

André Goldfeder*

Bajo el sol nocturno: la voz de quien muere en *111*, de Nuno Ramos

Quise ver pero no vi. Quise tener pero no tuve. Quise. Quise un dios pero no tuve. Quise al hombre, al hijo, al primer animal, pero no los pude ver. Estaba acostado, despierto. Estaba desde el comienzo. Me quise mover pero no me moví. Quise. Estaba doblegado, muerto desde el comienzo. Los altos pastos casi no me dejaban ver. Estaba muerto desde el comiencito. [...] Estaba bien muerto y quise decir esto.
Nuno Ramos

En este pasaje, extraído de uno de los fragmentos que componen *Cujo*, primer libro del artista visual y escritor Nuno Ramos, escuchamos una voz muy particular. Ya desde su título percibimos estar frente a una posición subjetiva demarcada en forma oblicua. En lugar de ser introducidos por un narrador todopoderoso, paseamos por relatos de *atelier*, narrativas cortas, aforismos y pequeños montajes de palabras, cuya fuente parece corresponderse cada vez con un nuevo modo de modelar el lenguaje. El nombre que unifica las partes del conjunto no es un nombre propio, por el contrario, se constituye por la posición vacante del pronombre, que pasa a ser ocupada por las más diversas figuras, o por ninguna. Si el recorrido de lectura está marcado por la continua incertidumbre acerca del sentido general de aquello que estamos leyendo, esto no es únicamente porque la práctica artística de donde emerge el libro es híbrida y está ubicada en la intersección de territorios plásticos y literarios, sino también porque el artista, partida-

rio de la materia, busca en la palabra aquello que interrumpa la transparencia del lenguaje comunicacional, la carne turbia desde la que exhalamos nuestras verdades cotidianas.

Desde el interior de ese microcosmos móvil —“Estoy *dentro* y el mundo parece un rumor”, dice uno de los aforismos—, esa voz con la que empezamos a hablar vuelve aun más movedido el piso del mundo que construye. Su fuente coincide con el lugar de su propia desaparición. Lo que tenemos frente a nuestros ojos —“esto”— es la palabra de un muerto o, condimentando su sabor de paradoja, la palabra de un muerto provisto de lenguaje. Lo que dice la voz lo escuchamos y experimentamos a nuestro ritmo. Entre el deseo y la mortificación de quien habla, de una frase a otra, cada una trabada en la lucha trunca del propio texto, somos partícipes del mismo movimiento interrumpido para finalmente retornar también al mismo punto entre actividad y estancamiento. En pocas palabras, participamos de la misma *dificultad para ver y decir* de aquel (¿aquello?) que habla.



The Theater of Disappearance, 2017
The Roof Garden Commission, Metropolitan Museum, New York
Cortesía del artista, Marian Goodman Gallery, New York / Paris /
London y Kurimanzutto, Ciudad de México
Fotografía: Jörg Baumann

Las circunstancias que volvieron pública por primera vez esa voz relanzan las ideas de muerte y desaparición, aunque desde un lugar donde el propio sentido del arte amenaza desmoronarse. Los eventos que ocurrieron en la tarde del 2 de octubre de 1992, un año antes de la terminación de *Cujo* y exactamente veinticinco años antes de la redacción de este ensayo, lleva hoy el nombre de *Massacre de Carandiru*. En el Pabellón 9 de la hoy extinta Casa de Detención de San Pablo, ubicada en el barrio de Carandiru, en la Zona Norte de la ciudad de San Pablo, el desacuerdo entre dos detenidos terminó ocasionando una rebelión de internos. Frente a la dificultad para contener la movilización, la dirección del presidio recurrió a la Policía Militar del Estado de San Pablo, representada por el coronel Ubiratan Guimarães y sometida, en última instancia, al secretario de seguridad pública Pedro Franco de Campos y al gobernador del Estado Luiz Antonio Fleury Filho. Cerca de las 15.30, Guimarães convocó a la policía de choque y

a las tropas especializadas de la PM y casi una hora después fue ordenada la entrada de la PM al presidio. Como resultado, ciento once detenidos fueron ejecutados por la policía, en un acto que aún hoy sigue siendo condenado por las más diversas entidades representativas de la sociedad civil en Brasil y en el mundo.

