

AL BORDE DEL DESASTRE: *MANIGUA* DE CARLOS RÍOS

MARIANA CATALIN

Universidad Nacional de Rosario /  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
marianacatalin@gmail.com

RESUMEN: El presente trabajo se divide en dos momentos. En la primera sección, se interrogan diferentes marcos teóricos para elaborar una diferencia entre supervivencia y *sobrevivencia*, en función de las temporalidades y los modos del final que las habilitan y las lógicas y valoraciones con que se las asocia, intentando destacar las tensiones que las vinculan. En la segunda sección se aborda la novela *Manigua* de Carlos Ríos para observar cómo el relato a la vez que vuelve necesaria esa distinción para poder dar cuenta de la complejidad de las temporalidades que la componen, la pone en jaque a través de una indecibilidad determinante entre ambas a partir de los modos en que obliga a imaginar el final.

PALABRAS CLAVE: supervivencias; imaginarios del final; narrativa argentina actual; Carlos Ríos; *Manigua*

ABSTRACT: This paper is divided into two parts. In the first section, we interrogate different theoretical frameworks to elaborate two definitions of survival, according to the time scales and modes of the end that qualified them. In addition, we take into consideration the values with which they are associated, trying to highlight the tensions that link them. In the second section, we make an approach to the Carlos Ríos's novel, *Manigua*, to see how the story makes necessary that distinction (to account for the complexity of the temporalities that compose it) but, at the same time, question it, through the mode that imagine the end.

KEYWORDS: Survivals; Imaginaries of the End; Present Argentinian Narrative; Carlos Ríos; *Manigua*



Al reseñar *Manigua* (2009), Oliverio Cohelo (2010: s.p.) sostiene que el relato de Carlos Ríos, escritor que desde la publicación de esta su primera novela ha ganado un lugar central en la literatura argentina actual, pone en escena un mundo posapocalíptico con ciudades que han sobrevivido al colapso de la civilización. La especulación en torno al final, a la que el mismo relato nos obliga, queda así desde este acercamiento inicial en primer plano. Justamente son esas ciudades las que, en el íncipit de la novela, parecen ser observadas por el protagonista del relato: "A los pies de Muthahi, la ciudadela de cartón relucía como el cuerpo de un animal puesto a secar. El joven observó la gran cicatriz que cruzaba de norte a sur y allí, entre los volcanes extinguidos y sus lagos, otra ciudad, que en su empeño por sobrevivir negaba a la suya" (Ríos 2009: 11).

Muthahi que luego, mediante un ritual, se convertirá en Apolon, construye, a través de su mirada, un territorio en situación de *sobrevivencia*, compuesto por materiales que, como el cartón, pueden no ser más que desechos. Nicolás Maidana, en otra reseña sobre el texto, vuelve sobre el problema del territorio, pero varía levemente el término utilizado por Cohelo. Para el reseñista *Manigua* nos muestra una "África primitiva, fantasmagórica y apocalíptica" (2013: s.p.). La oscilación entre apocalíptica y posapocalíptica, y la diferencia que la variación de los vocablos convoca, no parece casual sino que se vuelve índice de la tensión sobre la que se construye la novela: en *Manigua* el final ya ha ocurrido, pero al mismo tiempo, está casi ocurriendo (sigue ocurriendo). Si bien es una tensión que podríamos pensar como propia del imaginario del final al que apea el relato, es cierto también que la escritura de Ríos parece jugar en torno a ella, volviéndola central y apostando de un modo singular a la multiplicación de temporalidades que la misma permite vehicular (juego que, creo, desplaza "el problema del realismo", que también insiste en algunos de estos acercamientos, cf. Maidana 2013).

Con el objetivo de reconstruir esa tensión y de reflexionar en torno a ella, el presente trabajo se divide en dos momentos. En la primera sección, se interrogan diferentes marcos teóricos para elaborar una diferencia entre supervivencia y *sobrevivencia*, en función de las temporalidades y los modos del final que las habilitan y las lógicas y valoraciones con que pueden ser asociadas. Las reflexiones de George Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* se vuelven centrales en esta instancia, ya que permiten distinguir la supervivencia sacral ligada al paisaje de aniquilación radical del Apocalipsis, de las supervivencias de lo mínimo que nos llevan a pensar la destrucción a través de un tiempo continuo. Ahora bien, si la valoración de lo menor es clara en la perspectiva del historiador y filósofo francés, al mismo tiempo la mirada apocalíptica de Pier Paolo Pasolini, el objeto del libro, no deja de producirle una "inquietud punzante" que insiste a lo largo de todo el ensayo. Amparándome en esa insistencia,

propongo luego un recorrido singular a través de diversas voces con el fin de complejizar los modos de valoración de la radicalidad y la apuesta a lo máximo que acarrear ciertos finales y las *sobrevivencias* ligados a ellos. En este contexto, en la segunda sección, se aborda *Manigua* para observar cómo el relato a la vez que vuelve necesaria la distinción entre supervivencia y *sobrevivencia* para poder dar cuenta de la complejidad de las temporalidades que lo componen, la pone en jaque a través de una indecibilidad determinante generada por los modos en que obliga a imaginar el final.

