saber conjetural e indeterminado sobre el cuerpo y su potencia relacional que conduce asimismo a elaborar una concepción novedosa del lenguaje a partir de una atención a su densa materialidad.

Palabras clave

Materia; lenguaje; cuerpo; lo común; literatura latinoamericana contemporánea.

Abstract

Between essay, autobiography and fiction, the work *Ó* (2008), by Brazilian plastic artist and writer Nuno Ramos, tracks several hypotheses, explorations and discourses about the living and its material configurations, cardinal concern of a relevant zone of contemporary Latin American literature. Experimentation becomes the force of a writing that involves itself in a production of the common understood as invention of associations between bodies, collective modes of life and shared languages that defy imperatives imposed by mechanisms of power and capital. The work by Ramos unfolds a conjectural and indeterminate knowledge about the body and its relational power that likewise leads to elaborate a novel conception of language focused on its dense materiality.

Keywords

Matter; language; body; the common; contemporary Latin American literature.

¹ Licenciada en Letras y Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el doctorado en Literatura en la misma casa de estudios y se desempeña como becaria doctoral del CONICET con un proyecto de investigación en torno a las relaciones entre la vida común, la política y los afectos en la literatura latinoamericana contemporánea. Contacto: cecisi89@gmail.com



Manchas en la piel, edificios vacíos, carcajada, ironía, Ó, gallinas, pájaros muertos, manías, segundo Ó, lección de teatro, erotismo, canción, séptimo Ó, tecnología, contrahechos: estos son algunos de los términos que se enumeran y mezclan en los títulos de los capítulos de *Ó* (2008), libro del artista plástico y escritor brasileño Nuno Ramos. La obra, publicada en Argentina por la editorial Beatriz Viterbo con traducción de Florencia Garramuño, oscila entre el ensayo, la autobiografía y la ficción, y propone, desde esa heterogeneidad, un recorrido por múltiples hipótesis, exploraciones y discursos en torno a lo viviente y sus materias, preocupación medular de una zona significativa de la literatura latinoamericana contemporánea.

Del envejecimiento y los hábitos cotidianos a la explotación de la naturaleza y el funcionamiento del sistema penal, inquietudes de toda índole se suceden a lo largo de *Ó* en un orden arbitrario que hace de la escritura un modo de lo común, comprendido este concepto, desde la intersección entre la estética y la política, como producción de asociaciones entre cuerpos, lenguajes compartidos y modos de vida colectivos que se apartan de los dictámenes de los dispositivos de poder y el capital. La escritura de Ramos se vuelca hacia la experimentación por medio del despliegue de un saber conjetural e indeterminado sobre el cuerpo y su potencia relacional, en una interrogación que conduce asimismo a elaborar una concepción novedosa del lenguaje a partir de una atención a su densa materialidad.

Fábula de origen

Ó comienza con un recorrido táctil por el cuerpo que lo presenta como a la vez reconocible y extraño. El narrador palpa “minuciosamente las pequeñas protuberancias de la piel, los pequeños pelos que van creciendo mientras caen” (Ramos 7). Cuando se mira en el espejo, se sorprende al descubrir unos “círculos calvos en [su] mandíbula” distribuidos en “rigurosa geometría” (7). Otro círculo, esta vez negro y de bordes irregulares, con el aspecto de una mancha sobre la piel, ocupa el centro de la ilustración de Daniel García para la tapa de la edición de Beatriz Viterbo. La figura se recorta contra un fondo de tonos rosados sembrado de imperfecciones, minúsculas marcas y surcos de colores más oscuros. La imagen, así, anticipa tanto la mirada microscópica que despliega la escritura de Ramos como su especial atención a las texturas, pliegues y roces de la piel. Y sobre la ilustración, otra figura circular en la tapa, la “Ó” del título, que da nombre también a siete capítulos intercalados a lo largo de la obra. Como precisa Mario Cámara, en portugués la expresión “ó” es una especie de interjección deíctica rudimentaria de “baja carga semántica” y “densa carga material” que es empleada con frecuencia por los niños para señalar algo (s/p). Podría equivaler en español a expresiones como “¡mirá!”, “allá”, “eso” o “esto”. Para Ana Kiffer, esta “ó” es en la obra “una figura anfibia de cuerpo/lenguaje” (38), mientras que Garramuño afirma, en un sentido similar, que la interjección “es escritura que convierte el lenguaje en una materialidad corporal cuyo objetivo no es reproducir o duplicar el mundo sino, en cambio, ser parte de él” (177).

Cuando el narrador consulta con sus amigos sobre los peculiares huecos circulares que ha encontrado en su barba, ellos diagnostican, “con ese devaneo de la medicina amateur”: “¿Micosis? ¿Stress? ¿Hongo? ¿Musgo?” (Ramos 8). Lejos de quietarse, la inquietud persiste: “¿Qué gen terminal nervioso ordenó que [los pelos] cayeran en este formato circular perfecto? ¿En qué lengua interna conversaron?” (8). La pregunta apunta a los saberes de lo orgánico, con el sentido de un genitivo subjetivo ¿Cómo aprender a escuchar el murmullo de las células? ¿Cómo aproximarse al cuerpo sin capturarlo como objeto? ¿Qué tipo de relación existe entre el lenguaje y lo viviente? Estas preocupaciones insisten a lo largo de la obra y en torno a ellas se despliegan variadas conjeturas, digresiones y experimentaciones narrativas.

