

# EL EROTISMO HÁPTICO DE NUNO RAMOS

*Una exploración en la obra del artista brasileiro a partir de su obsesión por la materia. Máquina autoerótica que se reactiva a medida que acontece y encuentra en el tacto su propio activismo. Más háptica que óptica, la propuesta de Nuno Ramos privilegia la presencia física y la afectividad, para urdir desde esa taquicardia de la materia una erótica de lo existente y nuevos modos de sentir.*

POR VICTORIA CÓCCARO

*Nada puede tocar o ser tocado excepto un cuerpo.  
Lucrecio, Rerum Naturae, Canto I*

*Un sueño hecho de materia y no de símbolo,  
de tacto y no de devaneo.  
Nuno Ramos, Ó*

*El cuerpo tiene la posibilidad de retornar y cuestionarles con su propia materia a las normas reguladoras que producen su exclusión.  
Javier Guerrero, Exhibicionismo y visualidad en América Latina*

**N**uno Ramos es escritor y es artista. Pero antes de continuar esta presentación debo aclarar que uso las palabras “escritor” y “artista” porque —aún por generales y hasta vagas que puedan resultar— en este caso conviene. Ramos escribe: poesía, que publica en libros de poemas e imágenes (como *Junco*, 2011); prosa, que es a la vez poema, ensayo, autobiografía, interrogación estética y especulación filosófica, como *Cujo* (1993, su primer libro) pero también *Ó* (2008); y otras cosas que exigirían la creación de “un género” nuevo para clasificarlas. *Sermões* es su último libro (2015), especie de novela-poema-ensayo sobre un profesor de filosofía devenido poeta que especula sobre sexo y expone su cuerpo. Ramos es artista en el sentido amplio que este término tiene —por virtud o por defecto— en el arte contemporáneo. Su obra plástica se compone de cuadros de gran formato (la serie *Quadros* de 1987-1991, o *Vaselinas* de 2015, entre otras), esculturas (la serie *Craca*), instalaciones (*Cal*, 1987; la serie *Videotexto*, 1991-1993), “audio-instalaciones” (como *Bandeira branca*, 2008 o su última exposición *O direito à preguiça*), “video-instalaciones” (*Hora da razão*, 2009), performances (ejemplo es la que tuvo lugar en Buenos Aires en 2014, *No sé, El templo del Sol*), intervenciones en el espacio (*Mataçao*, 1996; *Marémobilia*, 2000; *Iluminao is terreiros*, 2006), entre otras formas cuyo nombre podríamos inventar aquí.



Serie Vaselinas, 2015.

Como puede verse, a lo largo de su trabajo no privilegia una modalidad sobre otra, ni demuestra un desarrollo evolutivo donde una forma superaría a la anterior, sino que trabaja con todas a la vez y retoma formas del comienzo. Es decir, su trabajo es un bloque, como la materia, un bloque que no reconoce “géneros” ni “disciplinas” a priori, sino que se mueve entre la escritura y la plástica como un *continuum*. Esa porosidad que Nuno Ramos concibe y ejecuta entre las prácticas artísticas da cuenta de una predisposición hacia la materia: partir de la materia como a priori absoluto, responder al movimiento o la quietud que esta imponga sobre la trama formal de la obra. O dicho de otro modo, para responder al continuo y la porosidad de la materia es necesario que los géneros y la disciplinas se vuelvan porosas. En esa taquicardia por la materia, que va de la partícula de polvo a enormes piezas de mármol (*Gotas; Pedras Marcantonio*, 1998), Ramos expone una erótica de lo existente. En esa erótica, que es el modo en que Ramos ubica la relación de un cuerpo con otro cuerpo, el espacio o la materia, pero también entre las materias (cosas o meros materiales), el tacto funciona como gramática, parlante o muda: ¿Qué lengua habla la materia? ¿Qué lengua hablan los habitantes de ese océano corporal sin nombre, de ese cuerpo que abre la escritura de *Ó* descubriendo círculos calvos en su rostro? “¿Qué gen terminal nervioso ordenó que cayeran en ese formato circular perfecto? ¿En qué lengua interna conversaron?”<sup>1</sup>(8).

*Ó* es una obra escrita de Nuno Ramos, publicada en 2008 en San Pablo y en 2014 en Argentina. Se compone de 25 entradas entre las que se distribuyen los

*Ó*, suerte de documentos corporales donde el cuerpo aparece como una “amalgama de carne y de tiempo”, un texto físico que se toca para leer tratando de conservar sin nombre eso que persiste como materia y fuerza: “...que no hay signo para la enfermedad y que el cuerpo, el cuerpo profundo, continúa inexplorado y mudo” (17). Para Nuno Ramos, entonces, el cuerpo es materia. En todo su trabajo artístico despliega una gran poética de la materia como aquello que se transforma: da forma y recibe forma, en consecuencia expone los cuerpos como material que se relaciona —afecta y es afectado— con otros cuerpos, con el espacio y, sobre todo, con el lenguaje.

¿Cómo se relaciona el lenguaje con la materia? Esta es *la paradoja Nuno Ramos*, la que recorre su obra como tema y también en su dimensión formal. Más adelante me detendré en este punto, por el momento señalemos que en *Ó* persiste la puesta a prueba por medio del lenguaje de lo que se está escribiendo, a través de la pregunta sobre la relación entre escritura y cuerpo: “Tal vez sea mejor ocuparnos ahora de esta extraña herramienta —escribe Ramos—, el lenguaje que me pone fuera del cuerpo” (11). En esta relación, considero, ingresa la dimensión del tacto, en este caso para producir un extrañamiento en el lenguaje y, en consecuencia, en la relación cuerpo-escritura.