### 1.

Entonces, en *La supervivencia de las luciérnagas* Didi-Huberman se detiene a pensar lo que sobrevive.<sup>1</sup> Las supervivencias que le interesan, tal como lo indica el título del libro, son aquellas que ponen en juego la lógica de lo mínimo de acuerdo a los modos de circulación (características filosóficas) de lo menor. Las que pueden cifrarse en la pequeña luz de las luciérnagas. “Lenguajes del pueblo, gestos, rostros: todo aquello que la historia no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia” (2012a: 55) y que permiten, justamente por esto, interrogar lo contemporáneo. La temporalidad que ponen en juego estas supervivencias prescinde no solo de la idea de evolución sino también de la idea del final de los tiempos: “nos enseñan que la destrucción no es nunca absoluta –aunque sea continua–” (2012a: 65). No obligan, entonces, a pensar un corte radical: si se presupone un final, este se conecta con la desaparición, el desvanecimiento; es el paso del tiempo el que prevalece, no una discontinuidad radical. En “Obsolescencia, archivo”, Florencia Garramuño utiliza una idea muy similar a este matiz de la supervivencia didihermaniana para ensayar modelos temporales específicos para la literatura y el arte latinoamericanos del siglo xx y xxi. Lo que sobrevive en las prácticas que analiza Garramuño son “trozos y objetos” que aletean intermitentes, ruinas, dice específicamente la autora, que “parecen elegir, frente a la memoria, la obsolescencia, y frente al recuerdo, la activación de una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica” (2016: 56), y que a través de su recuperación y recontextualización son utilizadas para intervenir, mediante su

---

<sup>1</sup> Los objetos de los que se ocupa la ensayística de George Didi-Huberman son múltiples y la relación entre ellos compleja. En función de la perspectiva del presente trabajo, interesa destacar que su reflexión ha puesto en el centro, entre otros tópicos centrales, la discusión sobre la temporalidad de las imágenes. Sus ensayos han, revulsivamente, cuestionado los modos de entender las formas en que se construye, en particular, una historia de las imágenes y, en general, la historia. Su discusión sobre el concepto de aura expuesta fundamentalmente en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008 [2000]), se ha vuelto ineludible para los acercamientos al arte contemporáneo. Para abordar la narrativa de Ríos apelo a dos referencias puntuales. En primer lugar, introduzco, como ya mencioné, *La supervivencia de las luciérnagas* (2012 [2009]), en donde Didi-Huberman vuelve sobre la obra de Pasolini para, a través de la imagen de la pequeña luz de las luciérnagas, pensar los modos de resistencia del escritor italiano a la máquina fascista y su posible reformulación en el presente. En la conclusión, volveré sobre *La imagen superviviente. Teoría del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002 [2009]), en donde se aborda, como el título lo indica, la casi inaprensible obra de Aby Warburg, desentrañando sus antecedentes, especificando sus modos, oponiendo diversos modelos temporales y elaborando, a partir de ella, nociones centrales como la de fantasma y la de supervivencia.

marca obsoleta, en nuevos contextos estéticos. La “capacidad” de supervivencia es algo que, al menos al hablar Rosângela Rennó, se activa al “insuflar nuevo valor a lo obsoleto” (2016: 64). Las supervivencias quedan así ligadas a la lógica del resto y del archivo, algo que insiste en diferentes enfoques que se ocupan de la literatura latinoamericana actual.

Ahora bien, este, se sabe, no es el único modo de la supervivencia. Tal como lo mencioné en la introducción, las supervivencias ligadas a la luz de las luciérnagas se construyen en el libro de Didi-Huberman en oposición a otro modo de lo que sobrevive: el que pone en juego el Apocalipsis con mayúscula. Esta segunda manifestación, en la perspectiva didihubermaniana, se liga a una lógica de lo máximo, asociado a lo sacral, y supone la instauración de la posibilidad de un final catastrófico: se construye “el grandioso paisaje de una *destrucción* radical” para posibilitar el advenimiento de “la *revelación* de una verdad superior y no menos radical” (2012a: 61). Su luz es cegadora:

Apocalipsis sería la supervivencia que absorbe a todas las demás en su claridad devoradora: la gran supervivencia “sacral” –fin de los tiempos y tiempo del Juicio final– cuando hayan muerto todas las demás, todas esas pequeñas “supervivencias” que nosotros experimentamos aquí y allá, en nuestro camino por la selva oscura, con otros tantos resplandores en los que esperanza y memoria se dirigen mutuamente señales. (Didi-Huberman 2012a: 61)

En un movimiento muy singular, Didi-Huberman superpone el modo del final y el modo de la supervivencia. El Apocalipsis no vehicula de por sí el concepto de supervivencia en sentido estricto, pero el ensayista genera no solo la conexión sino que implica sus modos, los vuelve recíprocos. La valoración de lo que sobrevive ligado a este tipo de final es, sin duda, negativa. Si lo errático, la discreción, la vacilación, la fragilidad, la fugacidad, la delicadeza se han convertido a lo largo del libro en valores, la sobreexposición, la exhibición y la ferocidad que convoca este final monumental quedan ligadas a las grandes luces del fascismo y del “neocapitalismo televisivo”. Pero más allá de cómo se la califique, la conexión ha sido realizada y radicalidad y *sobrevivencia* no solo no se excluyen sino que se implican.

