



Tierras de nadie: escribir la ruina

Cecilia Sánchez Idiart¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
cecisi89@gmail.com

Resumen: Renunciando a todo horizonte de progreso histórico, dos novelas argentinas, *La ingratitud* (1990) de Matilde Sánchez y *Cuaderno de Pripyat* (2012) de Carlos Ríos, sitúan la ruina como categoría tanto estética como política para configurar en torno a ella temporalidades en suspenso y territorios devastados que, sin embargo, cargan aún con una potencia de vida indeterminada. El clima de crisis, fin de época y catástrofe que se despliega en estas ficciones no se traduce en una clausura definitiva de la historia, sino que se inscribe como condición de una producción incipiente de lo común orientada a la invención de asociaciones entre cuerpos, lenguajes y modos de vida colectivos. Ante el desmoronamiento de las utopías modernas de progreso, prosperidad y abundancia, estas novelas trabajan con los escombros que quedan para investigar las capas temporales heterogéneas y las posibilidades de vida ofrecidas por un presente expansivo y ambiguo.

Palabras clave: Ruina – Ciudad – Temporalidad – Lo común – Literatura argentina contemporánea

Abstract: Abandoning any perspective of historical progress, two Argentine novels, *La ingratitud* (1990) by Matilde Sánchez and *Cuaderno de Pripyat* (2012) by Carlos Ríos, position ruin as both an aesthetical and political category in order to configure temporalities in suspense and devastated territories that, nevertheless, still hold an indeterminate potential of life. The climate of crisis and catastrophe that these fictions unfold does not translate itself into a definitive closure of history, but instead serves as condition for an incipient production of the common oriented to the invention of associations between bodies, languages and collective modes of life. In the face of the collapse of modern utopias of progress, prosperity and abundance, these novels work with the debris that remains to interrogate the heterogeneous temporal layers and the possibilities of life offered by an expansive and ambiguous present.

Keywords: Ruin – City – Temporality – The common – Contemporary Argentine literature

¹ **Cecilia Sánchez Idiart** es Licenciada en Letras y Magíster en Literaturas Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el doctorado en Literatura en la misma casa de estudios y se desempeña como becaria doctoral del Conicet con un proyecto de investigación en torno a las relaciones entre la vida común, la política y los afectos en la literatura latinoamericana contemporánea.

En un ensayo sobre el pueblo peruano de Vilcashuamán, Jon Beasley-Murray sostiene que la ruina, al encarnar a la vez la persistencia y la obsolescencia del pasado, socava cualquier expectativa moderna de progreso. Antes bien, la ruina, en su condición fragmentaria, emerge como signo de exclusiones y ausencias: alrededor de ella se congregan narraciones heterogéneas sobre el poder y la nación, sobre el fracaso de los procesos de modernización y el colapso de lo nacional como marco de pertenencia. Por otro lado, según Susan Buck-Morss, con el fin de la Guerra Fría se derrumba también la utopía de masas, compartida por el capitalismo y el socialismo, que confiaba en el advenimiento de una sociedad industrial de consumo y producción que pudiese dejar atrás la escasez material. Las ruinas del pasado reciente aparecen, así, como residuos de un mundo soñado y nunca actualizado de abundancia y bienestar. Renunciando a todo horizonte de progreso histórico, dos novelas argentinas, *La ingratitud* (1990) de la escritora y periodista Matilde Sánchez y *Cuaderno de Pripyat* (2012) del narrador y poeta Carlos Ríos, sitúan precisamente la ruina como categoría tanto política como estética para configurar en torno a ella temporalidades en suspenso y territorios devastados que, sin embargo, cargan aún con una potencia de vida indeterminada.²

Ambas narraciones hacen del viaje un motor narrativo y se adentran en territorios sembrados de ruinas de ese mundo soñado del que habla Buck-Morss: se trata de Berlín Occidental algunos años antes de la caída del muro, en el caso de la novela de Sánchez, y, en la de Ríos, de la ciudad de Pripyat en Ucrania y la zona de exclusión de Chernobyl delimitada tras la explosión del reactor nuclear ocurrida en 1986. Restos de lo soviético, lenguas extranjeras, tiempos de crisis y catástrofes, materias residuales y modos de vida excluidos de los circuitos de la producción económica y el consumo se imbrican en estas narraciones al ritmo del

² Matilde Sánchez nació en 1958 en Buenos Aires. Ha trabajado como periodista cultural en medios como *Tiempo Argentino* y *Clarín*, y publicó, entre otras obras, una biografía sobre Hebe de Bonafini, las novelas *El Dock* (1993) y *El desperdicio* (2007) y la compilación de crónicas de viaje *La canción de las ciudades* (1999). Carlos Ríos nació en 1967 en Santa Teresita, Buenos Aires. Es autor de otras novelas como *Manigua* (2009), *En saco roto* (2014), *Cuaderno de campo* (2014) y *Rebelión en la ópera* (2015), y entre sus libros de poesía se destacan *Media romana* (2001) y *La recepción de una forma* (2006). Integra, además, el consejo editor de la revista digital *Bazar Americano* y lleva adelante el proyecto editorial *Oficina Perambulante*.

derrumbe de lo conocido, de todo marco de pertenencia y de todo sentido compartido. Las coordenadas y valores de un mundo bipolar que, durante la Guerra Fría, estuvo cimentado sobre esquemas binarios y “reivindicaba lo estatal, lo público y lo político como posibles principios de universalidad” (Calveiro 64) se disuelven junto con cualquier horizonte lineal de progreso. La imagen del futuro se vuelve borrosa y solo queda aferrarse a un presente igualmente difuso para descubrir en él, aunque sea de manera vacilante o incierta, otras posibilidades de lo colectivo.³

Porque, en efecto, los espacios en ruinas que narran *La ingratitud* y *Cuaderno de Pripyat* se convierten cotidianamente en escenario de una exploración de nuevas configuraciones de lo común, entendido este concepto, en la línea de investigaciones como las de Toni Negri y Michael Hardt en *Multitud* y *Commonwealth* o Verónica Gago y Raquel Gutiérrez Aguilar desde América Latina, como la producción, tanto política como estética, de modos de vida colectivos, lenguajes y asociaciones entre cuerpos más allá de los dictámenes impuestos por el Estado y el capital. El clima de crisis y fin de época que se cierne sobre Berlín Occidental y el tiempo después del desastre que impera en la ciudad ucraniana no se traducen en ninguna clausura definitiva de la historia, sino que se inscriben como condiciones de la composición de renovados lenguajes, afectos y prácticas de uso del espacio. Lo común, tal como emerge en estas novelas, no expresa un valor político que aspire a ser universal: nombra, más bien, una estética y una política de la diferencia. Ante el desmoronamiento de las utopías colectivas de progreso social, prosperidad y abundancia, estas narraciones trabajan con poco, con los escombros que quedan, y se instalan en el presente para investigar sus capas temporales heterogéneas y las posibilidades de vida que proliferan cuando todo parecía haber terminado. Tanto en *La ingratitud* como en *Cuaderno de Pripyat* la comunicación se torna con frecuencia imposible: también la lengua y los sentidos compartidos han entrado irremediabilmente en crisis, y tendrán que

³ Irina Garbatzky desarrolla algunas hipótesis cercanas a partir de la lectura de los retornos de lo soviético en la literatura cubana actual: la persistencia de estos residuos materiales erosiona la temporalidad progresiva y los proyectos utópicos de la modernidad, a la vez que problematiza la figura del hombre nuevo como sujeto revolucionario y sus vínculos con el paradigma humanista.

reinventarse a partir de las experimentaciones que estas ficciones proponen con la materia sensible de los cuerpos y sus afecciones.

