

Periferia Novosecular del arte inespecífico en la obra *Ó* de Nuno Ramos*
Novosecular Periphery of Nonspecific Art in the Artwork *Ó* by Nuno Ramos

Julián Acevedo Rendón[†], Manuela Gil Blandón,[‡]
Universidad del Quindío

⊕

Resumen

Este artículo se origina en un proyecto realizado en el grupo de investigación “Literaturas Marginales” (Marginalia) a través de la línea “Relecturas del canon literario”. La mirada está centrada en el panorama de la literatura contemporánea y su lugar dentro de la postautonomía del arte contemporáneo; en efecto, el canon literario sufre sobresaltos y modificaciones progresivas que conducen a la pérdida de especificidad en los fenómenos literarios y a la disolución de los lenguajes cristalizados.

El objetivo consiste en proyectar una postura investigativa sobre los problemas que forman parte del modo de organización de lo sensible en la literatura contemporánea (y que permitirían hablar de transformaciones y crisis de nociones hasta hace poco consideradas centrales para definir el arte, tales como pertenencia, especificidad y autonomía).

La conjetura converge con consideraciones de carácter crítico literario, filosófico, estético y sociológico, como: la obra literaria *Ó* (2008) del artista brasileño Nuno Ramos; la dimensión crítica literaria del texto investigativo “Especie, especificidad y pertenencia” (2013a) de la PhD. Florencia Garramuño; y consideraciones filosóficas sobre la contemporaneidad de Giorgio Agamben; el término sociológico “actividades sustitutorias” de Theodore Kaczynski; la postura de Mark Fisher con su texto *Realismo capitalista* (2016), son el cuerpo de antecedentes que

* Recibido: 20 de marzo de 2020. Aceptado: 5 de mayo de 2020.

[†] Contacto: Julian3abril@gmail.com

[‡] Contacto: dmgilb@uqvirtual.edu.co

integran este postulado crítico y permiten cuestionar los valores y efectos en la experimentación narrativa, y la periferia con la que debe conciliar: la industria, la productividad y el canon literario.

Palabras clave: Postautonomía literaria, contemporaneidad, realismo capitalista, actividades sustitutorias.

Abstract

This article is originated in a project carried out in the research group “Literaturas Marginales” (Marginalia) and its research line “Relecturas del canon literario”. The gaze is focused on the outlook of contemporary literature and its place within the postautonomy of contemporary art; in fact, the literary canon undergoes shocks and progressive modifications that lead to the loss of specificity in literary phenomena and to the dissolution of crystallized languages.

The objective is to project an investigative stance on the problems that are part of the mode of organization of the sensible in contemporary literature (and that would allow us to speak of transformations and crises of notions that have been considered central to define art, namely belonging, specificity and autonomy).

The conjecture converges with criticisms of a literary, philosophical, aesthetic, and sociological critical nature, such as: the literary work named *Ó* (2008) by the Brazilian artist Nuno Ramos; the literary critical dimension of the research text “Especie, especificidad y pertenencia” (2013a) of the Ph.D. Florencia Garramuño, and the philosophical considerations about the contemporaneity of Giorgio Agamben, Theodore Kaczynski's sociological term "substitute activities", Mark Fisher's position with his text *Capitalist Realism* (2016), are the corpus of antecedents that make up this critical postulate allowing to question the values and effects in narrative experimentation, and the periphery with which it must reconcile: industry, productivity and the literary canon.

Keywords: Literary postautonomy, Contemporaneity, Capitalist Realism, Substitute Activities.



Material publicado de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

La contemporaneidad de la literatura en Latinoamérica

De manera introductoria, este texto tiene su mirada fija en el campo de la literatura latinoamericana contemporánea, una dimensión que resulta problemática a la hora de preguntarse lo siguiente: ¿Cómo se representa la literatura latinoamericana en este presente? ¿Qué se define como contemporáneo?; estas preguntas no serán justificadas con respuestas aisladas, son en realidad un complemento, una relación mutante que genera una propuesta con carácter crítico literario y se encuentra con diversos puntos de fuga, como el discurso filosófico.

La idea del presente es una consideración difusa o *intempestiva*, como lo expresó Nietzsche, parece ser que cuando la observamos se manifiesta ante nuestros ojos con sus atisbos luminosos, y oculta por otro lado, los profundos matices que ha sepultado el tiempo. Es por ello, que al realizar un ejercicio de crítica literaria es importante bajar el telón, desgarrar las sábanas que envuelven el cuerpo literario y reconocer los matices que han perdurado en su oscuridad. Giorgio Agamben en su texto “¿Qué es lo contemporáneo?” (2008) discute esta consideración con las siguientes palabras: “La contemporaneidad es una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y anacronismo”; según lo anterior, es posible afirmar que el ejercicio de la crítica literaria debe estar comprometido con tener la mirada puesta en el presente y reconocer la forma en que éste dialoga y se modifica con las ideas del pasado y la memoria histórica, es por esta razón que este texto busca reconocer en la contemporaneidad la idea de una *postautonomía literaria*.