Ahora bien, si de todas formas insistimos en detenernos sobre los modos de valoración, Didi-Huberman se había enfrentado ya, en la primera parte del libro, a los matices apocalípticos de las últimas formulaciones de Pasolini. Sobre estas sostenía:

Es fácil *reprobar* el tono pasoliniano, con sus acentos apocalípticos, sus exageraciones, sus hipérbolos, sus provocaciones. Pero ¿cómo no experimentar su inquietud punzante cuando todo en la Italia de hoy –por hablar solo de Italia– parece corresponderse cada vez más exactamente a la infernal descripción propuesta por el cineasta rebelde? (Didi-Huberman 2012a: 29)

El ensayista intenta obviamente una explicación: el lamento de Pasolini que presentaba a las luciérnagas como extintas tiene su origen en un haber dejado de ver del poeta, no en la inexistencia actual de la posibilidad que las mis-

mas encarnaban. Sin embargo, la explicación parece no contener enteramente “esa inquietud punzante” que le acarrea ese tono: en realidad, la crítica lapidaria que, en conexión, realiza a los acercamientos de Giorgio Agamben parece no confrontarla sino desviar la argumentación hacia otro lugar. Es aferrándome a esa inquietud punzante que creo pueden complejizarse, tal como lo apunté en la introducción, los modos de valoración de la radicalidad y la apuesta a lo máximo que acarrearán los finales supuestos en la segundas supervivencias –a las cuales prefiero, para distinguir su modo singular, denominar *sobrevivencias*.<sup>2</sup>

En una primera instancia podríamos centrarnos en los modos de la sucesión temporal que propone el Apocalipsis. Si las supervivencias ligadas a las luciérnagas se relacionan con el pensamiento de lo contemporáneo “en el espesor considerable y complejo de sus temporalidades entrelazadas” (2012a: 53), sabemos ya que la estructura básica del Apocalipsis, perturbación, revelación y transformación, plantea una concepción rectilínea del tiempo. Como lo sostiene Malcom Bull (2000), hay diferentes formas del “interpretación” del Apocalipsis pero en general la unidireccionalidad que lo estructura deja en segundo plano cualquier tipo de superposición y, además, desestima los modos cíclicos: el final apocalíptico no es un final que se va a repetir y en este sentido es un final que en su enunciación se pretende como único.<sup>3</sup> Sin embargo, ese sostenerse como único se construye sobre una tensión: la tensión entre inminencia e inmanencia. El final que supondría este modo de la *sobrevivencia* puede, sin por esto relativizar la propia radicalidad y, también, por qué no, sin relativizar la propia urgencia, reconocer la existencia de otros finales. Ya en los años sesenta, Frank Kermode planteaba esta tensión:

La gran mayoría de las interpretaciones del Apocalipsis presuponen que el Fin está bastante próximo. En consecuencia es necesario revisar continuamente la alegoría histórica, por cuanto el tiempo le resta credibilidad. Y esto tiene importancia. Es posible no confirmar el Apocalipsis sin restarle credibilidad, lo cual explica su extraordinaria longevidad. (Kermode 1983: 19)

<sup>2</sup> Aferrándome también, creo, a la posibilidad de pensar la escapatoria mesiánica no solo desde la lógica del horizonte, sino tensionando esta con las posibilidades de la imagen, tal como se ve obligado a hacer Didi-Huberman al enfrentarse con el fin de la historia de Benjamín. Es decir, no buscar un horizonte detrás de cada imagen, pero tampoco olvidar esa gran luz que envuelve las pequeñas intermitencias: poder observar la tensión entre ambos modos de ver.

<sup>3</sup> Bull, en su intento de diseñar una tipología formal de las filosofías de la historia, va describiendo los modos de articular la sucesión que plantea la puesta en juego del fin del mundo. En este contexto señala que, dentro de la tradición cristiana, es necesario reconocer dos variantes de interpretación: “Según la interpretación espiritual [...] los símbolos apocalípticos se refieren a realidades morales continuas en la vida de la Iglesia y del mundo. En la forma histórica, derivada de Joaquín de Fiore, abad calabrés del siglo XI, las Escrituras se interpretan remitiéndose a la secuencia de los acontecimientos ocurridos en la historia religiosa y política. Mientras que en las interpretaciones espirituales de lo apocalíptico se hace hincapié en la diferenciación sincrónica entre el bien y el mal, los interpretes historicistas dan a la historia un forma y una dirección, un *telos* así como un término” (2000: 14). Por su parte, el milenarismo en su variante popular, “en contraste con las escatologías religiosas elevadas, a menudo preocupadas por el pasado y por el futuro distante o indefinido [...] enfoca los hechos que ocurren en el presente y en el futuro inmediato” (15). Así, las descripciones de Bull, al mismo tiempo que muestran la centralidad del modo sucesivo, traslucen además la multiplicidad de variantes que este, no tan explícitamente, implica.

En una reformulación más compleja, Jaques Derrida, en su análisis del tono apocalíptico, retoma la tensión entre inminencia del fin y la idea de que el fin "ya ha tenido lugar". Pero no solo complejiza las posibilidades temporales, sino que también trabaja en torno a la idea de revelación: Derrida pone el énfasis, muestra que es posible poner el énfasis, en el movimiento apocalíptico, en el movimiento de desvelamiento antes que en la Verdad Revelada. Liga al Apocalipsis con la gran luz pero al mismo tiempo plantea, al analizar los envíos narrativos que este supone, que "si el apocalipsis revela, es ante todo revelación del apocalipsis, autopresentación de la estructura apocalíptica del lenguaje, del texto, de la experiencia de la presencia [...] es decir, del envío divisible para el que no hay autopresentación ni destino garantizado" (1994: 62). Así, Derrida no solo pone en primer plano que el discurso con tono apocalíptico puede operar contra la censura sino que además muestra que lo logra no solo gracias a sus astucias crípticas, sino que, "por su tono mismo, por la confusión de las voces, de los géneros, de los códigos", puede "desmontar el contrato o concordato dominante al trastornar sus destinaciones" (1994: 66). Si se pone el énfasis en el "Ven" que se repite en la formulación de Juan de Patmos se puede pensar:

... un apocalipsis sin apocalipsis, un apocalipsis sin visión, sin verdad, sin revelación, *envíos* (pues el "ven" es plural en sí), direcciones sin mensajes y sin destino, sin destinador o destinatario decidible, sin juicio final, sin otra escatología que el tono mismo del "Ven", su diferencia misma, un apocalipsis más allá del bien y el mal. (Derrida 1994: 75)

En este contexto, Derrida formula una advertencia: la denuncia contra las formulaciones apocalípticas actuales no hace más que repetir la estructura de denuncia ya presente en el Apocalipsis de Juan de Patmos, es decir, no hace más que repetir una de las lógicas centrales de aquello que quiere denunciar. Es esto lo que Didi-Huberman omite cuando parece descartar las posibilidades que abre esta lectura de Derrida al plantearla como reabsorbida en un discurso del anuncio. ¿Cuál es, entonces, la manera de relacionarse con los discursos escatológico-apocalípticos sobre el final evitando la trampa del rechazo? La respuesta parece ser el *sin* blanchotiano: poder ponernos en contacto con una catástrofe interna y externa al apocalipsis, aquello que no se confunde pero tampoco le es extraño, un fin sin fin.

Ahora bien, la manera en que estos enfoques ensayan en torno a la radicalidad que supone el final apocalíptico (antes que sobre el carácter de revelación de una Verdad única que implica su después) me permite preguntarme algo casi obvio pero fundamental para continuar matizando los modos de presentación y valoración de las sobrevivencias que se ligan a esa lógica y que son las que, por ahora, me interesan. ¿Todo final radical es apocalíptico? ¿la radicalidad del final solo puede pensarse a través de la simbología apocalíptica y, por lo tanto, reproduciendo las limitaciones que se leen en esta? La manera en que Daniel Link trabaja en torno a la idea del final en su trilogía compuesta por *Clases*, *Fantasma* y *Suturas* me permite abrir otras líneas. En el segundo avatar de la serie, Link, al componer su "Metodología", delinea diferentes imaginarios que

conllevan maneras singulares de concebir el tiempo, los modos de sucesión y, en consecuencia, los finales: la imaginación milenarista, la imaginación dialéctica, la imaginación humanista, la imaginación de la catástrofe y la imaginación pop. En el discurrir del ensayista, y fundamentalmente en las cartas que componen la primera parte, estos modos de la imaginación se presenta y definen en pares. La imaginación milenarista se opone a la imaginación pop por los modos de articular la negatividad y por su relación con el futuro: para la primera solo el futuro es lo que importa (y hay que forzarlo para que advenga a nosotros) y su negación es destructora; para la segunda solo importa el presente, y su negación es sustractiva, se condensa en la diferencia mínima. Por su parte, la imaginación humanista se enfrenta a la dialéctica: la primera concibe el tiempo como un continuo proceso de acumulación (por lo que no sería hoy ya articulable); la segunda, más ligada a la imaginación milenarista, lo presenta como "cortado por profundos procesos de recomienzo, negación de lo precedente, saltos cualitativos, espera y preparación del futuro (más o menos inminente)" (2009: 61). A su vez, la imaginación dialéctica se relaciona con la imaginación de la catástrofe en la medida en que ponen en juego una misma concepción del pasado y del presente, pero se diferencian en la manera en que piensan el futuro: "no lo hay, en la perspectiva de los catastróficos, mientras que para los dialécticos el futuro está contenido *in nuce* en las tensiones del presente" (2009: 61). Y, a pesar de que en general tendamos a superponerlas, la imaginación de la catástrofe se diferencia de la milenarista ya que están compuestas por distintas unidades: nihilismo, depresión, melancolía y nostalgia se suman para pensar la catástrofe (ligada a ciertas políticas de la memoria y a la capacidad de constituir las como una pedagogía), mientras que guerra, destrucción, aceleración de la historia o espera infinitamente organizada se ponen en movimiento cuando actúa el milenarismo. Si nos detenemos en la manera en que Link valora las diferentes conformaciones del imaginario, es evidente su preferencia cuando la distinción se desarrolla a nivel reflexivo y teórico: la negatividad sustractiva y la diferencia mínima son las privilegiadas no solo por su relación con el pop sino también porque es a través de ellas que se puede pensar "¿qué nos vuelve otro del otro?" (2009: 63), lo que conlleva la puesta en el centro del problema de la comunidad, uno de sus tópicos favoritos: "¿cuál es la diferencia mínima que me separa del prójimo (*Pierre*, digamos) ¿y cómo se articula la serie de diferencias con la noción de comunidad?" (2009: 63). Ahora bien, al mismo tiempo, la manera en que se desarrollan y se van sucediendo los ensayos en la serie parece poner en juego para pensar el final y los modos de la comunidad el *sin* blanchotiano sobre el que reflexiona Derrida: por una parte, al mismo tiempo que critica las lógicas milenarista, Link nos muestra que es posible escribir como si hoy estuviéramos atravesando una metamorfosis sin precedentes, un final nunca antes visto pero que, sin embargo, reconoce la existencia de finales previos; por otra, hay una fascinación de la escritura por objetos artísticos pero también massmediáticos que ponen en escena

o imaginan una mutación radical de lo existente y su después fascinación que parece subvertir las valoraciones sin dejar de sostenerlas.<sup>4</sup>

