

## La emergencia contingente

**Raúl Antelo**

**Universidade Federal de Santa Catarina – CNPq**

La contingence et elle seule ne dépend pas de la pensée pour être effective: elle frappe toute chose, sinon elle-même. Mais cette contingence, pour être absolue, doit être plus radicale que ce que l'on entend généralement par ce terme—ce en quoi il faut la dire suchaotique: aucun type d'entité ne doit y faire exception—elle seule est en exception d'elle-même. Seule la contingence des choses ne peut elle-même être dite contingente. On ne soutient donc pas, à la façon par exemple de Hegel, que la contingence est nécessaire—au sens où la contingence elle-même serait déductible à titre de moment du procès total de l'Esprit vers lui-même. On ne soutient pas que la contingence est nécessaire—au même titre que d'autres types d'entité ou de modalité—on soutient, ce qui est très différent, que seule la contingence est nécessaire.

Quentin Meillasoux - “Contingence et absolutisation de l'un”

El antropólogo Philippe Descola argumenta que existen tantas formas de tratar la cuestión animal cuantas formas hay de abordar el hecho humano y que no tiene sentido ontologizar el abordaje, según un discurso clasificatorio de especies, que, como ya nos alertaron Borges o

Foucault, sólo reproduce la jerarquía de los seres.<sup>1</sup> Admitido el carácter no estático de la idea de universalidad, su condición de proceso o emergencia irreductible a cualesquiera de las maneras de su aparición, una de las formas, sin embargo, más interesantes de acercarnos a esta problemática la constituyen, justamente, las estrategias de aparición de lo animal en el debate humanista acerca de lo moderno.

A título de hipótesis, pensemos en dos modos: una epifanía trascendente y una aparición contingente. Para ilustrar la primera, recordemos que la antropofagia de Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral supo montar un mecanismo de metamorfosis temporal y espacial, de William James a Voronoff, como ellos decían, que perseguía, “A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia”. Tal la premisa de metafísica de la espectralidad que Oswald de Andrade desarrolla en el manifiesto de 1928.<sup>2</sup> Cuatro años antes, sin embargo, un pequeño texto anónimo (pero que cabe atribuir a Oliverio Girondo, por su mención a la colección del Museo Capitolino de Roma, a la cual ya nos referimos),<sup>3</sup> epígrafe de una inmensa foto del cinocéfalo, ya alude a Voronoff como una vía para el retorno de la experiencia perdida.

La simpática y culta boga que nos han traído los descubrimientos de Lord Carnavón, hace interesante cuanto se refiere a Egipto. He

---

<sup>1</sup> «À la question: “qui sont les animaux?” il n'existe pas de réponse simple en dehors de celle que fournit la simple observation: c'est la classe d'organismes au sein de laquelle je pourrais trouver le support le plus immédiat d'une identification à un autrui non humain pour peu que certains traits de son apparence et de son comportement me le permettent. Mais ce que je fais ensuite de cette potentialité d'identification est très largement déterminé par les choix ontologiques que j'ai appris à recevoir pour vrais dans la culture où j'ai grandi. Bref, il y a au moins autant de traitements des animaux qu'il y a de traitements des humains, et sans considérer que ces derniers soient tous admissibles, il n'est ni souhaitable ni raisonnable de faire des rapports très particuliers à quelques espèces animales qui sont devenus familiers depuis un demi-siècle aux élites urbaines des pays du Nord les seules normes légitimes pour régir les relations entre l'ensemble des humains et l'ensemble des animaux» (Descola 179).

<sup>2</sup> Para zootecnia y espectralidad, ver Ludueña Romandini.

<sup>3</sup> Ver Antelo, “Estudio filológico” XXVII-XC.

aquí el cinocéfalo, mono de perruna cabeza, que fue adorado por los egipcios al par de numerosos animales. Esta efigie zoolátrica, que se guarda en el Museo Capitolino de Roma, proviene del templo de Isis, diosa de la fecundidad. Todos cuantos buscan una razón práctica a las divinidades egipcias, afirman que, por ejemplo, el cocodrilo era adorado porque entre las primeras aguas de la inundación bienhechora del Nilo venían envueltos ejemplares de ese reptil. Y como, según afirmaba Edgardo Poe, los egipcios lo sabían todo, ¿no hay derecho a lanzar la afirmación de que hubo en Tebas o en Menfis un cirujano benéfico, precursor de Voronoff? Así podría explicarse el porqué se adoraba al cinocéfalo, portador de glándulas rejuvenecedoras como el chimpancé de nuestros días. El agradecimiento de los Faraones, sacerdotes, escribas y millonarios juvenilmente reformados se tradujo en estatuas y oraciones.<sup>4</sup>

Años más tarde, muy probablemente durante su viaje de bodas a Brasil, Oliverio Gironde compone un friso funerario, innegablemente egipcio, en que nuevamente los animales son portadores de la sobrevivencia de la cultura. Esta vez, atravesados por la angustia, los caballos tienen comportamiento gregario y humano: lloran.