Un mes después, Nuno Ramos reaccionó a la masacre con la apertura de la exposición *111*, a la cual le seguirían otros tres montajes en 1993, 1994 y 2000. El recorrido del espectador estaba condicionado, en primer lugar, por 111 paralelepípedos recubiertos por alquitrán y brea dispuestos en el piso de la sala de exposiciones. A cada uno el artista agregó el nombre de los muertos en linotipia, así como las cenizas de un salmo bíblico y la copia, tratada con brea, de una noticia del diario sobre lo ocurrido. Nuevamente los nombres de los presos impresos en linotipia —cuyo carácter de ruina o resto reconocía el artista en el catálogo del segundo montaje como “todo lo que sabemos de ellos”— fueron integrados en

* Ensayista, doctorando en Teoría Literaria y Literatura Comparada, Universidade de São Paulo.

“una especie de cruz reblandecida” también en palabras del artista.

A esos elementos se sumaban tres objetos más o menos parecidos a “momias”, contruidos con materiales como barro crudo, vaselina, hojas de oro y cenizas. Sobre las paredes, el texto del muerto-parlante, impreso en parafina en su totalidad y ampliado hasta llegar al límite de la legibilidad, además de pequeñas cajas conteniendo cenizas de la Biblia por dentro y textos más cortos del libro de 1993 por fuera. Finalmente, a partir del segundo montaje, Ramos introdujo una segunda sala en el trabajo, donde, además de un tul con otro texto de *Cujo*, se encontraban fotografías ampliadas, sacadas por satélites, de los alrededores de la Casa de Detención en la hora y fecha de la masacre, a las que se yuxtapusieron bombillas de vidrio dispuestas en el piso y unidas por mangueras a máquinas de humo.

Si bien la amplia cantidad de medios movilizables podría apuntar hacia una optimización de la circulación de información, el resultado final parece más bien remitir al exceso o la saturación de sentido. Del mismo modo, la adición de la segunda sala genera un interjuego entre liviandad (humo/vista aérea) y soterriamiento (la atmósfera negra, calcinada), sin que nunca se llegue a sublimar ese segundo elemento. Las fotografías aéreas deberían ayudar a situar la masacre en un sistema de coordenadas, pero sus imágenes no dicen mucho en sí mismas, más bien parecen anclar en una superficie sin tiempo y sin nombre o amenazar disolverse junto a la nevada artificial. De todos modos, es la articulación discursiva del propio trabajo la que se pone en jaque: el gesto artístico exhibe, ya no su propia imposibilidad, sino la imposibilidad de vehicular un sentido pertinente al tema. Finalmente, esta serie de elementos justifica esa turbación e interrupción del movimiento de ver y de decir, comenzando por la vocación de la poética de Ramos de habitar el intervalo entre materialidad y significación, teniendo como horizonte todo el tenor traumático y la complejidad ética impuesta por el evento formalizado.

Y, sin embargo, un retorno a la palabra del muerto podría sugerir una dislocación propicia para el replanteo de una pregunta insistente. En este momento sin igual de la poética de

Nuno Ramos, que hasta entonces había estado lejos de las temáticas políticas, ¿dónde podría ubicarse la potencia de esto que es considerado por muchos como uno de los trabajos de cuño político más relevantes del período? Quizás no exactamente el texto que envuelve el espacio de la instalación, sino la voz móvil que lo acompaña y comparte los espacios del libro y de la exposición, apunta a una *posición* estratégica. La posición de lo *liminar* entre lo vivo y lo muerto, entre visión y ceguera, entre movimiento y estasis, que la voz permite ocupar al trabajo nuevamente, no como tema, sino como lugar a partir del cual el sujeto y el discurso se articulan.

La perspectiva de la muerte

Lo que *111* realiza es una especie, muy particular, de rito cívico. Velar por la memoria de los presos en la disputa por el sentido de la masacre, significa reinscribir a los muertos en el campo de lo visible o, incluso, en el orden de la *polis*. En otras palabras, restituir, aunque en el nivel del *a posteriori* de la narrativa, la humanidad que la ejecución sumaría por parte del Estado les quitó, al operar más allá de la ley, en una zona que disuelve la determinación de los papeles sociales de la ciudadanía y el Estado.