En *Ó* la vida escapa a las categorías y protocolos del saber porque su dinámica es la de una continua metamorfosis –aunque cada mutación pueda ser más o menos perceptible o gradual– y, por tanto, no hay en ella ninguna forma que permanezca estable. El narrador advierte, así, que “el cuerpo cambia, opera todo el tiempo un movimiento cuya finalidad le pertenece solo a él”, huyendo una y otra vez “de nuestro control, de nuestras expectativas” (9), ofreciéndose a la experiencia como una “amalgama de carne y de tiempo” (10) sobre la que se acumulan estratos, irregularidades y pliegues como indicios materiales y visibles del paso de los años. Al acariciar su canilla, por ejemplo, el narrador percibe que el hueso ahora se halla recubierto por una capa de “sustancia grasosa, o cartilaginosa, a la cual la piel parecía adherirse” (9). Desde una disposición lúdica y experimental, el incremento de peso es asumido como oportunidad para expandir la potencia del cuerpo de afectar y ser afectado: “sentí que mi superficie de contacto con el mundo aumentó considerablemente, y también mi ambición de presente. [...] Sentir, por ejemplo, que el suelo de madera crujía bajo mis pies; que la silla ‘bufaba’ bajo mis nalgas” (34).

La percepción, tal como se narra en *Ó*, expande detalles o matices a primera vista imperceptibles y confunde sensaciones de procedencia diversa, al punto de que el narrador sugiere que “ver es casi igual a tocar” (33) y, más adelante, confiesa: “impronunciable, yo te conozco por el tacto” (64). La sinestesia vuelca el lenguaje hacia la proliferación de imágenes cuando los usos habituales de la palabra se revelan como insuficientes o pobres.² Es a través del tacto que el cuerpo deshace sus contornos y entra en composiciones con otras materias. Cuando desliza la mano por la rugosidad de un tejido, el tronco de una higuera o la superficie del acero, el narrador se siente contiguo a estos materiales, como si él mismo estuviera “hecho de una carne parecida” (33). El tacto involucra también un tráfico opaco de intensidades entre uno y otro cuerpo a través de una “especie de metáfora digital” que concierne menos al orden del sentido que a una dinámica de las fuerzas y las sensaciones: “Por el toque me igualo al acero más frío, algo en mí se transmite a él” (33). A partir de estas incursiones, la escritura se abre a la conjetura y se lanza a experimentar con composiciones materiales cada vez más insólitas: “¿Y si pegara, con cola estructural, de esas que nunca se sueltan, una teja a mis cabellos, un ladrillo a la piel de mi hombro?” (35). Estos montajes recuerdan a los acoplamientos que crean las esculturas e instalaciones de Nuno Ramos, hechas de series entre elementos y materiales muy diversos, desde algodón, mármol, jabón y vidrio hasta árboles, aviones, canciones, escenas de filmes y palabras escritas en vaselina y óleo.³

Desde una amalgama semejante entre heterogéneos se despliega la pregunta por el lenguaje, aquella “extraña herramienta [...] que me pone fuera del cuerpo” (11). Tan pronto como este problema se plantea en el primer capítulo de *Ó* –que se titula, precisamente, “Manchas en la piel, lenguaje”–, el narrador se siente impelido a detenerse sobre “algunas piedras, [...] letras de humo, rima hecha de bosta, [...] órganos entrañados en la materia inerte, mirando a un mismo tiempo desde lo alto y desde adentro hacia el enorme escenario, como quien quiere elegir y no lo logra: ¿materia o lenguaje?” (11-12). Esta disyuntiva se irá complejizando y recubriendo de diferentes matices a lo largo de la obra. Inicialmente la voz narradora se pregunta por el “halo de inexpresividad” (13) que rodea la naturaleza, dado que “allí no es necesario comunicar nada, arrastrada como está por la propia e intensa actividad”

² Observa Josefina Ludmer sobre las escrituras latinoamericanas del presente y su relación con la imagen: “El centro de los relatos es la pérdida de la nación en tanto territorio, y el cambio en el estatuto de la lengua y de los sujetos. Las ficciones dejan ver (el lenguaje tiende a la imaginización en las escrituras de los últimos años) qué ocurre cuando la lengua pierde el suelo y hay que buscarle otro territorio” (182).

³ Garramuño ha estudiado la obra plástica y las instalaciones de Ramos en relación con la tendencia hacia la inespecificidad de los medios y soportes artísticos y el desmantelamiento de toda idea de lo propio en las producciones estéticas contemporáneas.

(13). Los árboles y la tierra, los animales, los ríos y el limo se ofrecen bajo “una vaga y humilde dispersión de los seres, cerrados en su desinterés e incomunicabilidad de fondo” (12).