### **Friso**

La ternura del pasto.  
La distancia.  
El campo...  
¡Todo el campo!  
era para la dicha tumultuosa  
de los caballos blancos.

Como una arisca nube desbocada,  
desde el amanecer se les veía

---

<sup>4</sup> “Cuarenta siglos antes de Voronoff”. *Plus ultra*, Buenos Aires, nº 94, feb. 1924, p.11.

llegar del horizonte  
y enardecer la calma y la llanura  
con sus alegres crines delirantes,  
con sus ancas de espuma.

Pero ni bien la noche iluminaba  
las primeras ventanas,  
a orillas de su luz  
se arrodillaban,  
y una mano en el pecho ensombrecido,  
todos juntos,  
lloraban.

No sé qué doloridas remembranzas  
despertaba en sus pechos el crepúsculo,  
ni si al morir la tarde presentían  
que la muerte también los esperaba;  
pero era triste verlos,  
allí cerca,  
– como un friso viviente y funerario –  
inmóviles y blancos,  
de rodillas,  
todos juntos,  
llorando. (18)

Ese yolleo equino, tan semejante a los espectrales caballos de Clarice Lispector, se conecta con la “Aparición urbana”, que poco antes Girondo había incluido en *Persuasión de los días* (1942):

¿Surgió de bajo tierra?  
¿Se desprendió del cielo?  
Estaba entre los ruidos,  
herido,  
malherido, inmóvil,  
en silencio,  
hincado

ante la tarde,  
ante lo inevitable,  
las venas adheridas  
al espanto,  
al asfalto,  
con sus crenchas  
caídas,  
con sus ojos de santo,  
todo, todo desnudo,  
casi azul,  
de tan blanco.  
Hablaban de un caballo.  
Yo creo que era un ángel". (133)

Delfina Muschietti ha leído este último poema como una ruina arqueológica sobre la que Gironde funda la lengua anamítica de *En la masmédula*. Pero es irrecusable, sin duda, en la dicción del poeta, la estela poética de Rilke, aunque, de todos modos, este ángel inesperado recorta una experiencia muy acotada, en que la figura funciona, siempre ambivalentemente, como bisagra de articulación entre la economía y la gloria, el gobierno y el reino, para acatar la lección de Giorgio Agamben.<sup>5</sup> Retomando, en efecto, la problemática del gobierno abierta por los estudios de Foucault de los años 70, Agamben rescata, en la figura del ángel, las consideraciones de Rilke, en especial, una anotación en una carta a Hulewicz, según la cual el ensayo de inscripción de la lengua poética en el dominio de la gloria, separando así angelología e historia, se depararía con el obstáculo epistemológico de que el lamento por la

---

<sup>5</sup> "Ogni angelo è, in questo senso, doppio: i cori estatici che cantano nei cieli la gloria eterna di Dio non sono che la controparte cerimoniale e liturgica dei solerti funzionari alati che eseguono sulla terra i decreti 'storici' della provvidenza. Ed è questa consustanzialità fra angeli e burocrazia che il più grande teologo del ventesimo secolo, Franz Kafka, ha percepito con visionaria precisione, presentando i suoi funzionari, messaggeri e aiutanti come angeli travestiti". (Agamben *Angeli* 12).

pérdida del reino se transforma en simultánea y paradójica celebración de la realidad existente.<sup>6</sup>

Pero, entonces, si en Girondo el ángel (el animal) es aún, con todas sus ambigüedades, probable indicio de salvación, porque aún permite angustiarse y llorar, en *Animalaccio* (1986), de Roberto Echavarren, en cambio, la aparición es ya inequívocamente la de una zona híbrida inexorable, una zona de suspensión de la vida o de muerte en vida, la del estado de excepción. Estamos, no lo dudemos, ante la emergencia de un otro tipo de aparición zoopolítica, radicalmente contingente.

¿Estaba vivo? Vivía sin muerte. Era un dios  
al desquiciarnos mientras acatamos su mandato.  
Después entró la lagartija.  
Al joven del laúd se le arrugó el pelo  
aunque conserva allí una flor;  
hombro liso descubre impúdica camisa  
a manera de toga, crispado,  
todavía ofreciendo desnudez;  
el entrecejo se comba, ventanuco de Borromini.  
*Furor costruendi* costringe hasta el dolor

---

<sup>6</sup> “L’angelo è quella creatura in cui la metamorfosi del visibile nell’invisibile che noi operiamo è già compiuta [...] quell’essere che è garante del fatto di riconoscere nell’invisibile un superiore rango della realtà”, la tesi implícita in questa affermazione è che l’angelologia – non la storia – è il luogo in cui si compie la rivelazione e la redenzione del mondo. Per questo le *Elegie* sono, in verità, inni travestiti, canti di lode rivolti agli angeli (...); per questo, nei *Sonetti a Orfeo*, che contengono una sorta di esegesi esoterica delle *Elegie*, il compito degli angeli e degli uomini si rivela non essere alla fine altro che quello cerimoniale della celebrazione (...). Ma la gloria, con il suo apparato di liturgie e di acclamazioni, non è – l’abbiamo mostrato – che l’altrafaccia del potere, la forma in cui il governo sopravvive al suo esercizio. E la mistica tanto giudaica che cristiana è – almeno in uno dei suoi aspetti – letteralmente soltanto “contemplazione del trono”, cioè del potere. La diagnosi di Benjamin a proposito di Hoffmansthal, secondo cui era stato Kafka e non il suo autore a raccogliere l’eredità della *Lettera di Lord Chandos*, vale, in questo senso, anche per Rilke: il tentativo di separare angelologia e storia per far passare la lingua della poesia nel registro della gloria si chiude con un *non liquet*: il lamento che si trasforma in celebrazione è soltanto l’ambiguo protocollo della realtà”. (Agamben *Angeli* 20-21).

