

# Literatura, dispositivos y soportes

Isabel Quintana y Marina Ríos  
(coordinadoras)

NJ  
Editor



**MARINA RIOS E ISABEL QUINTANA**  
**COORDINADORAS**

**LITERATURA, DISPOSITIVOS  
Y SOPORTES**

NJ  
EDITOR

Literatura, dispositivos y soportes / Patricio Fontana ... [et al.] ;  
Compilación de Isabel Quintana ; Marina Ríos ; Prólogo de Isabel  
Quintana ; Marina Ríos. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : NJ  
Editor, 2024.

Libro digital, PDF - (Asomante / 14)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48994-4-6

1. Literatura Latinoamericana. 2. Ensayo Literario. 3. Crítica Literaria. I.  
Fontana, Patricio II. Quintana, Isabel, comp. III. Ríos, Marina, comp.

CDD 860.998



CC BY-NC-ND 4.0

### **Comité de evaluación**

Adriana Amante, Pablo Ansolabehere, Valeria Añón, Graciela Batticuore,  
Beatriz Colombi, Nora Domínguez, Roberto Ferro, Gustavo Lespada,  
Celina Manzoni, Isabel Quintana, Adriana Rodríguez Pérsico,  
Guadalupe Silva, Noé Jitrik, Vanina Teglia, Loreley El Jaber.

**.UBA FILO**  
Facultad de Filosofía y Letras



**Agencia I+D+i**  
Agencia Nacional de Promoción  
de la Investigación, el Desarrollo  
Tecnológico y la Innovación

Este volumen se publica con el apoyo de los subsidios de la Universidad de Buenos Aires y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Este volumen cuenta con evaluación de pares ciegos.

Director: Noé Jitrik †

Secretaría Académica: Celina Manzoni

Coordinación: Guillermo Vitali

Coordinación y edición de Colección Asomante: María Fernanda Pampín

Diseño de tapa en base a propuesta original de Luz Valero

NJ Editor

25 de mayo 221, 3° piso

1002 – Buenos Aires – República Argentina

Tel: (54-11) 5287-2630

e-mail: [ilh@filo.uba.ar](mailto:ilh@filo.uba.ar)

Impreso en Argentina, 2022

## LA INSTALACIÓN COMO ESTRATEGIA EN EL TRABAJO DE NUNO RAMOS

HACIA UNA INSCRIPCIÓN DE LO VIVIENTE FUERA DE MARCO

Victoria Cóccharo

Si bien el trabajo de Nuno Ramos como artista plástico es prolífico y va desde cuadros hasta esculturas, instalaciones y performances, hay, en un gran número de ellas, un trabajo en torno a la palabra. De las instalaciones que incluyen palabras, voy a focalizar en un conjunto producido entre 1990 y 1993 en las que la escritura ingresa mediante materiales, a diferencia de otras, más recientes, en las que ingresa como sonido, a través de la reproducción de grabaciones de voces que leen un guión escrito por el propio Ramos (por ejemplo, *Soap opera* [2008], *Gags* [2008], *Grave, grave* [2008], *Monólogo para un cachorro muerto* [2008], entre otras).

Nuno Ramos comienza a mediados de la década del 80 a realizar pinturas de gran tamaño con esmaltes y cartones, pero es en 1989 cuando monta *Cal*, su primera instalación. La serie en la que la escritura ingresa mediante materiales recorre los años posteriores: *Breu* (1990), instalación en la que el texto está escrito en el suelo con carbón y cubierto de resina; los *Vidrotexto 1, 2 y 3* (1991), en las que se escribe con vaselina, en el suelo o en paneles de vidrios y sobre charcos de aceite; *Aranha* (1991), donde escribe con resina; *Canoa* (1992), donde escribe con cal y *111* (1992), nuevamente con vaselina, sobre la pared y, además, sobre un tul. A través de la misma técnica, aunque con diversos materiales, en todas estas instalaciones aparecen fragmentos de *Cujo*, su primera prosa, publicada posteriormente, en 1993.

