

# SALAGRUMO 38



## **ÍNDICE**

### **CRONICA**

Excurso I - El animal comunista, por Gabriel Giorgi

### **ENSAYO**

Junco: quatro aproximações de uma inconstância, por Eduardo Jorge

### **RESEÑA**

Bajo el signo del animal: la literatura y la vida, por Fermín A. Rodríguez

### **POESÍA**

Seleção de Junco, por Nuno Ramos

# CRONICA

## Excurso I - El animal comunista

Gabriel Giorgi

Hacia fines de los años 30, cuando, podemos imaginar, Lispector comenzaba a escribir lo que sería su primera novela, *Perto do coração selvagem* (publicada en 1943) en la que su protagonista, Joana, “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconsequencias, de egoismo e vitalidade”<sup>[1]</sup>, haciendo del animal el signo de esa vida que ya no podía confinarse ni canalizarse en los límites de un cuerpo femenino disciplinado y normalizado, en esos mismos años tenía lugar, en una cárcel de Río de Janeiro, una escena que anudaba de modos muy diferentes, aunque quizá no del todo ajenos, animalidad, política y resistencia. En esa escena que tiene lugar en 1937, Heráclito Sobral Pinto –un abogado opositor al régimen de Getulio Vargas– ensaya un recurso legal inédito: invoca los derechos animales para defender la vida de un preso político. El preso es Harry Berger, uno de los líderes, junto a Luiz Prestes, de la *Revolta Vermelha do 35* (o *Intentona comunista*), la primera revuelta comunista en Sudamérica. Desde su encarcelamiento en 1935, Berger venía sufriendo torturas y condiciones infrahumanas de vida que ponían en riesgo su supervivencia. Harry Berger (cuyo nombre real era Arthur Ernest Ewert) era un judío alemán, cuadro del Partido Comunista, que había viajado desde Moscú para organizar, junto a grupos locales, la posibilidad comunista en Brasil activando sectores progresistas del ejército brasileiro. Pronto encontrará su destino sudamericano: la revuelta será aplastada por las fuerzas de Getulio Vargas, y sus líderes encarcelados, cuando no directamente deportados (como el caso de la esposas de Prestes y de Berger, que fueron enviadas a Alemania donde las internaron en campos de concentración nazi.) Vargas aprovecha la revuelta para declarar el estado de excepción e instituir un Tribunal de Seguridad Nacional que determinará los destinos de estos presos políticos. Harry Berger se llevará la peor parte: torturado, apenas alimentado, aislado (no habla portugués), será arrojado a una especie de sótano de la sede de la “policía especial” de Rio de Janeiro donde permanecerá por más de dos años. La cárcel como zona de excepción soberana: Harry Berger –extranjero, judío, comunista– se sumará desde allí al desfile incesante de los *homo sacer* latinoamericanos.

Después de repetidos e inútiles *habeas corpus* que le demuestran que el estado de excepción ha cambiado definitivamente las reglas de juego jurídicas, el abogado Sobral Pinto recurre a una táctica sin duda escénica, pero al mismo tiempo revelatoria: invoca el *Decreto de proteção dos animais* que el mismo gobierno de Vargas había instituido en 1934, y que disponía, entre otras cosas, que “Todos os animais existentes no país são tutelados do Estado” y que “Aquele que, em lugar público o privado, aplicar ou fizer aplicar maus tratos aos animais incorrerá em multa (...) e na pena de prisao celular...” El decreto continuaba la línea de una legislación bastante de avanzada que, desde la década del ‘20, había perseguido en Brasil diversas formas de crueldad animal como las riñas de gallos y las corridas de toros; sin embargo, daba un paso más allá: definía a los animales como sujetos de derecho que podían ser representados por el Estado[2], y trazaba de un modo específico las condiciones de bienestar de las que debía gozar todo animal que quedaba, ahora, bajo la protección del Estado nacional. Dice, por ejemplo, que “maltrato” incluye “manter animais em lugares anti-higiênicos ou que lhes impeçam a respiração, o movimento ou o descanso, ou os privem de ar ou luz”: tal, dice el abogado, es la situación de Harry Berger en su cárcel ilegal.[3] El gesto es notable: ya que el cuerpo del preso no parecía reconocible ni siquiera por el recurso extremo del *habeas corpus*, el abogado lo vuelve contiguo al animal; si ese cuerpo no puede ser tratado bajo los derechos de la persona, que sea tratado bajo los derechos de los animales: su existencia no debe ser una excepción a la ley de los cuerpos; la cárcel no puede ser diferente a las granjas, los criaderos o los mismos mataderos, cuyas crueldades estaban, al menos en teoría, siendo controladas y mitigadas por el mismo Estado. Para acentuar la vigencia de los derechos animales, Sobral Pinto adjunta al petitorio una noticia periodística en la que la justicia había condenado a prisión a un individuo que había castigado violentamente a su caballo hasta matarlo; el mismo Estado, parece decir el abogado, es el que castiga la violencia contra el animal pero la perpetra contra los presos.