Introducción y contextualización de la postautonomía literaria

Inicialmente, este texto integra en su propuesta una discusión dialógica entre la obra del artista brasileño Nuno Ramos titulada Ó (2008) y la dimensión investigativa de Florencia

Garramuño¹ con su texto “Especie, especificidad, pertenencia” (2013a) para representar las nuevas transformaciones que configuran el campo de la literatura contemporánea.

De retorno hacia la pregunta inicial, ¿Qué significa en esta contemporaneidad la literatura?; para responder, es relevante entrar en contexto, la literatura latinoamericana contemporánea se encuentra en la periferia de un *arte inespecífico*, porque son escrituras que se revelan como un síntoma de infección, frente a las convenciones canónicas de la autonomía literaria, a través de la experimentación con figuras de deconstrucción e inespecificidad, que ubican en una posición crítica al campo literario. En el texto “Especie, especificidad y pertenencia” (2013a) el concepto de *arte inespecífico* es definido como:

una figura [...] de la no pertenencia. De diversas maneras, con operaciones, materiales y soportes muy diferentes entre sí, numerosas prácticas artísticas contemporáneas, aún incluso aquellas que, desde el punto de vista del medio concebido como soporte material, se limitan a un único soporte (Garramuño 1).

En la cita anterior, se ha aclarado el concepto de *arte inespecífico* y tras ello, resulta significativo inquietarse por: ¿Cuáles son las nuevas tendencias de estas escrituras experimentales postautónomas? Estos textos postautónomos se enfrentan al fin del ciclo de la autonomía literaria porque rebasan los parámetros de la literatura autónoma, considerándose como manifestaciones de un arte inespecífico, ya que alteran las nociones que delimitan a la literatura autónoma (especificidad, autonomía y pertenencia).

Como producto de un *arte inespecífico*, *Ó* manifiesta una intensa deconstrucción de la categoría especie, porque no se limita a entenderse como un todo homogéneo sino como una mezcla de dimensiones y géneros heterogéneos, que tras su exilio se fusionan, es decir, no se define a la obra entre narrativa, poesía y filosofía; la razón según Nuno Ramos, es sobre su intención de escribir: “en un lenguaje calcinado [...] hecho de pedazos y de destrozos” (Ramos 17).

¹ Florencia Garramuño recibió su PhD en Romance Languages and Literatures de Princeton University y realizó su postdoctorado en el Programa Avanzado de Cultura Contemporánea de la Universidad de San Andrés, y es investigadora independiente del CONICET y Fellow de la John Simón Guggenheim Foundation. Con su texto “Especie, especificidad, pertenencia” (2013), aporta una dimensión crítica e investigativa frente al arte de la contemporaneidad, también tradujo *Ó*, la obra de Nuno Ramos.

Para entender la pérdida de especificidad y pertenencia de la literatura postautónoma, Garramuño (2013) describe este proceso como: “la literatura ha expandido su medio o soporte para incorporar, otros lenguajes al interior de su discurso” (1); *Ó* pone en crisis la idea de propiedad y pertenencia, por consiguiente altera a la especificidad literaria, a través de la apropiación de heterogeneidades discursivas y la incorporación de otras obras artísticas en su contenido narrativo.

Síntesis crítica del autor Nuno Ramos y su obra *Ó*

Nuno Ramos (San Pablo, 1960) estudió filosofía y es un artista multimedia, entre sus prácticas artísticas destacan las figuras como: escritor, escultor, pintor, escenógrafo, videasta, ensayista y poeta. Su proyecto “Olimpo” ganador del concurso por el Parque de la Memoria de Buenos Aires, en 2002. Ha publicado los libros *Cujo* (1997), *O pão do corvo* (2001), *Esaio geral* (2007), *Ó* (2008), *O mau vidraceiro* (2010) y *Junco* (2011).

La obra literaria *Ó*, fue escrita y publicada por primera vez en portugués, y luego fue traducida en español el año 2004 por Florencia Garramuño; *Ó* es una obra literaria que ha permanecido en un lugar marginal de la literatura suramericana por el desconocimiento ante un panorama literario realizado en una lengua diferente al habla hispana (la literatura brasileña), sin embargo, ha recibido méritos a nivel nacional (ganador de la séptima edición del Premio Portugal Telecom Literatura) y, en efecto, un lugar dentro del canon de la literatura latinoamericana contemporánea.