La literatura, entonces, en la propuesta de Ramos, no vuelve inteligible a la materia, más bien es usada y usa al lenguaje como herramienta para introducirse en esa materia y entrar en continuidad, como si la tocara. La escritura, así, se despliega como un sensualismo de la materia, un documento de la exuberancia de



las cosas (piedras, objetos, cuerpos, animales), y algo similar podríamos ubicar en su obra plástica. En primer lugar, el tacto imprime sus características sobre la trama formal, tal como las define y explora Pablo Maurette a lo largo de sus ensayos sobre el tacto<sup>2</sup>: proximidad, fragmentariedad, simultaneidad (de tocar y ser tocado), relación, cercanía, presencia (ya que reconoce al otro como presente y ocurre en el presente, entre dos cuerpos o materias), continuidad, desestabilización de nociones y categorías (como objeto y sujeto, activo y pasivo), entre otras.

En segundo lugar, sus obras, en la elección de materiales y en el modo en que se disponen, convocan un modo de percepción táctil —en sintonía, es cierto, con una exploración estética del siglo xx<sup>3</sup>.

Una coagulación de marcas, llagas o texturas donde se inscribe ese “carneval de lo particular y de lo irregular”, el mundo como “bazar de texturas únicas e irrepetibles”<sup>4</sup> que es el mundo según el sentido del tacto. En sus ensayos, Maurette expone algunos modos en que la literatura utiliza, involucra, explora e incorpora formalmente el sentido del tacto, desde el verso homérico dactílico hasta la escritura de Kafka. En la estela que deja me propongo pensar las nociones de cuerpo que aparecen en la obra de este artista, cuerpos entendidos como materiales y figurados a través del sentido del tacto, para luego interrogar el erotismo háptico de Nuno Ramos en el marco de las ideas de George Bataille, en el contexto del capitalismo actual.

Un escritor del tacto es de algún modo un sensualista: las texturas, las temperaturas, las irregularidades lo afectan; por eso la escritura



Hora da razão (Choro negro 3), 2014.



Aranha, 1991.

de Nuno Ramos aparece como un tocar afectivo y una máquina autoerótica que se reactiva a medida que acontece. Más háptica que óptica, privilegia la presencia, la cercanía física y la continuidad frente a la distancia que impone la visión y la perspectiva de la representación. Estas coordenadas pueden presentar nuevos modos del sentir y figurar otros cuerpos y nuevas formas de relación.

## El cuerpo como inscripción háptica

En *Ó* nos encontramos con un cuerpo atravesado por lo que no tiene nombre (ó<sup>5</sup>) y lo desestabiliza constantemente. En consecuencia, su conocimiento será por el tacto, lo cual ya se anuncia en las primeras páginas: “murmuro un nombre confuso a cada ser que llama mi atención y toco con mi dedo su frágil solidez, fingiendo que son homogéneos y continuos” (12). El tacto aparece como la forma de relacionarse con esa zona de la materia que contiene fuerza sin lenguaje, porque el lenguaje quebraría la continuidad que ocurre en el tacto: “Qué es lo que queda sin que yo sepa ya el habla (...) cuando las fechas se mezclan en una textura impronunciable, yo te conozco por el tacto” (“Tercer *Ó*”, 64).

Como suscitan sus esculturas o sus cuadros al convocar modos de percepción táctil, donde importa un acercamiento por la sensación, en *Ó*, entre el cuerpo y la escritura, el tacto abre a nuevas maneras de entender el cuerpo (en tanto que cuando se toca se piensa en lo que se toca a través de lo que produce el tocar: el afecto, entendido como todo lo que genera un cambio en el cuerpo sensible, donde el tacto es entonces una sensación corporal que devela nuestra capacidad de afectar y ser afectado). Con sensación referimos al concepto que Deleuze acuña para nombrar en la obra de Francis Bacon otra forma de hacer aparecer al cuerpo en el arte por fuera de la narración y la figuración. Allí, el filósofo argumenta que mientras que la figuración requiere cierta distancia para lograr una visión global del cuerpo, la sensación convoca cercanía para conjurar lo ilustrativo y narrativo. La sensación hace aparecer un cuerpo no figurado como objeto sino experimentando la sensación: cuerpos presentes, deseantes, inmanentes, abiertos, vulnerables, transformables y transformadores, interrelacionados, agujereados, fuera de control, más allá del saber. Una *pintura de la sensación* capta el hecho o acontecimiento, la acción directa de fuerzas invisibles sobre el cuerpo. Al devenir todo el cuerpo órgano perceptivo *experimentante*, configurador de sensibilidad y soporte donde el mundo puede existir, le destituye al ojo el privilegio de percibir<sup>6</sup>. Allí el tacto nos permite pensar al mismo tiempo al sujeto y al objeto (hecho o espacio).