Extravío

Entre el desencanto y el entusiasmo febril que provoca la emergencia de lo nuevo, *La ingratitud* compone una serie de experiencias vividas por la narradora durante una larga estadía en Berlín Occidental y su escritura, tal como se explica en el prólogo a la reedición de la novela publicada por la editorial Mardulce en 2011, es fruto del viaje que hace la autora a la ciudad a fines de 1983 para estudiar alemán con una beca del Instituto Goethe. Uno de los primeros episodios que se relatan corresponde al derrumbe del edificio de homenaje a la Cooperación y Fraternidad Germano-Americana: aquel “cuadrado de cemento erigido en el año 62” se ve, de un momento a otro, “convertido en una figura irregular de mampostería y escombros, cuyas paredes laterales sin embargo quedaron en pie”. Mientras que algunos turistas sonríen y sacan fotos, para la mirada aguda de la narradora las ruinas urbanas aparecen como “una instantánea de la guerra que regresa” (Sánchez 21). Y esta imagen es corriente, porque en Berlín las edificaciones desplomadas no suelen ser reconstruidas, sino que “las ruinas permanecen expuestas a todas las contingencias naturales”, o bien son transformadas en museos, “recintos pulcros donde el visitante puede escandalizarse tranquilamente y a horario” (144). En este estado de abandono acechado por el peligro de un colapso inminente, la narradora de *La ingratitud* se desmarca del recorrido pautado por el turismo para descubrir en los desperdicios que se acumulan en las calles desiertas de Berlín una dinámica o vitalidad inquietantes. Enfrentada a la temporalidad ambivalente de la ruina, que vacila entre la persistencia de lo material y el avance implacable del deterioro, la escritura fabrica contigüidades inusitadas entre lo viviente y la máquina, la naturaleza y la técnica: “Aquello no son ruinas sino organismos vivos que tienen forma de máquinas humeantes y atronadoras, cintas renegridas y mecanismos de estruendo uniforme. ¡Calderas de viejos barcos!” (144; las cursivas son del original). Contra todo intento de paralización de la historia o de su reducción a mero

atractivo turístico, algo bulle y se agita en esos despojos, los pone en movimiento y hace emerger otros relatos.

En otra escena de la novela, la narradora recibe por correo un sobre con una fotografía en la que se ve “el río de nuestra ciudad” (97): se trata, presumiblemente, del Río de la Plata y la imagen le despierta a ella el recuerdo de los momentos vividos allí junto a su padre. Sin embargo, el río, pese a que es mundialmente “famoso por su ancho” y su caudal copioso llegó a ser signo de prosperidad económica, no engendra ahora más que indiferencia en la narradora, que lo concibe como un “auténtico vaciadero del que en verdad las grandes embarcaciones huyen, solo arrojan en él botellas, maderas, toda clase de porquerías” (97-98). Pródigo apenas “en desgracias y calamidades, desbordes periódicos y destructivos” (97), el río ya no sirve para nada y refulge inmóvil “con la belleza de lo muerto” (98). Si alguna vez supo ser el centro de una economía pujante, hoy no es emblema más que de lo inútil y su pretendida generosidad, una falacia. Ruinas, entonces, a uno y otro lado del océano; paisajes desolados de crisis se instalan tanto en Berlín como en Buenos Aires.

El curador y crítico de arte Nicolas Bourriaud aborda en *La exforma* los usos que hacen las prácticas estéticas contemporáneas de lo residual, refiriéndose con esta categoría a todo exceso que el capital califique como improductivo o no rentable, inútil o imposible de asimilar, desde los contingentes de basura en las ciudades y los desperdicios industriales o nucleares hasta “el excedente humano” (8): desempleados, trabajadores sin papeles, migrantes o personas sin techo. Este segundo matiz de lo residual también es explorado en *La ingratitud* ya desde la premisa del viaje, pues la narradora sugiere, sin aportar mayores precisiones, que no se ha marchado a Berlín de forma voluntaria y que en su país de origen impera un “estado policial” (Sánchez 18).⁴ Inmersa en un clima de fin de época, Berlín Occidental está repleta de “exotismo político” (8) y entre los escombros de edificios venidos abajo circulan desocupados, indocumentados y refugiados, sujetos empujados al asesinato o al suicidio, “animales nocturnos que infunden

⁴ Estos indicios motivaron que algunas lecturas críticas abordaran la novela como escritura del exilio (Ravetti; Filc).

temor y habitan agujeros donde no llega la claridad del día” (32). Categorías como la familia, el trabajo, la nación y la clase han sido vaciadas de todo poder de interpelación; ya no sirven para ordenar la vida social ni tampoco como fundamento de identidades colectivas. Proliferan “confusiones acerca del espacio y las lenguas” (119) y todo marco social de pertenencia parece haberse disuelto: la ciudad es escenario de una dislocación permanente que convierte a todos sus habitantes en extranjeros.

Atenta al habla extraña de los berlineses, que son “en su mayoría refugiados políticos o nacidos en otras ciudades alemanas” (7-8), la narradora se sumerge en aquel caos de lenguas y procedencias diversas: teje vínculos con mexicanos, polacos y turcos; se esfuerza, con poco éxito, por reconocer la lengua que murmuran sus vecinos en conversaciones “entrecortadas de risas y gritos de niños” (27). Tampoco ella tiene algún lugar propio sobre el que replegarse: “En realidad, yo soy otra turca, la última persona en este lugar, envuelta en el silencio, el terror, sin documentos probatorios, sin papeles” (67). La pura exterioridad a la que es lanzada la narradora durante su estadía en Berlín y la densidad sonora de una lengua que se torna cada vez más irreconocible serán las condiciones para el lento trabajo de elaboración de una voz que vuelva visibles otras posibilidades de vida común y de escritura ante el fin inminente de la Guerra Fría como gran relato.

¿Quién habla?

La ingratitud narra vidas que no progresan hacia ningún lugar y parecen suspendidas en la simulación de “un movimiento que en rigor se había detenido” (31). Al término de un siglo que, como afirma el filósofo Peter Pál Pelbart, hizo estallar “la continuidad del tiempo histórico” (223), el presente se experimenta como incierto y carece de horizontes claros, pues la única convicción que sigue en pie es la de que “se ha terminado todo lo que dábamos por sentado, el terreno común” (Sánchez 88). Se impone, entonces, la sensación de “un desencanto total” (97) que impulsa a huir del presente, aunque sin que esto se traduzca en “haber salido en busca del futuro” (42-43), porque adviene también “la serenidad, por momentos la certeza de que todo acabará muy pronto” (129).