al niño ultimado por sorpresa.  
Lagarto: condición vivificante,  
muerte la estampa mordiendo la cola.  
Tras hojas: cabellera de serpientes,  
nido, *Animalaccio* por el padre de Leonardo  
vendido al Duque de Milán. Faltabas tú, faltaba yo.  
Hubo que pellizcar. Diste con ganas.  
Se contrajo súbito desdén transformado en alarma  
antes de furia. Estiró las patas  
bajo el golpe del arco voltaico.  
Rozó el dedo cuando cogía una flor.  
El decapitado torció una mueca elíptica, extrema.  
Un halo arriba, a los costados:  
gorgona en el escudo ¿para atacar a quién?  
¿para defender a quién?  
Perseo decapitó a Medusa;  
Dalila cortó el pelo de Sansón;  
Judit segó la cabeza de Holofernes  
– una sirvienta vieja, de perfil,  
ojos desorbitados, esperaba la caída del regalo  
en el regazo. David decapitó a Goliat;  
lo exhibió al pueblo en guerra.  
Absalón se colgó de los cabellos  
hasta que una lanza le atravesó la espalda.  
Perseo trajo un espejo  
Caravaggio pintó la mueca de la máscara;  
abotagado, idéntico, Goliat a Holofernes.  
El tañedor dejó de mirar venciendo;  
la hoja le sajó la cara;  
él cruzó de fierros a Pietro de Cortona.  
Aferrado a los cuernos, riente,  
Bautista perdió la cabeza por Salomé.  
Pintó chorros de sangre bajando del escudo.  
Matar o morir: o quedarse en libertad  
de muerte, prodigio del vivo.  
Raspo el cuerpo con un cepillo; gira en las tripas  
pistón de barco, ojo de buey, oro por ojo.

¿Está en un burdel digno? Vapores. (57-59)

Echavarren, casi extraviado por la dicción proliferante del poema, busca en aquello que aparece un núcleo esquivo, el centro hueco de la máquina gubernamental, emplazado allí mismo, en el más absoluto exterior de la escritura, para quedarse “en libertad de muerte”. Esa construcción poética obedece a cierto linaje indoamericano, fusional y barroco, neutro en fin, que bien podríamos llamar egipcio, como egipcio era el espacio de Bartleby o, según Sloterdijk, la desconstrucción derridiana, y como egipcia también era la fantasmagoría de Gironde, en relación a una política de la inmortalidad, para retomar el concepto de Boris Groys. Se trata, en efecto, de un lenguaje que caracterizó a los proyectos inclusivos de los años 30, como los de Martín Noel o Ángel Guido, en la Argentina, o Flávio de Carvalho y Oswald de Andrade, en Brasil. En ellos, como en el primer Borges, además, o en la *expresión americana* de Lezama Lima, en gran parte construida gracias a los arquitectos de contraconquista argentinos, o incluso, de forma diferida, en la poética *Literal*,<sup>7</sup> nos deparamos con un complejo y escurridizo manejo del tiempo, que necesita de un anclaje preciso, aunque recurrente, materializando la eternidad en cualquier lugar fugaz, visible, nimio o desdeñable, tal como, en este caso, la Barra de Montevideo. Allí encontramos al ángel, el *animalaccio* caído, que no es sino la Cosa, el objeto *a* como resto en la cultura.

Gira un momento la esquirra de un trompo  
donde nada está. Al mirarte el parabrisas  
sacudió un montaje montañoso.  
El hecho tiene alas tan cortas o largas  
como si anticipara un peculiar patrón (...)  
Termina – empieza – alguna cosa.  
Una experiencia se suelda con otra  
pero no se confunde – fruto de un compromiso

---

<sup>7</sup> Cf. Libertella, *Literal*; Giordano; Crespi; Antelo, “Postautonomía” 11-20, “El arte”: 62-69, “Teoría”: 147-179.

particular; no repetir es la consigna  
para seguir investigando donde el camino se interrumpe (59)

En ese punto vertiginoso de anaautonomía, donde gira “la esquirra de un trompo donde nada está”, también termina, es decir, empieza alguna cosa: la radical alteridad, la acefalía soberana del *animalaccio*. Echavarren rescata y practica así una peculiar heterología que equivale, en pocas palabras, a suspender la transcendencia de la obra humana, todavía perceptible, aunque arruinada, en Girondo, reconquistando para el poema una *in-operosidad* destacada por Nancy, Blanchot o Agamben, que no es sino poderoso índice de contingencia absoluta, en la que el hombre, finalmente, se contempla a sí mismo, en cuanto negatividad sin amarras. Otro representante de esa posición, el escritor y artista plástico brasileño Nuno Ramos, cuya lengua valdría la pena examinar en detalle, así describe esa pantomima social:

*Uma coisa leva a outra, que leva a outra, que leva a outra, diz o urubu, mas termina sempre aqui, e com a extremidade mais fina da asa aponta a sua pança. Atrás dele, outro urubu copia seus gestos e diz baixinho o mesmo texto, indicando a própria pança, e ri do primeiro, que ri do seu engano. Mas atrás de ambos, sem que percebam, a sombra do segundo leva a palma. (Ramos, “Pantomima” 29)*

En efecto, Nuno Ramos zoografía su imaginario con súbitas apariciones de lo arcaico, vinculado, sin embargo, a la máquina gubernamental contemporánea, en la figura de aves y pajarracos abyectos como los caranchos. Se lo podría pensar como un heredero de Clarice Lispector cuya *Água viva* (texto que le tomó muchos años y versiones) fue pensado en algún momento como réplica especular de las xilografías de Maria Bonomi, particularmente de una, *Águia*, el águila, cuya *matriz* Clarice le pide a la artista como regalo y, al obtenerla, llega, en un involuntario *lapsus calami*, a confundirse con su relato de lo Real, *Água viva*. El dato no puede aislarse de aquello que, como definición de *género*,

de *gênesis*, leemos en el *incipit* del libro póstumo, *Um sopro de vida: pulsações*: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina” (Lispector 11)<sup>8</sup>. Pues en el último libro de Nuno Ramos, *O mau vidraceiro* (El vidriero perverso), aparece el famoso tópico bretoniano del azar, golpeando a nuestra ventana, pero esta vez anunciando un Gran Afuera, totalmente sadeano. Esta posición que, de algún modo, trata de hacer justicia a los muertos del horror y la catástrofe política de masas, rechaza la idea de que el sujeto esté marcado por una finitud en que la percepción del mundo se vincule, exclusivamente, a una condición subjetiva idealizada y por ello concibe formas de funcionamiento del mundo sin sujeto, lo cual se traduce en una absoluta necesidad de la contingencia.

Um ruído estranho chamou minha atenção, uma pancada na vidraça da varanda. Levantei-me do banco e encontrei aos meus pés um pássaro grande, de penugem amarela, tonto, as asas arrepiadas. Tinha batido no vidro e seu bico sangrava. Tive profunda aflição por seu estado, ainda mais quando arrepiou as penas em torno ao pescoço e bateu as asas freneticamente, procurando levantar-se. Aos poucos, foi se acalmando e ficou imóvel, ainda deitado, o bico aberto, tentando respirar. Afastei

---

<sup>8</sup> En el texto, el autor define a su personaje, *Ângela Pralini*, como el vacío central del tao: “A meditação dentro do vazio é o que ela consegue, estando no último estágio humano antes de nossas vidas que são sem exceção alguma gloriosas. *Águia solitária*”(p.128). Y más adelante es la misma *Ângela* quien admite: “Ter contacto com a vida animal é indispensável à minha saúde psíquica. Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes aos meus pés enchendo o quarto da cálida vida úmida. O meu cão me ensina a viver. Ele só fica ‘sendo’. ‘Ser’ é a sua atividade. E ser é minha mais profunda intimidade. Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração. É — ele imóvel ao meu colo — formamos um só todo orgânico, viva estátua muda. É quando sou lua e sou os ventos da noite. Às vezes, de tanta vida mútua, nós nos incomodamos. Meu cachorro é tão cachorro como um homem é tão homem. Amo a cachorrice e a humanidade cálida dos dois. O cão é um bicho misterioso porque ele quase que pensa, sem falar que sente tudo menos a noção do futuro. O cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza e o tigre é um grau mais misterioso do que o cão porque seu jeito é mais primitivo ainda. O cão — este ser incompreendido que faz o possível para participar aos homens o que ele é...” (57).

minha cachorra, para que não o apanhasse, e observei atentamente o pássaro caído, tão concentrado nas próprias forças que não parecia ter medo de mim (embora eu o observasse de perto). Então, quando a tarde já acabava, levantou-se afinal, mas seu pescoço estava torto. Tentou equilibrar-se por alguns segundos, até cair novamente e morrer.

Embrulhei o pássaro numa folha de jornal e o joguei no lixo, mas alguma coisa em mim tinha se modificado. Era a ponta de um *ideia*. Com um misto de horror e alegria, acordei à noite para dar início ao desenho da obra. A partir do estudo minucioso dos ventos em minha propriedade, contratei um arquiteto para desenhar lâminas bem altas de vidro, com estrutura metálica leve e polida, que refletisse a luz e se tornasse praticamente invisível. Assim, os pássaros não poderiam escapar. Essas paredes transparentes foram posicionadas na transversal das principais correntes eólicas, para interceptar os movimentos migratórios. Há dois anos começamos a construção – primeiro a parte metálica, depois as grandes lâminas de vidro temperado, que uma grua ia suspendendo enquanto os operários, em altíssimos andaimes, parafusavam as porcas. Foi tudo muito rápido, muito eficiente.

