

Negociar la vida en un mundo de restos.

Dos notas sobre las novelas de Carlos Ríos.

*Verónica Stedile Luna.

Amanece: /lento, torpe amanecer/ en la tierra donde la lombriz asoma/ haciéndole una pica/ en la planicie/ seca: y degollada. / En la planicie/ adormecida amanece/ y vamos a degollar,/ a pie/ a metros de/ con las líneas del / es un propósito y su / víspera:/ ahora vamos/ y vamos, / vamos vamos que vamos / con nuestra máscara, /la misma de otras décadas, /esa, / la de degollar: / (y qué es una década)/ y vamos, ahora, a degollar,/ décadas después,/ sin saber qué es la década/ (tan malos somos para esconderla/ como una máscara) o si/ una cabeza / vacía / es una década,/ y vamos:/ es /un propósito / (y de tan malos ya ni sabemos). /A degollar por el arco de la huella /donde el pueblo cumple y cumple /una promesa de castidad. /Amanece y la cabeza /seca con la vista /cada resto /de sombra.

I, *Perder la cabeza*, Carlos Ríos.

Amanece y la cabeza seca con la vista cada resto de sombra. Una cabeza, una década, restos, degüellos. Pensar las formas literarias y la época suponía, para mí, en principio, atravesar nuevamente una discusión en torno a la polémica intervención de Josefina Ludmer con el breve texto “Literaturas posautónomas”, y Beatriz Sarlo con “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. Una afinidad crítica me llevaba sin dudas a pensar qué de lo intempestivo del presente, que Alberto Giordano opone en la discusión a *actualidad* (2011)¹, se escapaba en esas intervenciones tan deudoras de Adorno y la formulación de un mundo donde queda bastante poco espacio para la desujeción del

¹ A partir de “Literaturas postautónomas”, pero principalmente de *Aquí América Latina*, hubo algunas intervenciones polémicas como la de Miguel Dalmaroni en *Bazar Americano* (Actualización octubre/noviembre 2010), “A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)”; la de Alberto Giordano (2011) en *Vida y obra. Otra vuelta sobre el giro autobiográfico* y con un tono menos injurioso, los trabajos de Sandra Contreras sobre la literatura del presente: “En torno a lecturas del presente” (en *Cuadernos de seminario I. Los límites de la literatura.*, 2010) y “Economías literarias en algunas ficciones del 2000. Casas, Incardona, Cucurto, Llinás”, (en *Revista Orbis Tertius*, 2011),

sujeto en la cultura. Cierta cultura historicista, en los postulados de Ludmer, atribuía al “presente” una trama de convenciones reconocibles, entregándose según Giordano a la “banalidad de las significaciones actuales, simples o sofisticadas”, en lugar de renunciar a lo nítido y experimentar lo que acontece, el retorno de lo originario en el advenimiento de lo desconocido (2011:79).

La lectura de esa polémica, dilatada en el tiempo, se me superponía con citas amontonadas en un cuaderno personal de notas, también dilatadas, aleatorias, nada regularmente apuntado; entre ellas, “Contingente es lo que roza un no. Por eso, la historia puede llamarse contingente. Ella sucede donde algo cesa” (Tesis 33, Werner Hamacher); “Cansado del futuro, he atravesado los días, y, sin embargo, estoy atormentado por la intemperancia de no sé qué sed”, (E.M. Cioran); “Me invade el temor de pronunciar grandes palabras, así que borraré esto, dejaré sólo aquellas que nos recoloquen en una experiencia que alguna vez dejamos pasar de tan cobardes, que nunca acabamos de ver y de la cual aún no guardamos una imagen” (“Entrevista /1: Oksana Zabuzhko”, *Cuaderno de Pripjat*, Carlos Ríos); “Desde el punto de vista filosófico, el fondo del problema es que lo real es discontinuo. Como dice Lacan en una gráfica fórmula, lo que hay son “granos de real”. En términos de mi vocabulario: sólo hay múltiples procedimientos de verdad, múltiples secuencias creativas y nada que disponga entre ellas una continuidad” (*El Siglo*, Alain Badiou); “De la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación” (Prefacio a *El queso y los gusanos*, Carlos Ginzburg). Quedé prendida mucho tiempo de esa última frase, quizás porque la idea de la incomunicación me reenvía a los momentos más potentes de la literatura, allí donde quien lee permanece extrañado, ciertamente incómodo, sacudiendo a la escritura para que arroje algo del orden del sentido y no perdamos pie. Estas citas, que iban interrumpiendo