Así como la escritura había avanzado sobre las instalaciones, en *Cujo*, la instalación conquista a la escritura. Parto de la hipótesis de que en unas y otra la instalación aparece como una forma que puede alojar a lo viviente afuera de marco (o el fuera de marco de lo viviente), que entiendo de tres modos: afuera de los marcos de reconocimiento de las vidas en el sentido que lo piensa Judith Butler, afuera del marco del individuo como ilumina la teoría de la individuación

del filósofo francés Gilbert Simondon y, en su línea, afuera de *lo actual* en el sentido de Deleuze; y, por último, afuera de formas, taxonomías y categorías de un pensamiento sobre la *vida* en cuanto organismo o de la naturaleza en tanto ciclos productivos.

1.



*Quadros*, 2006

Hay, en las instalaciones de Nuno Ramos, una serie de giros centrípetos o excéntricos, de movimientos hacia afuera. En primer lugar, la instalación es una forma que, en la historia del arte, como ha señalado Boris Groys (2016: 101), excede los marcos de la obra de arte para conquistar el espacio, este es un movimiento que insiste aún en las obras que Ramos realiza para colgar de la pared, ya que, en ellas, los materiales avanzan hacia afuera del cuadro (como los *Quadros*, que aparecen de modo intermitente a lo largo del trabajo de Ramos –hasta la fecha, los ha realizado en 1991, 1994, 1999, 2006, 2008, 2015 y 2018–, y son un claro ejemplo de la puesta en tensión del marco ya que el estallido de colores y trozos de materiales sale hacia fuera de la superficie que los contiene: el marco deja de verse y de funcionar como contenedor de esa materia pictórica). En segundo lugar, en particular en la serie delimitada, aparecen escrituras *afuera del marco* de la página, que se depositan principalmente sobre el suelo, dimensión que es una constante en el trabajo de Nuno Ramos: si los cuadros o las esculturas tienden hacia la forma

instalación, la instalación tiende siempre hacia el suelo. El tercer movimiento que operan es hacia afuera de la visibilidad, debido a que las letras tampoco tienen marcos o contornos delineados. En la serie *Vidrotextos* (1991), por ejemplo, Ramos trabaja en torno a una perturbación de lo legible: en *Vidrotexto 1*, lo blando de la vaselina se mezcla con la oleosidad del aceite, en *Vidrotexto 2* las letras se desdibujan abajo de una capa transparente pero opaca de resina, en *Vidrotexto 3* pierden legibilidad por multiplicación, ya que dos “capas” de texto se superponen una sobre otra.



*Vidrotexto 2*, 1991

Así las vería una mirada miope, una visión, entonces, afuera del marco de los anteojos que le harían enfocar. Las escrituras de estas instalaciones escapan a la legibilidad, así como los vidrios o espejos están *profanados*, no muestran nítidamente sino que diseñan *prácticas no dominantes de la visión*: “o vidrio transparente (com opacidades conquistadas) [...]” insiste el texto de *Vidrotexto 1* y 3. En el extremo de esta serie que activa la paradoja de tensar la legibilidad pero maximizar la presencia, están las instalaciones *Mácula* (1994) y *Milky Way* (1995), en cuyas paredes se despliega un texto escrito en grandes caracteres de braille, en puntos de 10 y 30 centímetros de diámetro. Estas instalaciones para ciegos de manos gigantes, junto a las que tienen escritura con materiales, convocan no ser leídas –o no únicamente– con los ojos, anunciando una huida de lo visual hacia lo táctil que Ramos profundizará en su trabajo, lo cual también se hace evidente en los diferentes tipos de texturas, rugosidades, bajorrelieves, volúmenes y temperaturas que expresan

los materiales que elige (redes, alambres, peluches, tules, metales, polvos y hornos) e irán construyendo su lenguaje formal.