Las *sobrevivencias* que me interesan, entonces, tienen lugar paradójicamente luego de un final, que se supone radical pero que, sin embargo, habilita un después que no siempre equivale a la revelación. En ese después, que articula diferentes matices de la imaginación milenarista, catastrofista y dialéctica, hay algo que sobrevive. Hay restos, obviamente, pero no se trata solo del resto. Lo que queda en el centro es una forma-de-vida que si pone en juego el resto lo hace desde cierta urgencia que se proyecta desde la inminencia que el final que la articula supuso. La temporalidad “del día después de mañana”, retomando una fórmula acuñada por Link (2015: 47), que si convoca el haber sobrevivido siempre lo hace en función de la actualidad del estar sobreviviendo: el final ya ha tenido (siempre) lugar, pero, al mismo tiempo, se está sobreviviendo en el final. Sobrevivencias, entonces, que obligan a un léxico, a un vocabulario, ligeramente diferente; un vocabulario que parece vetusto, si se piensa, por ejemplo, cómo se relaciona con la posmodernidad y con las preocupaciones que en la década de los noventa marcaron la reflexión de Frederik Jameson (Casullo 2004); un léxico vetusto (¿anacrónico?) si lo comparamos con la centralidad que ha adquirido la lógica del archivo para pensar el arte y la literatura del presente (Rolnik 2012), pero a la vez increíblemente actual si nos detenemos en las producciones mainstream del mercado audiovisual cinematográfico y televisivo.

## 2.

Como sostuve en la introducción del presente trabajo, *Manigua* nos enfrenta en su incipit a un territorio derruido en el que las lógicas de circulación y asociación han mutado drásticamente. Sus habitantes, y el protagonista de la novela, Apolon, se hallan claramente en situación de *sobrevivencia*. Sin embargo, el modo del final a partir del cual se construye la novela se sostiene en una indecidibilidad radical: ¿supone un final del mundo extremo (como el apocalíptico pero sin su revelación)?; la persistencia en lo mínimo que, sin embargo, observamos ¿obliga a descartar esa lógica?; ¿es posible percibir el titilar de las luciérnagas en esta claridad devoradora?

Si hay algo que deja en primer plano *Manigua* es el hecho de que supervivencia y *sobrevivencia* se rozan y se implican. En el apartado “4” dos hombres kambas desollan un animal sagrado: el jefe de la tribu arrima dos cubetas para conservar la sangre. Sin embargo, el tiempo del ritual se ve alterado por la he-

---

<sup>4</sup> Cabe aclarar que la singularidad del hoy, si bien se sostiene como punto de partida de la escritura, sufre mutaciones en los modos en que se manifiesta desde *Clases* a *Suturas*: en un primer momento parte de una reflexión sobre el arte y marca el corte en el pop, para sostener que hoy el arte es imposible; en cambio, en las manifestaciones más recientes, el final expande su radio de acción y atañe a aspectos biopolíticos, poniendo en el centro una mutación de las formas-de-vida. He trabajado más detenidamente la producción ensayística de Link en dos artículos y una nota, si bien ninguno se detiene específicamente sobre las lógicas del final, si intentan dar cuenta de las tensiones que singularizan sus reflexiones y las temporalidades que se juegan en las mismas. Cf. Catalin (2015; 2016; s.d.).

ramienta utilizada: no un cuchillo sino el cuello de una botella. El paisaje en que este acto se desarrolla presenta también disrupciones: hay templos, sí, pero contruidos con tubos de plástico. A su vez, la ciudadela que observa Apolon está, como ya dije, hecha de cartón. São José dos Ausentes, la ciudad central del relato, será descrita luego a través de la misma metáfora y apelando al mismo material. En el cartón y el plástico se cifra, así, no tanto la pobreza sino lo deruido, lo devastado, y la insistencia en esos materiales parece sostener un salto cualitativo. Pero el paisaje está compuesto también por volcanes extintos y lagos, y estos últimos son presentados a través de nombres realmente existentes, conservando una denominación que parece apostar a sostener una continuidad.<sup>5</sup> En el incipit se condensan así un posible pasado primitivo, un presente de degradación continuado y exacerbado y un posible futuro distópico en el que los materiales funcionan desarmado las expectativas de lo esperable. Recién el comienzo de la sección "6", parece otorgarnos algunas precisiones. El mismo se abre de la siguiente manera: "El debate que subyace a las discusiones banales en la televisión es si los clanes van a declarar como legal el consumo de carne humana" (2009: 14). La mención del medio tecnológico permite un anclaje en un presente que al menos cuenta con esos "avances", algo que la centralidad del ritual podría haber puesto en duda; pero, al mismo tiempo, enfatiza la tensión temporal al introducir cierta perspectiva de futuridad ligada, sin embargo, a ese pasado primitivo, en la medida en que lo que se discute es la posibilidad de la antropofagia, pero de una antropofagia desregulada por los gobiernos.

La superposición de tiempos que desde el incipit sostiene el relato permite, de este modo, comenzar a singularizar la "antropología del desastre" que, en palabras del mismo Ríos, constituye la novela a lo largo de su desarrollo (Frieras 2009: s.p.). A su vez, parece volver ineludible la pregunta por cuál es la relación que la misma entabla con, en palabra de Link retomando a Giorgio Agamben, "la crisis que nos constituye"<sup>6</sup>: *Manigua* ¿pone en juego centralmente la inminencia de un imaginario milenarista que en la intensidad de la degradación anticipa el final luego del cual se habilitará o no, dependiendo del lado se elija estar, una redención?; ¿nos presenta simplemente la degradación inmanente, las crisis que se suceden linealmente sin salto cualitativo?; ¿o construye un imaginario para después del final en el que supervivencias y *sobrevivencias* se tensionan?