mi lectura de aquella polémica, hacían perder, al mismo tiempo, cualquier tipo de precisión crítica para imaginarme reseñando o glosando alguna zona de la discusión; la contingencia y la cesura, el futuro y la sed, la experiencia y la imagen, la verdad y lo discontinuo, la época y la clase: *perder la cabeza*. La experiencia de pensar el presente convoca a balbucear tanteos en los sismos de la cultura, sostener la mirada en lo incumplido del tiempo.

En medio de esas escrituras aparecían, a su vez, mundos que ponen en contacto tribus trashumando en un desierto con ciudades de cartón, monumentos de plástico, discusiones mediáticas sobre la legalización del aborto, la marihuana y la antropofagia, autobuses que se hunden en un pantano, el rito iniciático de conseguir una vaca para el nacimiento del hermano; sicarios y piqueteros que se desplazan por barrios confusos, entre La Plata, el Conurbano y el DF, en una ciudad donde el cielo cambia de colores alterando las emociones de sus habitantes; el pasado reciente de Pripyat, la ciudad fantasma y radioactiva luego del desastre de Chernobyl, en un cuaderno que registra testimonios de sobrevivientes, jirones de imágenes, planos regidos por objetos inciertos, cibercomerciantes y soviets perros asesinos; tiempos de una guerra por el aluminio, con paseos por la costanera y cartoneros de latas para construir un monumento a Marilyn. *Manigua* (2009), *Cielo ácido* (2013), *Cuaderno de Pripyat* (2012) y *A la sombra de Chaki Chan* (2012), cuatro novelas recientes de Carlos Ríos en las que los espacios, eso que solemos llamar “contextos”, se disuelven en experiencias para las cuales la lengua de lo disponible es insuficiente. Malofienko, sobreviviente de Chernobyl cuando era apenas un bebé regresa a Pripyat con el tormento de un pasado familiar posible; tiempo después revisa las notas de ese Cuaderno de Pripyat:

Las crónicas publicadas en el diario son ejercicios similares en cuya base respira una verdad incapaz de retratarse. Habla con las paredes. Apunta: 1) La mayor dificultad del viajero consiste en mantener vivos los espacios recorridos y, con ellos, los componentes orgánicos transmisibles como experiencia. 2) Un lugar con una alta dosis de registro previo significa la muerte del ojo. Así Pripyat y su anillo. 3) Luego de un viaje, la pulsión de muerte se acrecienta. Quien regresa pone en marcha la desarticulación del lugar visitado. 4) La repetición es el veneno de la anécdota. Las imágenes son otra cosa. Malofienko borra el punto 2, junta el 1 con el 3, se desdice, borra el 4. Es una teoría estúpida. Menos que eso. Pero sigue adelante. Si escribió algo en la ciudadela fue para escribir en contra de esa idea. (2012:94)

La cita de *Cuaderno de Pripyat* expone un vínculo entre espacio y lenguaje que excede la lógica representacional, como si lo “vivo” del espacio escapara a lo *registrado*, siempre. *Manigua* comienza con un deíctico que nunca se referencia por completo: “Hacia allá, dijo, y escaló lo que parecía un promontorio hecho para la meditación. Nadie lo siguió.”. Apolon debe conseguir una vaca para sacrificar el día del nacimiento de su hermano Muthahi; tiene veinte días para lograrlo, recorriendo los distritos costeros, de lo contrario será atado a un palo hasta morir de sed. Si la fábula de la novela se detuviera ahí, sería sólo una especie de ficción antropológica especulativa, pero nadie está seguro de saber qué son ciertamente esas tribus, ciudades, recorridos, ¿de dónde viene el relato? En el apartado 18, la espacialidad adquiere algún tipo de referencia pero rápidamente se disuelve: “Allí está, dijo. ¿Qué?, preguntó Apolon. La ciudad. ¿Dónde? Detrás de esos árboles. Pensé que eran cartones, le dije. Ella rió por segunda vez. Le devolví la sonrisa.” (2009:22) “Ubicada en una planicie, la ciudad parecía desmentirse a sí misma. Se hizo tan pequeña que podíamos levantarla en brazos. Tócala, dijo la mujer y puse la mano en lo que parecía el hombro de una estatua o la columna de un edificio. El cartón estaba mojado. Apolon le preguntó a la mujer dónde estaba la verdadera ciudad. Hay indicios por aquí y por allá, dijo ella. ¿Y las vacas?, pregunté.” (23)