Es mediante lo táctil, lo borroso, lo soluble, lo transparente y lo opaco que Ramos indaga la potencia de una *visión desobrada*, por eso cuando hay espejos, como en *Vidrotexto 2*, estos no refractan una imagen sino que se convierten en “cosas-mapa para hombres ciegos”, como dice el texto allí escrito, generando, así, un afecto, una sensación, más que un sentido. *Vidrotexto 2*, *actúa y nombra* una tensión que recorre todo el trabajo de Ramos: entre lenguaje y materia, entre lo visible y la cosa-mapa, entre lo que se puede ver y lo que se puede tocar, entre lo que se puede simbolizar y lo que se puede sentir, entre lo que falla en la representación y lo que conmueve. Crear *cosas-mapa y pieles para tocar* lo real, parece ser una de las líneas de fuerza del trabajo de Nuno Ramos, cuyas primeras instalaciones, tituladas *Pele 1 (homenagem a Carlos Paraná)* (1988), *Pele 2 (para Frida)* (1989) y *Pele 3 (Cobra)* (1989), consisten en un alambre tejido relleno con algodón y goma, y evocan, efectivamente, una piel abandonada en el suelo. Si la forma instalativa puede definirse como aquella forma que activa “una experiencia estética [que] no debe entenderse en clave kantiana, como placer del sujeto por sí mismo (o por sus facultades), sino como un proceso que tiene lugar esencialmente *entre* sujeto y objeto” (Rebentisch, 2018:14), entonces, mediante la instalación, el artista crea *un espacio de encuentro con una piel*, es decir, crea la posibilidad de una experiencia *háptica* y activa un conocimiento por la sensación y el afecto. En *El sentido olvidado, ensayos sobre el tacto*, Pablo Maurette (2015) precisa al tacto como una sensación corporal que devela nuestra capacidad de afectar y ser afectado, es decir, es una relación que genera un cambio en el cuerpo sensible (el *affectus* es toda acción que produce un cambio de estado, que deja una marca, perturba o conmueve). Además, agrega que mediante el tacto es posible figurar un mundo que perturba al construido por el lenguaje visual, ya que para este registro sensible el mundo se manifiesta más bien como: “un carnaval de lo particular y de lo irregular, un bazar de texturas únicas e irrepetibles que se conoce cuando se lo habita y que se navega con el cuerpo” (Maurette, 2015: 61). Un lenguaje estético articulado por lo táctil parte entonces de una relación e involucra al afecto. Es esta capacidad afectiva del tacto, su inevitable poder sobre nuestra

sensibilidad, lo que nos permite pensar en una ética que se trama, que se abre, a partir de una estética que trabaja con la dimensión del tacto.



*Pele 3 (Cobra), 1989*

Las tensiones a lo visible/legible de los *Vidrotextos* es la primera estrategia a través de la cual Ramos ensaya inscripciones para *lo viviente fuera de marco*. En primer lugar, si tenemos en cuenta los años de producción de estas obras (entre 1990 y 1995, hasta *Milky Way*), podríamos pensar que estas vidas que radican afuera de los “marcos de reconocibilidad” (Butler, 2010: 19-22), es decir, vidas que no son reconocidas como tales y muertes que “no merecen ser lloradas”, nombran las de los cuerpos ausentes, los cuales son, tanto los de los desaparecidos por la dictadura militar, como las miles de

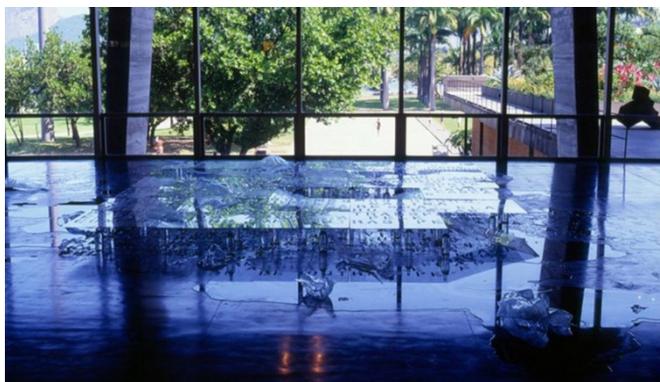
vidas precarizadas que emergen en el contexto de los noventa, como efecto de la implantación del modelo neoliberal. Este trasfondo, además, parece resonar en un texto que se repite en 3 instalaciones (*Vidrotexto 1, Vidrotexto 3 y Canoa*): “Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias [...] Estou deitado embora vertical, contra a corrente também aérea dos em pé caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos”. En estas líneas, la circulación de mercancías opera en tanto “cortejo fúnebre” de esas muertes pasadas y presentes no visibles (ni lloradas, ni sepultadas, ni reconocidas social, política y culturalmente), aspecto que ponen en acto los materiales.