Sin rumbo cierto, sumida en un “estado de indigencia crónica” (16), la narradora no logra integrarse a los circuitos de consumo “donde giran alocados quienes viven aquí” y se detiene fascinada frente a vidrieras “cuyos precios y bienes [le] resultaban del todo ajenos” (19). A la distancia, los lazos familiares también se resienten. La comunicación epistolar y telefónica con el padre, uno de los asuntos más recurrentes a lo largo de la novela, es continuamente fuente de ansiedad y frustración, ya que el tono de él está signado por “un estado de objetividad absoluta” (15) vaciado de sentimientos y un “silencio de concisión” (16) apenas disimulado por preguntas banales. Inicialmente, la narradora se preocupa por alimentar y fortalecer el vínculo con su padre, motivada por la necesidad de comunicar las experiencias vividas y transmitirle su afecto. Para ello, se propone dotar sus cartas de una intriga, de un sentido que pudiese proporcionar una trayectoria o un destino organizando la estadía “según peripecias, fracasos y éxitos, persecución y logro de objetivos”. Esta finalidad brindaría una orientación a su vida en Berlín, de manera tal que “lograría por fin dejar de preguntar[se] cada mañana qué iba a hacer ese día: las cartas podrían contestar” (43).

Sin embargo, esta búsqueda fracasa tan pronto como la narradora advierte que “la correspondencia se funda en un malentendido” y la lectura de las cartas se le revela como “un ejercicio imposible” (68) por los tiempos dispares en que se encuentran siempre el remitente y el destinatario. Las comunicaciones telefónicas también se ven escandidas por lagunas, interferencias y fallas técnicas. Una llamada, por ejemplo, es entrecortada durante algunos minutos por una pausa,

lapso vacío en el que supuse la comunicación interrumpida por completo aunque por momentos unos casi inaudibles ruiditos, verdaderamente suaves, como si un insecto caminara con lentitud sobre el auricular, indicaban que la comunicación solo había sido suspendida momentáneamente (121; las cursivas son del original).

Y más adelante: “La voz responde con apagados gemidos a mis preguntas; un abrupto ruido metálico pone fin a nuestra conversación” (124). Así como la narradora alcanzaba a ver en la materia, en apariencia inerte, de la ruina una vitalidad orgánica o maquina, aquí, en un gesto inverso, la calidez humana esperable en una conversación entre un padre y una hija distanciados desde hace tiempo, la palabra que exprese “alguna variación sencilla del cariño” (16) están

ausentes y ocupan su lugar sonidos extraños, en el borde de lo audible, entre el murmullo animal y el ruido mecánico. Los lazos familiares, el lenguaje y las propias fronteras de lo humano se resquebrajan sobre el paisaje de un fin de siglo que impone la desubjetivación como experiencia generalizada y propicia, en todas las dimensiones de la vida, múltiples desórdenes y desclasificaciones.

No obstante, pese al acentuado malestar que tiñe la narración, de a poco se revela también una potencia de la crisis que es también la intensidad de una voz que ya no está atada al dominio de un sujeto. Según el Colectivo Situaciones, en la temporalidad ambigua del *impasse* reside una de las claves fundamentales de nuestro presente, marcado por el tono de una crisis que, lejos de presentarse como excepcional, ha devenido en condición permanente de la vida compartida. En el *impasse*, “el tiempo transcurre sin confianza en el progresivismo e insensible a toda totalización” porque, ante el agotamiento del sentido histórico, “las posibilidades parecen multiplicarse hasta el infinito, pero el *sentido de la acción* se vuelve insondable, se disipa” (10; las cursivas son del original). La ambivalencia de un presente en suspenso es registrada en *La ingratitud* por una narradora que se vuelve testigo tanto de la disolución del sentido como de la posibilidad de un recomienzo que se aparte del desencanto y no recaiga tampoco en la nostalgia por lo perdido. Así, como si se hubiera propuesto investigar la tensión irresuelta del *impasse* partiendo de su estricta dinámica material, a la narradora se le ocurre la idea de que “el reposo es un movimiento que todavía no sabemos medir” (Sánchez 88): tal vez los gatos que duermen sobre los techos de los automóviles, piensa, concentran más energía que la que despliegan esos mismos vehículos transitando a toda velocidad. Hay, entonces, en las calles frías y silenciosas de Berlín una reserva o condensación de fuerzas que no las anula sino que las insinúa como potencia.

Enfrentada al artificio de “una ciudad viva gracias a las inyecciones forzadas de dinero que proviene de otra parte”, la narradora se rinde en Berlín al placer de pasear “sin más propósito que mirar las vidrieras: ese despliegue exhibe la arrogancia y creída superioridad de una nación” (20). Más adelante, observando desde la ventana de su casa la calle que lleva al zoológico, advierte “el peso de [su]

anonimato” y se siente “liberada de todo propósito y ambición” (50). El paisaje ejerce sobre ella un “poder de desintegración” (135) que se vuelve fuente de una extraña libertad y conduce a la puesta en práctica de un modo de habitar el espacio urbano que se desmarca del consumo y del orden de la nación. La experiencia notablemente fuera de la norma de la vida en Berlín da impulso a una huida de sí irreversible. Los paisajes desolados que fascinan a la narradora, así como la “escasez crónica de recursos” (104) a la que está sujeta “hacen extinguir [su] voz por completo” (73) hasta convencerla de que pronto “[ella] misma [habrá] dejado de ser alguien para convertir[se] en objeto de anécdota” (88).

La ingratitud está narrada, precisamente, con esa voz expulsada de la vida social y del sujeto, en trance de desaparición o de fuga hacia un régimen que ya no es el de lo humano. Frustrada por la lacónica comunicación con su padre, la narradora pergeña una serie de estrategias para alcanzar un borramiento de sí radical. Comienza por dar de baja el servicio internacional del teléfono de su casa y sigue por la invención de una “voz anónima que viene de ningún lugar” (43) y que es la materia de una “escritura del adiós” (130). Se propone eludir “[su] descolorido yo” (45), abandonarse y “despedir[se] fuera de [sí] misma y del tono lírico” (44) para entregarse al “libre rumor de escribir para sí, en voz baja, como quien está pensando” (47). Todo rasgo identitario se disuelve: el fotomatón devuelve una imagen de la narradora con el rostro quemado, convertido en “un vacío blanco” (85), episodio que la lleva a poner en duda su propia existencia y la invade con la sensación de ser apenas “un fantasma que atraviesa las calles” (111).

Este inquietante suceso la empuja también hacia la idea de poner en práctica un voto de silencio: “comenzar a enmudecer durante un tiempo estipulado por semana”, luego “extender el período de mudez en forma creciente y aumentar la dificultad de la prueba –la última fase es no mirar al otro ni escucharlo” (86). La narradora piensa que el silencio es “la primera condición para permanecer al margen” y para evitar vivir según la convicción de que “cada uno de nosotros es el centro de algún orden [...], un poderoso imán que atrae hacia sí distintos elementos para ubicarlos a diferentes distancias” (104). Habitando un estado de “invisibilidad progresiva” (130), ella convierte la mudez en el correlato de una paulatina reducción del movimiento. Pasa, así, tardes enteras dentro de

salas de cine con el fin de arribar a “un mínimo, muchas veces nulo dispendio de *energía*” (116; las cursivas son del original). Por esta vía, comprueba en la práctica su curiosa hipótesis sobre el reposo al “descubrir la fertilidad de [su] pereza [...], [la] máxima concentración de energías en la inmovilidad” (136).

