

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016311-316>

## ENTREVISTA: CARLOS RÍOS, UM ARTISTA SANITÁRIO

Carlos Ríos  
Antonio Carlos Santos\*

Carlos Ríos esteve em outubro em Florianópolis para participar do Festival Literário Internacional Catarinense e falar de seus livros *Manigua* e *O artista sanitário*, traduzidos para o português e publicados em Santa Catarina pelas editoras Cultura e Barbárie e Insular. Com livros publicados na França, na Espanha, no México, além da Argentina, Ríos é um escritor surpreendente que passa da poesia para a prosa, situando seus relatos na África, na Noruega, na Ucrânia e atuando muitas vezes como um catador dos tempos modernos, já que retira dos arquivos da Internet muitos elementos para suas histórias. A proximidade com as artes visuais é também um traço importante de sua literatura. Nesta entrevista, Carlos Ríos fala sobre seu processo de criação e seus livros.

**Antonio Carlos Santos:** Boa tarde a todos, é um prazer enorme ter o Carlos aqui hoje. Eu venho acompanhando há dez anos a literatura de Carlos Ríos, a volta dele do México para Argentina, a publicação de *Manigua*, onde aparece um lugar chamado São José dos Ausentes, a única expressão em português no livro, que saiu de uma conversa com Joca Wolff, então me tornei um leitor quase obsessivo dos livros de Carlos, comecei a trabalhar com os textos dele, escrevi sobre os textos dele, e agora tive o prazer de traduzir *Manigua* com Joca Wolff, um projeto antigo que a gente vinha realizando devagar, e *O artista sanitário* que saíram para o FLIC (Festival Literário Internacional Catarinense). Carlos escreve tanto poesia quanto prosa e não faz distinção entre uma e outra forma. Enquanto lia *O artista sanitário* às vezes me dava conta de que estava lendo um verso no meio de uma coisa que era supostamente uma narrativa. E quando passei a traduzir o livro, isso começou a ficar claro de uma maneira muito forte. Carlos Ríos nasceu em Santa Teresita, uma pequena cidade da província de Buenos Aires...

**Carlos Ríos:** ... en la costa, junto al mar. Buenas tardes, gracias por invitarme a los profesores de la Unisul, gracias a ustedes por estar acá para escucharme. Estoy muy contento con la publicación de dos novelas mías en portugués, *Manigua* y *El artista sanitario*. Son dos novelas que quiero mucho. *Manigua* en especial porque fue mi primera novela, la escribí en México. Es una novela pequeña donde pasan muchas cosas, particularmente esas cosas pasan en África. Hay un hermano que está agonizando, en trance de muerte y el otro hermano, como una especie de Scherezada, va contando para él una serie de historias que tienen que ver con la época de su nacimiento y cómo el padre envía a este personaje, llamado Apolon, a buscar una vaca que va a ser sacrificada el día del nacimiento de este hermano enfermo. Entonces él le cuenta esas historias, con muchas

---

\* Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (PPGCL/Unisul).

digresiones, porque él entiende que cuando el hermano sepa qué va a pasar con la vaca, va a morir. Otro hilo narrativo que uno puede ir leyendo tiene que ver con distintos escenarios del arte contemporáneo, del arte que se sale de los museos y que gana la vida propia y de esa capacidad o incapacidad que tiene el ser humano de estetizar todo lo que mira, y en ese movimiento de un clan que va migrando, no para salir como hacen los que escapan hacia Europa, sino que este es un clan que va en contra de ese gran movimiento, su movimiento es el de ir a su territorio original, en contra de lo que hacen todos al escapar de sus territorios originales. Estos van a buscar el origen porque lo único que queda en la novela y en estos clanes es una figura paterna que dice "Hacia allá" y todos van hacia allá porque ese que es el más grande de todos dice que hay que ir hacia allá y así se van internando en la guerra, en el hambre, en todos los padecimientos de los que tendrían que ir saliendo. Y hay un impulso vital que hace que elijan el camino de la destrucción para encontrarse. esto lo estoy pensando ahora que hablo con ustedes, si leen algunas entrevistas en las que hablo sobre Manigua, van a ver que siempre digo cosas diferentes.