Una ceremonia que se proponga eso necesita o de una instancia pública investida de autoridad o de una figura como Antígona, dispuesta a interceder en la zona de sombra de la relación entre lo público y privado. En *111* es como si el ejecutor de la ceremonia ocupara el lugar paradójico del muerto provisto de lenguaje. El problema, entonces, más que político y conceptual, se vuelve, en cierto modo, enunciativo y hasta literario: *¿cómo hablar desde la muerte?*

La cuestión ya había tenido lugar en la historia de la literatura brasileña. Antonio Pasta Jr. (2012) destacó un linaje de “formas-límite” cuya recurrencia habría marcado a la cultura brasileña, partiendo de la idea del “punto de vista de la muerte”. Con las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis ya había introducido en un momento decisivo de nuestra literatura la figura del “difunto-autor”. Obras clave que van desde *O Ateneu*, de Raul Pom-

péia, hasta *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, del mismo modo en que también el teatro de Nelson Rodrigues, en *Vestido de noiva*, y de Glauber Rocha, en *Terra em transe*, formarían parte de esa dinastía. Pero el caso de *Brás Cubas* es paradigmático, en la medida en que el narrador, la figura que ocupa el punto de vista a partir del cual se organiza el material narrado, habla “desde el límite entre la vida y la muerte”, es decir, desapareciendo. La estructura, por lo tanto, es la de la paradoja: “Si el sí mismo es lo otro, el ser es el no ser” y, por lo tanto, lo que está en juego es “la figuración del punto de vista imposible” (Pasta Jr., 2012).

Ya Ettore Finazzi-Agrò aborda algo próximo a la *posición imposible* articulada en *111* si bien no a partir del punto de vista narrativo, sino de cierta noción de voz. Es lo que se encuentra en un breve comentario del autor a “Meu tio, o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, cuento donde quien habla es un hombre que habitó en el límite entre hombre y animal, y que termina siendo asesinado por el receptor implícito de su relato.

En esta acepción, la voz se sitúa en una posición decisiva al interior del lenguaje, en el pliegue entre las zonas de significación y no significación que lo constituyen. Agamben (2010a) formula la cuestión en términos de una relación entre *phoné* —la voz pura, anterior al significado, la mera abertura para la articulación lingüística— y *lógos* —el lenguaje significativo, ya articulado en el ámbito de la razón. La voz ocupa, por lo tanto, una posición liminar o de entre-lugar. Por un lado, es la que posibilita el lenguaje significativo, permaneciendo en el seno de este, precisamente por estar reprimida, excluida en su interior. Pero por otro, al mismo tiempo, ocupa la posición-llave en el vínculo íntimo entre el lenguaje y la muerte, donde la zona de sombra del lenguaje corresponde al límite entre el ser y el no-ser. Es así que Finazzi-Agrò (2006) sitúa *A voz de quem morre* del título de su texto en el “secreto liminar en el que la voz se confunde con el silencio, el lenguaje es la muerte y viceversa”. Finalmente, la relación *phoné-lógos* aparece como homóloga al par *zoé* —la vida desnuda, el fondo de animalidad a partir del cual se funda lo humano— y *bios* —la vida humana articulada en existencia política.

Aunque formuladas como una abstracción conceptual, estas ideas se encarnan también en la interpretación de un fenómeno histórico altamente palpable y que toca de cerca la materia abordada por *111*. Como comenta el propio Finazzi-Agrò (2006), lo que está expuesto aquí es también el problema de los límites de la inscripción discursiva de eventos históricos que ponen en cuestión los límites de lo humano, como en la discusión de Agamben (2010a) acerca del *testimonio integral* en los campos de concentración nazis. En pocas palabras, el hecho de que solo es posible experimentar la muerte del otro y de que el testimonio en una situación como la de Auschwitz se fundará siempre en torno a un imposible: la experiencia última, integral del evento, se pierde junto con aquellos que se aproximaron a ella y que, por lo tanto, no están entre los sobrevivientes.

Agudo pensador de lo liminar, Agamben (2010b, 2006) piensa la noción del testimonio integral a partir de la figura clave del *musulmán*, el preso de los campos de concentración que se encontraba al límite de la extinción física y moral. De allí el nombre que recibió en los campos, el de aquellos que, privados casi por completo de su vitalidad, permanecían postrados, con el rostro pegado al piso, lo cual recordaba a la tradicional posición de rezo de los musulmanes. Lo que el *musulmán* encarnaría sería un “no-lugar” central en torno al cual giraría el espacio del campo, un punto a partir del cual la distinción entre humano y no-humano caería por tierra. “Ser indefinido”, “muerto-vivo”, “figura sin nombre” (Agamben, 2010, pp. 52, 56), necesitó que su existencia fuera reinsertada en el orden del discurso por voces como la de Primo Levi, intelectual que representó la elección por incluir a estos seres en los relatos de la Shoah, a diferencia de una vasta cantidad de narradores-sobrevivientes que defendieron su exclusión, considerando su pertenencia a un dominio en el que la ética se sobrepasa a sí misma.