Os resultados não deixaram de me surpreender. Todos os finais de tarde a minha equipe recolhe um número inacreditável de pássaros mortos aos pés destas paredes. São dezenas de andorinhas, dezenas de pardais e quero-queros, todos, todos os dias. Mas há falcões também, e corujas, gaivotas e ainda um pequeno gavião. Algumas aves sobrevivem, e estas nós procuramos recuperar, tratando delas para soltá-las em seguida. Mas a maioria morre e congelamos em nossos freezers.

Ultimamente, temos aberto o local para visitas. Há quem acampe, sem nossa autorização, perto das imensas paredes de vidro, para ver os pássaros tombar. Há quem proteste, e sobrevivemos até mesmo a um atentado – um fazendeiro maluco que entrou em minha propriedade com seu trator, tentando derrubar um dos muros. Há quem faça apostas, na cidade ao lado, sobre o número de pássaros mortos a cada dia, como uma estranha loteria municipal – por causa disso, hoje já não posso divulgar a minha contabilidade. Há quem ache bonito. Há quem

ache um crime. Eu trabalho intensamente e nunca penso nisso.  
(Ramos, "Fazendeiro" 40-42)

El fragmento se llama "Fazendeiro do ar", aludiendo al libro homónimo de Carlos Drummond de Andrade, editado en 1954. Los memoriosos recordarán que, entre otras piezas, recogemos en él los consejos del poeta al nieto recién nacido, el brote de *baby boom* de posguerra, consejos que connotan confianza en la regeneración del tiempo, y reiteran la incuestionada partición del mundo entre cultura y naturaleza. *Poesía Buenos Aires* coincidió totalmente con ese programa y la versión de Ramiro de Casasbellas así lo muestra. A cierta altura, el poema dice:

Aprenderás muchas leyes, Luis Mauricio. Pero si las olvidas pronto  
otras más altas descubrirás, y es entonces cuando la vida comienza

y recomienza, y a cada instante es otra: todo es distinto de todo,  
y el silencio camina, y habla el brumoso horizonte; y sabe conducirnos el mudo.

Porque el lenguaje planta sus árboles en el hombre, y quiere verlos cubiertos  
de hojas, de signos, de oscuros sentimientos, y avenidas desiertas

son apenas las que vemos sin ver; por lo menos hay hormigas  
atareadas, y piedras felices al sol, y proyectos de cantos

que alguien un día cantará, Luis Mauricio. Y las palabras serán siervas  
de una extraña majestad. Es todo extraño. Piensa, por ejemplo, en las hierbas,

ahora que eres chico, y tu instinto, astuto, alegremente se aventura

hasta el amago de las cosas. ¿De dónde viene, qué puede, cuánto dura

esa discreta forma verde entre las formas? E imagina ser pensado

por la hierba que piensas. Imagina un eslabón, una afección absurda, un pasado

articulando los bichos y sus visiones, el mundo y sus problemas,

imagina al rey con sus angustias, al pobre con sus dilemas,

imagina un nuevo orden; ¿y aun un nuevo desorden no sería lindo?

Imagina todo: el pueblo con su música; el pajarito con su doncella;

el enamorado con su espejo mágico; la enamorada con su misterio;

la casa con su calor propio; la despedida con su rostro serio;

el físico, el viajante, el afilador de cuchillos, el italiano de la suerte y su loro,

el poeta, siempre medio complicado; el perfume natural de las cosas y sus [arpegios;

el niño que es tu hermano, y su descabellada ciencia de ojos líquidos y azules, hecha de maliciosa inocencia,

que ahora atraviesa enigmas extraordinarios; a tu vez, la pesquisa

te ha de solicitar un día, mensaje perturbador en la brisa.

Es necesario crear nuevamente, Luis Mauricio. Reinventar negros y latinos,

y las más severas inscripciones, y en cuanto a los conocimientos, y a los [modelos más finos,

de tal manera la vida nos excede que tenemos que enfrentarla con recursos [poderosos.

Pero que sea humilde tu virtud. Observa que hay terciopelo en los osos.

Incómodos y prisioneros, en Palermo, ellos procuran el otro lado,

y en su hambrienta inquietud algo se libera de la jaula y su cuadrado.

Detente. La gran flor del hipopótamo brota del agua – ¡nenúfar!

Y de las sobras del rinoceronte se alimentan los pájaros. Y el azúcar

que das en la palma de la mano a la lengua tierna del perro domestica todos los [animales.

Fíjate qué auténticos, qué fieles a un estatuto sereno, y cómo son naturales. (Drummond de Andrade 354-355)

Tal el *Fazendeiro do ar* de Drummond, aquel que vive la modernidad de prestado, porque su materia ya se esfumó. En su retorno diferido, sin embargo, el relato “Fazendeiro do ar” de Nuno Ramos, la inoperosidad del dispositivo animal lo coloca al sujeto en neutro, más allá del juicio moral (“Há quem ache bonito. Há quem ache um crime”). Del mismo modo, en *Ó*, su libro de 2008, cuyo título, como el del primer libro, *Cujo* (Cuyo), es uno de los apelativos del diablo, el narrador explicita que el devenir animal es, en su caso, un paso (no) más allá de la dualidad abyección-idealismo.