Probablemente sin sospecharlo, Sobral Pinto pone en escena las contradicciones de un Estado nítidamente biopolítico, esto es, un Estado que se autodefine como protector de la vida pero que por eso mismo es capaz de reducir a despojo la existencia de ciertos cuerpos; que hace de los animales “en general” cuerpos reconocibles para la ley, pero que hace del cuerpo marcado de un preso una figura irreconocible, jurídicamente ilegible, ontológicamente incierta –un Estado que sustituye, en fin, la distinción ontológica entre humano/animal por la diferencia móvil, ambivalente y, siempre, política entre *bios/zóé*. Efectivamente, Sobral Pinto parece implicar que cuando la ley dice que “Todos os animais existentes no país são tutelados do Estado”, ese “animal” no puede ser claramente distinguido del “animal humano”, que todos los cuerpos animales –y que el

cuerpo humano en su parte animal— están, en principio, bajo la protección del Estado; que el ser humano y el animal se encuentran, en fin, en esa zona de indeterminación que es la de la vida de los cuerpos. Entre las máquinas del fascismo latinoamericano que se están activando para las décadas por venir y la posibilidad de la revolución, el cuerpo de Harry Berger se vuelve el punto ciego de los lenguajes de la ley: la vida fuera-de-la-ley, humanoanimal, convertida en terreno de la violencia y de la resistencia.

El gesto del abogado es, decíamos, teatral; me gustaría sugerir, sin embargo, que en su misma teatralidad ilumina una verdad histórica: la del momento en el que la cuestión de los derechos políticos de la persona (que luego serán los “derechos humanos” que constituyen el fundamento de nuestro presente— aún no había tenido lugar la Declaración de los Derechos del Hombre de 1948) se exhiben en su anudamiento violento y a la vez en distancia insuperable respecto de una vida biológica que aparece como intraductible a los lenguajes de la ley: la instancia de —como lo señala Roberto Esposito— una dislocación irreparable entre la “persona humana” y ese “cuerpo viviente” crecientemente opaco a las construcciones jurídicas y políticas que la quieren definir. Pero también, al hacer de la vida animal del preso el eje de contestación contra la violencia soberana, Sobral Pinto está haciendo algo más que señalar las contradicciones jurídicas y políticas del Estado; está marcando el momento en el que los nombres de lo humano, las construcciones jurídicas, políticas, culturales que habían definido lo propio del hombre y que habían, en gran medida, surgido del suelo del humanismo europeo ya no servían más para significar el universo de luchas y de violencias que estaba emergiendo; que las invocaciones al humanismo empiezan a sonar en falso, y que en todo caso ya no servían para evitar la violencia genocida en ciernes; que, en fin, las figuras de lo humano que habían poblado los sueños civilizatorios y modernizadores de estas naciones postcoloniales ya no iban a darle sentido a las urgencias, a la vulnerabilidad, al desamparo de los cuerpos —ni tampoco, evidentemente, a sus potencias y a sus posibilidades. El cuerpo del preso político ya no es inteligible bajo el signo de lo humano: esa vida (la vida, insisto, de un judío, de un comunista alemán luchando por la revolución en Brasil) en torno a la cual se enfrentan nada menos que la máquina soberana moderna y la posibilidad de la revolución comunista —esa vida, podríamos decir, que es una vida en su siglo, una vida del siglo XX—, esa vida ya no se acomoda, y ya no se acomodará, a los nombres de lo “humano.” El cuerpo y la vida, allí donde son atravesados por los sueños y las pesadillas de la política, dejan de responder a las representaciones humanistas: en ese suelo común la historia de Berger y la escritura de Lispector se vuelven contemporáneos.

Ante el preso político, el abogado pone el espejo del animal; lo hace reflejar en él. Pero los derechos animales tampoco sirven, evidentemente, para nombrar ese cuerpo:

justamente, lo que la historia de Harry Berger nos enseña también es que allí donde se suspende lo humano entra en crisis su contracara sistemática y complementaria del “animal” entendido como pura alteridad del hombre. Entre humano y animal, lo que emerge es un *viviente* como terreno inestable que excede la ontología de la especie y que se constituye en la arena de lo político, justamente porque es irreductible al discurso de los “derechos.” Es sobre el fondo de ese terreno inestable, de esa vida sin nombre propio, que tendrán lugar las intersecciones entre cultura y biopolítica de las décadas siguientes.

**Gabriel Giorgi** é Associate Professor de Espanhol e Português da New York University, onde fez seu Doutorado. Publicou *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2004) e *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica* (co-editado com Fermin Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, 2007). O excuro acima faz parte de seu livro mais recente *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014), que será publicado na coleção *Entrecríticas*, da editora Rocco, em 2015.

---

[1] “O que seria –piensa Joana, la protagonista– então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? (...) Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de incoerências, de egoísmo e vitalidade.” Lispector, C., *Perto do coração selvagem*, São Paulo, Circulo do Livro, 1980, p.18.