Enunciada desde la ambivalencia entre la quietud y la agitación, la voz con que está hecha *La ingratitud* está también en el borde del lenguaje: “Creo que fue precisamente en el cine donde escuché: ‘El cerebro está empeñado en que es capaz de sobrevivir a base de imágenes exclusivamente, sin palabras’” (118). La novela expone la fragilidad de una lengua que se desprende de sucesivas capas de sentido y se carga, en cambio, de una sonoridad y una visualidad que llevan la palabra más allá del régimen de la significación: el rumor de los cuerpos, las máquinas y los animales; los fotogramas del cine, o el paisaje que ofrece la ventana sobre la calle que lleva al zoológico de Berlín.

Por otro lado, la atención que pone *La ingratitud* sobre el anudamiento entre la escritura y la vida o, en otros términos, el acompasamiento entre las posibilidades de la narración y lo que acontece a los cuerpos se inscribe como el punto de partida de una nueva política de la literatura vinculada, en parte, a una peculiar experiencia de la temporalidad. Para Daniel Link, la figura del fantasma “es el no-sujeto (y, por eso mismo, político), lo que queda como resto de la clase (o lo que estaba antes de la clase). La clase es el dispositivo de interpelación, el fantasma su resto” (12). Contra todo tono apocalíptico, la condición residual y espectral de la voz que emerge en la novela de Sánchez hace del resto la figura de una supervivencia: se trata de las imágenes que persisten en el cerebro aun cuando el lenguaje se haya desintegrado, o bien del exceso que desborda la escritura misma, pues el tiempo falso que fabrica la correspondencia “encierra la posibilidad de sobrevivir tranquilamente la muerte de ambos interlocutores” e incluso “la desaparición de esta ciudad y la otra” (Sánchez 75). Abandonarse y volverse invisible, entonces, para insistir en el presente de otro modo, para obstinarse en la producción de una voz que pierde sus atributos individuales para volverse común.

Texturas sensibles

Una segunda dimensión de la política de la escritura que delinea *La ingratitud* concierne a la experiencia perceptiva, foco recurrente de la narración. Desde un *impasse* que se asume como puesta en suspenso del habla y del movimiento, el espesor de la vida sensible, sus intensidades y afecciones se configura como zona de encuentros que sugieren nuevas posibilidades de vida, del lenguaje y de lo común en un presente vaciado de sueños utópicos. Una vez dejado de lado el propósito inicial de recubrir de un sentido cohesivo el relato de lo vivido, la práctica de la escritura se abandona a la “sucesión de percepciones [...] e imágenes aisladas” (45), de ocurrencias inmotivadas y “breves episodios mudos” en los que “no estaba la voz o la conciencia” (58) para proveer una reflexión o revestir de un sentido.

A través de una sensibilidad acentuada, la narradora advierte cómo la ciudad, bajo una intensa nevada, queda “convertida en un caos discreto: apenas la ligera excitación de que todo funcione con cierta precariedad” (34). La novela se vuelca hacia la producción de imágenes y flujos sensibles a partir de una experiencia lenta del espacio que desacelera también el lenguaje. Así, la narradora detiene el paso y observa que, cuando la nieve se endurece, “no queda ya ni ese levísimo chasquido [...]. Desaparece todo eco de nuestras acciones amortiguadas [...], solo hay pasos sin sonido y no hay forma de saber si uno ha caminado” (98). Una escritura asimilada a las modulaciones de una percepción atenta, suspendida en “un estado de alerta no perturbada” (139; las cursivas son del original), revela incluso lo que está ausente y enrarece el acontecimiento cotidiano cargándolo de indeterminación.

La escritura acoge y enuncia un deseo de dejarse penetrar por intensidades sensibles: el “efecto de control y orden” (33) de la lengua alemana que cautiva a la narradora; la búsqueda de experimentar el “brusco cambio de tensión de la vista frente al papel y luego frente a la pantalla” (83) que adviene al entrar en el cine después de pasar largo rato escribiendo. En estos términos se narran también las peripecias e infortunios de la vida compartida. La compañía del Turco, personaje que convive durante un tiempo con la protagonista, implica, paradójicamente, el

aprendizaje de un tipo de soledad y el desdibujamiento gradual de los contornos de lo individual y de lo propio:

no alcancé a distinguir cuándo comenzó a estar tan cómodo en la casa [...], ni cuándo fue imposible ya encontrar mis cosas entre las suyas. Todo había ocurrido sin que mediaran el permiso o el reproche pues el Turco se había adosado a mí, acomodándose como un animal al hueco que su dueño le deja a su lado (61).

Esta íntima proximidad, sin embargo, no se traduce en ningún idilio, sino que, pasado cierto tiempo, se vuelve intolerable. Tras la partida del Turco, su ausencia cobra la consistencia de “huellas del uso que él había dado a la casa” (99), restos materiales con los que la narradora se habitúa a convivir: un saco a rayas abandonado en un armario, especias que inundan la cocina con olor a kebab.

Los límites del espacio doméstico en *La ingratitud* son percibidos también de forma fluctuante, de acuerdo a la dinámica de diversas prácticas de uso y ocupación que configuran territorios indiscernibles de los modos de habitarlos. Así, la narradora se convence de que el verdadero centro de la casa en la que vive no está en la sala, sino en un punto más lejano situado “al otro lado de la ventana [...], trasponiendo Hardenbergstrasse y la estación de trenes, en el Zoo” (21). Este centro imaginario organiza un interior expulsándolo hacia su afuera, perforándolo con una imagen que produce una contigüidad inesperada con la vida animal. Porque en la misma breve escena en la que se describe la casa se traza también un recorrido por las zonas del zoológico: los pasillos del departamento que llevan al escritorio o al dormitorio parecen duplicarse, así, de algún extraño modo, en los túneles subterráneos donde viven los animales nocturnos, “pasillos [...] oscuros, semejantes a un acuario, alterados por alguna penumbra incidental que descubre escenografías de cavernas” (22). La vista privilegiada de la ciudad que ofrece la ventana de la sala imprime una huella sobre las velocidades y los ritmos del cuerpo, a tal punto que la narradora asegura que “[su] concentración en la avenida durante el atardecer imita el fluir del tránsito más abajo” (89). Esta singular experiencia del espacio disuelve las fronteras de lo doméstico y propicia la invención de otros

modos de narrar una vida en su relación con un territorio permeable que se sustrae a todo intento de apropiación o clausura.⁵

El cine también es oportunidad de poner a prueba una relación con las imágenes que expulsa al sujeto fuera de sí y abandona el cuerpo a un flujo de sensaciones transitorias que no son modeladas por las operaciones de la conciencia, sino que, más bien, la toman por asalto: “Mientras la sala se oscurece y ruedan los primeros títulos, mi cabeza se va vaciando y una nueva imaginación la ocupa –en todo momento lo que busco es un *rellenado* de mi mente” (116; las cursivas son del original). Sucede, en efecto, que progresivamente “el mundo perdía los límites entre interior y exterior”: los estados de latencia que advienen a la narradora, aquellos episodios u ocurrencias que imagina con notable precisión, “invadían [su] cabeza como una música suspendiendo todo pensamiento” (58). A lo largo de *La ingratitud*, las múltiples dimensiones de lo propio pierden consistencia en favor de una configuración vacilante de lo común como campo poroso de relaciones y encuentros entre cuerpos, lenguajes, estados afectivos y materias.