A su vez, hay que tener en cuenta que en estas instalaciones la visión es “desobrada” precisamente en el contexto de la expansión de los medios de comunicación que instalaron una gramática exhibitiva de lo real. Silvia Schwarzbock sostiene que mediante la televisión se instala en los 90 una cultura de la “exhibición absoluta” y que, en la democracia postdictatorial, se opera un pasaje de la clandestinidad y el secreto a un régimen de hipervisibilidad. Si bien su análisis se centra en el proceso cultural argentino, podemos extender su lectura a Brasil, si tenemos en cuenta estos dos datos: por un lado, que es el momento en que los medios de comunicación devienen masivos y globalizados ya que, por ejemplo, la MTV empieza a transmitir en Brasil en 1990; por otro, la popularidad que adquieren las cámaras ocultas en los programas de televisión, como la sección “Câmeras Escondidas” que dirigía el humorista Gilberto Fernandes (Gibe) junto a Ivo Holanda en el famoso programa “Topa Tudo por Dinheiro”, emitido entre 1991 y 2001. Del mismo modo, en una lectura más amplia, Jacques Rancière ha caracterizado al *orden policial* de las sociedades occidentales a partir de una “visión sin límites” y de un “régimen de exhibición permanente de lo real” que se articulan a las estrategias de información y comunicación (2012: 46).

Entonces sí, por un lado, reponen lo no visible dentro de la exhibición absoluta del espectáculo medial, recordando que *sobreexposición* es *subexposición*, como indica Didi-Huberman (2014: 14), por otro, convierten a las borrosidades en texturas, mapas sensibles que demandan ser leídos. Esto es lo que dice un texto de *Vidrotexto 3*: “vamos a lavar la piel de un muerto, quiero estudiarla, leer su mapa”. De esta manera, si bien la instalación ‘no enmarca’,

considero que crea *superficies de inscripción*, aquello que, como recuerda Jean-Luis Déotte (2013: 27) retomando a Lyotard, permite que el acontecimiento tenga lugar, (¿cuál?: *el acontecimiento de lo viviente*).

En estas instalaciones, entonces, lo viviente afuera de marco encuentra formas de presencia mediante la borrosidad y como textura pero en ambos casos son frágiles. En efecto, las *escrituras* son *frágiles* porque están a punto de borrarse: las que están hechas con polvo pueden volarse; las de vaselina, pueden diluirse en otros materiales (como en *Vidrotexto 1 y 3*) o desprenderse y caer de la pared que la sostiene (en el caso de *111*). Sin embargo, a pesar de su fragilidad, no borran su presencia: la contundencia del material y el tamaño que adquieren las instalaciones dan cuenta de ello. Esta serie de instalaciones con escrituras está tensada entre la presencia y lo legible o, más bien, propone a esa falla, a lo ilegible, como una forma de presencia o, del mismo modo, en *Vidrotexto 3*, mediante el reflejo, el umbral de legibilidad se transforma en apertura, pasaje y lugar de encuentro entre exterior e interior.



*Vidrotexto 3*, 1991

Las superficies conducen y conectan, funcionan al contrario de una barrera, perturban los marcos, los parasitan. La problematización a la mirada que plantea esta instalación, tensiona la polaridad adentro/afuera, entre la sala de exposición, el museo y la ciudad. Al incorporar el afuera, el que diseña *Vidrotexto 3*, podría ser un régimen escópico alternativo al cartesiano, ya que, por ejemplo, no

construye una separación entre objeto y sujeto, no tiene un centro y un foco, sino que la mirada, podríamos decir, tensada por la multiplicación, *no sabe adónde mirar*: ¿a los paneles de vidrio apoyados sobre botellas, a lo que está escrito sobre ellos, a los reflejos de afuera que se imprimen, a lo que hay afuera del edificio, a la sombra de las letras que se proyecta sobre el suelo, a los trozos de vidrio brillantes sobre y en torno a la estructura...? En efecto, «el objeto» que sería la obra no tiene límites claros porque el aceite transparente dispersa por el suelo –que aquí comparte con el vidrio la capacidad de reflejar y, entonces, parece solo otro *estado* de un mismo material (uno sólido, otro líquido)– suspende los límites de la obra, que avanza por toda la sala. El aceite, un fuera de forma, perturba la forma. *Vidrotexto 3* sintetiza varias de las líneas de trabajo de Nuno Ramos: por un lado, explora lo que está afuera del marco (de la obra, de la institución), por otro, presenta una forma que es continuamente tensada, deshecha, interrogada, afectada. En este sentido, coincidimos con Julia Studart cuando ubica a la *forma fraca* (2014: 9-11) –la fragilidad de la forma– como una noción central en el trabajo de Ramos, lo cual se hace evidente en obras que cambian de forma y revelan su potencia allí donde se derriten, quiebran, que-man, inundan, evaporan, cambian de estado, etc.