Ó es una obra literaria que pone en crisis las nociones de género, es imposible atribuirle un género en particular, porque en realidad no busca la totalidad, ni nociones estrictamente definidas, parece ser una novela, pero también es un ensayo-diario-anécdota-serie de sensaciones-ocurrencias-reflexiones. Tiene tonos poéticos, filosóficos y hasta un formato de pieza teatral o de cine. Si bien es un texto difícil de definir en pocas palabras, hay algo que persiste de principio a fin que es la puesta a prueba de lo que se está escribiendo, la interrogación de la escritura por el lenguaje mismo, entonces, uso del lenguaje como forma de conocimiento del pensamiento y de las formas en que puede salir de sí y entrar en la continuidad material. El llamado hacia la materia que nos dejaría mudos es constante y

paradójica: ese umbral de silencio que convoca la escritura la hace sin embargo proliferar, *Ó* abre temas, digresiones, desvíos, preguntas, problemas y hace avanzar la escritura. Está compuesto por 25 entradas o capítulos entre las que se distribuyen los “*ó*”, siete en total, especie de documentos corporales donde el cuerpo aparece como una “amalgama de carne y de tiempo”, como un texto físico que se toca para leer tratando de conservar sin nombre eso que persiste como materia y como fuerza: “que no hay signo para la enfermedad y que el cuerpo, el cuerpo profundo, continúa inexplorado y mudo” (Ramos 17). La escritura, entonces, es usada como herramienta para introducirse en el cuerpo como materia y entrar en continuidad, como si la tocara. Si para Nuno Ramos el cuerpo es materia, desplegará una gran poética de la materia como aquello que se transforma, da forma y recibe forma. En consecuencia, expone a los cuerpos como material que se relaciona -afecta y es afectado- con otros cuerpos, con el espacio y, sobre todo, con el lenguaje. Si bien la relación del cuerpo con el lenguaje es un tema sobre el que vuelve una y otra vez, vale decir que Ramos lo encarna en la dimensión formal de su obra (sobre la letra en su obra literaria y sobre la materia en su obra plástica).

Por ejemplo, si en el contexto de un régimen postindustrial farmacopornográfico y de un capitalismo emocional todo lo que le acontece a un cuerpo tiene un nombre “*ó*”, como el documento de un tiempo sin lenguaje, nos presentaría sin nombre aquello que atraviesa al cuerpo, una grafía que escribe pero no fija en un nombre, donde la letra “*ó*” podría dibujar esa presencia y ese vacío, ese trazo que es forma sin nombre. En la dimensión del “*ó*”, el tacto produce mundo donde se anunciaba ausencia y hace posible una forma de conocimiento: “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” (Ramos 12). Asimismo puede imaginar un espacio tiempo no estrictamente humano en el cual el tacto aparece como la forma de relacionarse con esa zona de la materia que contiene fuerza sin lenguaje, porque –como se lee en la cita– el lenguaje viene a romper la continuidad que ocurre en el tacto y en la “textura impronunciable” que da motivo a los “*ó*”. Incomprensibles –fuera de la representación, podríamos decir–, dadas en su inmanencia, estas “epifanías” de la materia son interrupciones de nuestro “exilio” hecho de nombres y monotonía, por eso el escritor va en sentido contrario: “a todos los pronombres los llenaría de materia” (Ramos 171). La técnica de Ramos contempla a la vez lo fragmentario y lo

continuo, la experiencia, a la vez, de lo singular-particular y la continuidad que abre lo háptico. Un erotismo háptico, podríamos decir, que desvanece el abismo entre los cuerpos pero sin homogeneizarlos, sino manteniendo sus diferencias en el contacto: “soy contigo a ellos, hechos de carne parecida. Por el toque me igualo al acero más frío, algo en mí se transmite a él” (Ramos 33).

Ó relativiza las nociones de especificidad y pertenencia

Ó, al ser un producto de arte inespecífico, relativiza su propia especificidad porque franquea los criterios de propiedad y pertenencia de la literatura autónoma, al incorporar en su contenido narrativo diversas obras, discursos y escenarios. A continuación se hará una descripción sobre cada uno de esos escenarios y lenguajes artísticos inmersos en *Ó*:

1. La tumba de la familia Brion de Carlo Scarpa²

Ó se apropia intertextualmente de un escenario de la realidad para proyectarlo con matices de ficción literaria, véase esto en el capítulo 2 (“Túmulos”), el escenario descrito como las ruinas encontradas por el párroco de San Vito de Altivole (una aldea al norte de Italia) es la tumba de la familia Brion construida por Carlo Scarpa, en honor al pionero industrial Giuseppe Brion.