Invadida a la vez por “el terror y la esperanza de no volver a tener una sola imagen propia” (118), la narradora comienza a ser habitada por una lengua que se puebla de murmullos ajenos: “Hay voces en mi cabeza: está llena de exclamaciones, frases sueltas, trozos de diálogos, un breve argumento. [...] Esas imágenes no están allí porque las haya elegido, sencillamente se han instalado” (117-118). Bajo estas condiciones, lejos de replegarse defensivamente hacia alguna clase de búsqueda identitaria, la novela se lanza a componer una voz múltiple, colectiva y asubjetiva que se vuelve común tan pronto como, al ritmo de intensidades de vida que la sobrecogen, se sustrae de toda intención o voluntad individual hasta volverse inasignable a una persona y se contagia, además, de elementos sonoros y visuales que afectan la materialidad de la palabra. La escritura se convierte en una práctica de despojamiento que, sin nostalgia, deja testimonio de lo perdido y alumbra

⁵ Nora Domínguez señala que el nomadismo de la escritura de Matilde Sánchez en *La ingratitud* da lugar a disputas y tránsitos entre el espacio público y el privado, así como entre lenguajes (la lengua nacional y la extranjera, la lengua íntima y la política).

nuevas potencias suspendidas todavía en un estado de indeterminación. Explica la narradora en una carta a Anzorena, amigo de su padre:

Creo estar deshaciéndome de mi propia historia para convertirme en alguien ajeno a sí mismo. [...] ¿Dónde estaría yo si no extrajera todas las fuerzas de mi persona? (y cuando digo extraer, te hablo de un movimiento *elongativo* de mis fuerzas hacia el exterior, fuerzas que ya no me pertenecen pero que se multiplican en otras) (126; las cursivas son del original).

¿Qué son esas fuerzas extrañas que se prolongan e intensifican? ¿Qué posibilidades abren ellas para una lengua desprendida de la norma del sujeto? En estos problemas que *La ingratitud* plantea, pero no resuelve, residen algunas claves de una política de la literatura que, en lugar de rendirse frente a los diagnósticos de la catástrofe o las promesas de redención, pueda encontrar su impulso en las intermitencias y ambivalencias del presente.

Acceso restringido

Si la novela de Sánchez transcurre en el tiempo lento e indeterminado de la crisis, *Cuaderno de Pripjat* se instala ya después de la explosión: el libro reúne una serie de apuntes, relatos y materiales fragmentarios que cuentan la historia de un hombre, Malofienko, que resuelve emprender un viaje a su ciudad de origen y se adentra en la zona de exclusión que rodea el sitio donde ocurrió el accidente nuclear de Chernobyl. Antes del desastre, “Pripjat era una ciudad joven, con un inmenso futuro por delante, la perla más moderna y envidiada de esta región de Ucrania” (Ríos *Cuaderno* 16). El presente, en cambio, no ofrece más que los residuos de ese porvenir soñado. La ciudadela se vio sometida a “capas incontables de saqueos” (10) e impera en ella un silencio que solo es interrumpido “por la respiración entrecortada de los exploradores o la caída en seco de un pájaro transfigurado en insecto” (18). Por su condición precaria, el territorio afectado por el accidente se le aparece a Malofienko como semejante al asentamiento volátil del que proviene.

Los traficantes que circulan por Pripjat se exponen al riesgo de ser atacados o devorados por “animales que habían recuperado su carácter salvaje” (39). Porque, lejos de haberse vaciado por completo, la ciudadela está habitada por

perros, ardillas y conejos, que deben ser sacrificados si son encontrados fuera del área de exclusión, y zorros y jabalíes, vueltos, por su parte, cotidianamente presa de cazadores. En Pripyat señales animales pautan, además, el ritmo de la vida compartida. El aullido de un lobo en la plaza principal indica todas las mañanas a los trabajadores el momento en que deben salir de sus hogares rumbo al centro comercial. Por otro lado, cuando visita la casa de su infancia, Malofienko encuentra “una controlada floresta” (10) creciendo entre las grietas de las paredes: la vida animal y vegetal se abre paso en la ciudad abandonada, reducida a sombra de lo que alguna vez fue.

Pocas instituciones han permanecido en pie después de que incontables cuerpos quedaran a merced de “especialistas de eficacia improbable” que “tomaron decisiones al calor de los acontecimientos, en el total de los casos absolutamente fallidas”: hoy las casas de empeño ofrecen listados informales de decesos, “un conteo sin estadísticas que ni a las autoridades interesa” (12), y, tal como aprende pronto Malofienko conversando con uno de los guías de la ciudadela, en Pripyat no hay comisarías. Tampoco sobrevivió a la catástrofe un sentido fuerte de pertenencia a una nación; cunde, más bien, un agudo rechazo de “toda esa mierda patética de nuestra República” (53). Quienes todavía residen en las inmediaciones de Chernobyl deben arreglarse con recursos muy limitados y habituarse a condiciones de vida precarias. Algunos se emplean en puestos de trabajo surgidos a partir del accidente para controlar o mitigar sus efectos –por ejemplo, la tarea de drenaje del líquido cerebral de los animales domésticos afectados por la radiación–; otros tienen que desplazarse en viejos automóviles Tavria equipados con motores que parecen “trabajar al revés” (51), mientras que los pobladores de la aldea de Ilintsí “gracias a un cableado que esconden en los matorrales consiguieron extirparle algo de electricidad al vientre del reactor”. “Entre todos nos la rebuscamos” (42), declara Kali Kalitá, una de ellos, dando nombre a una inventiva popular que no cesa de producir prácticas y modos de uso de los espacios que abren nuevos terrenos para lo común.

Sobre el escenario de ruinas que se despliega en *Cuaderno de Pripyat* se apilan también velocidades y tiempos heterogéneos de una catástrofe que persiste en el presente y se prolonga todavía en efectos imprevistos. Podría decirse, de

hecho, que la explosión no ha terminado, ya que la ciudadela sigue sujeta a “dosis de radiación temperada” (13) y “la contaminación acecha en las entrañas de una tierra que tardará novecientos setenta años en ser recuperada” (20). Los apuntes referidos a testimonios de sobrevivientes que recoge la novela hablan de las secuelas del accidente nuclear sobre los cuerpos y sobre el mundo de la vida en su conjunto: “Había en nosotros una casi-muerte. Iba de la sangre a los jardines, del aire a las flores, del agua a nuestras camisas” (64). Un sentido de amenaza tan difuso como permanente se cierne sobre la ciudadela, debido a que, según los exploradores, existe el peligro de que se desplomen las estructuras superiores de la caja de concreto que sella el edificio donde se desencadenó la explosión “y se libere polvo radioactivo en proporciones incontrolables” (32). Además, los dispositivos de poder contemporáneos diseñan nuevas zonas de exclusión o estados de excepción que asimilan cualquier expresión de disidencia con un acto de terrorismo. Así ocurre con Oleg Yavorsky, portavoz de una empresa que creó dos videojuegos sobre Chernobyl apuntados, según él, a “generar en los jóvenes una actitud crítica respecto a los manejos irresponsables que hacen los gobiernos de las energías nucleares” (56). De inmediato los juegos fueron quitados de circulación por las autoridades ucranianas y los locales de la empresa fueron asaltados por el ejército, mientras que Oleg “no puede regresar a su casa porque está rodeada de nacionalistas” (57). La temporalidad cargada de tensión de una catástrofe que, aun después del estallido, continúa condicionando la vida compartida y haciéndola mutar en sus configuraciones se instala en la novela como un problema central por el modo en que en ella se vinculan los modos de habitar un territorio y las posibilidades de transformación de los cuerpos.