Escribí, como dije, esta novela en México, y está la referencia a São José dos Ausentes porque hablando con Joca Wolff desde México él me contó que estaba ahí, me había enviado algunas fotos, entonces agarré ese nombre y lo inscribí en un territorio africano. Ahí quedó. Es una ciudadela que se va desarmando, es pequeña pero cambia de tamaño, hecha de cartón y de plástico, es una ciudad posapocalíptica que tomó ese nombre. También hay otra referencia de la cultura brasileña en Manigua: tiene que ver con esos dos hermanos, hay un capítulo en el que se pintan, van pintando sus cuerpos haciendo unas trazas circulares, esas pinturas se van complementando. Creo que hay ahí una especie de técnica de pintura ianomani, ya no recuerdo bien. Era un dato de comunidades originarias de Brasil y eso quedó también en la novela, donde pasaron por africanas. Mi triángulo de las Bermudas está entre México, Argentina y Brasil. Ahí entra todo. A mí me gusta mucho que cuando uno emplaza una ficción pueda escribirse cualquier cosa. Esta novela, como dice Arturo Carrera, es "la memoria del día anterior". Trabajé con la memoria del día anterior y fui inscribiéndola en esa novelita. Todo lo que me iba pasando en México, día a día - en esa época trabajaba en un diario - lo iba metiendo ahí. Puedo leer Manigua, entonces, como mi pequeño diario mexicano. Por eso São José dos Ausentes entra y hay muchos datos en la novela que configuran un África, pero que en realidad son datos de la ciudad de Puebla, donde viví en México, y de las notas que revisaba como corrector del periódico. La novela como una gran caja de resonancia donde, de repente, todo puede entrar. Esa es una de las marcas de mi narrativa: todo entra, no hay un circuito cerrado de la literatura. La literatura está abierta a la vida. A la vez, para mí, una novela no refleja la realidad. El que dice eso no sabe nada de literatura. El lenguaje no refleja nada, la literatura no refleja nada. Lo que sí me interesa es que cuando alguien lea sea reenviado a la realidad. El texto te reenvía, tal vez transformado, hacia la realidad. Pienso en una obra refractaria, donde esa lengua lo expulse a uno del libro. Eso tal vez se vea más claramente, por ahí, en mi poesía, que es un poco más hermética. Lo que trabajo es que esa poesía no permita ir más allá de la lengua y provoque ese salirse del del texto. Siempre estoy preocupado por eso, porque alguien se vaya del libro, se vaya a mirar el cielo, a estar con su gente, a poder mirar el mundo con algunas palabras tomadas de ahí. Por eso tomo algunos elementos de periódicos, de noticias, de cositas que estén muy cerca de la vida cotidiana de uno. En ese sentido soy un escritor "carroñero", me

gusta tomar elementos que no interesan a los grandes escritores. Cuando otros dicen "voy a hacer una novela sobre San Martín" o sobre Belgrano, sobre alguna de esas figuras de la historia, a mí no me interesa todo eso, pero sí me interesa lo que alguien pueda decir sobre Belgrano dentro de un ómnibus. Tomar esas noticias que andan circulando para que quien lea reconozca una atmósfera, que lo que lee le suene de algún lado, que sea una noticia más o menos lejana y que no se pueda decir exactamente de dónde salió, pero a la vez pueda reconocerse. me gusta esa idea de conocimiento dentro de un orden desconocido. Estoy conociendo algo en un mundo desconocido. Esa deriva que tengo cuando escribo narrativa y poemas es un poco eso. Trabajo de esa forma.

**ACS:** Gostaria que você falasse de algo que me chama muito a atenção, tanto em *Manigua* como em *O artista sanitário*, ou em *Caderno de Pripyat*, que é sua relação com as artes visuais.