¿Para qué nos sirve, entonces, el lenguaje? ¿De qué está hecho? ¿Cómo puede explicarse su existencia? ¿Por qué se volvió indispensable para la vida humana? En la exploración de estos interrogantes, *Ó* narra una peculiar fábula de origen que especula con la posibilidad de que el lenguaje haya nacido en el seno de una comunidad de enfermos deseosos de expresar y compartir sus padecimientos. Y a partir de ese momento cualquier vuelta atrás se vuelve inimaginable:

una vez amarrada esta cuerda entre todos, una vez expulsados o muertos aquellos que no querían valerse de él, ya no queda ninguna posibilidad de retorno, pues es propio de la más extraña de las herramientas, de la más exótica de las invenciones (el lenguaje), parecer tan natural y verdadero como una roca. (14)

La palabra se revela, así, como una trampa o un engaño cuya notable astucia radica en su capacidad de “sustituirse a lo real como un virus a la célula sana” (15), operación que se vuelve necesaria cuando el deterioro de la salud abre una distancia insalvable con el mundo de la vida y sus prácticas, con esa “intensa actividad” (13) de la naturaleza que no precisa ser enunciada.

“Entre todos los sólidos, los musgos y las mucosas”, sigue discurriendo el narrador, “seleccionamos solo la voz y el viento, organizados en acordes” (13), “la materia más leve y de fácil manipulación” (19). Tan ligera es ella, de hecho, que la “frágil duplicación” (19) que crea el lenguaje pronto hace aparecer la voz como un sonido vaciado de consistencia, “solo viento y signos sin materia” (19). *Ó*, entonces, se pregunta si, para evitar someter la vitalidad inagotable del mundo natural al régimen empobrecedor de la palabra, no sería posible “estudiar los árboles en una lengua hecha de árboles, la tierra en una lengua hecha de tierra” (12): de este modo, “la naturaleza sería nuestra como una gramática viva” (13). No obstante, nos empeñamos en que sea “con el pequeño viento de nuestra lengua que llamamos al viento verdadero” (13).

Las sofisticadas y, por momentos, enrevesadas conjeturas sobre el origen del lenguaje que se despliegan al comienzo de *Ó* se alzan contra la representación y cuestionan la fútil pretensión de la voz de “duplicar el poniente y el color del mar sin que esto sirva para nada para ahorrarnos el dolor físico verdadero”, ya que la palabra no se dirige a “la parte pánica, corpórea y dolorosa” (17) de nuestra relación con el mundo. Ahora bien, por debajo del tono de lamento que tiñe estas reflexiones, la escritura de Ramos experimenta también con otras posibilidades de la voz y otros modos de vida que oponen a la violencia clasificatoria del discurso la fuerza irreductible de lo común como producción de diferencias.

Técnicas de captura

Porque, en efecto, el acto de nominación involucra una voluntad de poder cuyo fundamento no puede sino ser arbitrario y contingente: “nosotros nos sentamos y damos nombres, como pequeños emperadores del todo y de todo” (13), creyéndonos “autores, pequeños dioses acobardados detrás del mando y del verbo” (80). En un sentido semejante, pretendemos también ser “tristes autores de nuestras vidas, sobre la cual ejercemos un control minucioso y despótico”, como “propietarios cuya escritura fue labrada con nuestro tedio y nuestro miedo” (87). Aquí la autoría se comprende como un modo de apropiación de la vida y de clausura de sus posibilidades a través de la pretensión de gobernar sobre lo imprevisible. Otra política de la escritura y del lenguaje emerge de la potencia de una voz que vuelve visible y rechaza el anudamiento entre autoría y propiedad, se desprende progresivamente del dominio del sujeto y aspira a participar, de manera más amplia, de una gramática proteica de lo vivo.

Un despotismo análogo ejerce el hombre sobre la naturaleza con el fin de convertirla “en técnica o mecanismo” y someterla, así, a un ciclo que “nosotros mismos creamos, que conocemos y dominamos” (70): especialmente desde la edad industrial, se trata del proceso de “transformación de la naturaleza, desde el átomo hasta la montaña, desde el ratón hasta la higiene, en lo falso vivo ofrecido a nuestro compás y medida” (43). En sintonía con el vasto campo de intervención que delinea este pasaje, los dispositivos de captura que interroga *Ó* son muy diversos y actúan sobre diferentes niveles. El conocimiento, por ejemplo, reduce el mundo a objeto de “nuestros órganos malformados, la empobrecida imagen de una espesa catarata que fuimos acumulando todos estos años” (172). Por otro lado, las centrales hidroeléctricas, guiadas por “una única finalidad: generar millones de kilowatts/hora” (82), “unifican en una única esclusa, en un único motor, innumerables posibilidades físicas y simbólicas del mundo natural” (83). La ingeniería transforma “la idea del agua y todos sus demonios, toda la potencia de sus naufragios y ahogos [...] en una utilidad a nuestra disposición y servicio” (82-83). Tal “radical empobrecimiento poético” (83) operado por la tecnología requiere ser combatido por una fuerza de invención estética, por una lengua expansiva y cargada de asombro que, contra la primacía del valor utilitario, prolifere en ambigüedades, variaciones y matices insospechados.