La potencia estética del tacto está en permitir acercarnos al cuerpo sin la necesidad de consolidar un saber universal, sino exponiendo su singularidad, su detalle, y sobre todo su forma de acontecer en episodios

aislados. El yo se presenta por fuera de una estructura biográfica que responde al sentido, al orden de las causas y las consecuencias, que ofrece al cuerpo como totalidad organizada y funcional sobre el que ejercer un saber. Por el contrario, el yo de Nuno Ramos no sabe, está desorganizado, tiene exabruptos; atraído por todo lo material, enamorado de lo sólido, toca y escribe, el tacto le permite ubicarse en la escala micro de lo mínimo del grano de polvo. Una escritura atravesada por el tacto como la de Ramos hace que la *ruina* no sea un destrozo sino un canto. Si el tacto, según Maurette, se detiene en lo anómalo, Ramos convierte en activa esta relación: es el tacto el que abre una experiencia anómala. Así la experiencia de contacto y deseo por pedazos de materia (“quiero el polvo del plástico, las migajas del acero”) funciona como motor de su escritura.

Como señalamos, *Ó* comienza —a modo de diario— con el registro de algunos acontecimientos corporales: se le dibujan círculos calvos en el rostro, engorda ineluctablemente y deja de ubicar un fragmento de hueso sobre la rodilla. Su cuerpo acontece, su materialidad se transforma, sin un saber que lo explique ni una palabra que lo nombre. Así, quien escribe ironiza sobre una posible enfermedad que le otorgue una identidad, acaso un lugar en el mapa biopolítico —como clasificación de todo lo que le acontece a un cuerpo a fin de otorgar un producto o servicio, una identidad en tanto consumidor—: “¿Micosis? ¿Stress? ¿Hongo? ¿Musgo? —diagnosticaron inmediatamente algunos amigos, con ese devaneo de la medicina amateur, y me alegré con la posibilidad de ganar la compañía, aunque fuera una enfermedad, de algo con nombre definido”(8). Luego, documenta la desaparición de “un pequeño fragmento sobre el hueso de la canilla derecha” o el engorde de su vientre y concluye que el cuerpo cambia, opera todo el tiempo un movimiento cuya finalidad le pertenece solo a él (9). Lo corporal como acontecimiento, entonces, antes que elaboración de un relato, donde esa materialidad del cuerpo no es exaltada como obscenidad, transgresión, festividad procaz o bien conformando un esteticismo que lo delinee para depositar significados, sino que se expone inserta en lo cotidiano, en lo vivo desjerarquizado, tratando de recuperar el misterio de la vida en una escritura que toma al cuerpo como un hecho vital más. El cuerpo es la manifestación diaria del gasto, su envejecimiento, su continuo cambio de forma (engordar, ensancharse).

En este modo de inscribir lo corporal en su práctica artística, Nuno Ramos recuerda al artista argentino

Alberto Greco. Cuando traza sus VivoDitos (señalización y firma de cuerpos en la vía pública que devenían así obras de arte “vivas”) o cuando pone modelos vivos delante de sus cuadros y las siluetas quedan plasmadas en la tela como huellas, el cuerpo aparece como soporte de la obra<sup>7</sup> o bien como efecto sobre esta. Pero también en su obra plástica, por ejemplo *Hombre Pintura*, o los cuadros negros y matéricos del período 1959-1962, que exponen la potencia del material y convocan una visión háptica del cuadro, pueden vincularse a las primeras obras de Nuno Ramos: las series *Quadros* de 1997-1998 (luego retomada en otros años). Greco y Ramos –también ambos son artistas plásticos y poetas– de diversas formas escriben y registran al cuerpo como algo que sucede en el mundo, o más bien, en ese mismo momento pictórico o escritural: manifestación del sujeto escribiente y de ese instante de escritura. Escribir es escribir –también– los acontecimientos del cuerpo.

Irrupción del cuerpo en la escritura, la cual se vuelve diario y documento de sus manifestaciones y donde este es expuesto como instancia presente en la escena de escritura. La escritura aparece como un acto motriz, es una actividad corporal, y el lenguaje como un proceso o un proyecto más que una herramienta que nombra. Del mismo modo la actividad artística se desarrolla como proceso, justamente, como actividad continua entre la escritura y el arte plástico. Así, cuando en Ramos “un pequeño grano anuncia en una epifanía la potencia” (174), aparece la potencia ó (ó es lo que no tiene nombre y abre un hueco en la palabra, allí la elección de la letra O ejerce gráfi-

camente esta idea de vacío): “La carne que nuestra propia carne fue necrosando”, unas zapatillas viejas o pedazos de piedras son cosas que guardan su potencia ó si se mantienen incomprensibles –fuera de la representación, podríamos decir,–por eso la técnica de Ramos apunta a una inscripción de la tapicería de lo real fragmentada y desmigajada de una unidad ausente. Incomprensibles, dadas en su inmanencia, estas “epifanías” de la materia son interrupciones de nuestro “exilio” hecho de nombres y monotonía, explica el escritor. Por eso él va en sentido contrario: “a todos los pronombres los llenaría de materia” (171). La pregunta que abre es por todo lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, ya que estas divisiones son erosionadas, ya que el erotismo es, siguiendo a Bataille, la aprobación de la vida hasta en la muerte<sup>8</sup>.

La vida aparece como algo que se abre más allá de lo que conocemos sobre ella. En el capítulo de *Ó*, “Zurda, lío, hidroeléctricas”, la mano zurda aparece como esa zona del cuerpo que resiste a la cultura, el lenguaje, el orden y la clasificación. Sería una parte del cuerpo que no funciona como ‘el socio del sujeto’ que trabaja para él y lo hace ganar dinero, acorde al modo de distribución de los cuerpos en el orden capitalista actual<sup>9</sup>. Por el contrario, los cuerpos figurados en *Ó* se comportan imprevisiblemente y lo mismo podría decirse de sus obras que exponen la relación entre dos o más materiales orgánicos: se mueven, desmoronan, derriten, parten, resisten, penetran, de forma imprevisible.