**CR:** Siempre me interesaron y actualmente estoy terminando la licenciatura en Historia de las artes visuales. Encuentro ahí un camino más directo que la literatura, a veces, no me da. Mientras mucha gente piensa que la literatura, por ser la lengua en la lengua, está más cerca de todo, en mi caso tengo la sensación de que se establecen menos mediaciones en el acto de mirar una pintura. Entonces trato de trasladar ese sistema de percepción a la literatura. Escribo un poema como si se tratara de la composición de un cuadro. No es poesía visual, pero hay un pronunciamiento sobre el aspecto gráfico del poema, incluso por encima del significado del poema. En el sistema de composición están las artes visuales comprometidas. Por otra parte, mis personajes siempre están dibujando, haciendo collages en su intimidad, ocupados en acciones artísticas de carácter artesanal. Son artes en las que los personajes, por lo general, fracasan. No hay grandes artistas en mis libros. Queda en cambio la práctica como algo que se lleva, se acarrea, un destino que uno no eligió pero que tiene la obligación de ir desarrollando mientras va transitando por la vida.

**ACS:** *O artista sanitário* começa com uma cena quase cinematográfica, primeiro o artista toma uma droga, que o leva a se lembrar desse primeiro quadro que ele pinta na granja familiar, onde o pai mata noventa e dois porcos, enquanto ele pinta esse quadro que vai torná-lo um artista reconhecido na Noruega. Você sempre está falando desses lugares: a África, a Noruega, e quando eu procurava os nomes estrangeiros na Internet achava listas de palavras em suaíli ou em norueguês ou em ucraniano. É um processo quase de catador que cata coisas, junta e constroi uma África, uma Noruega com nomes estranhos.

**CR:** Cuando escribo hago esas pesquisas por internet. En el caso de *Manigua*, los nombres pueden remitir a jugadores de fútbol, por ejemplo, y a otros personajes.

**ACS:** Donise Kangoro, eu achei, era un sujeto de uma etnia que tinha dado uma entrevista a um jornal de língua inglesa durante um conflito em algum lugar na África. Depois aparece como o sujeito que controla São José dos Ausentes.

**CR:** Al ir a buscar esos nombres y atraerlos para las novelas me quedo mucho tiempo ahí, leyendo las historias de esas personas, como fue el caso de Donise Kangoro. Me instalo en ese sistema de traer información y puedo quedarme semanas revisando los nombres de una selección africana de fútbol hasta dar con el que me interesa, un nombre que me diga algo. Luego puedo ir a leer la historia de ese jugador, en una especie de enciclopedismo inútil que tiene que ver con la literatura que yo hago. Me gusta quedarme en ese conocimiento sin utilidad práctica, por ejemplo no sirve de nada que yo conozca la formación de un equipo de fútbol de África del año 1989. Me voy quedando un poquito ahí, escuchando esas palabras en suahili, cómo se dice "computadora", cuál es el sonido de esas palabras. También lo mismo con el ucraniano en el caso de Pripyat o las palabras del mundo noruego. Ese lenguaje funciona como un reverso de lo que escribo, como si hubiera un palimpsesto en la novela. Está toda esa carga de las palabras. Pienso que la novela tiene un OCR, un reconocimiento óptico de caracteres por debajo, esos lazos con la lengua están ahí. Esto parece muy caótico, pero al escribir se ordena perfectamente. Después, cuando leo, puedo decir "esto lo saqué de alguna parte", aunque no recuerde dónde. Quedan las marcas. Eso estuvo en algún lugar de la realidad. Todo queda muy ordenado y es muy fácil de entender, mis novelas son así. Se leen y parece entenderse todo, y a la vez no se entiende mucho lo que pasa. A mí me sucede lo mismo.

**ACS:** Tanto no *Manigua* como em *O artista sanitário*, esse trânsito de Noruega até o México, a volta à origem destruída, radioativa, fantasmática em Pripyat, onde as pessoas estão deformadas, onde existe um cavalo deformado, a mesma deformação do personagem Malofienko.