Além do mais, galinhas não são suficientemente estranhas para parecer sublimes, manifestações incontrolláveis da natureza. É claro que não nos identificamos com polvos, por exemplo, nem

atribuímos a eles um sentido moral qualquer, mas nos detemos estupefatos diante daquele lençol flutuante, que suga imediatamente a aparência de seu entorno, e cega a esponja com sua tinta, e cobre a rocha, e reproduz todo o coral. Não, galinhas parecem humanos muito chatos, como velhas tias tricoteiras que levaríamos sem culpa ao braseiro, e o máximo que podemos lhes conceder é nosso riso e escárnio. Parecem atarefadas em seu ciscar constante, aprisionadas na vidinha modorrenta, indo e vindo o dia inteiro, para lá e para cá. (Ramos, *Ó* 75-76)

Aunque la gallina nunca dispuso de ellas, el pulpo todavía tenía resonancias épicas en la alta modernidad y no dejaría de asociárselo, por sus tentáculos, tanto a la cabellera de la Medusa, es decir, al esquivo *animalaccio* de la historia, cuanto al voraz capitalismo concentracionario, fuerza oscura, insaciable y cruel, como señala Roger Caillois, que se insinúa, en la guerra fría, por todas partes, esclaviza, paraliza, a veces asesina, y no retrocede ante ninguna fechoría para incrementar su poderío. Frente a un universo espantado por ese crecimiento anómalo, surge entonces “un monstruo fascinante, organización financiera, industrial o revolucionaria, red de espionaje, asociación de criminales para la trata de blancas o el tráfico de drogas, en suma, cualquier grupo imaginado como misterioso, facineroso y ramificado a la vez” (Caillois 10). En este sentido, razona Caillois, el pulpo sustituyó a la hidra de la antigua retórica, ya que tentáculos y ventosas probablemente parecieron más temibles que las cabezas y los repliegues de la víctima de Hércules. Y recuerda, a propósito, al poeta belga Emile Verhaeren, con su díptico *Les Campagnes hallucinées* y *Les Villes tentaculaires*, textos de profunda ascendencia en el modo de configurarse la San Pablo modernista, gracias a un admirador irrestricto de Verhaeren como Mário de Andrade. Aunque la palabra “pulpo” no figure explícitamente en los títulos de Verhaeren, ni en los poemas de Andrade, el poeta belga es, indudablemente, pionero en la adopción de esa nueva alegoría por parte de la simbólica popular, tanto para la polémica como para la ficción, ya sea en los relatos o en los afiches. Pero como bien observa Caillois, para

que pudiera generalizarse esta institución del pulpo, como presencia opresiva del Leviatán, hacía falta que el animal real hubiese sido previamente capacitado para desempeñar dicho papel y así pensar el triunfo simbólico del fantasma, a partir de una anatomía sin duda insólita, que provocó una contundente marca en la imaginación histórica (10-11). De allí que Caillois concluya que semejantes interpretaciones del pulpo, se les conceda o no crédito, no pueden ignorarse.

Para los adeptos, aportan al problema su solución última y previsible; para los reacios, constituyen una serie de fabulaciones reveladoras que se suman a las otras y que traducen un nuevo florecimiento, en un nuevo medio propicio, de las imágenes que el animal suscita corrientemente, por poco que la sensibilidad general se preste a ello. En este sentido, nos brindan el último desarrollo de la mitología del pulpo. De monstruo colosal, destructor de naves y chupador de sangre, pasa a ser un símbolo polifálico y filacteria contra el miedo a la castración. (Caillois 91)

Esa ambigüedad esencial de aquello que, perteneciendo al sistema, se encuentra sin embargo excluido de él, retornó, en el caso de Nuno Ramos, con los caranchos (cuyos picos se equiparan a los tentáculos del pulpo), en su instalación *Bandeira branca* (2010), expuesta en la última Bienal de San Pablo, motivo de gran escándalo.<sup>9</sup> Sólo durante dos semanas se la pudo ver, porque un movimiento ambientalista decidió demandar la liberación de los animales. Aunque se los devolvió rápidamente al Parque dos Falcões, los caranchos conquistaron, sin embargo, inmediata notoriedad pública y, acatando la premisa de Warhol, pasaron a ser famosos por sus nombres, Lodo, Carniça y Sujeira.