Desde una perspectiva vitalista, podríamos ubicar en la torpeza de la zurda *esa fuerza que se afecta a sí misma*, energía vital, potencia que desarma y excede las cristalizaciones o territorializaciones y expresa lo viviente. Sin embargo, si bien es esta imprevisibilidad del cuerpo lo que pareciera inscribir Ramos en su escritura, en sus *Ó*, no podríamos hablar de una po-



Manorá Branco, 1997.



tencia viviente *avasallante*. El de Ramos sería más bien un vitalismo lento, moroso, torpe, inoperante, que nos exige crear otras figuraciones para lo viviente. Lo que aparece en ese lugar de apertura de la vida es la materia como aquello repleto de incógnitas, donde Ramos despliega su obra como una investigación (¿o una navegación?), sin fines ni resultados, de sus relaciones y transformaciones.

Frente a esa materia: el lenguaje, pero uno que al nombrar no signifique, no trascienda la mudez material. ¿“Ó” sería un modo de un hablar físico, de una lengua matérica? Así Ó registra acontecimientos de la materia (cuerpos y cosas) desde las huellas y las marcas que se dejan entre sí: “Somos pergamino, arena. Sufriremos la compresión continua de los otros cuerpos en el nuestro, que van imprimiendo allí una forma de escritura que nadie lee y después se apaga sola” (193). ¿O acaso esa escritura mínima puede leerse por el tacto?

Entonces, ¿materia o lenguaje? Esta pregunta tensiona toda la escritura de Nuno Ramos cuyo paradójico objetivo es hacer del lenguaje materia que solo “hablaría” para quien la toca y solo por el tacto sabría su nombre, (paradójico porque este es expresado en esa misma lengua de la que quiere escapar): “entonces extenderíamos la mano hasta el próximo cuerpo y sabríamos por el tacto su nombre y su sentido, y seríamos dioses corpóreos” (13). La pregunta por el lenguaje en la escritura fisura la relación del lenguaje con el mundo en tanto garante ordenador de una realidad y percepción de una totalidad. En consecuencia, aparece una realidad caprichosa, una fragmentariedad sin síntesis. Allí la escritura se ofrece como el fin mismo de la obra, un gesto cuyo único objetivo es producir un material que es solo un resto más, y al fin, un conjunto de fragmentos. Esto se ve en los títulos de cada entrada o capítulo que no es más que una enumeración azarosa (“Recubrimiento lama-madre, urgencia y repetición, ¿los perros sueñan?”), como si apuntara a coleccionar pedazos de materia, piedras o caracoles, así como se presentan las palabras que componen los ó. Solo hay hechos concretos: sordos y mudos. Objetos desinstrumentalizados, fósiles y manos zombis es lo que atrae a Nuno Ramos.

### Un erotismo del tacto

La mano zurda, Ó, lo mineral, el fósil, los primeros héroes mudos, esa zona que se mantendría en una continuidad erótica con todo lo existente... Si seguimos las



Choro Negro, 2004.

tres formas de erotismo consideradas por Bataille: de los cuerpos, los corazones y lo sagrado<sup>10</sup>, cuya principal característica sería, en sus palabras, una sustitución del aislamiento del ser —su discontinuidad— por un sentimiento de profunda continuidad (Bataille, 20), podríamos quizás poner el tacto en esa serie. Un erotismo del tacto, un erotismo háptico, entonces, ya que al tocar, desvaneciendo el abismo que los separa, los cuerpos (pero también la materia) ingresarían en la continuidad entre todo lo que es: “soy contigo a ellos, hechos de carne parecida. Por el toque me igualo al acero más frío, algo de mí se transmite a él”<sup>11</sup>. Una imagen (que podría devenir en concepto) para describir la escritura táctil de Ramos es la del “muñeco de alquitrán”<sup>12</sup>: todo lo que se le acerca se le pega, y engorda ineluctablemente. La ganancia: tener más superficie de piel para entrar en continuidad, aumentar su superficie de contacto, desplegar un erotismo del tacto que franquee la discontinuidad, que acaso vuelva inteligible en el hueco de la palabra una continuidad con toda la materia. Sin embargo, veremos, hay algunos aspectos que diferencian al erotismo del tacto de la serie batailleana. Principalmente, el de Bataille es un erotismo exclusivo a la ‘especie’ humana y heterosexual (de hecho, casi exclusivo al ‘hombre masculino activo heterosexual’), mientras que Ramos crea un *transerotismo* entre lo existente ya que el erotismo ocurre también más allá de los cuerpos, entre materias.



Hora da Razão, 2014 (Choro Negro 3).

## UN EROTISMO TRANS-ESPECIE Y MULTISEXUAL CUYO MOVIMIENTO ES UNA CONTINUA METAMORFOSIS, AL MODO DE UN ORGANISMO VIVO Y TAMBIÉN DE UN ORGANISMO MUERTO.