La obra de Ramos registra también que virtualmente en todas las dimensiones de lo colectivo se impone el mandato de conducir una vida productiva y ajustada a las exigencias del capital: “en nosotros un pequeño demonio grita alto y todo el tiempo: ¡Aproveche el día!, o ¡Concéntrese!, o ¡Estudie!, o ¡Gane dinero!, o ¡Sea feliz!, o ¡Agradezca el pan!, u ¡Obedezca a su jefe!” (41). En torno de estos imperativos se reúne un conjunto amplio de técnicas apuntadas “a la constancia de propósitos” (41). Los dictámenes del mercado acaban transformando la vida entera en una rutina monótona e imponen un modo de subjetivación que anuda producción deseante y producción económica: “Despierte, Desea, Machaque, Martille, Produzca” (44). El lenguaje reducido a la orden o a la consigna, usado para “obedecer y hacer que se obedezca” (Deleuze y Guattari 81), actúa sobre los cuerpos y sus conductas y se convierte en instrumento clave “de una productividad difusa, escondida debajo de todo” (Ramos 41).

Otro dispositivo montado sobre “la cadena sin fin de la prohibición” (43) regula los desbordes del deseo y los somete a “complejos sistemas penales y jurídicos, [...] refrenándolos un poco, postergándolos hasta la próxima sentencia” (44). Observa el narrador de *Ó* que el discurso judicial y también el de los medios masivos de comunicación efectúan una serie de operaciones de selección y generalización sobre el relato de la vida del delincuente y de las circunstancias que llevaron al crimen. Se trata, una vez más, de un “movimiento de compresión” (55) que es “resultado de un talento enorme para seccionar en elementos discretos la goma continua de la vida, operación de recorte, de iluminación parcial [...] a partir de un único punto de vista” (57). Y, una vez condenados, en las prisiones los reclusos son tratados “peor que gallinas enjauladas, amontonados detrás de rejas como sacos vacíos sin misterios y sin vida previa” (54). Sus rostros se hunden en el anonimato colectivo y solo logran apartarse de la indiferenciación generalizada, “con una especie de individuación física salvaje”, gracias a los tatuajes, las heridas o las cicatrices que dejan sus marcas sobre la piel, como “una suma de sufrimientos inexpresables para el habla y para la inteligencia, pero que encuentra en la inmediatez del cuerpo una descarga” (54). Se insinúa aquí la noción de un lenguaje inmanente a la materia y a sus transformaciones, ajeno al régimen de la interacción comunicativa, que hace lugar a la singularidad de la diferencia subvirtiendo la uniformización de los cuerpos que impone el sistema penal.

“Algo grita”

La escritura en *Ó* demuestra una sensibilidad exacerbada hacia el sinfín de sujeciones que someten múltiples dimensiones de la vida, pero sabe atender también a los gestos de rebeldía que prefiguran otras posibilidades de vida y exploran potencias novedosas de la materia. Es, así, a partir de la experiencia del extrañamiento de lo cotidiano y la recuperación del asombro que se abre otro conjunto de conjeturas sobre el lenguaje, nacidas de la indagación de su paradójica relación con el cuerpo y la materia. El narrador de *Ó* se dispone, en el primer capítulo, a examinar “una última hipótesis” al respecto y considera que quizás esos primeros héroes mudos –aquellos que, según la fábula de origen, se negaron a servirse del lenguaje y fueron expulsados de la comunidad de enfermos hablantes– fueran, en realidad, “seres radicalmente lingüísticos”, al punto de que “todo para ellos perteneciera al lenguaje”: “cada árbol sería así el logaritmo de su posición en la selva, cada pedregullo parte del anagrama esparcido en todo y por todo” (18). Ante ellos la naturaleza se habría desplegado como escritura, pues “en todo leían, en las nubes y en el aliento”, y bastaba apenas con “que tocaran un cuerpo de piedra o de carne para que el enorme libro se abriera y otra línea fuera escrita” (19). El texto compuesto por esta gramática de lo vivo está hecho de una “materia física, mutable y perecible” (19), consistencia a la que también aspira el lenguaje que inventa *Ó*.

La voz narradora procura “unir pedazos de frases con pedazos de cosas vivas” (12), en una serie que no supone una fusión, sino que expone, más bien, una sutura visible cargada de paradojas e indeterminación, un anudamiento problemático que da lugar a extravagantes hipótesis y variantes. De a poco se despliega la fantasía de un lenguaje hecho de los restos materiales de una gran catástrofe, de “pedazos y destrozos” (20) completamente calcinados. Asumiendo un tono conjetural que busca expandir el campo de lo posible, *Ó* explora la fuerza de una palabra indiscernible del cuerpo y, como él, en incesante movimiento y transformación: “si la tierra saliera de tu voz y tu voz de mis oídos” (60). Contra la lógica del intercambio comunicativo, la escritura piensa el lenguaje como intensidad afectiva que desborda al sujeto, como “un imán de sonidos deformes, no la caja oscura de los cascabeles repetidos: ¿Cómo le va, cómo le va? Deberíamos pasar adelante este legado semimudo –secretos, tartamudez, letras cambiadas– como una colcha pura de retazos no formados” (155).⁴

Tal experimentación con un lenguaje deshecho y saturado de materia se desarrolla especialmente en los siete capítulos que llevan “*Ó*” como título, donde se aloja una escritura poética hecha de escansiones y composiciones improbables, ajena a toda pretensión de continuidad narrativa o ensayística: “entonces algo como canto sale de algo como boca, algo como una o, un ó, un ó enorme, que toma primero los oídos y después se extiende por la espalda, el vello del vientre, hecho un escombros bonito, un naufragio en lo seco” (39). Como propone el primero de estos capítulos, se trata de inventar una voz que sea “no un mantra sino un zumbido de avispa, un zángano en la avenida, en las cenizas del último día” (39). En la interjección y en los residuos que en torno a ella se acumulan reside la potencia estética y política de aquella gramática viviente que imaginaba el narrador de *Ó*, de un lenguaje apartado de la abstracción que supone la relación de representación e inmanente, en cambio, al plano de los cuerpos y sus variables configuraciones. La palabra desbarata todo régimen de clasificación y se puebla de esa multitud desordenada de “retazos no formados” (155), de despojos y fragmentos asignificantes, de imágenes, texturas y sonidos que producen afectos antes que sentido.