A partir de estos interrogantes se vuelve ineludible la percepción de las variaciones sutiles en torno a los modos temporales que va desandando el relato: la sintaxis de la novela apela para su construcción a la precisión de los plazos,

<sup>5</sup> El agua, ese recurso esencial, no pierde su nombre. Esas denominaciones luego harán simbiosis con las de algunas ciudades portuarias instalando el interrogante de si los nombres que funcionan como referencia suponen la pervivencia de ciertas relaciones de poder actuales.

<sup>6</sup> Trabajé la complejidad temporal que sostiene esta fórmula en Catalin (2015). Allí sostenía que en la misma se condensa la necesidad de Link de escribir entre la inminencia de un final que apenas ya ha ocurrido (apenas, porque, en realidad, sigue ocurriendo), lo que obliga a una particular atención a los modos de *sobrevivencias* en lo actual, y la necesidad de sostener la inmanencia de una pérdida, que no implica la búsqueda de lo nuevo sino que permite interrogar el vacío de los nombres que han perdido su sentido. Sobre la manera de pensar los tiempos superpuestos que se condensa en este caso en el incipit, pueden retomarse las reflexiones de Didi-Huberman (2012) sobre la temporalidad de la imagen.

lo absurdo de ciertas esperas, la duración espectral de la búsqueda, el tiempo mítico de la propia genealogía, el apremio de la agonía, el ritmo de la sucesión de lo que se cuenta y la infinitud de la muerte. Apolon debe conseguir una vaca para sacrificar en el nacimiento de su hermano. Para esto le dan, exactamente, tres semanas. Sin embargo, si bien sabemos que espera precisamente dos días por el vehículo que lo trasladará a la capital, la duración del trayecto y de su permanencia en São José dos Ausentes es incalculable. En el fragmento "14", uno de los primeros en superponer el tiempo del relato al tiempo de los acontecimientos, uno de los primeros que nos deja entrever que lo que leemos es algo que el protagonista le cuenta luego a su hermano moribundo, Apolon se detiene en el odio hacia su padre:

¿Y dónde nacía ese odio por el que Apolon pulverizaba ladrillos de solo mirarlos? Diez días tardó Apolon en darse cuenta. Diez días tardé. Al ver al niño que devoraba insectos en la lata de aluminio, recordé que nuestro padre me había humillado en público por mis modales a la hora de comer. Ese día habían sacrificado una vaca para recibir a uno de mis hermanos. No eras tú, aclaró Apolon a su hermano moribundo. (Ríos 2009: 19)

Se superponen los narradores y oscilan las personas gramaticales ¿Diez días tardó en qué?, ¿en darse cuenta de los orígenes del odio?, ¿en encontrar la vaca?, ¿en qué momentos supusimos que diez días equivalían a diez días? En el contexto del (después del) final, la superposición de temporalidades afecta no solo a lo que se narra sino también a la estructura mínima de la sucesión de las frases. Esta alteración ¿supone una reproducción del modo de habitar en el tiempo del clan de Apolon?

En este sentido, son los fragmentos 37 y 39 los que insisten en que pensemos en un después, al mismo tiempo que se decantan por la inmanencia de las crisis. Es allí donde Apolon se nombra a sí mismo como sobreviviente. Pero, fundamentalmente, es allí donde se nos dice que São José dos Ausentes había sido imaginada como "una metrópoli sobreviviente al colapso de la civilización" (2009: 40), aunque, luego de "décadas de guerras sucesivas", solo pudo encarnar el fracaso, el hundimiento. ¿Es, entonces, São José dos Ausentes la cifra del hundimiento del todo? Cuando la mujer que acompaña a Apolon en su viaje relata los tiroteos cotidianos, los cañonazos y los obuses que salían a buscarlos, a la par de la entrada del Ejército a las casas para llevarse, y esto es fundamental, todos los muebles de plástico, ¿relata La Guerra que generó las mutaciones que marcan el presente de la novela o una de las tantas guerras? *Manigua* tensiona así, a través de ambas posibilidades de postura ante el final, la posibilidad de la "lectura en clave" con cierta necesidad de atender a una apuesta referencial a través del exceso. Las mafias que trafican conejos y medicinas (2009: 13), los muebles de plástico que se roban o se arrojan desde el cielo, la cabeza del ratón gigante y la manera en que el conductor obliga a los pasajeros a trabajar (2009: 20), los manuales acerca de cómo debe usarse una casa, la pérdida del sentido de la propiedad (2009: 29), son índice de la radicalidad de un final –que sin duda se construye a través del recurso de la extrapolación y que pone en juego un

imaginario de “el día después de mañana”– y, al mismo tiempo, modos de rozar lo real a través del exceso.

Detengámonos por un momento en lo que vive todavía. En *Manigua*, los cuerpos no permanecen indemnes: los que llegan a la morgue en la que trabajaba Donise Kangoro apenas parecen humanos; la enfermera con la que este sostiene relaciones sexuales luego de muerta es completamente pelada y está cubierta de cicatrices y prótesis; su pene está envuelto por una extraña piel, que se puede hacer sonar; el pájaro que derriba tiene alas de jade y un pene del tamaño del dedo de un niño de diez años. Se mencionan cercos sanitarios y pestes. ¿Qué es lo que produce estas mutaciones?, ¿qué es lo que obliga a la reclusión?, ¿es lo que está matando al hermano de Apolon, lo que consume y deforma su cuerpo? No, el hermano de Apolon muere de cáncer y las enfermedades, cuando se las menciona, adquieren nombres conocidos: hepatitis, leishmaniasis (2009: 44). Y, sin embargo, ¿cómo explicar las mutaciones? La diferencia es mínima, y de alguna manera, en el contexto de la sucesión del final, pone en juego el puro presente de la imaginación pop.