La narración traza, en este sentido, continuidades sugerentes entre la dinámica del espacio y las variaciones de lo viviente. Así como el aullido de un lobo señala el comienzo de la jornada laboral, otra acción animal marca su fin, pues en la ciudadela, después de que el ayuntamiento dispusiera que los restos de carne desechados por las carnicerías debían ser enterrados, “recién oscurece cuando los animales desentierran las osamentas. Quedan dispersas por las calles vacías, como si fuesen luciérnagas” (55). De modo semejante, la radiación avanza contaminando en paralelo el suelo y los cuerpos, para perdurar en ellos indefinidamente (durante

cientos de años, por sucesivas generaciones): “Igual al río Pripyat, que llevó la peste a sus afluentes [...], [los campesinos] la condujeron por vía intravenosa hacia el cuerpo de sus descendientes” (54).

Sin embargo, la catástrofe nuclear de Chernobyl no solo es pródiga en calamidades, sino también en relatos: “ahora todos tienen una historia para contar porque, según dicen, estuvieron allí” (64). El paisaje de ruinas que *Cuaderno de Pripyat* compone y explora se desplaza sin cesar entre los territorios y los cuerpos en una dinámica que coincide con la de la radiación misma, pero invierte su signo, ya que cada nueva escena del recorrido descubre, bajo la desolación imperante, usos de lo residual y posibilidades de narrar insospechadas. A la degradación que imponen la contaminación del agua, el aire y la tierra y la precariedad generalizada, la novela responde con el deseo de “mantener vivos los espacios recorridos y, con ellos, los componentes orgánicos transmisibles como experiencia” (94): después de la catástrofe, se vuelve posible también reinventar las prácticas y lenguajes de lo común bajo nuevas condiciones.

Poemas, dibujos, alfabetos, mapas

El derrumbe de los proyectos modernizadores y civilizatorios que interroga la novela de Ríos a través de la configuración de una temporalidad del desastre y de un espacio habitado por desechos, ruinas y animales se expresa, además, al nivel de la narración, en una estética de la indeterminación que instala a cada paso sospechas y prolifera en difusas ramificaciones y variantes. *Cuaderno de Pripyat* contiene numerosas referencias a espacios y personas realmente existentes, pero, lejos de que estos indicios se cohesionen en torno a un efecto de realidad más o menos consistente, el material documental ingresa a la narración trabajado por los procedimientos de una escritura acumulativa que, antes que atinar a representar, propicia un intenso estado de confusión. Para empezar, el nombre “Malofienko” es uno que recibe el protagonista “de manera provisoria” (9): desde la primera página, la novela se abre a la conjetura y subraya la contingencia de los modos de nombrar, asumiendo que el relato del regreso del personaje a la ciudad y la casa de su infancia corresponderá más con “la reconstrucción falsa de una experiencia” (9)

que con el despliegue del “subproducto original de una vida” (10). Cada afirmación es socavada por otra de sentido opuesto, en una dinámica narrativa que hace de la vacilación su motor: “Mírenlo: en su rostro se enciende la decepción de quienes imaginan un regreso a toda orquesta. Nada de eso, aunque podría afirmarse lo contrario” (10).

Las vueltas sinuosas de la trama revelan a Malofienko como “un navegante entre sombras” (10) rendido a aceptar “el rostro que le han asignado” (27). De modo similar, la escritura constata que “el recuerdo es un espejo deformante” (29) y sale en busca de vestigios del pasado –imágenes, relatos, lugares, hipótesis– que están inmersos en un proceso inacabado de transformación y se resisten a ser fijados dentro de un régimen de identificaciones estables. *Cuaderno de Pripyat* no es, así, la historia de un retorno al origen, porque el viaje de Malofienko descubre, por un lado, que la experiencia individual se deshace en una red dispersa de modos de vida, voces, hábitos y prácticas colectivas, y, por otro, que el pasado puede, una y otra vez, ser retransmitido, reordenado, reinventado.⁶ Aunque al comienzo se impone el rumbo trazado por un destino escrito “en una medalla de plata con un nombre y una fecha de nacimiento, el día de la evacuación y su traslado en los brazos mecánicos de una mujer cuya identidad siempre le estuvo reservada” (10), la incursión en la ciudadela no hace más que alejar a Malofienko de este designio y lo enfrenta a otra serie de preguntas. Como le escribe a su pareja Fridaka tras comprobar que su cuerpo “rechaza la idea de un regreso”, la posibilidad de mutar le resulta ahora más seductora: “si sos otra también puedo ser otro” (71). Buscarse para perderse, olvidar para recordar, recolectar innumerables versiones y relatos para después abandonarlos, pero, pese a todo, seguir adelante, porque, tal como afirma Fridaka, “en sentido estricto, no hay regreso ni progreso” (70), sino, más bien, rodeos y contramarchas, archivos abiertos y precarios, acumulación, reunión y dispersión de materiales.

Memoria y escritura se imbrican en la densidad de un territorio sembrado de ruinas, así como de palabras y nombres que han quedado “fuera de los manuales

⁶ Algunas de estas cuestiones fueron señaladas por la crítica en torno a la novela y la obra de su autor (Santos; Stedile Luna).

de historia” (12). En las paredes de la ciudadela aparecen escritos los apellidos de jóvenes que fueron víctimas de la radiación: “Todos en Ucrania los conocen, saben cada detalle de sus vidas, a pesar de los mármoles sustraídos de plazuelas y mercados” (11). Contra el olvido que imponen las estrategias de selección de la historia oficial, otros relatos sobre el pasado se abren paso y perviven a través de la transmisión oral y de una letra que vuelve visible el recuerdo inscribiéndolo en los espacios compartidos. Al igual que las ruinas, el lenguaje en *Cuaderno de Pripjat* es explorado a partir de su condición material y de su vínculo inestable con los cuerpos: una frase que brota “maciza como una carne puesta a congelar” (74); una historia que, tras ser escuchada, es pulida en la mente “como si se tratase del hueso que organiza los músculos de la espaldilla” (77).

Las palabras son capaces de afectar los cuerpos de diferentes modos porque la consistencia y la fuerza de su materia también son variables: palabras-carne, palabras-hueso, palabras que pueden perforar el pecho o reordenarse en secuencias insólitas. El lenguaje adopta configuraciones atravesadas por una indeterminación que desdibuja procedencias y sentidos para alojar nuevos encuentros:

Desde la arena del pantano suben, gaseosas, las palabras. Se oye el chistido de una lechuza. [...] Un sonido en una sombra puesta a secar. En aparadores desfondados. Y en libros abiertos donde prosperan vegetales inclinándose con todo el peso de una lengua (10).