## 2.

En la instalación *Aranha* (1991), Nuno Ramos continúa problematizando “marcos”, en este caso, apunta a aquellos encuadres que mediante representaciones y nombres dan una determinada organización a lo existente. De la pared al suelo hay un texto escrito con vaselina y resina, sobre él se ven dos fragmentos de alambre forrado en peluche marrón, que, intuimos son tramos de las patas de una araña. El texto, que se imprime sobre todas las superficies (incluso sobre las patas, en trozos de tul que cuelgan de ellas), consiste en una enunciación en primera persona emitida por un fósil. Es un fósil que se ubica *entre* categorías o *marcos*: está muerto y vivo, es orgánico e inorgánico, está dormido y despierto, tiene un cuerpo pero no sabemos cuál es su forma, habita una indeterminación y está, podríamos decir, *en un estado de umbral*. En efecto, la araña acompaña esa incógnita al estar “fuera de cuadro”, ya que, emergiendo

o hundiéndose en el suelo, de su cuerpo vemos solo algunos tramos y artes de las patas. La elección de Nuno Ramos de trabajar con instalaciones, podría ser una *estrategia espacial* para ocupar (co-habitar), mediante una forma híbrida y con fronteras lábiles, esas zonas liminares y borrosas, por aparecer o desintegrarse, de vivientes afuera de marco.



Además, en la instalación, ese viviente entre categorías (el fósil o la araña) está afuera del campo de la visión, no puede presentarse por completo a la mirada ni tampoco, como indica el texto, puede ver:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus maso não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho maso os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comencinho. [...] Quis o homem, mas não este aquí. Quis um deus, mas não este aquí. [...] Estava morto bem morto desde o comencinho da

primeira planta. Era um fósil da primeira planta mas não esta planta aí. Quiz dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar ito aquí. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Estava bem morto e quis dizer isto aquí.

No se trata de un fósil que evoca una zona prehistórica que convoca la idea de una naturaleza originaria a partir de la cual surgiría la vida, sino que está muerto “desde el comienzo”, es un umbral –pasado y presente– de lo viviente. Es un fósil pero no el de “esta” planta que está “ahí”, sino de otra, que nunca existió, que aún no existe, que podría existir, que podría haber existido; una zona que, entonces, es parte del presente como *latencia*. En la filosofía de la individuación de Simondon, el concepto de *lo preindividual* sirve para presentar al ser en tanto que no-uno. Se trata de una zona de no identidad que anida en los sujetos, una *latencia no actualizada*. El individuo, desde esta perspectiva, tiene un afuera de marco, un exceso que se presenta como potencia de mutación y a partir del cual, entonces, amplifica la existencia. Es a partir de lo preindividual, interpretado como reserva cargada de potenciales –en palabras de Muriel Combes: “una energía potencial” (2017: 29)–, que emerge la novedad en el ser y la transformación en lo social: “el individuo, aprehendido desde el punto de vista del proceso individuante de donde emerge, no es un ser definitivo, acabado de tan pronto advenido. Es el resultado parcial y provisorio de la individuación por el hecho de que, guardando con él una reserva de preindividual, es capaz de individuaciones plurales” (Combes, 2017: 44). Como lo preindividual permanece como reserva, ya que “lo preindividual subsiste tras la operación de individuación” (Combes, 2017: 52), continuamente se abre la posibilidad de aparición de lo nuevo. La parte pre-individual, el exceso a partir de donde el individuo puede transformarse, aparece en la instalación *Aranha* no utópica sino topológicamente ya que ocupa un lugar “aquí” y habla desde el suelo, siendo parte de él. El suelo habla, llama (se trata de un *chamado do chao* que atraviesa de modo insistente el trabajo de este artista, tal como ha precisado oportunamente Eduardo Jorge [2018] siguiendo un verso de Drummond de Andrade), y Nuno Ramos responde creando placas de texto en vaselina y goma que expresan *virtualidades*.