La figura de la muñeca rusa que aparece en el capítulo 9 habla de una continuidad leída como huella y tacto entre superficies, y en esta línea aparece “el erotismo” en el último capítulo de *Ó* como aquello que puede superar la discontinuidad. Cuando escribe “estoy hablando del erotismo” (174) se refiere al contacto de los cuerpos: presencia y presente (“ahora”) que deja una marca en el cuerpo. El erotismo tiene el poder de transformar la materia (“el erotismo vuelve líquida la piedra calcárea del día”) y los cuerpos (“este nuevo cuerpo que parezco ganar gratuitamente con el erotismo”, 175). En este proceso metamórfico todo encaja y recupera acaso esa continuidad perdida y fracturada: “Tal vez el placer sexual sea el premio por el gran encaje de todos nuestros miembros –con nosotros, con otro cuerpo y con la naturaleza de forma general” (176).

Pero, ¿qué cuerpo es el que aparece en la escena erótica? Frente a un cuerpo con fines y propósitos, autocontrolado y objeto de un saber, aparece en *Ó* un cuerpo que no es reducido a un objeto más de conocimiento extendido en el espacio y el tiempo, es decir, un cuerpo que transforma lo extenso en intenso. Este cuerpo es llamado cuerpo-sí porque nada le es ajeno, toda la materia le interesa, lo continúa, como unidos por una enorme piel.

Un cuerpo obeso que, cual zombi insaciable, devora otros cuerpos, incorpora y transforma todo lo que se le acerca. Aquí entonces vale introducir la idea de que Nuno Ramos no figura un cuerpo estrictamente antropomorfo, más bien, desactiva de una vez la máquina antropológica: en su obra parece borrarse cualquier pista de “lo humano” (y el tacto como régimen de lo sensible que avanza por fragmentos y extrema cercanía le corresponde a esa caída de la representación de la forma-hombre propia de la modernidad), por eso su predisposición es hacia la materia en general.

El erotismo del tacto no es exclusivo a “lo humano”, se extiende a

las piedras y los animales. Ramos arma una contigüidad entre humanos, animales, plantas, piedras, sustancias, objetos: “hermano fruto, polvo y cadena, en todo idéntico pero mudo” (107). El erotismo entre lo existente se despliega como una lava o una goma (un material frecuentemente usado en su obra plástica, junto con la vaselina, la brea, el alquitrán) que cubre y metamorfosea los materiales: “el viejo mueble habrá cumplido su más elevado, corpóreo, destino: mezclarse, metamorfosearse, dejarse tomar por la lava original que vuelve igual el diente y el vidrio, la mano y el animal, el terciopelo y el contenedor” (144).

Este erotismo responde a la continuidad (a)morfológica entre lo vivo y su entorno, una piel recubre a todos por igual. Un erotismo trans-especie y multisexual cuyo movimiento es una continua metamorfosis, al modo de un organismo vivo y también de un organismo muerto. La piel como un límite que es traspasado constantemente, que deja de ser un límite porque el tacto la transforma en continua, podría funcionar como metáfora de la obra de Nuno Ramos. Pero vale señalar que así como vivo y muerto u orgánico e inorgánico son categorías que se desdibujan, lo fragmentario y lo continuo se ofrecen a la vez: Ramos nos presenta una continuidad, contigüidad de fragmentos. Y esta noción corresponde al cuerpo que se construye en su escritura, un cuerpo que —como el que precisa Jean-Luc Nancy en su *Corpus*— no tiene unidad sintética sino es una colección de partes: “Hay piezas, zonas, fragmentos (...) un pedazo después de otro, un estómago, una ceja, una uña, un pulgar”<sup>13</sup>. El tacto, como la escritura<sup>14</sup>, lo vuelve material y presente cada vez. Un material plástico que transforma y se transforma.

Sin embargo, vale aclarar que el erotismo del tacto de Ramos no disuelve sino que transforma. En Ramos, su “ser amado” es la materia, la materia es esa transparencia opaca del mundo donde se experimenta la continuidad del ser, por eso aquí la verdad del ser es la verdad de la materia. Para él hay vida en la piedra, “ó está en las cosas sólidas que toqué y tocaste” (69), la afirmación de la vida hasta en la muerte, pero la vida y la muerte no nombran solo lo humano como en el erotismo (humano) de Bataille. La “experiencia interior” donde se da la continuidad del ser sería entonces la experiencia del tacto (interior y exterior); en el tacto se sustituye el lenguaje por una “contemplación silenciosa”, el silencio del erotismo, porque la conciencia de la continuidad nos quitaría inmediatamente de la continuidad. Tal vez por eso Nuno va hacia la materia,

como un momento de continuidad pre o pos lingüístico y humano, o bien apunta a transformar la palabra en materia o en fósil. El erotismo del tacto no hace diferencia entre géneros, el participante masculino no es necesariamente el activo ni la femenina la “parte pasiva”, como ordena Bataille: “insisto en el hecho de que la parte femenina del erotismo se aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador” (23). En la escena erótica que leemos en *Ó* (“Tocarla, engordar, pájaros muertos”) la mujer es activa: “lo que quiere de mí es sexo, y si despierta con la punta de mis dedos, enseguida dirige mis gestos a las regiones guardadas de su cuerpo” (33). El tacto no la disuelve sino que la hace presente, la transforma en presencia: “No me canso de tocarla, (...) materializarla frente a mí a través del tacto. Tal vez por saber, saber profundamente, que todo lo que se ofrece está desapareciendo y muriendo, sé que tengo que alcanzarla antes que desaparezca” (31).