Como el yo poético de *Perder la cabeza*, que abunda en anacolutos² y detenciones frente al momento donde el sentido pudiera estabilizarse, podríamos preguntarnos junto con los personajes de *Manigua* y *Cuaderno de Pripjat*, ¿qué sabemos de una década?, ¿qué sabemos del presente? Es decir, ante qué del orden de lo *sabido*, de lo *dado*, se vuelve insuficiente (y por tanto se interrumpe) cuando hacemos la pregunta por el presente. Nicolás Maidana, en una nota publicada en *Mancilla* N°4, hablaba de la literatura de Ríos como interpelación desde “una suerte de exilio artificial, un medioambiente alejado de las obsesiones recurrentes con que nos vino acostumbrando la ficción argentina reciente” (2012:92); sin embargo el universo de elementos y personajes que deambulan y sostienen la ficción no parece tan alejado de obsesiones recurrentes como disruptivo respecto de esa exigencia culturalista, la producción de sentidos. Los personajes que deambulan por las novelas de Ríos son exiliados de eso que la crítica solía llamar “color local”, pero la apuesta literaria es más radical, porque las referencias que contribuyen a construir un mundo –sostenido absolutamente por la ficción– establecen un contacto intermitente con los discursos de la cultura. Esa intermitencia es la que reenvía por momentos hacia un realismo antropológico para luego arruinar la ilusión de referencialidad.

Sobre el final de *Manigua*, Apolon dice a su hermano “En esa época no teníamos paz, porque la idea de paz nos aterrorizaba. La obsesión por conseguirla fue cambiada por la búsqueda, a toda costa, de seguridad”, esas palabras saltan de la esfera mítica y elegíaca de la novela para embestirnos como lectores de una coyuntura, pero siguen estando pegadas a ese desierto que se continúa en selva, a una muerte de la que se nos dice: “Sin su vida, sin sus arrebatos orgiásticos, sería imposible descifrar el mundo y penetrar en el aceite de su

² Figura retórica donde la sintaxis de una frase que crea ciertas expectativas es súbitamente interrumpida.

gran ilusión” (48). Es decir, la voz narrativa de *Manigua*, que se desdobra las más de las veces entre una primera y tercera persona, no está produciendo sentidos en torno a las relaciones entre violencia e inseguridad, más bien disipa los tiempos y espacios en que estamos acostumbrados a pensar las resonancias simbólicas de la lengua.

La lengua de los medios de comunicación, los discursos ministeriales, la militarización soviética y la occidentalización de Ucrania, los barrios del conurbano (¿es el conurbano o nuestra disposición de las imágenes los confinan ahí?), la toma de tierras, están allí deshaciendo las correspondencias entre estados de cuerpos y significaciones. Algo del orden de lo que Ranciére postula como diferencia entre desacuerdo político y malentendido literario, para pensar la política de la literatura, se juega en el modo en que objetos, significados y enunciados difieren siempre de lo que les pensamos como saber. Tanto el desacuerdo como el malentendido rompen con la idea de comunidad política como “bello animal”, totalidad orgánica, y deshacen el ajuste de los cuerpos a los significados, rompiendo el paradigma consensual entre palabras y cosas; pero mientras el desacuerdo inventa las palabras para que aquellos que no cuentan se hagan contar, instituyendo nuevos colectivos, el malentendido incomoda porque presenta la escena de las cosas mudas, que existen sin motivo, sin significados. El poema de apertura de *Perder la cabeza* pone en el centro a la década, una cabeza, una máscara, el pueblo y el degüello, pero a ¿quién corresponde esa máscara?, ¿al pueblo, a la cabeza, a la década?