De este modo, la propia figura del *musulmán* solo podría volverse “plenamente visible” cincuenta años después, tal como destaca Agamben. Esa visibilidad, sin embargo, tendría como cara opuesta la *visión imposible* ilustrada por la figura clásica a la que había recurrido Levi: no se podría dar, dice Agamben

(2010, p. 50), “si no aprendemos a mirar con él (el musulmán) a la Gorgona”. Entre los griegos, comenta Agamben, Medusa era representada a partir de la idea de un “no rostro” a la vez que, a nivel retórico, explicitaría una función de “llamamiento” –la visión imposible es a lo que no se podría dejar de ver.

Lo que *111* materializa es algo más o menos de ese orden. Prestar testimonio de la catástrofe humana significa dar cuerpo a “una imposibilidad de ver”, a una experiencia imposible, a la que el lenguaje y el sujeto —ya sea el testigo o el propio hombre que llegó a lo liminar con el no-hombre— no pueden acceder. Entre el libro y la instalación, la voz que celebra los muertos no confiesa simplemente su impotencia. Encarna el punto ciego donde sujeto y objeto de la representación se encuentran. Escenifica la ocupación de la posición del muerto-vivo, del no-hombre que habla, inubicable e innombrable.

Liminares

De todos modos, “impotencia” no deja de ser un signo de horizonte que, en un trabajo como *111*, distingue los límites de lo posible de lo liminar con la posibilidad de lo otro. Algo que resuena en la instalación a través de una convergencia entre los ritmos de dilatación y reubicación en la esfera del arte, en su determinación recíproca entre el trabajo de la forma y la materia del mundo. Y que el artista formula teniendo como parámetro una de las presencias más decisivas de su imaginación artística:

Creo que mi trabajo, tan distante de la muerte heroica, incluso redentora, del “*Homenagem a Cara de Cavalo*”, de Hélio Oiticica, habla de una muerte más triste, anónima, masificada y común (aunque, en ambos casos, siempre violenta). Los 111 muertos, de los cuales tan solo sabemos sus nombres, tienen la carne de nadie de la que está hecha la muerte entre nosotros (citado en Tassinari, Mammi, Naves, 1997, p. 177).

Ramos tiene en mente el *Bólido caixa 18 Poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*, realizado en 1966, frente a circuns-

tancias semejantes a las que ocasionaran *111*. El homenajeado era Manoel Moreira, residente de *favelas* cariocas, ligado a actividades ilícitas y amigo de Oiticica que, durante un cerco policial fue asesinado por el detective policial Milton Le Cocq. Nuevamente el evento se sitúa en una zona-límite al interior de la ley. Está protagonizado por agentes que intervienen a partir de un estado de excepción, en el cual la afirmación del campo de acción de la ley se establece por su suspensión. Cara de Cavalo, al que todo indica como un infractor de pequeños delitos, se vuelve así objetivo en una caza por venganza, declarada por la propia policía carioca y que resultó en la creación del Escuadrón de la Muerte Escudería Le Cocq, que luego seguiría actuando en las franjas de la ley durante el Régimen Militar.

Elevar el muerto al estatuto de héroe implicaba evidenciar un régimen paradójico de “animalización de la ley”, flagrar la instalación de los sujetos políticos en un “umbral de indistinción entre lo humano y lo animal”. Si *111* representa un momento de diversificación de medios para Ramos, para Oiticica el *Bólido 18* consiste, según Gonzalo Aguilar, en el “origen velado” del futuro de su obra. Se trata de una caja negra con una abertura que desplaza la cara frontal en forma paralela al piso, atravesada transversalmente por una tela roja semitransparente que une las aristas más distantes. En cada una de las tres caras internas se ve una fotografía del cuerpo asesinado de Cara de Cavalo y, en el centro, una bolsa plástica que contiene pigmento rojo y el siguiente poema: “¡Aquí está,/y se quedará! Contemplad/su/silencio/heroico”.¹ Se trata, por un lado, de un nuevo desdoblamiento serial de la investigación del artista con la estructura del objeto en relación con el color y el espacio, de acuerdo con la progresión de la “Invención”, tal como Oiticica bautizó su experimentación constructivista. Pero, por otro, de una preparación para un salto ético irreversible, un momento decisivo en la progresiva apertura de la pintura al espacio que caracterizaba la trayectoria del artista, anunciando el viraje hacia lo “ambiental”.