Desde aquí, entonces, el *fósil parlante* de *Aranha* es esa latencia que habla desde el suelo, es esa inefectuación, exceso o desfase que activa el proceso de individuación. Si el ser está tensionado por el no ser, en lo viviente está “lo muerto desde el comienzo”, un afuera de marco que sin embargo motoriza nuevos modos de ser. Esta *zona fósil de lo existente* es latencia o *virtual*, para usar el concepto de Deleuze (2009), quien, siguiendo a Simondon lo concibe como la parte no actual de lo real (Zouravichilli, 2007: 113; Sauvagnargues, 2006: 27). El fósil en cuanto *otro-aquí*, no actual pero real, agujero de presente en el presente, *umbral* móvil que amplía *lo vivo*. Lejos de los marcos del humanismo, hace tiempo que dejamos de averiguar ¿qué es el hombre?, y más cerca de Spinoza empezamos a pensar ¿qué puede un cuerpo? Ahora, con Nuno Ramos, podemos preguntar: ¿qué puede un viviente en tanto que fósil? Puede lo todavía no pensado.

En este sentido decimos que es un fósil contemporáneo, potencia no actualizada pero que forma parte del presente y lo convierte en un espesor temporal que desactiva la temporalidad cronológica e idea de progreso afín a un punto de vista biologicista del hombre en tanto “viviente más evolucionado”. Porque, como señalé, Nuno Ramos hace que el fósil sea presencia en el presente y no lo pre-histórico. Desde esta perspectiva, si bien *Aranha* podría incluirse dentro de una “*serie cosmogónica*”,<sup>1</sup> si *cosmogónico* es lo que imagina una historia que explique el origen del universo y de la vida, la de él es una cosmogonía inmanente, plana, contemporánea a sí misma, porque ese tiempo no se ubica anterior sino en el presente. El fósil no es un origen sino una *emergencia* de lo que está *afuera*, en el sentido en que la “arquifilología” de Raúl Antelo, una filología que ya no se plantea la cuestión del origen como génesis sino como emergencia, propone arrancar al presente de la continuidad del tiempo homogéneo (2015: 12) con el fin de confrontar, conectar y redefinir espacios y tiempos disímiles (2015: 36). Se trata, tanto en el uso del imaginario del fósil como en la creación de fósiles materiales,

1 Retomo y amplío la serie delimitada por el propio Ramos: “O *Mácula* é o segundo dos trabalhos que chamo de cosmogônicos (o primeiro é o *111*, o terceiro é o *Milky Way* e o quarto é a *Craca*), feitos um na sequência dos outros (entre 92 e 94). Acho que eu vinha da pintura e me vali de uma imaginação meio cosmogônica para multiplicar os elementos plásticos em que pudesse me apoiar” (Jorge, 2010).

de un fósil cuya presencia agujerea, interrumpe, la experiencia del presente. Un afuera-aquí, un tiempo otro pero que es parte del presente: un *buraco no mundo*. La vida está ahuecada. El fósil nombraría latencias, formas-de-vida potenciales, una radical alteridad pero contigua y co-presente. En este sentido, coincido con Rodrigo Naves (1997: 182) cuando habla de “una discontinuidade radical” que atraviesa todo el trabajo de Ramos y que reabre al mundo como posibilidad. El fósil parlante nombra un estado de umbral que, entre lo viviente y lo que está perdiendo forma o lo aún informe, *casi es o está por ser*.