Ahora bien, si hay algo inesperado en *Manigua* es su propio final (sorpresa que juega con la linealidad característica de las ficciones que se inscriben en una lógica genérica como la de la ciencia ficción, linealidad que la utilización del fragmento y el modo de sucesión de las frases ha tensionado). En el fragmento 60, Apolon nos revela, por escrito, que la agonía y muerte de su hermano han sido parte de la exposición de un antropólogo inglés que buscaba “mostrar la belleza de la muerte, la agonía en la salas de cuidados intensivos” (2009: 59). Muerto el hermano, el escenario se desarma y el público se retira, y el antropólogo es llamado también artista. Luego, el fragmento 61 nos presenta un documentalista que habla con Apolon mientras lo filman. Sin duda, se pone en jaque en este final las posibilidades de veracidad y completud del registro, así como también los límites de lo que entendemos como arte. Pero, al mismo tiempo, es clave en la complejización de las temporalidades, ya que parece poner en entredicho de manera radical los imaginarios milenaristas/del “día después de mañana” que han ido marcando el relato. Al documentalista Apolon le narra una guerra: “Llegó la guerra, la carne desapareció y mis hermanos murieron” (2009: 61) ¿Desde qué presente relata Apolon? ¿Cuál es la actualidad de la instalación artística del antropólogo?

El final dispara, así, retrospectivamente el otro problema, el de las supervivencias, el del archivo y el del registro, justamente a través de la introducción de una forma de arte que podríamos pensar como actual.<sup>7</sup> Apolon es documentado; el arte puede registrar la muerte. Y entonces ahí sí leemos restos en los celulares que se hunden, en los fósiles que se superponen, en los dibujos de la enfermera. Tal como lo afirma Ríos, lo importante es “qué está pasando con esa gente que todo el tiempo tiene que ir negociando su vida en un mundo de restos” (Alemian 2009: s.p.). Si como sostiene Didi-Huberman (2012b), retomando las reflexiones de Michel de Certeau sobre la historia, los objetos se convierten

<sup>7</sup> Para la diferencia entre actual y contemporáneo, que sin duda el relato de Ríos nos obliga a interrogar, cf. Agamben (2010).

en documentos a través del gesto de “poner aparte”, de reunir y repartir de otro modo, el relato de Apolon transforma esos desechos en documentos que brillan apenas visibles, como luciérnagas, pero que se sostiene sobre la imposibilidad de decidir el carácter de la crisis que, más allá del relato de la agonía, los reúne.

Incluso las palabras, en cuanto tales, no permanecen indemnes. Si, de acuerdo a la lógica de la supervivencia, el relato nos las presentaba como peces moribundos o como claves para sostener la memoria, la manera en que se las acumula en una linealidad *casi* arbitraria que, sin embargo, tensiona los tiempos que superpone el relato, las convierte en restos:

... palabras, niños, machete, brazo, madriguera, mamíferos, gigantes, huesos, perezosos, punta, hermenego, playas, evidencia, cuevas estructuras, sedimento, donise, kangoro, roedores, armadillos, marcas garras, palabras, extintos, peces, el hermano de Apolon se los llevaba hasta la boca, hasta dormirse, narcotizado por la voz de su hermano y el baile loco de las cestas de mimbre. (Ríos 2009: 38)

El cartón y el cuello de botella que habían marcado la descripción del territorio y de las prácticas en el incipit permiten ahora, desde este final, el final de la historia, entrever otra de las apuestas centrales de *Manigua*: la singularidad de los materiales que la componen. Si, en general, el tiempo degrada la materia, en esta novela de Ríos las temporalidades en tensión se condensan en los materiales. Y el plástico que compone los diferentes objetos del relato (no solo el templo y los muebles ya mencionados sino también los escudos y mangueras entre los que se retira a dormir el padre de Apolon luego de otorgarle el nuevo nombre, 2009: 16) se convierte en el protagonista: es el que pone en jaque el tiempo primitivo, a la vez que condensa un presente de degradación y vehicula la posibilidad de un salto que le ha otorgado nuevos usos, usos cualitativamente diferentes, en medio de una realidad derruida. La urgencia de lo anacrónico (Didi-Huberman 2012b) con la que el plástico se presentifica en el relato se tensiona así con la inminencia del tiempo del final. Pero no únicamente con la urgencia ante el final que aún no ha advenido sino también con el apremio que marca la *sobrevivencia*: apremio que, entonces, sostiene tanto a lo que ya ha sobrevivido (el resto que ya ha sido captado en su supervivencia y en el síntoma que vehicula) como al que está sobreviviendo.

### 3.

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman aborda la figura de Aby Warburg, volviendo central ya en ese acercamiento uno de los conceptos que articulaban la práctica del “historiador” alemán y que, como hemos visto, se ha vuelto central en su propia obra: “Nachleben der Antike”. En el intento de dar cuenta de la manera singular en que funcionaba esta herramienta clave para complejizar las temporalidades, antes de ligarla a la luz de las luciérnagas, Didi-Huberman recorre diferentes caminos, y llega a ocuparse, al pensar la centralidad que tenía para Warburg la antropología, del evolucionismo y sus especificidades. Y en ese

momento, ya no a propósito del final sino de la relación entre pasado y futuro, opone dos tipos de supervivencias/sobrevivencias:

Pese a que el debate sobre la evolución constituye su horizonte epistemológico general, la noción de supervivencia se habrá construido en Tylor de una manera claramente independiente con respecto a las doctrinas de Darwin y de Spencer. Mientras que la selección natural hablaba de la "supervivencia del más adaptado" (*survival of the fittest*), garante de novedad biológica, Tylor abordaba la supervivencia desde el ángulo inverso de los elementos culturales más "inadaptado e inapropiados" (*unfit, inappropriate*), portadores de un pasado cumplido más que de un futuro evolutivo. (Ríos 2009: 57-58)

Como el abordaje que he desarrollado deja suponer, lo que queda del lado del valor para Didi-Huberman es la segunda manera de entender las supervivencias: es esa forma la que permite entreverlas como portadoras de desorientación temporal y resaltar su valor diagnóstico por sobre su valor pronóstico. Pero el movimiento ensayístico no culmina ahí: dado que el vínculo de Warburg con el evolucionismo es innegable, se vuelve necesario complejizar esa relación. Y es en ese momento cuando, a partir de la diferencia entre Darwin y Spencer, Didi-Huberman lee en intensa relación los esquemas continuistas de adaptación *con* los obstáculos que se les presentan, la complejidad y la imbricación paradójica *dentro* de los tiempos biológicos. Y si nuevamente quedan del lado positivo los "fósiles vivientes", los "eslabones perdidos", "las formas pancrónicas", los "estadios paradójicos de lo viviente en los que se combinan fases heterogéneas de desarrollo" (2009: 60) y los "monstruos prometedores", el cruce entre léxicos que sostiene las dos formas de la supervivencia está dado y es en ese cruce donde también se repiensen los anacronismos, las formas intermedias y las heterocronías propias de la búsqueda warburgiana.

Como intenté mostrar a lo largo del presente trabajo, *Manigua* de Ríos pone en juego temporalidades complejas que exigen no solo prestar atención a los restos, sino leerlos en el cruce entre ambos léxicos (entre la novedad biológica y los fósiles vivientes) o entre ambas formas de la luz (entre la luz mínima de las luciérnagas y la claridad devoradora de un final radical). Esos cruces son los que nos permiten percatarnos de la indecidibilidad sobre la que se sostiene la novela, a la vez que es dicha indecidibilidad la que nos obliga a prestar particular atención a esas tensiones que se leen entre líneas en los ensayos de Didi-Huberman. La distinción entre supervivencia y *sobrevivencia* es mínima; su elaboración supuso tal vez solo un cambio de énfasis. Pero es la percepción de esta diferencia mínima la que, como analicé, permite dar cuenta de la manera compleja en que se articulan ciertos elementos: la que permite observar, por ejemplo, que el plástico es resto pero a la vez ostenta un valor pronóstico; que la deformación de los cuerpos humanos y la mutación de las formas animales ponen claramente en juego un futuro evolutivo pero fracasado. La que permite sostener que la apuesta de Ríos encuentra, entonces, la singularidad del espacio justo entre la imaginación del día después de mañana y la crisis que nos constituye, entre la supervivencia del más adaptado y la permanencia de lo inapropiado.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2010): "¿Qué es lo contemporáneo?", *Otra parte*, n.º 20, pp. 77-80.
- Alemian, Ezequiel (2009): "Paisaje semidesértico con escritor argentino". En: <<http://editorial-entropia.blogspot.com.ar/2009/06/paisaje-semidesertico-con-escritor.html>> [última visita: 03.04.2016].
- Barthes, Roland (2005): *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bull, Malcom (comp.) (2000): *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. México, FCE.
- Casullo, Nicolás (comp.) (2004): *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica Ediciones.
- Catalin, Mariana (2015): "Palpitaciones. Sobre *Suturas*. Imágenes, escritura, vida de Daniel Link", *Bazar Americano*, noviembre-diciembre. Accesible en <<http://bazaramericano.com/resenas.php?cod=568&pdf=si>> [última visita: 03.04.2016].
- (2016): "Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, año 17, n.º 6, pp. 35-49. Accesible en <[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/596\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/596_libro.pdf)> [última visita: 03.04.2016].
- (s.d.): "Daniel Link y la clase: problemas de convivencia", *Revista Chilena de Literatura*, en prensa.
- Cohelo, Oliverio (2010): "Carlos Ríos / *Manigua*". En: <<https://inrockslibros.wordpress.com/2010/02/17/carlos-rios-manigua/>> [última visita: 03.04.2016].
- Derrida, Jacques (1994): *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. México, Siglo XXI.
- Didi-Huberman, George (2009): *La imagen superviviente. Teoría del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada Editores.
- (2012a): *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada Editores.
- (2012b): "El archivo que arde". En: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>> [última visita: 03.04.2016].
- Frieras, Silvina (2009): "Es una antropología del desastre", *Página/12*, 25 de marzo. Accesible en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13306-2009-03-25.html>> [última visita: 03.04.2016].
- Garramuño, Florencia (2016): "Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo", *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n.º 40, pp. 56-68. Accesible en <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.opa>> [última visita: 03.04.2016].
- Kermode, Frank (1983): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.
- Link, Daniel (2009): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2015): *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Maidana, Nicolás (2013): "Atractor Extraño", <<http://apostillas2.blogspot.com.ar/2013/05/attractor-extrano.html>> [última visita: 03.04.2016].
- Ríos, Carlos (2009): *Manigua (novela swahili)*. Buenos Aires, Entropía.
- Rolnik, Suely (2012): "Archive Mania", *aica paraguay*. Accesible en <<http://www.aica-paraguay.com/2012/11/05/archivomania/?lang=en>> [última visita: 03.04.2016].