**CR:** Sí, esos personajes que suelen estar enmascarados, que se tapan la cara o están ocultos en esa deformidad. Pienso que puedo escribir todo esto, con esas particularidades, porque hay otros escritores que escriben otras cosas que a mí no me interesan. Sí me gusta leerlas, pero jamás me pondría a escribir proyectos de ese tipo. Algunas las desprecio y otras me interesan no para escribirlas, sino para leerlas. Qué bueno que las hagan ellos, yo voy a dedicarme a narrar otras cosas. Trabajo mis esquemas mentales que voy poniendo en los libros, mientras escribo no pongo demasiada expectativa en la circulación, que es muy lenta en mi caso, pero que va llegando a los lectores. Ya he publicado veinte libros y el sistema de lecturas pareciera ser el mismo: dicen "es un escritor raro", "un escritor etnográfico", sus libros son "una antropología del desastre". Yo digo a todo que sí. Desde mi perspectiva, la escritura de estos libros es mi zona de confort incómoda, digamos. Es mi intemperie. Siempre escribo con la idea de que la escritura se va a acabar, de que en algún momento ya no va a haber escritura para mí. A pesar de eso, sigo escribiendo mucho. Escribo a diario, pero no con la idea bancaria de la literatura, de pensar que siempre hay un depósito donde hay más, donde se puede ir a buscar más literatura. Hay una frase de Hugo Ball, donde dice que producir artistas, producir libros, es necesario para que luego del agotamiento de esa producción aparezca, por fin, lo real. Entonces digo: empujarme hacia una zona donde la literatura empiece a extinguirse y ver si en algún momento esa literatura logra extinguirse, si se puede dejar de escribir. No porque ya no tenga ganas de hacerlo, sino porque simplemente es una práctica que puede ir retirándose sola, como en silencio. Mientras, todo el mundo me dice

"¡No, cómo vas a dejar de escribir ahora!". La gente se desespera. ¿Por qué tiene que seguir escribiendo uno?

**Gabriela Milone:** Pensaba el título de la novela *El artista sanitario*, en resonancia con el artista solitario, de alguna manera hay un juego, se juega con eso.

**CR:** Sí, hay un sonido que acerca los términos. En mis libros, los personajes casi siempre son solitarios. La palabra "sanitario", además, alude oblicuamente a la obra de Duchamp, aunque esa referencia no aparezca en todo el libro, y también a cierta condición del arte, su capacidad de curación. Las relaciones entre esos personajes solitarios de mis novelas están mediadas por las condiciones materiales y el afecto se manifiesta cuando hay una necesidad, en el caso de Manigua es claro. Hay una escena donde Apolon es castigado y lo atan a un palo para que se muera de sed y se lo coman los animales. Entonces aparece una mujer y él le pide que lo salve. La mujer le pregunta: "Si yo te salvo, ¿vos me vas a cuidar?". Es una pregunta que se repite. Apolon le dice que sí. La mujer lo libera. "Esa fue la última vez que la vi en la vida", le dice Apolon a su hermano. Eso es terrible. De todos modos, la mujer Hay, ahí, un interés un poco mezquino que obra por necesidad. Es un sistema dominado por esas condiciones materiales. A este sistema se contraponen, como un sistema de redenciones y compensaciones. El que pierde algo, tarde o temprano, lo recupera de otra manera. En Un asunto personal, novela de Kenzaburo Oé, el protagonista tiene un sueño: ir a África. Las situaciones harán que vaya su amante. Él no irá a África, pero al ir su amante, en un punto es como si fuera con ella, como si él también fuera. Entonces alguien que nunca pensó en ir a África en su vida termina yendo, y el que estuvo toda su vida pensando en ir, nunca va. En este sentido, me interesan las intermitencias. Algo aparece, surge, y de repente no está más. Me interesa que alguien lea algo en mis libros y después ya no lo pueda recuperar. Que no lo pueda encontrar. Que quede una marca de lectura mental, sin una correspondencia directa con lo que yo escribí. Perderse en los libros, en esa selva espesa, ya no de lo real como decía Saer, sino del lenguaje.