### 3.

Si en las instalaciones conviven elementos, materiales, texturas y palabras en el espacio de la muestra, el espacio textual de *Cujo* (1993) puede ser pensado como instalación que convierte a la literatura en un suelo en el que se reúnen fragmentos.<sup>2</sup> En *Cujo*, la escritura adquiere propiedades del cuaderno de notas (por ejemplo, la dispersión), el apunte (en la brevedad) y la lista (en la enumeración), formas que ocupan fragmentariamente el texto y lo usan como su espacio de reunión. Nos enfrentamos, entonces, a un conjunto de apuntes, anotaciones y aforismos. Los límites de lo literario se amplían hacia lo que en otro caso hubiera quedado por fuera, en un estadio “anterior” al libro: su boceto, su esbozo, su esquema. *Cujo*, al quitar los marcos de lo literario, incluye un detrás de escena. Ubicarse “fuera de cuadro” lo pone en diálogo con las tensiones a lo visible/legible que en las instalaciones se realizaba por la elección de materiales transparentes o que se volvían invisibles (vidrio, tules, vaselina, cera, parafina, látex). En el caso de la prosa, esta puesta en tensión se activa por medio de una legibilidad que avanza a los saltos, debido a la dispersión de los fragmentos textuales.

2 Esta propuesta de “instalación escritural” vuelve a aparecer en *Ó*, publicado en 2008, una prosa que oscila entre un tono testimonial, ensayístico, narrativo, científico, entre otros, y cuyos capítulos abordan múltiples temas (lo cual ya se ve en los títulos de los mismos que son una serie de enumeraciones). Por su parte, Florencia Garramuño (2015) ha denominado a *Ó* un “texto-instalación”. Vale aclarar que lo intermedial de ambas instalaciones textuales, *Cujo* y *Ó*, no radica en el encuentro de distintas materialidades o lenguajes (por ejemplo, imágenes, textos, etc.), sino en la hibridez de “géneros”, la heterogeneidad de voces, la mezcla de temas.

Sin marcos, la escritura de *Cujo* parece habitar una superficie que lo ha desordenado y quebrado. Es un texto atravesado por lo que podríamos llamar, siguiendo a Jane Bennet, una “lógica de la turbulencia”, la cual no ordenaría al mundo mediante dualismos sino como un campo en turbulencia en el que diversas materialidades colisionan (2010: 11). La vibración, en el texto, es encarnada como imagen y como sonido: por un lado, aparece y desaparece sobre la página (como si estuviese en una superficie en vibración, como aquellas placas trémulas de los *Vidrotextos*), por otro, se pone en acto mediante la repetición de sonidos sibilantes, como, por ejemplo, en el siguiente fragmento: “espelhante, indeciso, o seguinte, cinza, cinzas, giz” (Ramos, 1993: 47).<sup>3</sup> Es una escritura que, como la de *Aranha*, solapa categorías: así como el fósil parlante, al contrario del que sirvió a las ciencias naturales para clasificar especies vivientes<sup>4</sup>, *vibra* entre categorías: está muerto y está vivo, es orgánico e inorgánico, está dormido y despierto, tiene un cuerpo pero no sabemos cuál es su forma, habitando un umbral e indeterminación; a lo largo de la instalación-textual *Cujo* nos encontramos con otros vivientes inter-marcos, en particular animales que se nombran por partes y hasta en algunos casos mediante guiones, evidenciando su lugar intermedio. Un pulpo sin brazos (“Polvo conciso, sem braços” [5]); ballenas que pasan de vivas a muertas en segundos (“uma baleia ainda viva [...] uma baleia, percebi logo, estava morta agora” [17]); un camaleón “demasiado literal” ya que, fiel a su condición, no cambia de color (“Como um camaleão que, por exacerbação de seu conceito, tivesse uma única aparência (provavelmente, a do próprio camaleão)” [67]); un lagarto que se transfigura en piedra (21); 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); ratones y buitres que están siendo enterrados (77), entre otros, que tampoco se pueden nombrar dentro del conjunto de la especie. Los vivientes de *Cujo*, entonces, más que cuerpos u organismos son partes: del pulpo solo

3 A partir de aquí, todas las páginas, salvo indicación en contrario, remiten a *Cujo*.

4 Por esto no es el fósil de Cuvier, el cual Foucault identifica como “esa primera clasificación de la vida” (2008: 174) sino, justamente, el que la agujerea y desclasifica.