La incorporación de este escenario intertextual (la tumba) permite a la obra manifestar una dimensión discursiva sobre la intención de crear un túmulo después de la muerte que haga de ese estado, una veneración, y un espacio donde se pueda otorgar el ilusorio cuidado y tratamiento a un cuerpo que se degenera en el fin de su ciclo corporal. He aquí un fragmento de *Ó*, que refleja lo dicho anteriormente:

hay una ilusión fundamental en todo túmulo, una materia básica de la que están hechos: el olvido de que el olvido también muere y se pudre, y sería necesario un nuevo túmulo

² La tumba de la familia Brion es un complejo monumento construido en un cementerio de Italia por Carlo Scarpa, un Arquitecto de Italia en 1969 en honor a Giuseppe Brion un pionero de la industria, luego de su muerte.

que envolviera el anterior, como un juego de muñecas rusas, para impedir este acontecimiento tan banal (Ramos 26).

Nuno incorporó en este capítulo “La tumba de la familia Brion” (escenario) con la intención de responder al siguiente interrogante: “¿Cómo enterrar a una persona por segunda vez?” (Ramos 26); a pesar de este difícil cuestionamiento, Nuno encontró una respuesta en el entierro de Giuseppe Brion, porque en el caso de este hombre, su tumba fue remodelada, y su túmulo reemplazado; Ó lo describe de este modo:

Las dos tumbas principales hechas de bloques de piedra blanca (la de la izquierda) y negra (la de la derecha) [...] se inclinan levemente hacia la otra, ensayando mantener un mínimo de visibilidad mutua, como si quisieran continuar una larga conversación. Lo curioso es que carguen, el mismo signo y la misma efigie tallada en la piedra, como restos del único hombre dividido en dos muertes (Ramos 29).

Ó se refiere a la muerte con estas palabras: “la muerte irradia hacia fuera del rito fúnebre y toma posesión nuevamente, mostrándose hacia un cielo que no desea verla” (Ramos 26); esto simboliza que mantener al muerto en su tumba es una imposibilidad absoluta, debido a que unas pocas generaciones después el muerto es exiliado de su tumba y visto de nuevo con los signos que le otorgó la deshumanización.

2. *La novela de Thomas Bernhard: Trastorno (1967)*³

El capítulo 3 (“Tocarla, engordar, pájaros muertos”) incorpora en su contenido narrativo la dimensión discursiva de la obra de Thomas Bernhard nombrada *Trastorno* (1967) en cuanto a una exposición crítica y depurativa sobre la conducta de la sociedad. Este capítulo de Ó juzga de manera irónica una dimensión crítica frente a la conducta de una supuesta “sociedad civilizada” y la idea de libertad y justicia que esta misma presupone exponer.

³ La novela de ficción *Trastorno* de Thomas Bernhard, publicada en 1967, manifiesta una reflexión crítica sobre el malestar provocado por la sociedad civilizada; y Nuno deja conciliar este elemento discursivo en el capítulo 3.

El relato inicia de este modo: el hombre de alquitrán relata la sensación desagradable que el plumaje de las aves le produce a su tacto, esta aversión se relaciona con la crónica que lee en el periódico de un proyecto realizado en la ciudad de San Pablo.

Inicialmente, hay dos actos contradictorios que tienen una correlación simétrica, en primer orden los ciudadanos transformaron en un vivero la plaza central llena de pájaros, presuponiendo que tras este acto demostraban ese carácter solidario que identifica a una comunidad, pero verdaderamente los pájaros de la plaza fueron encerrados y privados de su libertad; luego los asilados (adictos, suicidas y desequilibrados) de un centro psiquiátrico mataron a los pájaros y fueron juzgados por los ciudadanos.

Tras lo dicho, hay un punto de inflexión importante, los asilados se liberaron de su propia caparazón acumulada y se manifestaron en contra de una sociedad deshumanizada que encubría sus hechos con falsa bondad, véase a través de este fragmento la intención que desvela este discurso: “Hay en estos gestos crueles una especie de impulso aséptico, como alguien que se libra de la caparazón acumulada de su propia y falsa bondad” (Ramos 36); en definitiva, Nuno incorporó en su contenido narrativo el discurso de T. Bernhard para manifestar cierta desazón frente a los actos cometidos por una supuesta sociedad civilizada.