De alguna manera, los personajes de esas novelas también se encuentran suspendiendo (y suspendidos por) la significación de aquello que la cultura les pide interpretar; el protagonista de *A la sombra de Chaki Chan* interpreta mal los códigos de la comunidad, pero esto opera como un desfase, “Jum, dijo ella, ¿puedo darte un consejo? Sí, ya sé, dije. ¿Que no le dé nunca la mano izquierda a un hombre? No, tonto, el consejo que

te doy es que no hables tanto si quieres seguir entre nosotros. *¿En este mundo?*, dije. No, no, en este trabajo.” (2012:16; la cursiva es mía). Cuando Malofienko regresa de Pripjat ofrece a un amigo el material escrito para penar un documental, la sospecha y el rechazo de este son abatidoras en un primer momento; días después el amigo lo llama: “Eso que escribiste en el cuaderno, dice, necesito esas imágenes. Traémelas ahora. Encontré el hilo del asunto. No sé, tengo que encontrarlas, dice Malofienko. En espesores inarticulables, la realidad lo sorprende con el anzuelo de la comprensión”, pero ese anzuelo de la comprensión deviene “cementerio de las explicaciones”. Finalmente Malofi, como le dice su amante Fridaka, grita: ¡No hay imágenes! ¡Las imágenes no existen! (2012: 91-92). Hay algo allí que para el ojo que *ha visto* se sustrae de todo documento; la relación entre los hombres y los objetos es siempre difiriente a lo que designan, por eso saqueadores y cibercomerciantes entran a la ciudad anestesiada a recuperar herramientas, “cada objeto sustraído cobra valor sólo si encuentra entre los pobladores a sus antiguos dueños” (19), pero además están los residentes, que no saquean a la ciudad sino que son sus custodios, “Gracias a ellos, los bienes materiales que aún permanecen en la ciudadela se ubican en el mismo espacio asignado antes del accidente. Los que no recordaban el lugar de sus antiguas residencias empezaron a dibujar planos tomando esos objetos como referencias” (39).

Lezica, el personaje protagonista de *Cielo ácido*, un ex preso y sicario de operativos confusos, mata “de más” porque no comprende el pedido: “Necesitamos un muerto”. “Y él se tomó tres días para buscarlo, y cuando lo tuvo en la mira disparó, arrastró el cuerpo hasta el galpón, lo seccionó en catorce partes y lo disolvió en ácidos. Después fue con ellos. Le dijeron: ¿Y el cuerpo, Lezica? Sin cuerpo, no hay muerto”. Asaltan allí las resonancias artianas en un policial lisérgico, con lluvias fluorescentes, calles que se iluminan por un cielo violáceo y sus pasajes al amarillo, un secuestro frustrado, madres que retornan como

voces fantasmas o terminan muertas por un hijo apócrifo. Pero no hay en Lezica realización por el mal, sino un desperdicio de cuerpos; aún matando a tres personas no logra cumplir con su tarea, pues no concibe un cuerpo como tal sino como restos, un dedo, o una prenda que se ha salvado del ácido. Los tres personajes desentienden algo del orden de la correlación entre palabras y referencias, escritura e imagen, cuerpo y muerte; es como si por un momento se desujetaran de los códigos de la comunicación y dieran lugar a otra cosa.

Quisiera pensar entonces lo expuesto hasta aquí en dos dimensiones; el modo en que las referencias a lo que parecería aprehensible y referenciable de la época se sustrae a los códigos de la cultura, y el modo en que el contacto de elementos que ingresan sin necesidad (excediendo las relaciones entre cosas y palabras, cosas y significados) arruinan las mediaciones posibles entre contexto y representación (esa que de alguna manera le reclamaba Adorno a Benjamin en su intercambio por correspondencia acerca de *El París de Baudelaire en el Segundo Imperio*)³.

Las novelas de Carlos Ríos exponen mundos como sistemas que contienen en sí mismos el germen de la disrupción; en una entrevista con Ezequiel Alemian, habla del texto como “un imán que atrae elementos diferentes. A ver, me digo, esto que estoy escribiendo, qué puede atraer. Cuanto más salvaje sea esa intrusión, en el sentido de que lo que llegue mine, genere inestabilidad, incertidumbre, incertezas, mejor”.