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 y, además, rabos, huesos, cenizas, larvas, pieles, caparazones. Esta lista, si bien podría recordar a aquella enciclopedia china que Borges cita en “El idioma analítico de John Wilkins”, sin embargo, tiene una diferencia radical. Mientras que Borges, justamente, los encapsula en una “enciclopedia”, los presenta mediante una forma de taxonomización (evidenciada en la enumeración que avanza con el orden del alfabeto) y donde, a pesar de la multiplicidad proliferante de especies de animales, el lenguaje se muestra como capaz de nombrar y conocer (hacer visible, inteligible); en *Cujo*, por el contrario, están desparramados en los diferentes fragmentos textuales. Si bien se muestran por el lenguaje, ya que se los nombra, no se los ordena ni parecen volverse inteligibles: ¿un pulpo sin brazos? Si hubiese que definirlos sería más bien, como sugiere el fragmento más extenso y más quebrado de *Cujo*: “antizoo, antivivo” (47). Ni en la especie ni en lo viviente. Son existentes a los que recubre una opacidad y que a la vez actúan una opacidad: ensombrecen las categorías de las especies así como enloquecen los “reinos” de lo animal, lo vegetal, lo mineral.

De este modo, por último, quiero proponer pensar a la instalación como una forma del afuera desde el paradigma de la *strucción*, en el cual no hay una construcción de sentido (ni tampoco se lo puede remitir a un fin último) sino que opera un ensamblaje lábil e inordenado. Así define Jean-Luc Nancy a la *strucción*: como un montón no ensamblado en el que las piezas están contiguas y co-presentes pero sin principio de coordinación. Por un lado, el movimiento de arrumar o amontonar sin un principio de construcción ni instrucciones, es, precisamente, lo que opera la instalación en Ramos en tanto aloja piezas y trozos. Un conjunto que puede nombrarse como *strucción*, en tanto “ofrece un des-orden que no es ni lo contrario, ni la ruina de un orden”, según sostiene Nancy (2013: 34). De esta manera, por medio de la instalación podemos pensar a la vida y a lo viviente no bajo un esquema de construcción o proyecto, sino más cerca de un reconocer el presente para hacer allí en conjunto, en otras palabras, en tanto “co-presencia o mejor com-parencia de todo aquello que parece, es decir, de aquello que es” (Nancy 2013: 41). Lo viviente afuera de marco, si bien borroso, opaco, ilegible, sin

embargo, *se presenta*: es textura, pliegues, capas de reflejos multiplicados, partes desparramadas en la página... Ante esas presencias, en la instalación, como *Vidrotexto*, *Aranha* o *111*, dejamos que nuestro cuerpo recorra un espacio donde más que reconocer un sentido permanecemos en un estado difuso, de umbral, desde el cual se relanzan continuamente las posibilidades de aparición de lo viviente.

## Bibliografía

Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Córdoba, Eduvim.

Bennet, J. (2010). *Vibrant matter*. Durham, Duke University Press.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.

Combes, M. (2017). *Simondon: una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires, Cactus.

Deleuze, G. (2002). “Del puro devenir” y “Del aión”. En *Lógica del sentido*. Madrid, Editora Nacional.

\_\_\_\_\_ (2015). *Foucault*. Buenos Aires, Paidós.

\_\_\_\_\_ (2009). “La inmanencia: una vida...”. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós.

Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, G. (2016). “Paisajes de sobrevivencia/Landscapes of survival”. En *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol. 4, no 7: 127-144.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires, Caja Negra.

Jorge de Oliveira, E. (2018). *A invenção de uma pele*. Sao Paulo, Iluminuras.

\_\_\_\_\_ (2010). “Nuno Ramos: La Literatura, un muñeco de alquitrán”, *Interartive*. Disponible en <https://interartive.org/2010/02/nuno-ramos/#sthash.fKhKNksq.dpuf>.

Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires, Mar Dulce.

Nancy, J.-L. (2013). *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires, Quadrata.

Naves, R. (1997). *Nuno Ramos*. São Paulo, Ática, 1997. Disponible en: [www.nunoramos.com.br](http://www.nunoramos.com.br)

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

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires, Caja Negra.

Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires, Amorrortu.

Schwarzbock, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Cuarenta Ríos.

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

Simondon, G. (2015). “Forma, información, potenciales” en *La individuación a luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires, Cactus.

Schwarzbock, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires, Cuarenta Ríos.

Tassinari, A. (2011). *Nuno Ramos (obra plástica completa)*. São Paulo, Cobogó.

Zouravichilli, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires, Atuel, 2007.