Como si esto fuera poco, el episodio reveló también algo más: un comportamiento emblemáticamente cínico por parte de la curadoría de la Bienal. Habiendo convocado una muestra en torno a la cuestión de

---

<sup>9</sup> *Bandeira branca* es el título también de un viejo samba de los años 50, cantado por Dalva de Oliveira: “Bandeira branca, amor / Não posso mais. / Pela saudade, que me invade eu peço paz”.

arte y política, los curadores consintieron, en primera instancia, la instalación de Nuno Ramos, previamente expuesta en el Centro Cultural Banco do Brasil, de Brasilia, en 2008. Pero cuando al fin abre la Bienal paulista, a fines de septiembre de 2010, como los ambientalistas protestan y grafitan “liberen a los caranchos”, en las paredes de la muestra, el Instituto del Medio Ambiente revoca la autorización previamente concedida para que los animales, criados en cautiverio, se exhibiesen en el pabellón de la Bienal y, a principios de octubre, los bichos son finalmente trasladados a una reserva zoológica de Sergipe, en Itabaiana. Más cínico quizás es tal vez el caso de la simultánea prohibición, en la misma Bienal, a Roberto Jacoby, casi un suplemento a su arte-de-los-medios, *Happening para un jabalí difunto*. Amparada en decisión judicial, que impide manifestación proselitista en edificio público, la Bienal cancela, a último momento, la instalación de Jacoby, que incluía una hipotética brigada argentina pro-Dilma, a quien, por lo demás, se la veía retratada con un sombrero de *cangaceira* nordestina. Sin embargo, dos semanas antes de terminar la Bienal, y varias después de las elecciones, es decir, cuando el impacto político de esa imagen guerrera ya era, más que nulo, vano, la dirección de la Bienal decide reinstalarla, domesticada ahora, como pieza de museo, como parque zoológico, revelando la vanidad de la mediación curatorial, mero apéndice del mercado y de la doxa.

Pero hay una cuestión referida al espacio y a la arquitectura, es decir, a la jerarquía social, que no cabría pasar por alto. La instalación de Nuno Ramos tuvo una particularidad. Declinando usar el espacio acostumbrado, los nichos en los diversos pisos de la Bienal, que son como rémoras de su origen ferial, los stands de las diversas naciones abrigadas por la gran exposición modernista universal de la guerra fría, Ramos instaló los gavilanes en el vano de la escalera helicoidal, separados del resto del edificio por una enorme red negra, que neutralizaba y esfumaba todavía más, si se quiere, la imponente arquitectura de Niemeyer. Es decir que *Bandeira Branca* se imponía en el vacío, en el *vano*, en la apertura a todo lo posible. En *O pão do corvo*, su libro de 2001,

recogemos ya una sintomática reflexión de Nuno Ramos sobre el concepto de vano.

Você poderia chamar de cavidades utilitárias, pequenas e côncavas, do tamanho do pé de um gigante – nos móveis; ou maiores que dois braços abertos, vertigens profundas como o poço do elevador, o vão em espiral da escada, buracos onde um corpo pode passar – ocos do próprio prédio, corredores verticais em que não se anda, se cai. No primeiro caso têm a memória do mofo e do tempo, o rangido de uma gaveta de onde a enfermeira tira a agulha fina da injeção; no segundo da morte e do tombo, como um confronto desgovernado entre corpo e arquitetura. Entre estes vãos de dentro e os de fora nós arrastamos nossa carcaça adoecida – ela mesma com suas catacumbas e salas internas em meio ao mar de água e de sangue. Sinto seus vazios enquanto espero. O próprio prédio parece um buraco enorme. No centro desta ratoeira está o consultório onde vou ouvir minha sentença. Tomo de novo o elevador. Quero falar com um médico que nunca vi. Gentilmente, pedem para que aguarde a minha vez. Estão chamando agora pelo número. Volto para o saguão, para meu banco, mas antes disso, arrastado por um passo autônomo, viro à direita, atravesso o umbral de uma porta fosca e entro no pátio sem luz. (Ramos, “Vãos” 72)

Más allá de ser un adjetivo, tiempo *vano*, como el que aguarda un enfermo terminal en una sala de espera no menos burocrática, *angélica*, donde se llora como caballo, el vano, palabra antigua en todos los idiomas romances, se refiere al hueco de una puerta. Corominas registra un uso, en Gonzalo de Berceo, según el cual el lobo, encargado de repartir la carne del toro, se reserva para sí la res muerta y abierta, desollada, bajo pretexto de ser vana o hueca y, por lo tanto, más sabrosa. Con la red negra de *Bandeira Branca*, la primigenia función arquitectónica de la construcción funcionalista se desvanece y la instalación de Ramos desconstruye, en los hechos, la sólida jerarquía de los seres, persuadiéndonos del certero diagnóstico agambeniano de que es

en la filología, y no en la historiografía, donde debe buscarse el modelo de una concepción de la historia que, liberada de la cronología, es decir, asumiendo el anacronismo, sea, al mismo tiempo, una liberación del mito de su arquetípico aislamiento (Agamben, *Infancia* 209). No hay imagen del cuerpo sin imaginación de su apertura, simplemente porque, sin espejo, no hay agresividad y sin ella tampoco hay espejo, o sea, cultura<sup>10</sup>. En *Ó*, también recogemos un ejemplo elocuente de esa cuestión.