3. *El collage de grabados de Oswaldo Goeldi*⁴

Hay una relación intertextual entre los collage de grabados de Oswaldo Goeldi y el capítulo 5 (“Perder el tiempo, deseo, una escena oscura”) y se manifiesta de esta manera: Nuno incorpora en este capítulo el collage de grabados del artista Goeldi, con la intención de imprimir al personaje en el entorno caótico y urbano de los grabados; Goeldi representó en su obra una mirada expresionista y fría sobre el desgaste de la urbanidad, de este modo, Nuno posiciona al personaje en la superficie de los grabados para proyectar una mirada realista y crítica sobre el desgaste de la urbanidad y la imposibilidad de pertenecer a un lugar determinado.

⁴ El artista brasileño y grabador Oswaldo Goeldi (Río de Janeiro, 1895) realizó obras como: *Luz nocturna* (1960), *Chuva* (1957), *Abandono* (1937), *Tarde* (1950), *Um sorriso por favor* (1940). La obra de Oswaldo Goeldi ha participado en más de un centenar de exposiciones póstumas: en Brasil, Argentina, Francia, Portugal, Suiza y Francia. El artista Goeldi murió en 1961.

Los siguientes fragmentos hacen parte de la obra de Nuno y guardan una relación discursiva entre los elementos y símbolos que aparecen en el collage de grabados de Goeldi, por ejemplo: “La plata de la luna”, “La luz constante que viene detrás de la escena”, “El suelo es de adoquines, pero pedazos de asfalto enmiendan los huecos entre las piedras”, “Cuervos, armarios, manchas rojas, mujer ruidosa y el borracho que corre” (Ramos 45-46).

Para entender la relación discursiva entre estas dos obras, he aquí los siguientes fragmentos de *Ó* y algunos grabados de Oswaldo Goeldi:

La primera imagen corresponde al grabado “A chuba”⁵ (1957) –al español se traduce como “la lluvia” –y dentro de su composición predomina la tonalidad del color negro en diversos elementos como los árboles y la calle, además, el tono rojo –la sombrilla– focaliza la atención visual en un personaje que cruza la calle para dirigirse hacia el puerto de pescadores de San Pablo, donde yacen pescadores y comerciantes en plena oscuridad de la noche. Véase la correspondencia intertextual entre la imagen y el fragmento de la novela:

sus árboles, como enormes cartuchos de tinta, sacan del suelo toda la oscuridad, en donde estoy [...] Un hombre bajito se encoge en el paraguas, ahora que no tiene más sentido usarlo. Sus pasos demasiado largos para su tamaño, asustan a los gatos (45).



⁵ *A Chuba*, Oswaldo Goeldi, xilogravura, 1957, colección Mauricio Fleury Buck.

La segunda imagen es un collage sin nombre en donde el color rojo recubre y compone toda la superficie de la escena y sus elementos –la luna, la mujer y el entorno– para así, dar la impresión de representar una escena de terror, además, el fragmento literario le suma a la imagen sonoridad, he aquí el fragmento y la imagen: “La mujer medio gime, medio ronca. Está de pie, luego detrás de mí. Paro. No me vuelvo” (Ramos 45).



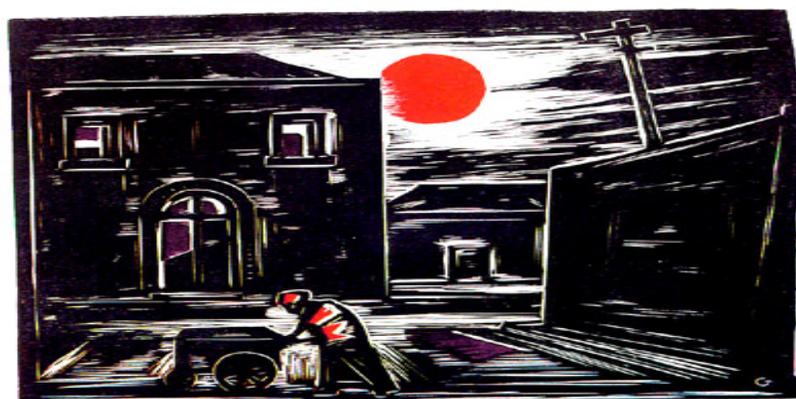
La tercera imagen es un collage nombrado “Abandono” (1937)⁶, en el cual la imagen y el fragmento literario configuran una poética visual que explora la diferencia entre los materiales que componen la vida nocturna –la luz y el globo– y la existencia del personaje tras amanecer y retornar a la corporeidad. En la imagen el personaje está suspendido en un profundo sueño sobre los adoquines del puerto en medio de la fría intemperie y la triste soledad, en su cuerpo hay un símbolo, el corazón, que de alguna manera u otra está conectado con el eclipse lunar; la luna un astro y el corazón un órgano corporal, hechos de la misma materialidad. A continuación, el fragmento y la imagen del collage:

estoy hecho tal vez de la misma materia de estos seres, de su luz y su globo, pero no comulgo todavía con esta tristeza plena, sólida. Todavía pertenezco a una esperanza que ya no hay para ellos, de que pueda despertar y permanecer activo, hecho de carne y aplauso, de que pueda unirme a la platea y volver (Ramos 46).