Algo de su anterior ejercicio como archivista hay en esa afirmación. Quien se acerca a un archivo, quien se dispone a hacer lugar a un archivo, o piensa políticas de exhumación, observa rápidamente que se encuentra frente a la fisura más que al monumento. Algo siempre falta y algo siempre puede presentarse desarmando nuestras cronologías

³ Compilación en “El príncipe y la rana”, de Giorgio Agamben (*Infancia e historia*)

provisorias, por eso asalta la advertencia de no equiparar el archivo del que disponemos con “las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos”, como pensaba Didi-Huberman sobre los archivos del desastre. Por eso, cierta zona de “ficción documental” que recorre sus novelas se ve extrañada ante la convicción de que siempre es posible *decir algo –dar sentido–* (después de todo, si no, caeríamos, como Malofienko nota, en el cementerio de las explicaciones); por lo tanto, el documento se vuelve resistencia de una isotopía posible con el mundo. No se trata, entonces, de discutir tentados por ese vicio recurrente de la historiografía crítica tradicional acerca de qué *realismo* tendríamos enfrente, o qué no-realismo opera en la lengua que sostiene esos mundos; se trata de pensar cómo la *factualidad* es la puesta al límite de la literatura. El final de *Manigua* pone en el centro la figura de un antropólogo inglés, documentalista; pero este hombre que buscaba en el acontecimiento artístico un lugar de protección y dignidad para la muerte, sólo asiste a un relato, el de Apolon a su hermano Muthahi.

Podría pensarse, por último, cierto periplo de *Nosotros no* (2011) a *Unidad de traslado* (en prensa), que se oscila entre la postulación de la poesía como aniquilamiento de la poeticidad, y una intensidad coloquial que encuentra en ritmos ágiles la tensión entre la voz del poeta y otras voces; pero ese periplo recorre la misma obsesión: asediar la metafísica de los hechos. En el primero, el yo plural, “nosotros no”, aparece como negación de los intercambios entre *el que pregunta* y *la fuente*; frente a una máquina de datos, y entremedio de “La sala de máquinas”, las redes, los telégrafos se desliza una narración atormentada en la lengua de la fuente:

“El protagonista quiere saber por qué lo han matado (1) Donde crepita la mercancía: tercer párrafo, el cuerpo caído, escápulas al aire, el accidente frontal, tres o cuatro testigos (2) Cuando el cuerpo abatido abre el cauce legal lejos del desnudo provocativo (3) Mea culpa: el protagonista riega la escena con

el sudor naval de la batalla (4) Las mutaciones de una vida privada nos condenan (5) En tanto la muerte de aquel protagonista hace palpable que ellos necesitan gente de fuera, que se deje corromper por la servidumbre de la oreja (6) Nosotros (7) no.

Unidad de traslado efectúa cesuras entre citas y voces, citas que provienen de Kant, Graciliano Ramos, Oscar Wilde, y voces de presos, taxistas, y el yo del poeta:

No hay ni perfección de ninguna especie, ni finalidad interna a que se refiera la reunión de lo diverso*

sacarse / un libro de / la cabeza/ no es tan fácil como/ sacarse una idea de / la cabeza / una persona/ de la cabeza / un pasado/ de/ la/ cabeza cierta idea /de cómo /tiene que ser / el mundo de la / cabeza/ porque un libro/ es un libro y sale/ de la cabeza/ parece fácil/ pero no/ antes / hay que sacar / todo lo otro/ para después/ sacar el / libro y respirar/ porque otro/ libro vive/ existe/ afuera.

* Immanuel Kant. *Crítica del juicio* (1790)

Antes hay que sacar todo lo otro para después sacar el libro y respirar. La literatura de Carlos Ríos expone una ética literaria alejada de las propuestas edificantes, políticamente correctas o denunciadoras, y en ese corrimiento de la lengua de lo que nos obliga a decir por necesidad de permanecer y no caer en la incomunicación, hace lugar a las obsesiones de la época al disponerlas bajo un régimen de significaciones y referencialidad diferente.

Libros citados:

- Ranciére, Jacques (2009). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Ríos, Carlos (2009). *Manigua*, Buenos Aires, Entropía.
- ----- (2011). *Nosotros no. La recepción de una forma*. Santa Fe, UNL.
- ----- (2012). *Cuaderno de Pripyat*. Buenos Aires, Entropía.

- ----- (2012). *A la sombra de Chaki Chan*. La Plata, El Broche.
- ----- (2013). *Perder la cabeza*. Santo Tomé, Ediciones Diatriba.
- ----- (2013). *Cielo ácido*. Buenos Aires, Clase Turista.
- ----- (en prensa). *Unidad de traslado*. La Plata, Pixel.