La palabra se aligera, flota vaporosa sobre el agua y se transforma a partir de su relación con un medio de vida. Lo común se compone al ritmo de una escritura volcada hacia lo viviente y la exploración de sus múltiples diferencias en un movimiento que arrasa con cualquier jerarquía y produce contagios y alianzas imprevistas entre palabras y territorios, entre la sonoridad animal y el lenguaje humano, y entre los artefactos de la cultura y la vida vegetal. Lejos de cerrarse sobre sí, el uso del lenguaje queda implicado en un proceso de aprendizaje acompasado con los tiempos de la vida y sus urgencias (o desajustado de ellos). Como le dicen a Malofienko los guías de la ciudadela cuando lo introducen a algunos términos en ucraniano, hay expresiones indispensables, inútiles o inoportunas, otras que sobran, que llegan tarde o se revelan en el momento justo:

“Hay otras palabras, ya las aprenderás, siempre se conocen las necesarias, ¿verdad? El asunto es conocerlas a tiempo” (14). La materia expansiva de la lengua está surcada por voces y sonidos de origen impreciso, fuerzas y temporalidades en conflicto que ponen de manifiesto que “la gente habla, hay tironeos en las palabras” (68).

Como en *La ingratitud*, diferentes prácticas de uso del lenguaje en *Cuaderno de Pripjat* conducen a experiencias al límite de la comprensión y la comunicación. Varios capítulos que se intercalan a lo largo de la novela llevan como título una palabra en ucraniano escrita en alfabeto cirílico que se transcribe debajo en caracteres romanos y figura, por último, traducida al español: ““помаранчевий, (Pomaranchevyj), Naranja” (18); “фіолетовий, (Fioletovyj), Violeta” (82). A esta yuxtaposición de lenguas y alfabetos se añade un elemento visual, ya que en todos estos casos los títulos se corresponden con nombres de colores. Ahora bien, el ejercicio de la traducción, antes que facilitar el intercambio comunicativo, parece solo introducir malentendidos, dudas e imprecisiones: “Tak, tak, dicen. Un ‘sí’ que parece salido de un pico de pájaro. Y ni: un ‘no’ siempre sospechoso” (14). La narración produce una interferencia entre el ucraniano, el español y el ruido animal que vuelve extraño hasta el vocabulario más elemental de una lengua extranjera y entorpece su aprendizaje. Hacia la conquista de esta clase de desconcierto se orienta, precisamente, la búsqueda estética de Oksana Zabuzhko, poeta entrevistada en la novela, que escribe en un español rancio y, al igual que la narradora de *La ingratitud*, desde “el lugar del no integrado” (22): “yo elegí expresarme en un idioma que no conozco” (21-22). Oksana fue traductora durante muchos años y afirma que, cuando habla otra lengua, también “otro cuerpo nace o resucita en [ella]” (22). El movimiento oscilante que impone la traducción es la condición necesaria para desprenderse de sí hasta comprobar que “hablar ha extraviado su sentido” (25).

Malofienko, por su parte, en rechazo de “la lógica del intercambio generalizado”, pronuncia “un atropello de palabras a las que nadie responde” y “finge timidez o sordera” (45). La comunicación se enfrenta con recurrencia a tropiezos, lagunas y digresiones que introducen ambigüedades y llevan el

intercambio al absurdo: “Nikolai se contorsiona, resbala, exhibe su vozarrón ¿a quién?” (53). Escritores como Lyubov Sirota que componen “largos poemas sobre el silencio de Pripyat” (64); carcajadas que estallan ante la falta de comprensión; un niño que observa a unas mujeres bailando sin entender lo que hacen y luego cuenta lo que vio: *Cuaderno de Pripyat* pone a prueba usos del lenguaje que lo empujan más allá de su función instrumental y enlazan la palabra con la vitalidad de los cuerpos y los espacios.

Mientras que en *La ingratitud* la escritura dejaba registro de la sucesión vertiginosa de imágenes que ofrece el cine, la novela de Ríos indaga algunas relaciones productivas entre la literatura y las artes visuales a través de una focalización en la práctica del *collage*. En el borde del discurso, antes de que Malofienko atine a responder las preguntas que le hace Fridaka por teléfono, advienen a él una serie de impresiones borrosas: la materia de “un pensamiento sin forma, dentro de un espacio blanquecino”; “un grumo cirílico” que “viaja con intensidad hacia esa zona” (92). El desorden del que participan la lengua, las imágenes y los cuerpos se presenta como un conjunto de “materiales imposibles de organizar” (13) que, sin embargo, Malofienko intenta reunir sobre la superficie de las láminas que monta en las paredes de su habitación. Estos “mapas absurdos, con animales en proceso de descomposición, especies mutantes que devoran un pasto de figuras cirílicas” (88) son para él “la memoria desprendida de su cuerpo” (92), aunque sin que esto implique que su producción esté animada por el deseo de restitución de algún orden. En ellos se mezclan figuras recortadas, dibujos, letras que “se deslizan como hormigas por una línea de aceite” (45) y temas tan variados y enigmáticos como “huellas vistas por primera vez. El Nosotros indiviso. Cartografía de predaciones. Imitaciones de otros juegos de mesa” (45-46).

Así, el *collage* como práctica de lo común fabrica series inusitadas entre imágenes, palabras y cuerpos animales; inventa nuevos usos de lo residual, y transforma la vida cotidiana a través de una intervención estética que deja huellas en los espacios habitados. Porque, mientras que “desde la calle ascienden discusiones o [...] un ladrido que en su reproducción arma aforismos incomprensibles” (45), Malofienko compone *collages* no solo en las páginas de su

cuaderno y en láminas sobre las paredes, sino también sobre las superficies que ofrecen el espejo del botiquín del baño y la mesa de luz. La estética, a su vez, se carga de vida y su especificidad se desdibuja a partir del contacto con otras prácticas (el trabajo, la alimentación, el tiempo de ocio): “El destazador corta lonjas de carne y en la mesa de madera arma un corazón con esas tiras. Dibujar con restos de carne y grasa es su pasatiempo favorito. Son cartas de amor que luego van a dar a las bocas de anónimos comensales” (61). Las letras que, como si fueran “un pez líquido” (92), se derraman sobre el papel en los *collages* de Malofienko se prolongan, deformadas, en los trazos de carne sobre la madera: son residuos de una lengua material aprovechados por un trabajo estético que, a nivel micropolítico, se orienta a reinventar las prácticas de vida, las relaciones entre cuerpos y los espacios cotidianos.⁷

La propia narración adopta también la configuración abierta del archivo en cuanto composición de materiales, temporalidades y espacios heterogéneos. Partiendo de la constatación de que “un héroe cultural es una especie en extinción, un cuerpo seco puesto en una vitrina que nadie osaría resucitar” (24), *Cuaderno de Pripyat* se presenta, antes que como una novela, como un diario de apuntes breves y fragmentarios que registran escenas de una investigación en curso: Malofienko viaja a la ciudadela con el objetivo inicial de reunir testimonios para la realización de un documental que planea venderle a una fundación especializada “en temas de biodiversidad” (29). Más que protagonista de un relato grandilocuente sobre el regreso a su origen, Malofienko es, así, apenas el punto de confluencia o de