⁶ *Abandono*, (1937). Xilogravura, firmada xilografía a color, colección Ary Ferreira de Macedo.



Para finalizar con este apartado que busca explorar diversas interpretaciones entre imagen y texto, basta referirse a una última relación encontrada entre el collage “A tarde”⁷ y el siguiente fragmento: “La plata de la luna está tan fuerte que convierte su rostro en una efigie de moneda” (Ramos 45). El escenario es el puerto de pescadores de San Pablo, por el cual transita un vendedor, y en su rostro se refleja la luminosidad del eclipse lunar como si fuera una moneda ante el sol.



En conclusión, en el capítulo 5 (“Perder el tiempo, deseo, una escena oscura”) no se nombró ni una sola vez un título o nombre que hiciera referencia al collage de grabados

⁷ *A tarde*, (1954). Xilogravura, xilografía a colores. Museu Nacional de las Belas Artes.

de Goeldi, pero a través de la voz de Garramuño se reconoció esta hibridación de lenguajes artísticos.

Goeldi despierta en su estética el expresionismo, a través de una visión realista sobre el puerto de pescadores de San Pablo, y su ambiente mezquino y misterioso, rodeado de abandono, perros vagabundos, muebles en la intemperie, latas tiradas por los suelos, entre otros despojos y ruinas urbanas; en definitiva, se construyó una poética visual que representa la periferia urbana y la forma en que el hombre de la actualidad se enfrenta a ella.

En pro de una lectura divergente: activación del dispositivo sensorial

¿De qué manera se activa el sensorium a través de la lectura de *Ó*? La obra activa una lectura sensorial divergente, es decir produce la activación de los sentidos, generando que el formato narrativo se expanda hacia el virtual-imaginario del lector; además, incorpora lo sensorial como gramática (táctil, visual, olfativo, auditivo y gustativo). Véase en el fragmento del capítulo 22 “Epifanía, pruebas, erotismo, cuerpo-sí, cuerpo-no”:

al cuerpo— sí, todos los excluidos le interesan, todos los excrementos, los sudores, todas las dermis, y conoce perfectamente, conoce por dentro, por experiencia propia, la diferencia física, cromática, entre la carne de un labio y la de un pedazo de páncreas. Para él, toda la materia— muerta, gnóstica, geodésica, mapeable, celular, gaseosa o electrónica— es líquida y alcohólica, repleta de interés, como si una luz siempre renovada iluminase por dentro su mecanismo (Ramos 177).

Garramuño describe el arte de Ramos bajo una temática sustancial, la deconstrucción de lo propio y de la pertenencia, y expresa que “el *arte inespecífico* de Nuno Ramos ofrece figuras y formas de la no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas en las que no es necesaria una esencia o identidad ontológica compartida” (2013a 14). Esta cita permite adentrarnos a la dimensión discursiva de la novela: la capacidad de inexpresividad de nuestro lenguaje común; *Ó* juega con la función del lenguaje en el sentido de denominar, clasificar, definir y comunicar; mutando su intencionalidad por un lenguaje sinestésico, por ejemplo, hay un fragmento en la obra que refleja la problemática sobre la capacidad expresiva del lenguaje:

¿No sería mejor un lenguaje que sirviera solo para engañar a la rebelión y al mal funcionamiento del cuerpo, de modo que nuestra relación con la fiebre alta, el dolor de dientes o el cólico pudiera, ahora sí, ser apaciguada cuando pronunciamos el nombre de nuestra enfermedad? (Ramos 17).

En “Frutos Extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética contemporánea” (2013b),⁸ Garramuño sustenta: “La apuesta por lo inespecífico no es hoy -como tal vez no lo fue nunca- solo una apuesta por la inespecificidad formal, sino un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la elaboración de modos diversos de la no pertenencia” (s/p); La obra manifiesta cierto desasosiego frente a la incapacidad de expresión de nuestro lenguaje, como el lenguaje de los héroes mudos, el lenguaje corporal, el del luto, de la naturaleza, de los artefactos tecnológicos, de la inexpresividad incluso del presidiario, del muerto, del cuerpo romántico, de la enfermedad, del esquizofrénico.