[2] Art 2: “Os animais serão assistidos em juízo pelos representantes do Ministério Público, seus substitutos legais e pelos membros das sociedades protetoras de animais”

[3] Sobral Pinto, *Por qué defendo os comunistas*, Belo Horizonte, Universidade Católica de Minas

# ENSAYO

## Junco: quatro aproximações de uma inconstância

Eduardo Jorge

### 1. A palavra "perda"

Um cachorro, um tronco de árvore. O que ambos, lado a lado, constroem? Uma frase? Uma sentença? Que frase a linguagem verbal nos daria para traduzir o asfalto que continua no mar, as cruces que se prolongam no céu, o gramado e o asfalto na areia, até que, em três pontos dessa terceira imagem, temos dois cachorros mortos e um tronco de árvore que começa a ser enterrado por um movimento lunar que remonta ao próprio movimento da maré? No verso de cada imagem há um poema, ou melhor, fragmentos de um poema maior de Junco. O primeiro aborda uma “vontade vertical das árvores”. O segundo, logo atrás da imagem do tronco de árvore, inicia-se com a palavra “Perda”. Ao voltar às imagens da página anterior, tocamos a terceira imagem: a “perda” emite seus sinais no corpo, no tronco, no que está morto e provavelmente irá desaparecer ceifado pelo mar, o qual recebe de volta o tronco da árvore, ou por algum automóvel que tenha ceifado a vida dos cachorros no meio de uma estrada.

### 2. Junco pensante

Junco é um livro que busca o estado de sua matéria imediatamente anterior. Livro ao qual as camadas originárias são expostas pelo poema, também vertical, e pelo tronco de uma árvore. Trata-se de um conjunto de imagens que expõe suas cascas. No entanto, em Junco, a paginação do poema e as fotografias são outras camadas, enfim, peles. Nuno Ramos fotografa os cães mortos e o tronco de uma árvore porque ele precisa do enquadramento para alcançar a semelhança. Cada imagem torna-se, assim, um ponto luminoso para o poema homônimo. Junco, palavra estabelecida no século XII para nomear diversas plantas de solos úmidos que possuem um tamanho considerável. São plantas com uma haste oca e rígida, mais ou menos lenhosa. Essa forma de vida rizomática é originada e desenvolvida na lama. O junco tem suas raízes filosóficas, sobretudo quando lemos os Pensées[1], de Blaise Pascal, que escreveu no artigo VI que o homem é um junco pensante. Junco seria,

assim, uma posição entre a botânica e a filosofia. Nuno Ramos, entre a escrita e as artes plásticas, ao cursar filosofia se deparou com a imagem de Pascal. No movimento dialético das suas imagens, o cachorro morto ao lado do tronco de uma árvore faz do poema um espaço para o pensamento como uma zona de proliferação de raízes. Trata-se de uma concepção da poesia desenraizar as palavras, proliferando-os na forma vegetal. Aliás, é o poeta que escreve que “o chão é a grande pergunta”,[2] na página seguinte ele parece responder sua necessidade de enquadrar, sua justificativa fotográfica: “aqui tudo começa/ e fica/ parecido com.”[3]

### **3. A semelhança e o lugar**

Em Junco, em meio à articulação com a aparência e a semelhança, o poema e a fotografia reorganizam registros de transformação da matéria. Isso implica em um problema das falhas da linguagem, em que se evoca o que a antecede e um problema de lugar, pois, a súbita aproximação entre um cachorro morto e um tronco põe em risco a ideia de lugar, lugar que seria justamente Junco: “Um lugar não é um ganido/ nem uma voz. / Um lugar é onde/ (onde até o fim) / as partes de um corpo crescem”. [4] No entanto, o que existe é um contraste entre esse crescimento em terreno argiloso e a lama, indiretamente presentes no título da obra. Nuno Ramos, no mesmo fragmento, faz com que passemos por mais três definições de lugar que nos servirão para pensar a plasticidade da animalidade em relação à literatura a às artes visuais: “Um lugar não é uma ave/ voando/ mas um saco de penas/ afundando/ é um lugar”; “Um lugar não é uma luz/ talvez sua sombra/ largada no chão”; “Um lugar é um chão/ que a palavra chão/ não pisa nem descreve.”[5]

### **4. Colisão temporária, colisão visual**

As fotografias de Junco, além de possuírem uma relação material articulada pelo artista, possuem o traço de uma impureza aliada ao acaso e à técnica. De um lado, existe a impressão da sombra do cachorro morto; de outro, a pressão do peso do tronco sobre a areia. Essas impressões marcam a passagem de formas que foram inventadas pelo artista a partir de uma impressão que possibilitou que essas imagens fossem recolhidas.[6] Essa impressão acontece por uma operação de montagem que implica na disposição das imagens lado a lado, no ritmo que elas ocupam entre os fragmentos do poema, e no próprio poema em seu conjunto. Uma vez que cada fragmento é datado – e Nuno Ramos mantém as datas visíveis –, há claramente uma exposição temporal do processo de montagem deste único poema escrito em diversos períodos da vida do artista. A montagem de Junco obedece a um



percurso, que seria a “colisão temporária (e que) também é uma colisão visual”,[7] e as imagens de Nuno Ramos conduzem algumas considerações sobre a animalidade e apresentam uma abertura para que se discuta, inclusive, os aspectos relativos aos processos morfológicos enfrentados pelas superfícies dos corpos. A inconstância de Junco está na impossibilidade da sua construção e na sua resistência a essa impossibilidade em um objeto que dificilmente se sustenta como um livro de poemas, isolado da criação plástica do artista.