No fundo, o que um prédio vazio ou mal projetado cria é um intervalo, uma cratera monumental na vida que fomos treinados a compreender, primeiro, como sucessiva e, em seguida, como simultânea. Sim, porque nos acostumaram à idéia de que um fato sucede ao outro – nascemos, amamos, adoecemos, morremos. Aos poucos, no entanto, a idéia bem mais difícil e monstruosa de simultaneidade vai tomando o lugar da outra, gravando em nós uma consciência aflita diante deste excesso de ser e de vida, que massacra o que somos agora e o que seremos em seguida. Não é possível simular verdadeiramente em nossa mente algumas centenas de chineses lendo, neste momento, a Quinta Meditação, ou quarenta e dois saltadores correndo a toda velocidade com suas varas até o trapézio à frente. É muito provável que dezenas de pessoas estejam agora escrevendo a palavra provável. Quantos ataques epiléticos? Quantos cuspiram? A simultaneidade torna o presente infundável, como uma linha de produção fordista ou células cancerígenas reproduzindo-se alucinadamente. Ela é o verdadeiro castelo onde nunca vamos entrar, a ampulheta da areia de tudo pendurada num único instante, indiferente ao nosso amor por isto ou por aquilo – e para nos defender é preciso beber cada gota do seu antídoto, amar cada grão, conhecer seu formato, prezar em cada ácaro um universo inteiro e se debruçar sobre a cobertura humilde, sobre a marca de outro rosto no travesseiro, rasgar o pão no maior número possível de pedaços, utilizar enfim

---

<sup>10</sup> Ver, entre otros, Lacan 101-124; Didi-Huberman 103-117; Agamben *Lo abierto y Nudità*.

os dois recursos de que dispomos contra ela: a arma rigorosa, geométrica, da memória, com suas listas de chamada, e a arma súbita, poética, da epifania. Pois este duplo infundável, reproduzido até à náusea, esta legião de instantes rebatendo na câmara de espelhos, este agora que ninguém de fato experimenta, típicos da simultaneidade, intimida-se e recolhe-se diante do pequeno infinito da *epifania*, dessa minúcia preciosa que nada poderá reproduzir (textura da cortina, mancha de mofo, borda da manteiga, beijo plissado, luz às três da tarde, samba, sandália), ou então diante da *memória*, a nossa faculdade anti-simultânea, cavando contra o agora a âncora de um amor cutâneo, cravado, que poderá então enraizar-se e, com sorte, florir e, com mais sorte ainda, enrugar-se num tronco largo. Porque também ela (a memória) depende de treino, depende da atenção ao que parece único, e encontra nisso sua função mais elevada: frear a multiplicação desordenada do que acontece simultaneamente. Assim como, ao esvaziarmos um prédio por anos, recuperamos uma espécie de mistério desse lugar, transformando-o num espaço único, quando prestamos atenção exagerada, minuciosa, à borra dos mil detalhes (memória) ou quando nos espantamos profundamente diante de um mugido, diante da água caindo, diante do embaçado do vidro (epifania), é a falência múltipla de todos os órgãos simultâneos que vai ficando para trás e um coração se desgruda afinal do outro, como siameses subitamente separados andando pelos quatro cantos do mundo, espantados com a própria solidão. (Ramos, *Ó* 171-173)

## Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

. *Lo abierto: El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

. “Introduzione”. Agamben, Giorgio y Coccia, Emanuele (org.). *Angeli. Ebraismo, Cristianesimo, Islam*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2009.

. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.

Antelo, Raul. “Estudio filológico preliminar”. Gironde, Oliverio. *Obra Completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999.

. “Postautonomía: pasajes”. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo* 28 (2008-2009): 11-20.

. “El arte de la contraconquista. La salvación según Lezama”. *Boca de sapo* 6 (2010): 62-69.

. “Teoría de la caverna. Los restos de un futuro que vuelve”. Damiani, Marcelo (ed.). *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.

Caillois, Roger. *Mitología del pulpo*. Caracas: Monte Ávila, 1976.

Crespi, Maximiliano. “*Literal*: el carnaval y la letra”. *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*. La Plata: UNIPE, 2011.

Descola, Philippe. “À chacun ses animaux”. Birnbaum, Jean (org.). *Qui sont les animaux?* Paris: Gallimard, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires: Losada, 2005.

Drummond de Andrade, Carlos. "A Luis Mauricio, niño". Aguirre, Raúl Gustavo (ed.). *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraterna, 1979.

Echavarren, Roberto. "Animalaccio". *Animalaccio*. Barcelona: Edicions del Mall, 1985.

Giordano, Alberto. "Literal y El frasquito: las contradicciones de la vanguardia". *Razones de la crítica*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

Girondo, Oliverio. "Friso". *Revista do Brasil* 55 (1943): 18.

. "Aparición urbana". *Obra Completa*, Madrid: ALLCA XX, 1999.

Lacan, Jacques. "L'agressivité en psychanalyse". *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

Libertella, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

. (ed.). *Literal 1973-77*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.

Lispector, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Ludueña Romandini, Fabián. *La comunidad de los espectros. 1. Antropotecnia*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2010.

Ramos, Nuno. “Vãos”. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

. “Pantomima” y “Fazendeiro do ar”. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.