⁴ Kiffer lee *Ó* a partir del interés que demuestran la cultura y la literatura contemporáneas por la indagación de la potencia performativa del lenguaje, de su fuerza y sus efectos físicos, en detrimento de la preocupación por la interpretación de un significado. Gabriel Giorgi, por su parte, halla que el lenguaje en *Ó* se propone no tanto representar el mundo como, más bien, dejar testimonio de lo que perece y de los restos materiales que sobreviven.

El capítulo “Segundo Ó” traza una serie inesperada entre una lista de “sustantivos concretos, enumerados lentamente, sílaba por sílaba” (59) y “la cohesión muscular o cristalización de los granos de calcio” (60). Como se sugiere más adelante, la escritura parece estar atravesada por el deseo de “dar a la voz la materia –tinta, paño–, dar a la materia su voz” (105). El narrador afirma, así, exultante, que “recitaría categorías de la metafísica, llenándolas de arena”, y que “a todos los pronombres los llenaría de materia, tanto él como tú, yo, nosotros, vosotros, ellos” (171). En el “ó” se conjugan la palabra y el cuerpo, la potencia de una lengua movida por el deseo y las transformaciones imprevisibles de la materia: “Escribo odas a los excrementos. Tengo ganas de cantar y canto ó, esto es un canto, la digital de un eco, saliva atravesada por el blanco” (120). La interjección vuelve borrosa la distinción entre lo discursivo y lo no discursivo; “ó” es a la vez exclamación e imagen de la porosidad del cuerpo, de su incontenible desborde hacia afuera y de la ambivalente consistencia material del lenguaje. La obra de Ramos subraya que la voz afecta los cuerpos de diferentes modos –de acuerdo a la dinámica contingente de los encuentros y no a una lógica de tipo causal–, e incide en su configuración material: un grito o gruñido inarticulado, por ejemplo, “arañaba el revoque de la pared con ciertos agudos” (60). También la procedencia de la voz se vuelve difusa y su tonalidad afectiva, ambigua: “Algo grita, mujer o animal, o gime como un disgusto” (45). Y es que la lengua que compone la escritura de Ramos –“la lenta sustracción de mi voz”– implica una falta de saber y conduce a la destitución del sujeto: “Qué es lo que queda sin que yo sepa ya el habla, sin que haya memorizado la melodía, sin que te haya perdido, cristal hermano de la piedra” (63).⁵

Los usos novedosos del lenguaje llaman la atención sobre las anomalías del cuerpo y se detienen, por ejemplo, a explorar su parte zurda, que se resiste a aprender y se parece a “un espejo curvo donde nuestra imagen se confunde y derribamos la taza, [...] nuestra patada sale débil y parecemos borrachos” (75). Mientras que la mano derecha asimila con facilidad “el mandamiento ajeno”, la zurda siempre está “lista para incumplir una orden”: a ella “las cosas le ocurren siempre por primera vez, no hay cómo educarla” (76). La escritura se lanza, así, a experimentar con las posibilidades y desafíos abiertos por una vida que discurre fuera de la norma del poder, por la fuerza conjunta de una lengua que no se acomoda al régimen de la gramática y un cuerpo también inadecuado, marcado por fallas y desajustes, que se expone repetidamente al fracaso y habita un tiempo improductivo. Deseoso de perseguir y prolongar las variaciones que se insinúan en la materia de lo viviente, el narrador se dispone a imaginar un mundo hecho a la medida de la parte zurda del cuerpo: “las casas semiderruidas en ángulos imperfectos, ciudades sin verticales ni gigantografías”; todo contorno o línea, en fin, “sería interrumpida y torcida, discontinua” (76).

A lo largo de la obra, la lengua se va cargando de densidad material al punto de que, hacia el final, para la voz narradora el cuerpo aparece como “el diario perfecto de mi vida, escrito por el tiempo interno de mis órganos y por la acción, intencional o no, catastrófica o paulatina, de los cuerpos externos que me alcanzaron” (191). Cuando se observa semidesnudo en el espejo del baño de un elegante restaurante, el narrador descubre que hay en cada cuerpo, así como en las marcas que otros dejan sobre él, “una forma de escritura que nadie lee y después se apaga sola” (193). Bien puede pensarse Ó, entonces, precisamente como una especie de diario de lectura del cuerpo, de sus transformaciones apenas visibles, de sus pliegues y texturas, sus ritmos y hábitos, sus afecciones y encuentros. Se trata de una práctica de lectura que se vuelca activamente hacia la escritura y no se detiene en el registro minucioso de lo que acontece al cuerpo, sino que prolifera en variaciones e hipótesis que expanden la potencia de una materia viviente siempre dispuesta a reinventarse.