Esse texto tem como ponto de partida a tese em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, *Inventar uma pele para tudo. Corpo e animalidade na literatura e nas artes visuais*, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil, em cotutela com a École Normale Supérieure - ENS, Paris, em abril de 2014.

[1] “L’homme n’est qu’un roseau, le plus faible de la nature; mais c’est un roseau pensant. Il ne faut pas que l’univers entier s’arme pour l’écraser: une vapeur, une goutte d’eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l’univers l’écraserait, l’homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu’il sait qu’il meurt, et l’avantage que l’univers a sur lui; l’univers n’en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C’est de là qu’il faut nous relever et non de l’espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale” e “Roseau pensant. – Ce n’est point de l’espace que je dois chercher ma dignité, mais c’est du règlement de ma pensée. Je n’aurai pas davantage en possédant des terres: par l’espace, l’univers me comprend et m’engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends” (PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Éditions André Silvare, 1961. p. 147-148). [“O homem não é nada mais que um junco, o mais fraco da natureza; mas ele é um junco pensante. Nem é preciso que todo o universo se organiza para esmagá-lo: um vapor ou uma gota d’água basta para matá-lo. Mas quando o universo o esmagar, o homem seria ainda mais nobre que aquilo que o mata porque ele sabe que morre, esse é o benefício que o universo tem sobre ele: o universo não sabe nada. Toda nossa dignidade consiste então em pensar. É daqui que é preciso nos reerguer e não do espaço e da duração que nós não saberemos preencher. Trabalhemos então a pensar: eis o princípio da moral” e em outro pensamento “Junco pensante. – Não é no espaço que devo buscar minha dignidade, mas no regulamento do meu pensamento. Eu não teria vantagem

possuindo terras: pelo espaço, o universo me compreende e me engole como um ponto; pelo pensamento, eu compreendo.”]

[2] RAMOS, Junco, p. 53.

[3] RAMOS, Junco, p. 55.

[4] RAMOS, Junco, p. 57.

[5] RAMOS, Junco, p. 57.

[6] Em uma ordem inversa da apresentada por Georges Didi-Huberman quando ele assinala o aspecto de “formas colhidas” para “formas inventadas”, a partir de Denis Vialou (DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, p. 40).

[7] DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, p. 42. “Colision temporaire (et que) est aussi une colision visuel.”

## RESENHA

Sobre *Formas comunes*, de Gabriel Giorgi

Fermín Rodríguez

Los argentinos que, al menos hasta los años de la última dictadura militar, fuimos alfabetizados por la escuela pública, conocemos bien esa capacidad de la vida animal de ser tomada a la vez figurativa y materialmente: como observa Juan Becerra, la vaca no sólo nos daba la carne, la leche, el queso y el cuero, sino también la letra, transmitida a través de rigurosos dictados o clásicas composiciones con *Tema: la vaca*<sup>[1]</sup>. Generaciones de argentinos recibimos a través de esta ficción pedagógica las primeras articulaciones de nuestra escritura, tensionada entre la carne y la letra, entre la civilización y la barbarie, entre la naturaleza y la cultura, entre el cuerpo y el espíritu.

Pero mucho antes de convertirse en herramienta civilizatoria y encarnar cierta economía política y simbólica de lo argentino, la vaca como signo animal fue para la literatura del siglo XIX un índice de barbarie y de violencia estatal. Encarnando la negatividad de la violencia premoderna, el animal que mata y muere en la literatura clásica del siglo XIX era una bestia de carga simbólica que servía sobre todo para cercar y aislar con palabras e imágenes la vida eliminable de la vida reconocida políticamente que poblaría la nación de ciudadanos. El bárbaro era entonces el “animal con forma humana” – según una serie de sustituciones retóricas que organizó los antagonismos en torno a la división entre civilización y barbarie. Encabalgado en una metáfora animal, el bárbaro venía a perturbar los sueños civilizatorios y modernizadores desde afuera ya no de la cultura, sino de la especie humana, desde un estado de violenta naturaleza atravesada por fuerzas anticivilizatorias y antidemocráticas. Para el punto de vista de *Formas comunes* y de lo que bien podría ser una historia natural de la literatura, los animales del siglo XIX son algo así como bestias prehistóricas, antepasados remotos de las nuevas especies literarias que Giorgi descubre agazapadas entre las líneas de textos recorridos por intensidades políticas y potencias estéticas desconocidas, en conexión con el terreno donde opera silenciosamente la biopolítica moderna.

Digamos que el tigre cebado de *Facundo* pertenece a otra especie que el yaguareté de Guimarães Rosa en “Mi tío el yaguareté” o que la pantera-queer de Manuel Puig en *El beso*

de la mujer araña; digamos que la carne eliminable que se produce en “El matadero” de Echeverría sabe distinto que la carne que se elabora en los mataderos de Martín Kohan o en los laboratorios de clonación de ganada artificial; digamos que en los cuadros naturalistas de William Hudson en *El naturalista en el Plata* no hay lugar para la cucaracha de Clarice Lispector en *La pasión según G.H.* o para el pueblo animal de Osvaldo Lamborghini, que desde las páginas de *El Fiord* o de *Tadeis* sigue pidiendo insaciablemente que le den de comer y de coger; digamos que las cautivas barbarizadas del romanticismo no se reconocen en los cadáveres de trabajadoras asesinadas de la novela de Bolaño *2666* ni en los restos orgánicos de las víctimas de la violencia económica y social retenidos por la obra de Teresa Margolles.