Por último, el erotismo del tacto que delimitamos se diferencia de un erotismo de las emociones propio del neoliberalismo. La socióloga Eva Illouz denomina “capitalismo emocional”<sup>15</sup> a la fase actual del capitalismo en la cual las emociones —en tanto vínculo entre significados culturales (por ejemplo “divisiones de género”) y relaciones sociales— regulan el consumo a la vez que se han vuelto mercancías. El consumidor-productor del neoliberalismo está en constante búsqueda de placer, belleza y bienestar, a la cual se articula la producción. Las emociones y hasta el placer se convierten en herramientas del biopoder, funcionan como formas de control de los cuerpos. Pues a un erotismo de las emociones le corresponde, en esta configuración, un erotismo de los cuerpos “bellos”, ejercitados, “saludables”, bienformados, autocontrolados, objetualizados en un saber. De este modo, Illouz<sup>16</sup> señala que en el capitalismo emocional la forma de la narración autobiográfica es fundamental para crear identidades (es decir, consumidores), pues en el relato el yo se autoconstruye, cuantifica y cualifica sus emociones a fin de fijar una figura clara sobre su personalidad. Donde se negocian emociones, su narración, comunicación y nominalización es un paso fundamental para convertir las en materia de intercambio (como bien o como moneda). Los individuos gobernables son aquellos que, como empresarios de sí mismos, al reflexionar y taxonomizar su “vida interior”, producen su propia satisfacción. Según Illouz, la narración autobiográfica, exposición de la vida privada, de las emociones y las intimidades, aparece entonces como la forma discursiva que mejor



articula al sujeto afectivizado-racionalizado (la construcción del Yo que siente y reflexiona sobre ello).

En este contexto, el erotismo háptico que gana terreno en la obra de Nuno Ramos crea un cruce novedoso entre formas textuales (o discursivas), representación de afectos y nociones de cuerpo, ya que el tacto configura un régimen de lo sensible que se aleja del orden de la emoción. El tacto como un erotismo del mundo expresaría la perseverancia de la sensación, la cual, en los términos de Deleuze, reordena la experiencia sensible. Rancière<sup>16</sup> llama al régimen estético de las artes aquel que se caracteriza por un particular modo de ser sensible que “contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño para sí mismo”. Continuando sus palabras podríamos decir que Ramos convierte al lenguaje en extraño respecto a sí y sufre una taquicardia por lo sólido porque la piedra guarda una potencia en su inexpresividad<sup>17</sup>, algo que no se nos revela ni como útil ni como nombre. Así, esa forma

mineral, por ejemplo, puede volverse en Ramos una nueva anatomía del deseo, o al menos una nueva materia que desorganiza. El artista brasileño vuelve presente que no todo en lo existente nos responde y tiene nombre, hay una actividad vital no apresada por el ciclo mecánico. En *Ó*, escribe con sarcasmo sobre la relación entre cuerpo y lenguaje del capitalismo emocional que atentaría contra el despliegue errático y persistente de la vida:

*un pequeño demonio grita alto y todo el tiempo: ¡Aproveche el día!, o ¡Concéntrese!, o ¡Estudie!, o ¡Gane dinero!, o ¡Sea feliz! (...) Es a la constancia de propósitos y a la fuga a cualquier disipación que estos sistemas, por más variados, apuntan; es al horror a la continuidad anónima de nuestra respiración, a la caída o al crecimiento de nuestros cabellos o a los troncos de los árboles, al modo en que los helechos se orientan hacia la luz, al propósito autocentrado, mineral, de continuar inmóvil en su continuidad, que parece la más antigua vitalidad de la vida; es contra todo esto que todos estos sistemas se lanzan (41- 42).*

Contra ese resto inexpresivo e impasible que nos deja, sí, un poco estupefactos y avanzando a tientas: tocando lo que nos chocamos. El erotismo de Nuno Ramos, entonces, consiste en entrar en continuidad con lo real, formar parte del mundo. Y el mundo es a la vez: naturaleza y cultura, hombre y animal, materia sólida y líquida, lo muerto y lo vivo; tocar es erosionar estas divisiones. Por eso el erotismo aquí supera al de la especie, y más bien tendríamos que hablar de un erotismo de toda la naturaleza. La práctica artística de Ramos se aparea con la materia pero no para procrear —duplicar— sino para celebrar un erotismo entre lo existente que activa una metamorfosis doble: en el mundo y en la escritura. Hay, por último, un efecto político en exhibir la capacidad de transformación de la materia (cuerpos, cosas): su disponibilidad para ejercer nuevos usos, generar nuevos sentidos y reconfigurar el territorio de lo pensable, lo visible y —agrego— de lo háptico: nuestra capacidad de afectar y ser afectados.



Hora da Razão, 2014 (Choro Negro 3).

## EL EROTISMO HÁPTICO QUE GANA TERRENO EN LA OBRA DE NUNO RAMOS CREA UN CRUCE NOVEDOSO ENTRE FORMAS TEXTUALES, REPRESENTACIÓN DE AFECTOS Y NOCIONES DE CUERPO, YA QUE EL TACTO CONFIGURA UN RÉGIMEN DE LO SENSIBLE QUE SE ALEJA DEL ORDEN DE LA EMOCIÓN. EL TACTO COMO UN EROTISMO DEL MUNDO EXPRESARÍA LA PERSEVERANCIA DE LA SENSACIÓN.