La obra manifiesta una perspectiva despectiva frente a las actividades sustitutorias o de productividad, en términos de Theodore Kaczynski: “Una actividad sustitutoria es la que persigue directamente una finalidad artificial que la gente ensalza para ellos mismos meramente, con objeto de tener alguna finalidad por la que trabajar” (Kaczynski 95);⁹ con lo dicho, *Ó* desvela una óptica despreciable hacia las actividades que tienen únicamente fines productivos e ignoran la condición mental de los individuos, conducta evidente y propia de la realidad periférica de la industria contemporánea.

La obra relata en su discurso actividades anacrónicas como regresar a la conducta primitiva (lenguaje inarticulado, percepción sensorial y corporal), por ejemplo, este fragmento del capítulo 5 (“Perder el tiempo, voluntad, una escena oscura”): “La ansiedad a las cinco de la tarde o el amor por las luces rojas tienden a ser cambiados por un

⁸ Florencia Garramuño, en su texto “Frutos Extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética”, escribe “la función de estas escrituras, consiste en deconstruir toda forma de lo específico, para desvelar una identidad ontológica compartida”, esta interpretación nos permite reflexionar sobre la función discursiva de la obra *Ó*, es una escritura que concilia con el lenguaje común de una comunidad, en términos de Ramos: “Hacer uso de todas las superficies, inclusive y no solo del lenguaje, para entretejer una piel universal, compuesta por todo, en donde todo pueda imprimirse”.

⁹ El término de actividades sustitutorias es definido por Theodore Kaczynski en su obra *La sociedad industrial y su futuro* del año 1995.

mecanismo universal de productividad, un reloj que nos trague para que giremos en sus goznes” (Ramos 42).

Ó sentencia juicios de valor frente a temas como la ironía, la comicidad, la sexualidad, la libertad, la heterogeneidad universal que posicionan al lector frente a situaciones contemporáneas que ponen en duda a la especie misma y su entorno.

He aquí el propósito social de éstas escrituras, confrontar la realidad por medio de invenciones ficcionales y artísticas que se balancean entre lo real y lo ficcional.

Posición diaspórica: entre la periferia autónoma y post autónoma

Ó se encuentra en una posición diaspórica, porque se aísla de la periferia autónoma de la literatura canónica, reconociéndose como una manifestación de un arte inespecífico que no se limita a las estructuras sociales, y es de considerarla como un brote de letras contracultural, anti-neoliberal y arbitrario.

La dimensión crítica de Mark Fishera través de su texto *Realismo Capitalista* (2016), manifiesta cómo los efectos del capitalismo condicionan la producción de la cultura, la educación y la industria;¹⁰ Fisher permite consolidar este axioma descriptivo: la literatura latinoamericana contemporánea ha transformado la periferia novosecular, a la cultura letrada, a la industrial y a la cibercultural.

Tras lo dicho, *Ó* se encuentra en una posición diaspórica, porque no está sujeta a la mediación del mercado en cuanto a la producción de economía, significa que éstas prácticas narrativas se alejan de las convicciones progresistas y productivas.

En definitiva *Ó* es un producto artístico que confronta totalmente la noción del realismo capital, porque va en contra de un mercado capitalista, de las ideologías neoliberales-burocráticas y los estándares del sistema que definen el valor de una obra. En síntesis, la literatura latinoamericana causa sublevación hacia las vertientes de la sociedad.

¹⁰ *Realismo capitalista* (2016) del autor Mark Fisher, relativiza los factores sociales e industriales que inciden y valoran los productos de la cultura letrada y la cibercultura, a través de una óptica filosófica.

Una mirada hacia escrituras que rivalicen el campo de la literatura autónoma

La periferia novosecular de la literatura latinoamericana presenta un denominador común, pone en crisis ideas de especie, especificidad y pertenencia que son criterios propios de la tradicional literatura latinoamericana. Por ejemplo, las obras *Agua viva* de Clarice Lispector (1973), *El infarto del alma* de Diamela Eltit (1973), *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain (2014) son ejercicios experimentales de la literatura post autónoma, porque debilitan las fronteras de lo específico, fortaleciendo la idea del *arte inespecífico*.

Experimentación en las técnicas de escritura de la contemporaneidad

En suma, el arte afronta la idea de expandir sus medios de expresión en relación al progreso de las tecnologías, además suscita este tipo de posturas contradictorias como: ¿hasta qué punto se servirán las técnicas artísticas de la tecnología?, por ejemplo, el libro de Tomás Vera Barros *Escrituras objeto, antologías de literatura experimental* (2014)¹¹, tiene un denominador común: escrituras que se alejan de los parámetros de un único formato narrativo porque experimentaron, a través del uso de objetos tecnológicos y la coalición de géneros discursivos, un tipo de escritura divergente, como: *Escrito con un nictógrafo* de Arturo Carrera, *Mucho trabajo* de Pablo Katchadjan o *Manifiestos robots* de Belén Gache; Además, al ser una antologías de escrituras inéditas, estas prácticas experimentales de la literatura están en contra del mercado neoliberal, su publicación no obedece a criterios consumistas o de reproductibilidad.