*Formas comunes* comienza con una relectura y un ordenamiento de textos que giran alrededor de una pregunta teórica que tiene la forma inestable de un animal en fuga: la pregunta por el cuerpo y sus poderes. “¿Qué es un cuerpo? ¿Por qué ese horizonte de visibilidad y de sensibilidad del cuerpo es inseparable de un ordenamiento político?” (98)[2]. Aproximadamente desde los años sesenta, o desde el momento en que la naturaleza dejó de ser “natural” porque no hay vida afuera del capital, ocurre en la literatura latinoamericana un repoblamiento de especies nunca vistas que, en su anomalía y poder de variación, dislocan los mecanismos de distribución de cuerpos y sentidos sobre el mapa de lo social. Porque los animales de *Formas comunes* vienen de adentro de la cultura, de muy cerca, de una zona de contacto y contigüidad que impide trazar con certeza el límite preciso de la vida humana. Son animales de la cultura, aunque no domesticables, vidas animales que abandonan la naturaleza e irrumpen en el interior de la casa, índices de desfamiliarización que aparecen entre los pliegues más íntimos de lo doméstico, en plena ciudad, en la cárcel, en la lógica del mercado, en la esfera de lo privado y de lo íntimo, según una nueva economía de la vida y de la muerte que se juega en un terreno eminentemente biopolítico donde la oposición humano/animal queda desplazada por la distinción menos rígida, más inestable y arbitraria, entre bios/zoé—entre la vida políticamente cualificada de lo que una sociedad reconoce como persona humana y la vida no personal del sujeto, la vida animal del cuerpo viviente.

De rondar en los márgenes de la sociedad, el animal que rastrea *Formas comunes* pasa a ocupar el centro reprimido de una imaginación de lo político que hace de lo viviente el núcleo de las preocupaciones de un poder selectivo y jerárquico de hacer vivir, de proteger, gerenciar y reforzar la vida, dejando morir, en el reverso de la ciudadanía y el individuo productivo, franjas de vidas indeseables abandonadas activamente a su suerte—vidas producidas como mero residuo o deshecho, incluida en el orden socioeconómico neoliberal mediante su invisibilización, su exclusión y precarización: en fin, su animalización.

Los cuerpos animales de *Formas comunes* son criaturas de superficie descargadas de peso metafórico, que palpitan, rondan o corren a la velocidad del sentido. No están en lugar de otra cosa, no tiran de ningún peso metafórico, no están encadenados a ninguna interpretación ni quieren decir nada; son, más bien, umbrales donde el querer decir se interrumpe, donde la forma se desfigura, donde el lenguaje es sometido a un trabajo de minorización y de arrastre que lo desterritorializa y abre los cuerpos a una red de contactos, intercambios, contagios y pasajes interespecies en los que el rostro humano se deshace en una arena eminentemente biopolítica. Ante un animal, o ante el costado animal de un cuerpo humano, Giorgi nunca se pregunta qué quiere decir, sino cómo funciona, a qué se conecta, qué pasa a través de ellos, en qué mezclas entra, si es el producto de un cálculo del capital, si es objeto de una violencia normalizadora, o si en su opacidad despliega una diferencia a la que no puede asignársele ningún orden porque ya no es inteligible bajo el signo de la oposición adentro/afuera, naturaleza/cultura.

A la clásica función de corte que le reservó la filosofía, donde el animal funciona para trazar las fronteras de una humanidad ideal, Giorgi opone una continuidad inquietante humano-animal y naturaleza-cultura, no para naturalizar la sociedad sino para desbaratar cualquier idea de una “naturaleza” o evidencia de lo humano que pueda ser separada de una gestión normativa de la subjetividad y de los cuerpos de una comunidad. Así, si el poder se transforma, no es a la manera de un darwinismo social, donde la naturaleza determina la política y lo político se disuelve en lo biológico. A la biologización de la política, Giorgi opone entonces una politización de la vida que mantiene la cuestión del poder en toda su actualidad—una política que, entre sus múltiples pliegues, tiene la forma de una estética, en tanto pone en juego regímenes de sensibilidad y de sentido que desafían las formas y reinventan el universo de lo biopolítico.

En este sentido, pareciera que para la literatura siempre hubo vida más allá de las palabras y las formas que el estado modernizador repite y el mercado reproduce; un rumor en busca de expresión que va abriéndose paso a través del umbral de lo reconocible y lo nombrable. De la frontera turbulenta e inestable entre las palabras y los cuerpos, allí donde lo humano desfallece y comienza el reino biopolítico del animal, no han dejado de brotar lo que Giorgi denomina “formas comunes” que, en sus desbordes y en la opacidad de sus lenguajes, desclasifican la supuesta naturalidad de los ordenamientos jerárquicos. Los animales de *Formas comunes* son entonces el índice de una política de lo viviente que desordena la frontera entre lo social y lo biológico para hacer ver que toda distribución humano-animal es política, siempre arbitraria, ambivalente, inestable y reversible, poniendo en entredicho, con un impulso radicalmente moderno, cualquier evidencia de lo humano como forma.