### El tacto como activismo

Al describir el régimen postindustrial farmacopornográfico, Beatriz Preciado<sup>18</sup> se refiere al lugar hegemónico de la ciencia como discurso y práctica cultural, en tanto tiene “autoridad material”, es decir, la capacidad no solo de describir o representar sino de crear la realidad. Sin embargo, hace una salvedad: el arte y el activismo también tendrían este poder performativo de crear artefactos.

¿Cómo elabora hoy la literatura los sentidos de un cuerpo sobrestimulado, vuelto objeto de consumo, objeto estético y erótico, cuya sensibilidad parece estar construida y moldeada constantemente? La escena erótica —lejos de ser un acto de transgresión, más bien devenida un momento de consumo acechado por variadas ofertas culturales— modela las subjetividades. Es decir, en la escena erótica se construyen nociones de cuerpo y también a la inversa, los cuerpos articulan determinadas formas del sentir y del erotismo. Eloy Fernández Porta señala cuatro disciplinas que desde distintos enfoques abordan el análisis del capitalismo actual con el cuerpo como tema en común. Cada una focaliza una parte: la piel, en el caso del sujeto hipersensible de la sociología de la moda; el cerebro, en la sensibilidad hiper racionalizada de la sociología de las emociones ya que es este el que ordena emociones y asigna bienes de consumo; el sexo, en perspectivas biopolíticas como la de Preciado que identifica un circuito de excitación y sobreexcitación del consumidor; y por último, un enfoque como la crítica a la ideología que configura un sujeto que, como contrapartida de ese espacio hiperestimulado, se “enfría”. Pero, ¿son estos los únicos sensibles, sujetos y construcciones corporales que podemos imaginar en el contexto actual?

Las páginas anteriores intentan desplegar esa posibilidad del arte y la literatura de funcionar como “contralaboratorios virtuales de producción de realidad” que apuntaba Preciado. A través de la obra de Nuno

Ramos traté de vincular la creación de procedimientos artísticos con la figuración de cuerpos y así proponer coordenadas para nuevos erotismos<sup>19</sup>. Porque, si con Judith Butler<sup>20</sup> decimos que el discurso produce lo que él nombra, ¿cómo ampliar las formas discursivas que ordenan las emociones y articulan los cuerpos que construyen?, ¿cómo reabrir, rearticular, ofrecer otros mecanismos de asociación entre emociones y representaciones? ¿Qué maneras existen de imaginar formas del sentir, imaginar cuerpos que sienten y se nombran desorganizando “moldes” que se dan como “naturales”? ¿Cómo desplegar una forma de presentar y elaborar emociones no para cristalizar una identidad e institucionalizar un yo, es decir, cómo puede “hablar” (escribir) un yo sin responder a una exigencia biográfica? ¿Cómo puede una vida —un cuerpo— escribir y escribirse? ¿De qué formas se relacionan cuerpo y lenguaje? ¿Cómo presentar emociones sin que sean evaluadas, examinadas, negociadas y cuantificadas como una “propiedad” más del individuo que lo hace ganar o perder capital?

En el contexto del capitalismo emocional, el erotismo que presenta Ramos se desmarca de la distribución afín al homo-economicus neoliberal, aquel “hombre de empresa” que trabaja para sí mismo, como ya indicaba Foucault a fines de los 70: “En la medida en que consume, el hombre del consumo es un productor: ¿Y qué produce? Pues bien, produce simplemente su propia satisfacción”<sup>22</sup>. Lo háptico en su potencia estética, es decir, como redistribución de los afectos, de aquello que nos afecta y sobre aquello que podemos afectar, puede generar una interferencia en la relación del individuo consigo mismo en tanto “productor-consumidor de su propio bienestar” al reconocer otras fuerzas actuantes en la materia y los cuerpos. El juego de lo contingente golpea la materia y esa apertura queda enmarcada en la obra de Ramos. Ahora bien, queda por interrogar si en el momento en que las obras se ponen en circulación en las “instituciones del arte” teniendo que desplegar

códigos de valor y reconocimiento, no terminan siendo absorbidas por el circuito de bienes culturales, de ese orden de la cultura y del lenguaje que la palabra-materia aspiraba suspender. Por ejemplo, la performance<sup>22</sup> que tuvo lugar en 2014 en el Parque de la memoria de Buenos Aires ¿no termina por caer en una espectacularización y consumo del arte, con una lógica similar a la de los cuerpos en el capitalismo emocional? Reflexionar sobre estos nuevos interrogantes será tarea de próximos trabajos.



Ensaio sobre a dávida, 2015.

**\*Victoria Cócáro**

es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es becaria doctoral de CONICET, donde desarrolla una investigación sobre las poéticas de los cuerpos en literatura contemporánea de Argentina y Brasil. Ha publicado artículos académicos, ensayos y los poemarios *El plan* (Colección Chapita, 2009), *Hotel* (Gigante, 2013) y *Eléctricos de sombra* (Fadel&Fadel, 2016).



## Imágenes trabajadas en este artículo:

<https://es.pinterest.com/bocadesapo/el-erotismo-h%C3%A1ptico-de-nuno-ramos-por-v-c%C3%B3ccaro/>

---

<sup>1</sup>Todas las citas corresponden a la edición de *Ó* traducida por Florencia Garramuño (Rosario, Beatriz Viterbo, 2014).

<sup>2</sup>Maurette, Pablo. *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires, Mar Dulce, 2015.