⁵ Victoria Cóccharo ha propuesto una lectura de la obra de Nuno Ramos a partir de las figuras del fósil y lo mineral.

La escritura acoge incluso otros materiales estéticos, nutrida del impulso de una producción de lo común que, contra la burocratización creciente de múltiples dimensiones de la vida, destituye todo principio de clasificación y traza asociaciones entre heterogéneos. En una breve “Observación” incluida al final de *Ó*, se citan obras visuales, arquitectónicas y literarias que fueron reelaboradas en algunos episodios narrados. Las ruinas que se describen en el segundo capítulo “refieren a la ‘Tumba de la familia Brion’, obra de Carlo Scarpa” (197), mientras que una escena del quinto capítulo, que relata “una visión confusa y linda” donde el narrador es invitado a permanecer “entre los cuervos, los niños y los restos de viento” (44), es, por su parte, “un collage de grabados de Oswaldo Goeldi” (197). La literatura se derrama fuera de sí tejiendo alianzas con otras artes, soportes y prácticas de vida, en una composición expansiva que hace de lo común su fuerza estética y política.

Ó está recorrida por la urgencia de elaborar un lenguaje capaz de contrarrestar aquel “radical empobrecimiento poético” (83) impuesto por los poderes que administran la vida con el impulso de un renovado asombro ante “el gran alborozo de la materia” que se despliega sobre “un cuadro indescriptible de fuerzas, minúsculas y gigantescas”: una lengua que exprese, sin pretender agotarla, la “potencia-ó” (70) de la naturaleza y lo viviente. La escritura aspira, así, a “inyectar variantes” en lo ocurrido, a “mostrarlo siempre al borde de su borramiento, siempre al borde de otra interpretación”, de modo que cada hecho efectivo aparezca envuelto por “la borra de múltiples hechos posibles” (114). Tal búsqueda motiva al narrador a preguntarse por la potencia que late en otras posibles evoluciones tecnológicas que permitan convertir lo natural en “una gigantesca fuente barroca” (83) en lugar de reducirlo meramente a recurso al servicio del capital. En el polvo (y no ya en el fuego), en el barro (y no en la rueda), en el grito (y no en el habla) podría hallarse “una enorme fuente de energía desperdiciada” y, en vez de desplazarnos en aviones, según sigue hipotetizando el narrador, podríamos, en cambio, “ser catapultados en colchones de aire hasta el otro lado del océano” (84). Lo común comprendido como producción de un medio de vida –esto es, como entramado variable de relaciones entre cuerpos, fuerzas y modos de afección– no coincide, así, con un conjunto de recursos naturales que deban ser administrados, sino que nombra, más bien, una potencia irreductible de lo viviente que desarma toda pretensión de gobierno.⁶

La espuma y el barro

La pormenorizada atención que dedica *Ó* a las inacabables metamorfosis de la materia conduce a interrogar también sus ciclos de regeneración y degradación. La muerte, por ejemplo, va dejando sus huellas en la vida por medio de “la transformación del cuerpo en un reloj bomba hecho de descomposición y mal olor” (25). Un cuerpo que muere, además, se dispersa en un cúmulo de restos y palabras sobrevivientes: “un tronco, el casco de un barco, una enorme pirámide, [...] cenizas esparcidas o guardadas en un candelabro, [...] nombres, nombres escritos de todos los modos, en relieve en el metal, cavados en una lápida, en tinta sobre la cruz” (25). Lo que sobrevive, sin embargo, también se degrada y perece: incluso las tumbas se pudren, afectadas por el avance de una muerte porosa que “irradia hacia fuera del rito fúnebre y toma posesión nuevamente” (26). Vida y muerte, lejos de enfrentarse en una oposición excluyente, parecen, más bien, formar un continuum escandido por diferencias de grado. La ruina, incluso,

⁶ Es la economista Elinor Ostrom quien elabora una teoría de los comunes vinculada a un particular modo de gobierno y gestión de un conjunto limitado de recursos naturales –por ejemplo, bancos de pesca, bosques o sistemas de irrigación– basado en reglas y mecanismos institucionales derivados de la acción colectiva. Como señalan Pierre Dardot y Christian Laval, su propuesta tiene la principal limitación de que “la construcción de los comunes se impone en ciertas situaciones particulares, para ciertos bienes específicos, sin poner en absoluto en cuestión la racionalidad de los mercados o del Estado” (177).

tal como descubre el narrador, encarna una potencia, ya que “toda catástrofe abre a los seres, volviéndolos esencialmente relacionales –de ahí que los cuerpos y los objetos se despedacen, aceptando nuevos contornos” (79). Sustrayéndose de las técnicas que buscan apropiarse de lo viviente para someterlo a la tiranía de lo previsible y a la racionalidad del capital, la escritura hace del resto una materia estética y política reconociendo que “es necesario convertir, sin ninguna postergación –desde el corazón del dolor y de la pérdida, más aún, desde un lugar que no reconocemos como nuestro [...]– todo lo que perdemos en maravilla” (79).