No se trata, sin embargo, de dotar de subjetividad o de interioridad al animal, a la manera de las operaciones de los llamados *Animal Studies*. El animal de *Formas comunes* no es un otro ético dotado de derechos, sino más bien un punto de vista, una perspectiva, un lugar donde entra en crisis las construcciones jurídicas y políticas del estado biopolítico. Revolviendo archivos en Río de Janeiro, Giorgi rescata la historia de 1937 de un “animal comunista”—la historia de un caso legal en el que un abogado invoca teatralmente los derechos de los animales para defender la vida de un preso político torturado y mantenido en condiciones infrahumanas por el régimen de Getulio Vargas. Si el cuerpo de un extranjero, judío y comunista no podía ser tratado bajo los derechos políticos de las personas humanas, que sea por lo menos reconocido y, por consiguiente, tratado bajo los derechos de esa flamante persona jurídica que era el animal. Lo que se afirma en la anécdota es que cuando el animal, la no persona por excelencia, ya no puede distinguirse del animal humano, el cuerpo se vuelve irreductible al discurso de los derechos.

La vida se juega allí donde el rostro humano se desfigura y el ser de lo humano desfallece en un umbral que no es tanto el de la muerte como el de una vida desustancializada, no dominada por el hombre como categoría ordenadora de la experiencia. Que los derechos que pronto van a denominarse “humanos” no terminen de dar cuenta de esa distancia que se abre entre la persona y su ser viviente, entre el sujeto y un cuerpo que ya no es exactamente suyo ni “propio”, no pone a las *formas comunes* que busca Giorgi del lado de cierto “humanismo animal” contemporáneo que hace del hombre, reducido a la condición de víctima, una especie amenazada en peligro de extinción. La fantasía soberana de un cuerpo despojado de toda potencia, de una vida precaria y desnuda que no corresponde a ninguna forma de vida, de un cuerpo aislado de toda comunidad, separado de lo que puede por una condición política que lo hunde en la noche de la vida biológica de la especie, se interrumpe cada vez que, bajo el signo del animal, los cuerpos ingresan en alianzas y tráficos de intensidades afectivas que se resuelven en formas de comunidad alternativa, modos de relación con el cuerpo y entre cuerpos mancomunados que en su apertura, no se acomodan a las distribuciones de especies, géneros, familias e identidades.

Siempre hay cuerpos que se resisten a ser fijados como especies sociales según el modo de las clasificaciones naturales. El animal llega a la cultura para impugnar el orden biopolítico dominante—es decir, los modos estabilizados y normativos de lo inteligible y de lo posible. Pero no es una política de la identidad, del subalterno, de la diferencia cultural, porque al desafiar la forma cerrada como mecanismo de significación, al no apuntar a la representación, impiden que el sentido se cierre y estabilice en torno a una identidad. Son más bien ficciones, hipótesis, “diagramas de multiplicidad y relación”, laboratorios del

vivir juntos donde la cultura experimenta con modos alternativos de significar y “hacer cuerpos”—cuerpos inestables desplazándose por un campo irreductible a todo ser, a toda identidad, a toda positividad administrable y controlable.

No domesticado por la nostalgia premoderna, ajeno a cualquier tipo de comunidad primitiva, el animal de *Formas comunes* viene del futuro, de una modernidad alternativa, no actualizada, y sirve para pensar y elaborar nuevas retóricas y formas de visibilidad sobre los cuerpos según una imaginación estética que ensaya con otros modos de lo sensible. En ese horizonte donde se multiplica el ser sin ser de lo viviente, hay, en estado latente, una proliferación de biopolíticas alternativas que, en contraposición al orden biopolítico moderno, ponen en juego nuevas alianzas y formas de vida imperceptibles. Pero sin las decisiones de lectura de Giorgi, sin su entrega a los materiales, sin la intensidad de su escritura, sin los desbordes incesantes de su imaginación crítica y su vocabulario teórico, pasarían desapercibidas.

Finalmente, a las decisiones del poder sobre la vida, al mero hacer vivir en relación con el mercado, Giorgi contesta con la cuestión del cómo me hago vivir, “cómo exploro o expando mis posibilidades de vida, cómo uso la potencia del cuerpo que declaro mío para abrir nuevas posibilidades de vida” (19), mundos virtuales que en nombre de lo común y la igualdad interrumpen la lengua del estado y los cálculos del capital.

**Fermín A. Rodríguez** (Monte Hermoso, 1967) es crítico literario e investigador de Conicet, doctorado en Princeton University en Literatura Comparada. Es el autor de *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (Eterna Cadencia, 2010), y el coeditor y traductor de *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Paidós, 2007). Enseña literatura latinoamericana y teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires.