<sup>3</sup>La dimensión de la vista perdió protagonismo a lo largo del siglo XX: otros sentidos y nuevas sensorialidades estéticas se abrieron paso en el arte. Florencia Garramuño ha escrito ya sobre la experiencia del tacto en la literatura argentina y brasileña contemporánea, partiendo de este desplazamiento. “Según Martin Jay en su monumental estudio sobre el sentido de la visión en la cultura occidental, el sentido de la visión habría sido el *master sense* de la modernidad y habría ido perdiendo progresivamente su lugar de privilegio durante el siglo XX, especialmente en el pensamiento francés. La intensificación de esa denigración de la visión a partir de los años sesenta debe asociarse a la crítica a la modernidad que se intensifica en ese mismo período. A ese progresivo apagamiento le habría sucedido la predominancia del sentido del tacto que se manifiesta no sólo en las prácticas artísticas que comienzan a experimentar con materiales y formas que apelan al tacto y a la manipulación, sino también en una gran cantidad de pensadores y filósofos que evidencian una renovada preocupación por el sentido del tacto” (102). En: “La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos”. *Grumo*. N° 6.2, Buenos Aires-Río de Janeiro, diciembre 2007, p. 102-109; *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

<sup>4</sup>Maurette, P. Ob. cit., p. 61.

<sup>5</sup>Mario Cámara escribió sobre esta idea cuando se publicó el libro de Ramos en español: “El *ó* como origen pero también, y sobre todo, como herida, fragmento, sobrevivencia, o resto de una existencia que ha sido colonizada por el lenguaje”. En: “Materia in-vulgar”, *Bazar Americano*, Mar del Plata-Buenos Aires, noviembre 2014-febrero 2015. [Consultada en: [www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=451&pdf=si](http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=451&pdf=si)]

<sup>6</sup>“...están captados por y dentro de una vista cercana, táctil o háptica, tanto como la propia figura”. Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 12.

<sup>7</sup>“el cuerpo del artista deja de ser objeto de representación, como sucede en los autorretratos, para convertirse en obra, en soporte de inscripción” (p. 42). Prior, Alfredo. “Inscripciones del cuerpo en las artes visuales”, *ramona*, n° 25, Buenos Aires, julio 2002, pp. 40-44.

<sup>8</sup>Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires, Tusquets, 2009, p. 15.

<sup>9</sup>Ver: Costa, Flavia. “Apuntes sobre las ‘formas de vida tecnológicas’”, en: *Sociedad*. Nro.29/30. Buenos Aires, Facultad de Cien-

cias Sociales, Universidad de Buenos Aires (en prensa). Costa, Flavia - Rodríguez, Esteban. “La vida como información, el cuerpo como señal de ajuste: Los deslizamientos del biopoder en el marco de la gubernamentalidad neoliberal” en: Michel Foucault: *Biopolítica y Neoliberalismo*. Editorial Universitaria de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, Chile, 2010, pp. 151-173.

<sup>10</sup>Bataille, Georges. *Breve historia del erotismo*. Selección y prólogo de Oscar del Barco. Uruguay, Calden, 1970.

<sup>11</sup>Ramos, p. 33.

<sup>12</sup>Escribe Ramos: “Hay en el muñeco de alquitrán una característica que me atrae —la de que todo se pega en él, como si aceptara el cuerpo ajeno al suyo, integrándolo a sí, sin recelos” (p. 34).

<sup>13</sup>Nancy, Jean-Luc. *Corpus*, Madrid, Arena, 2003.

<sup>14</sup>Cuando Ramos en el cuatro *Ó* dice: “mi silencio es mi lámina de arena” (105), es claro este vínculo entre sentir con la piel y la escritura.

<sup>15</sup>Illouz, Eva. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires, Katz, 2007.

<sup>16</sup>Illouz, Eva. *La salvación del alma moderna*. Buenos Aires, Katz, 2010.

<sup>17</sup>Esa riquísima lírica erótica de la naturaleza (un erotismo libre) que creó Marosa Di Giorgio nos recuerda esta sospecha de Ramos: “Hay una constelación hirviendo adentro de la piedra”, dijo Marosa en una entrevista realizada con motivo de la publicación de sus relatos eróticos completos.

<sup>18</sup>Preciado, Beatriz. *Testo jonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires, Paidós, 2014.

<sup>19</sup>Por ejemplo, a diferencia de un tratamiento representativo. Sobre la relación entre imagen fotográfica y cuerpos desde una perspectiva de la representación: “En la historia de la fotografía del siglo XX, abundan los ejemplos de manipulación y distorsión de la realidad de los cuerpos, con el fin de legitimar el orden social y económico establecido oficialmente. A principios del siglo XX, las fotografías coloniales creaban estereotipos con un claro control simbólico sobre los cuerpos. Asimismo, las fotografías eróticas, tanto con afán documentalista como artístico, sirven para definir los comportamientos y remarcar las diferencias sexuales. De la misma manera que la medicina somete a control a los cuerpos, aquí también la fotografía controla a las mujeres, redefiniendo y reordenando constantemente su conducta por fuerzas y poderes externos” (149). Adrián, Jesús. “El cuerpo y sus representaciones” en: *Enrahonar*. N° 38/39, Barcelona, 2007, p. 141-157.

<sup>20</sup>Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Barcelona, Paidós, 2002.

<sup>21</sup>Foucault, M. *Nacimiento de la biopolítica*. Curso en el Collège de France (1978-1979), p. 265.

<sup>22</sup><https://www.youtube.com/watch?v=13DCqoyHHzc>