Ya desde el primer capítulo afirma Ó que “toda materia acepta un grado bastante alto de metamorfosis, pero hay un límite después del cual ya no es reconocible” (19): precisamente con estos umbrales móviles de individuación e indiferenciación juega y experimenta la obra. La voz narradora demuestra una indisimulada fascinación por las materias maleables y sus inestables configuraciones: aquel muñeco de alquitrán del cuento infantil y su prodigiosa capacidad para asimilar todo aquello con lo que entra en contacto; la arena movediza y los pantanos, “superficies pastosas, ni líquidas ni sólidas, que tragan lo que se les acerca” (34). Cabe incluso preguntarse si la piedra, condenada a ser comprendida como materia inerte, no guardará “toneladas de gelatina dentro del granito oscuro” (172). El cuerpo del narrador, asimismo, atraviesa un proceso de feminización inexplicable y carga con “los ovarios llenos, destilando munditos que educadamente voy guardando aquí y allí”: su materia se desintegra en “pequeñas ovas negras, como un caviar medio asqueroso” (167) que se esparce sobre las sábanas, excretado en ciclos irregulares por los oídos, la boca, las fosas nasales, el ano y el pene.

Los saberes sobre la materia que se desprenden de Ó se abren a la especulación y la indeterminación: “no sé todavía cuándo lo que es sólido se vuelve espuma, a qué temperatura exactamente, ni por qué ocurre eso” (61). Inasimilable a la lógica del capital, “la máquina de la naturaleza” (69) funciona por medio de la producción de repeticiones y diferencias, de semejanzas y sutiles divergencias que no se cohesionan en torno a una identidad estable. En toda individuación persiste, de este modo, una “proporción de error en relación al modelo”, “una medida precisa de diferencia y conflicto: aquella que hay en una casi copia, lo que es semejante sin que sea idéntico” (99). El procedimiento ejemplar es aquí el grabado, “un enorme proceso de transferencia literal de una superficie hacia otra” (69). Todas las superficies, de hecho, advierte el narrador, “en un espacio de tiempo más largo, acaban confundándose, complicándose, descomponiéndose, generándose unas a las otras”, en un “nacer-morir” (69) inacabable. De este proceso participa también el lenguaje “grabando la tinta en el papel, el signo en la piedra”, aunque sin llegar a “la fusión de la materia entera” (69).

Como se pone de manifiesto en estos pasajes, la escritura oscila, ambivalente, entre la singularización y el borramiento de las diferencias, entre su composición y su mezcla. Es, así, por ejemplo, a partir del progresivo envejecimiento y de “la deformación minuciosa de los pequeños detalles” (190) –y no de su juventud inmaculada– que el cuerpo se vuelve interesante: de él llaman la atención la profusión de derrames o hematomas, los tonos y texturas inusuales de la piel, la sequedad de la boca, el cuello que se va hundiendo de a poco en los hombros. Por otra parte, el erotismo dibuja una proximidad entre una indiferenciación que “vuelve líquida la piedra calcárea del día” y las composiciones en que se acomodan los cuerpos, “porque todo en él es encaje, todo a partir de él finalmente encaja, principalmente las partes del cuerpo, que se hacen devotas de concavidades y convexidades de las que no podían sospechar” y se pierden, entonces, en “un laberinto en que nada es ajeno a nada, en que a toda curva le corresponde otra” (176).

A contrapelo de una racionalidad inmunitaria que captura lo viviente y lo impulsa a “protegerse de lo que viene de afuera, como si hubiera crecido en desfasaje con su medio, separándose de él”, la escritura explora la posibilidad de entregarse a “la confusión sin partes” (95) de un progresivo desdibujamiento de los contornos que se inscribe como la condición para

la producción de nuevas asociaciones entre cuerpos y configuraciones de la materia. El narrador, así, sueña con que “la corteza de un roble procee con la fórmica, arrugándola, opacándola y dándole fibras nuevamente, o que la superficie del agua se mezcle con el espejo, licuándolo” (113), e imagina una tecnología capaz de “producir objetos que desde el inicio no logren singularizarse mínimamente, acoplándose a nuestra vida”: cuchillos de barro que se derritan al primer contacto con el agua; “libros impresos en hojas vivas, volviéndose ilegibles mientras se tornan amarillas” (80). La figura del objeto se deshace en favor de un agitado proceso material que se expresa a través del verbo y el gerundio, y solo secundariamente a través del sustantivo. Dejándose seducir por lo perecedero, por lo que se degrada y pierde forma, la lengua, a lo largo de *Ó*, adopta un tono especulativo para desplegar modos alternativos de relación con la materia y novedosas potencias de lo común:

Los más preciosos materiales serían los menos durables, aquellos que nos libran rápidamente de su compañía. Nunca encontraríamos nada de lo producido, ya que nuestros artefactos no durarían lo suficiente para ser encontrados, pero en compensación la materia para producir un nuevo objeto estaría siempre disponible [...]. Así, el trabajo no quedaría congelado en el artefacto. (80-81)

El énfasis puesto en el proceso de producción involucra la materia en una temporalidad abierta que se mueve al ritmo de una continua reconfiguración.