---

[1] Juan José Becerra, *La vaca. Viaje a la pampa carnívora* (Buenos Aires: Arty Latino, 2007).

[2] Todas las citas pertenecen a Gabriel Giorgi, *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia: 2014).

## POESÍA

Nuno Ramos

Seleção de *Junco* de Eduardo Jorge

(Tradução de Mario Cámara)

3.

Estrutura triturada.

Sal misturado à lava  
do mar, minério mole.

Sol pegado à pele  
calva do céu. Ruga  
de um urubu na espuma.

A chuva

sua

moluscos

na cratera dos sargaços.

05-97/02-06/09-09/04-10/09-10

3.

Estructura triturada

Sal mezclada a la lava  
del mar, mineral blando.

Sol pegado a la piel  
calva del cielo. Arruga  
de un urubú en la espuma.

La lluvia

suya

moluscos

en cráter de sargazos



05-97/02-06/09-09/04-10/09-10

4.

Salto

de um bicho morto, um corpo unha sem cinza ou cimento mas odor.

Unta, junco

cobre, lenho

salga, sal

o cão no asfalto.

Com a vida-vidro, a vida-bicho a vida-pedra, mas sem ar dentro.

08-97/02-04/10-06

4.

Salto

de un bicho muerto, un cuerpo uña sin ceniza o cemento pero sí olor.

Unta, junco

cobre, leño

sala, sal

el perro en el asfalto.

Con la vida-vidrio, la vida-bicho la vida-piedra, pero sin aire dentro.

08-97/02-04/10-06

6.

Sete aves de asas pretas  
migram de polo a polo  
sobre a nuvem de camurça  
que cobre o solo de sal.

Meus ossos, meus passos  
restos de um cão grudado  
no asfalto aceso pela cal  
incandescente do dia

seguem os sete grouis  
– as asas de areia quente  
em voo e queda sobre o mar  
urna cinzenta da alegria.

05-99

6.

Siete aves de alas negras  
migran de polo a polo  
sobre la nube de gamuza  
que cubre el suelo de sal.

Mis huesos, mis pasos  
restos de un perro pegado  
en el asfalto encendido por la cal  
incandescente del día

siguen los siete grullas  
- las alas de arena caliente  
en vuelo y caída sobre el mar  
urna cenicienta de la alegría

05-99

7.

Não sei fazer do cão uma pedra  
dura, da alga um jacarandá  
mas sei que alguém  
maré ou lua  
faz isso por eles. Nada cabe em sua cara  
súbita, nós é que olhamos  
de perto, como um inseto  
deixa a sua marca  
begônia, magnólia  
ou salamandra na lama. Se há asa  
houve voo, afirmo –  
aqui dois pardais se amaram  
antes da minha chegada.  
Aqui jogaram meus restos  
pentes de terra, livros de cedro  
cobertos  
pela vontade vertical das árvores.

01-99/04-07

7.

No sé hacer del perro una piedra  
dura, del alga un jacarandá  
pero sé que alguien

mareas o luna  
hace eso por ellos. Nada cabe en su cara  
súbita, somos nosotros los que miramos  
de cerca, como un insecto  
deja su marca  
begonia, magnolia  
o salamandra en el barro. Si hay ala  
hubo vuelo, afirmo –  
aquí dos gorriones se amaron  
antes de mi llegada.  
Aquí arrojaron mis restos  
peines de tierra, libros de cedro  
cubiertos  
por la voluntad vertical de los árboles.

01-99/04-07

9.

O cão sob a cal  
tem a língua de sal.

A enguia de areia  
presa na rede

seca de sede.  
Mas ouve, chove.

01-99

9.

El perro bajo la sal

tiene la lengua de sal.

La anguila de arena  
presa en la red

seca de sed.  
Pero escucha, llueve.

01-99

13.

Corvos  
calvos  
os alicates das mandíbulas  
em pequenas bicadas  
(depois saltam nos pés de mola).

Irmãos da matéria  
no curso de volta  
à confraria  
cinza  
de antigos corpos.

05-99/01-03/02-04

13.

Cuervos  
calvos  
los alicates de las mandíbulas  
en pequeños picotazos  
(después saltan en los pies del resorte).

Hermanos de la materia  
en el transcurso de regreso  
a la cofradía  
gris  
de antiguos cuerpos

05-99/01-03/02-04

18.

Eu não explico. Mordo  
ou vejo as partes duras  
movendo-se como formigas  
(sorvete de flocos  
guizo de cinzas).

Eu não entendo. Voo  
como um tronco pisa  
raiz adentro. Aliso  
a penugem, inclino  
a vassoura, bruxo.

Eu não escrevo. Vivo  
como um urubu de feltro  
imóvel entre a carniça  
dura desses carros.  
Bato em vidros  
que não há, mas derrubam.  
Procuro no núcleo  
azul o útero exato  
que exala essa fornalha  
até mim

o último urubu do mundo.

Furo o vácuo  
e minha pálpebra  
fecha  
feito escudo quando ataco.

02-08/02-09/01-11.

18.

Yo no explico. Muerdo  
o veo las partes duras  
moviéndose como hormigas  
(helado de granizado  
cascabel de cenizas).