**ACS:** Nessa manigua.

**CR:** Exacto. La manigua es un término que tiene que ver con algo selvático, intrincado, pantanoso. encontré esa palabra en un poema de Gerardo Deniz. La palabra me encantó. Y cuando fui a buscar su significado, dije: "Yo estoy escribiendo una manigua". Mucha gente piensa que Manigua es un lugar africano, en realidad es un estado de esa convulsión de la lengua.

**Gabriela Milone:** Pensaba en eso que aparece como intermitencia en tus libros, donde hay elementos que aparecen en unos textos y reaparecen en otros. Ahí todos los senderos se encuentran, se pierden, se reproducen.

**ACS:** Uma cena do primeiro capítulo de *O artista sanitário* é quase idêntica a outra em *Caderno de Pripyat*, que termina com um banho de água fervendo do pai assistido por sua amante. No último parágrafo, o pai se dá conta do quadro que filho pintou: "Pôs a camisa, guardou as facas em um cesto e disse, antes de se retirar para descansar o resto



do inverno em uma cabana na montanha". Aí ele abre un parenteses e diz assim: "(Nesse instante, o artista sanitário viu como as tonalidades vermelhas ascendiam do quadro em direção aos olhos de seu pai: duas torrentes pastosas, a segundos de coagular, entrando pelo buraco de suas órbitas.)". Y disse o pai: "Deus, é a melhor pintura que vi em minha vida". Uma coisa material, de relação entre os olhos do pai e as cores do quadro que entram fisicamente em seus olhos.

**CR:** Algo que va ascendiendo y entrando en sus ojos.

**Demétrio Panarotto:** Há uma pré definição do tom em cada livro?

**CR:** El tono se va definiendo en la escritura. Y el ritmo del día va marcando el tono, el ritmo de los acontecimientos. En algunos libros tengo un tono más crispado que va mostrando cómo estuve al momento de escribir. La sintaxis es una tela donde queda impregnado todo eso, más allá de lo que se cuente, del sentido de lo que se cuenta. A veces la lengua aparece convulsa y eso tiene que ver directamente con cómo me sentía en ese momento. También hago algunos experimentos, como un juego. Por ejemplo, contar un momento de muchísima emoción, algo muy conmovedor, con una emoción controlada. Allí la escritura puede ser aséptica en relación a lo que se cuenta, a ese momento de alta conmoción. Yo puedo estar contando algo que haga llorar al lector o me haga llorar a mí, y sin embargo la propia escritura parece estar distraída de eso, de esa situación. Y al revés también: contar algo corriente, sin mucha densidad desde el punto de vista de lo sensible, donde la lengua esté mostrando, desde su sintaxis, toda la sensibilidad. La lengua está hirviendo mientras cuenta. La lengua está loca por romper todo y lo que pasa es nada, una persona caminando, yendo a trabajar, nada más. Y al revés: si hay una hecatombe la lengua está planchada, hay una planicie lingüística propia de un informe de un abogado, de un contador. Me gusta eso, la escritura distraída de lo que se cuenta. Eso revela el artificio y en mi caso siempre quiero que el lector lea y por un momento piense que la realidad es eso que está leyendo, pero a la vez le estoy poniendo muchas marcas, avisándole que eso que lee como real es un artificio. Como si le dijera: "Estás leyendo algo que pensás que es real y es un artificio". Podría escribirse una novela de cien páginas que repitiera sólo esa frase: "Estás leyendo algo que pensás que es real y es un artificio". Trato de que el lector sienta que está siendo expulsado de ese artificio. Es un modo de ir entrando en esa tensión entre lo que ese lenguaje puede representar y lo que queda afuera, lo que ese lenguaje no puede decir. Y a la vez, eso único que la literatura puede decir como nadie. Ahí está la idea de su persistencia, en su capacidad de decir algo que no está dicho de esa manera en ninguna parte y también establecer con el lector una conversación muy extensa, muy dilatada, que sólo la literatura puede ofrecer.

En fin, siento que expliqué mucho de lo que hago, pero estoy tranquilo porque cuando lean van a darse cuenta que lo que dije no sirve para entender nada. Me siento un poco expuesto, hablo mucho y después me arrepiento un poco.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.