La obra hace también un elogio del desorden, que “guarda la potencia de la que nos alejamos por el cansancio y [...] por el trabajo de determinar la posición, la velocidad y el sentido de cada detalle que nos rodea, por la fatiga [...] de tener todo bajo control” (77). Para combatir el empobrecimiento que cualquier principio de clasificación imprime sobre “el grito áspero de la materia”, la escritura prolifera en “asociaciones, similitudes y combinaciones imprevistas” (78) e inventa una gramática hecha de criterios de catalogación completamente insólitos. Toda clasificación queda, de este modo, expuesta como arbitraria y todo orden se presta a ser desarreglado. Se trata, para el narrador de *Ó*, de “producir una alteración en la propia estructura de la catalogación, hacer, por ejemplo, que cada categoría comparta, en vez de la principal, solo la más fugaz y remota de las características que intenta ordenar” (78). Podría trazarse, así, “por semejanza cromática” (78), una extraña serie entre el tono de una casona por la noche, la cal de un muro y el pelaje gris de un perro, y en el cajón de un escritorio podrían guardarse “asociaciones de un poniente –linternas, acuarela rosa, un gallo, fósforos, las luces de una ciudad vista de lejos, encendiéndose de a poco” (78-79). Barajar y dar de nuevo: la lógica de lo común en *Ó*, minoritaria y anómala, funciona, entonces, a partir de operaciones de desclasificación y de composición de nuevas relaciones. Hay aquí un gesto tanto político como estético, ya que en cualquier régimen de clasificación se imbrican categorías de saber y técnicas de poder que modelan cuerpos, subjetividades, lenguajes y modos de vida. La reinención de estas dimensiones requiere, por su parte, de la fuerza de una experimentación estética capaz de dinamizar la potencia asociativa de lo viviente.

Junto con todo principio de clasificación, la escritura destituye también al sujeto para acoger otra clase de saberes y conjeturas en torno al cuerpo, sus afectos y materias: “abriría mis brazos sin nadar, no yo, boyar tal vez, y dejaría el gordo tronco que tiene mis digitales y mi edad” (40). La voz narradora se sustrae de su identidad, aspira a “dejar en paz a los acontecimientos” (144) y descubre, luego, que “dentro de mí nadie mandaba” (153). Hay un saber del cuerpo derivado de su uso que es anterior al lenguaje pero que, paradójicamente, se expresa a través de él –de una palabra intuitiva y cargada de afecto que toma distancia del orden de la razón–: “Yo sé antes de la lengua, sé antes de la lógica, sé solo con la inflamación de mi amígdala, [...] solo con mi sarampión, mi escarlatina, solo con mi barriga hinchada. Mi rodilla raspada testifica: hay suelo. Cayeron mis dientes de leche: hay peso” (155). La experiencia del

cuerpo se configura como un aprendizaje sobre las fuerzas asubjetivas que lo atraviesan y sobre su relación con un medio de vida, saber práctico que permite advertir, por ejemplo, “nuestra dependencia de la atmósfera, nuestro intercambio de unidad con el aire que nos circunda” (52).

La relación entre el viviente y el medio no se resuelve bajo la forma de un proceso de adaptación mecánico, sino que es notablemente dinámica y variable. Sensible a estas transformaciones, el narrador de *Ó* asevera que “nuestro paso debe permanecer libre, descontrolado, perdido” y que cualquiera “debe tener derecho a dar pasos en falso, a gestos inexplicables, debe poder desperezarse, girar la cintura hacia atrás sin motivo aparente” (53). La norma inmanente de la vida parece ser la de una perpetua inadecuación, al punto de que el desvío o el error podrían ser, en efecto, “una necesidad evolutiva, biológica, como si el organismo necesitara dudar para desarrollarse” (134). Una biografía, así, jamás puede sintetizarse en una obra acabada y definitiva: “Admiro a quien responda a la pregunta fatídica ¿Qué es lo que has hecho? con un No sé o Nada, y más aun a quien ni siquiera responda, entretenido con la larga fila de hormigas o las espirales de humo de algún vehículo” (42). Fascinada por las variaciones imperceptibles de lo viviente, nutrida de una vigorosa imaginación estética y política, la escritura se arriesga decididamente a perder el tiempo, a proliferar en digresiones e hipótesis improbables para ensayar otros posibles vínculos entre la palabra y el cuerpo.

Obras citadas

- Cámara, Mario. “Materia invulgar”. *Bazar Americano*, 2015, <http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=451&tabla=resenas&contenido=resena>
- Cóccaro, Victoria. “Imágenes (políticas) de vida: ¿el animal, el fósil? Figuras del prisma posthumano en la obra de Nuno Ramos”. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura*, n° 17, 2017, pp. 139-152, <https://452f.com/politicas-vida-coccaro>
- Dardot, Pierre y Christian Laval. *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Traducción de Alfonso Diez, Gedisa, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, Pre-Textos, 2006.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Giorgi, Gabriel. “Un suelo que no deja de moverse. Temporalidades no-humanas de Nuno Ramos”. *Matraga*, vol. 25, n° 45, 2018, pp. 597-613, doi:10.12957/matraga.2018.36772
- Kiffer, Ana. “Entre o Ó e o Tato”. *Alea*, vol. 12, n° 1, 2010, pp. 34-46, doi:10.1590/S1517-106X2010000100003
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, 2010.
- Ostrom, Elinor. *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge University Press, 1990.
- Ramos, Nuno. *Ó*. Traducción de Florencia Garramuño, Beatriz Viterbo, 2014.