Yo no entiendo. Vuelo  
como un tronco pisa  
raíz adentro. Aliso  
el pelusa, inclino  
la escoba, brujo.

Yo no escribo. Vivo  
como un urubú de fieltro  
inmóvil entre la carroña  
dura de esos autos.  
Golpeo vidrios  
que no hay, pero se derrumban.  
procuro en el núcleo  
azul el útero exacto  
que exhala esa hornalla  
hasta mí

El último urubú del mundo.  
Agujereo el vacío

y mi párpado  
se cierra  
hecho escudo cuando ataco.

02-08/02-09/01-11.

19.

O chão é a grande pergunta  
haver chão  
se tudo voa  
e quer cantar.

Haver morte e poeira  
cobrindo os lábios carnudos  
e gozo  
nos fios dos cabelos mortos.

Voltar quando partir  
parece o impulso da bússola  
parece o recado da ave  
parece a cartilha do sopro.

06-08/11-09.

19.

El suelo es la gran pregunta  
que haya suelo  
si todo vuela  
y quiere cantar.

Que haya muerte y polvo



cubriendo los labios carnudos  
y el gozo  
en los hilos de los cabellos muertos.

Volver cuando se parte  
parece el impulso de la brújula  
parece el mensaje del ave  
parece la cartilla del soplo.

06-08/11-09.

21.

Um lugar não é um ganido  
nem uma voz.  
Um lugar é onde  
(onde até o fim)  
as partes de um corpo crescem.

Um lugar não é uma ave  
voando  
mas um saco de penas  
afundando  
é um lugar.

Um lugar não é uma luz  
talvez sua sombra  
largada no chão.

Um lugar é um chão  
que a palavra chão  
não pisa nem descreve.

05-08.

21.

Un lugar no es un gemido  
ni una voz.  
Un lugar es donde  
(donde hasta el fin)  
las partes de un cuerpo crecen.

Un lugar no es un ave  
volando  
sino una bolsa de plumas  
hundiéndose  
es un lugar.

Un lugar es un suelo  
que la palabra suelo  
no pisa ni describe.

05-08.

39.

O que de mim se ouve  
em voz e canto não é sopro  
mas baba  
grossa, seu unguento  
preso numa concha  
pendurada em minha orelha  
derramando  
veneno  
no tímpano.  
O que de mim se toca  
não é tato, nem a ponta  
dos meus peitos

ou a glande  
sensitiva, buscando  
cona  
não, é a cobertura  
de pistache  
que vaza o vidro da vitrine  
na loja de retratos e talheres.  
É a gola do pulôver  
a gosma leve  
da mercadoria que me chama  
pelo nome  
borboleta, mariposa, barbatana  
paralítica  
todo dia  
para a morte.  
O que de mim se ama  
não sou eu, é esse nome  
cobrindo o baque surdo  
tique  
taque  
que roda aqui, ó (eu mostro)  
bem aqui, ó  
redondo  
sob a blusa  
pá escavadeira (eu mostro)  
cavando  
o peito pântano onde dormem  
trancos sólidos e cachorros mortos.

2-10

39.

Lo que de mí se escucha  
en voz y canto no es soplo

sino baba  
gruesa, su unguento  
preso en un caracol  
colgada en mi oreja  
derramando  
veneno  
en el tímpano.  
Lo que de mí se toca  
no es el tacto, ni la punta  
de mis pechos  
o el glande  
sensitivo, buscando  
concha  
no, es la cáscara  
del pistacho  
que vacía el vidrio de la vitrina  
en el comercio de retratos y cubiertos  
Es el cuello del pullover  
la flema leve  
de la mercadería que me llama  
por el nombre  
mariposa, mariposa, aleta  
paralítica  
todo el día  
para la muerte  
Lo que de mí se ama  
no soy yo, es ese nombre  
cubriendo la sorda caída  
tic  
tac  
que rueda aquí, ó (yo nuestro)  
bien aquí, ó  
redondo  
bajo la blusa  
pala excavadora (yo nuestro)  
cavando

el pecho pantano donde duermen  
troncos sólidos y cachorros muertos

2-10

**Nuno Ramos** nasceu em 1960, em São Paulo, onde vive e trabalha. Formado em filosofia pela Universidade de São Paulo, é pintor, desenhista, escultor, escritor, cineasta, cenógrafo e compositor. Começou a pintar em 1984, quando passou a fazer parte do grupo de artistas do ateliê Casa 7. Desde então tem exposto regularmente no Brasil e no exterior. Participou da Bienal de Veneza de 1995, onde foi o artista representante do pavilhão brasileiro, e das Bienais Internacionais de São Paulo de 1985, 1989, 1994 e 2010. Como escritor, publicou *O mau vidraceiro* (Editora Globo, 2010), *Ó* (Iluminuras, 2008), *Ensaio geral* (Editora Globo, 2007), *O pão do corvo* (Editora 34, 2001) e *Cujo* (Editora 34, 1993). Recebeu em 2009, o Prêmio Portugal Telecom de Literatura por *Ó*, traduzido ao espanhol por Florencia Garramuño e publicado pela editora argentina Beatriz Viterbo.