Sin embargo, es de considerar que la obra *Ó*, no se aleja de la reproductibilidad técnica de sus tiempos, debido a que su técnica narrativa puede ser transmediática y abrirse a

¹¹ La obra nombrada *Escrituras objeto, antologías de literatura experimental* (2016), recopilada por Tomás Vera Barros, es un producto de literatura postautonomía que resalta la incidencia de la tecnología en la técnica de escritura. Por ejemplo, *Escrito con un nictógrafo* de Arturo Carrera, *Manifiestos robots* de Belén Gache y *Mucho trabajo* de Pablo Katchadjan; son escrituras experimentales de la literatura contemporánea, que activan un tipo de lectura divergente.

diversas representaciones simbólicas, a través de la expansión de su soporte narrativo hacia diferentes medios virtuales.

En conclusión

La obra literaria de Nuno Ramos es un fruto radicalmente etéreo y heterogéneo de la literatura contemporánea porque manifiesta una definitiva transformación frente a la periferia novosecular de la literatura autónoma, rebasando sus criterios que la delimitan: especie, especificidad y pertenencia.

Además, las nuevas tendencias de la literatura contemporánea se han servido de los medio virtuales, digitales y análogos para la expansión de su soporte narrativo; literatura post autónoma es sinónimo de literatura transmediática porque tienen como objetivo activar una lectura sensorial divergente y un soporte inespecífico.

¿Qué rumbo tomarán estas prácticas literarias experimentales? Sobre todo transgredir los paradigmas sociales, por lo tanto industriales y culturales, o por otro lado, permanecer en el anonimato y el olvido de las instituciones que definen y valoran a la cultura. En definitiva, queda declarar que el arte debe ser revolucionario, a través de la deconstrucción de conceptos y parámetros canónicos que oculta la heterogeneidad real y universal.

Para finalizar y desvelar una perspectiva en cuestión, he aquí esta interpretación, *Ó* es un producto artístico que debilita las fronteras del arte específico, implica considerar que pone en crisis la especificidad y por consiguiente pone en duda la propiedad del campo literario, por ende su efecto como escritura post autónoma consiste en revelarse como un síntoma de infección frente a las transformaciones del sistema capital y las estructuras que valoran la cultura letrada.

Bibliografía

- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago: Ocho libros, 1994.
Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Reino Unido: Caja Negra, 2016.

Garramuño, Florencia. "Especie, especificidad y pertenencia". Hemispheric Institute: New York University, 2013a.

Garramuño, Florencia. "Frutos extraños. Prácticas de la no pertenencia en la estética contemporánea". *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas* (1-10). Rosario: CELARG-UNR, 2013b.

Giorgio, Agamben. *¿Qué es lo contemporáneo?*. 2008.

Kaczynski, Theodore. *La sociedad industrial y su futuro*. Santiago: Crimental. 1995.

Kamenszain, Tamara. *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2010.

Lispector, Clarice. *Agua Viva*. Madrid: Ediciones Siruela, 1973.

Ramos, Nuno. *Ó*. Trad. Florencia Garramuño. São Pablo: Iluminuras, 2008.

Vera Barros, Tomás (comp.). *Escrituras objeto, antologías de literatura experimental*. Buenos aires: 2013.

Referencias de las imágenes digitales

Goeldi, Oswaldo. *Chuba*. 1957. Xilogravura. Colección Mauricio Fleury Buck. Brasil.

Daily Art Magazine. Web. 4 Marzo 2019. Tomado de:

<http://www.dailyartmagazine.com/expressionist-xylograph-by-oswaldo-goeldi/>

_____. *Abandono*. 1937. Xilogravura firmada a color. Colección Ary Ferreira de

Macedo. Brasil. *Pinterest*. Web. 4 Mar 2019. Tomado de:

<https://www.pinterest.es/pin/320177854732795479/>

_____. *A tarde*. 1954. Xilogravura, xilografía a colores. Museu Nacional de las Belas

Artes. Brasil. *Google Arts & Culture*. Web. 5 Mar 2019. Tomado de:

<https://artsandculture.google.com/asset/tarde/3wFCctzGCSyNmA>

_____. N.d. Xilogravura en color rojo. *Arte Moderna*. Web. 4 Mar 2019. Tomado de:

<http://aartemoderna.blogspot.com/2006/12/oswaldo-goeldi.html>