Lo que el evento traumático propició con el trabajo de Oiticica fue una ruptura particular que venía siendo gestada genéricamente en

el horizonte del arte. La ampliación sistemática de los límites formales e históricos del arte correspondía a una explosión de la definición de la obra, así como de la esfera de lo artístico. Es el propio Ramos quien definía “la dinámica formal más íntima” de la obra del artista carioca como “la de la inclusión de lo que le es ajeno en un interior siempre dilatado” (Ramos, 2007a, s. p.). En cuanto a la concepción de lo artístico como aquello que siempre excede su propia definición, el artista más joven ciertamente la incorporó en buena parte a partir de Oiticica. Sin embargo, lo hizo mediante (y en los límites de) su posición en un proceso histórico que resignificó la propia liminalidad entre lo interior y exterior al arte.

Para Oiticica, la relación entre el arte y la muerte tenía que ver con la instalación del gesto artístico en los confines de la historia del arte, en una frontera entre lo dado y lo nuevo a ser franqueada por la experimentación de vanguardia. A esa idea modernista de evolución correspondía una concepción moderna de proyecto: el gesto formal consistía en producir nuevas formas de vida, reinventar globalmente el mundo compartido por el espacio público. El cuerpo, finalmente, sería la instancia central por medio de la cual el arte construiría su exterioridad disolviéndose en él.

Para Ramos, arte y muerte tendrían que ver con un carácter simultáneamente póstumo y actual o, en realidad, virtual. La dificultad para decir en *111* contrasta con el poema-homenaje de *Bólido* no solamente por confesar la imposibilidad de un poder de monumentalidad (“¡Aquí está/ y se quedará!”) y de una direccionalidad evocadora hacia el receptor (“Contemplad”). Al igual que para Oiticica, está en juego tanto un final como una apertura, aunque estas no se sitúan en la expansión del límite último de la historia, sino en la concepción de la liminalidad múltiple, de dilataciones a lo largo de un campo horizontal y multideterminado de lo artístico. Del mismo modo, el horizonte global de la acción cayó por tierra y al trabajo de la forma le queda imaginar formas de vida o resignificaciones del mundo en las que el propio vector de lo que estaría fuera del arte surja como problema. El gesto artístico, frente al achatamiento de su campo de efectividad, llegará a asumir la posición subjetiva del cuerpo muerto.

En cuanto a *Bólido* muestra un punto de coincidencia entre el lugar de la ley y el lugar de la angustia y de la interpelación de la muerte. *111* ocupa el entre-lugar, muerto-vivo, de lo inhumano en lo humano y del decir imposible en el lenguaje. No es casual, entonces, que en la obra futura de Ramos la relación entre voz y muerte vaya a aparecer en sintonía con una idea muy diversa de “catástrofe”: una “desjerarquización” entre seres y cosas, hombres y animales, naturaleza y sociedad, “propia de las catástrofes naturales” que el artista identificaba en el mundo nocturno de Oswaldo Goeldi (Ramos, 2007b, p. 187). Expulsada de antemano de una hipotética instancia de construcción de lo social, no es raro que la voz aparezca como punto de fisión del sentido del mundo que tenemos, o lugar de perturbación de las oposiciones que lo constituyen. Algo que *111* anuncia al abrir el lugar de un pasaje que, sin embargo, nunca trasciende su propio presente, una zona de coincidencia entre nacer y morir que en ciertos momentos límite es la nuestra. Entre la adherencia a la materia turbia de nuestro mundo y la promesa de ver algo más allá. *Cujo* terminaba esbozando algo de esa condición: “Ciegos para el sol nocturno, ciegos para el ojo que les queda. Ciegos ahora de lo que verán después” (Ramos, 1993, p. 81).

Referencias

- Agamben, G. (2010a). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.
- Agamben, G. (2010b). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: UFMG.
- Aguilar, G. (2015). *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase – Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Finazzi-Agrò, E. (2006). A voz de quem morre. *O eixo e a roda*: Revista de literatura brasileira, v. 12.
- Pasta Jr., J. (2012). O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, 12-14.
- Ramos, N. (1993). *Cujo*. São Paulo: Editora 34.
- Ramos, N. (2007a). À espera de um sol interno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo.
- Ramos, N. (2007b). Agouro e libertação. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo.
- Tassinari, A., Mammi, L., Naves, R. (1997). *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática.

¹ “Aqui está,/ e ficará! Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico”.