⁷ Un interés similar parece animar el proyecto editorial de Carlos Ríos, la Oficina Perambulante, dedicado a la elaboración artesanal de pequeños libros encuadernados con cartón encontrado en la calle. Así explica el escritor en una entrevista las motivaciones del proyecto y el proceso de trabajo que implica: “Me gusta mucho el trabajo editorial. La Oficina Perambulante surgió como una necesidad de editar y también de hacer los libros. [...] Me preocupa mucho el precio de los libros, hay mucha gente que no puede comprarlos porque tiene que usar esa plata para otra cosa; con los libritos baratos puedo hacer que cualquier persona pueda comprarlos. [...] Es una oficina que llevo conmigo, puedo cargar los elementos para hacer los libros y hacerlos en cualquier lado; como ando mucho en la calle, voy juntando cartones para las tapas de los libros, el cartón americano satinado” (Ríos “La perfección” en línea). Se trata, de esta manera, de una práctica de edición que se imbrica con los tiempos y hábitos de la vida cotidiana y encuentra en ella sus materiales. Por otro lado, la búsqueda de producir libros que puedan circular como una mercancía barata aproxima este proyecto a otros como Belleza y Felicidad o Eloísa Cartonera, de acuerdo a la lectura que hace de ellos Cecilia Palmeiro como modelos de producción que desacralizan la literatura y apuntan a volverla accesible para nuevos lectores y espacios culturales alternativos.

irradiación de un repertorio de historias mínimas de supervivencias, modos de vida y reinenciones. Así, la narración de sus incursiones en la ciudadela está escandida por capítulos que procesan o refieren a distintos materiales: fragmentos de cartas y correos electrónicos, recortes de revistas, fotografías, testimonios de sobrevivientes, videos subidos a YouTube, entrevistas a personajes cuyas vidas fueron trastornadas por el accidente nuclear, los propios *collages* y dibujos de Malofienko, y precarios registros visuales o sonoros que perduran como “copias de copias” o “restos de mampostería verbal” (75). Por otro lado, el tiempo dilatado de la catástrofe se corresponde con la configuración de un espacio igualmente expansivo y proliferante que va más allá de Pripjat. Fridaka viaja a Oslo para visitar lo que queda del Merzbau diseñado por Kurt Schwitters, “casa-ciudad [...] hecha para seres de otra galaxia”, según le cuenta a Malofienko, “una construcción delirante que era más bien un desvarío arquitectónico que crecía adhiriéndose a las paredes, abriendo techos y ventanas sorprendentes y distorsionando todo parentesco con el interior de una vivienda” (29).⁸ Una escritura hecha de ruinas encuentra, entonces, en la composición su método: contra la monotonía que pretende imponer la historia oficial, el archivo de la catástrofe en *Cuaderno de Pripjat* se reabre y se pone en movimiento para destituir todo principio de jerarquía u orden y entregarse a un fecundo estado de confusión que impregna el territorio de múltiples relatos.

Fuerzas de vida

A lo largo de su recorrido por una ciudad devastada que ha dejado atrás toda expectativa moderna de progreso, la narración se detiene en la exploración de

⁸ Artista dadá alemán creador también de *collages*, Schwitters puso en pie, en realidad, varias versiones del Merzbau, tal como reconstruye Megan R. Luke en el libro que dedica al conjunto de su obra. La primera casa quedaba en Hannover y fue destruida en 1943 por un bombardeo aliado. En 1937, el artista se exilia en Noruega y construye en Lysaker, ciudad cercana a Oslo, la Haus am Bakken, que fue, años más tarde, arrasada en un incendio y de la que no ha quedado ningún registro fotográfico. Por último, en 1947, en el pueblo de Elterwater en Inglaterra, el artista comienza a trabajar en el Merz Barn, proyecto que quedó inacabado, pero del que sobrevive un mural que fue trasladado a un museo. Los extravagantes *collages* de Malofienko en *Cuaderno de Pripjat* también, sin duda, retoman y reactualizan a su modo el interés de Schwitters por la producción sobresaturada de espacio en relación con la estetización de los modos de vida. Por otro lado, respecto de la lógica del hipervínculo que estimula la novela a través de la profusión de referencias y el uso de material documental, ver el artículo de Mariana Catalin.

potencias poco visibles del presente que hablan de la capacidad insondable de la vida común para reinventar sus configuraciones, lenguajes y prácticas. Se trata de la escritura llevada al extremo de la extranjería o el silencio por los poetas de Pripjat, o de la comunidad que se las ingenia para extraer energía del viejo reactor, o del febril proceso de investigación en que se embarca Malofienko persiguiendo historias, experiencias y registros al borde de la extinción. En la búsqueda de reanimar esos restos, *Cuaderno de Pripjat* inscribe en la lengua todo “un tráfico de apariencias más o menos reconocibles cuando lo viejo se hace nuevo” (10). Tal fuerza de regeneración parece expresarse de modo ejemplar después de una calamidad que arrasa con las condiciones de la vida compartida, con los lazos sociales y los recursos materiales que la sostienen, tal como lo demuestra un documento fílmico al que accede Malofienko:

El reactor estaba en llamas pero la gente, ese mismo día y el siguiente, siguió haciendo su vida como si nada hubiera pasado. Observen si no: pasa el vendedor de los pasteles BKK, el heladero se maquilla frente al espejo de un Tavria, dos se hacen cosquillas en un banco, en fin: hay vida a pasto, por donde se mire (44).

Los hábitos cotidianos y los ritmos de trabajo habituales continúan pese a todo, gracias a los fuertes vientos que dispersaron las partículas radioactivas y evitaron que los habitantes de Pripjat murieran en el acto. La pregunta por la persistencia y la renovación de la vida compartida se instala ya desde el epígrafe de Juan José Saer que contiene la novela, un pasaje del cuento “Lo visible” referido a la inquietante proliferación, tras el desastre de Chernobyl, de un mundo inédito, “colateral del primero pero que terminaría suplantándolo por completo” (7). Tal como descubre, a su turno, Malofienko, hay todavía en Pripjat “una fuerza de máxima vitalidad” (87) que permite advertir que “otra posibilidad es mirar al combustible nuclear como una fuente continuada de energía” (82).

Como sucedía, si bien de otro modo, en la Berlín de *La ingratitud*, los lazos familiares en la ciudadela ucraniana pierden consistencia o se confunden. Así ocurre en el relato de un episodio de la vida del padre de Malofienko: “ese hombrecito volvía de ver el fútbol de la mano de su padre, o era su madre, tal vez un tío, un hermano postizo, un pariente equis” (11). Por otro lado, debido a las estrictas disposiciones gubernamentales implementadas tras el accidente, el

destazador terminó perdiendo a su familia e “hizo amistad con otros jóvenes, sus perros, el pequeño Tymoshyuk y una jovencita conocida como la Preobrazhenskaya, la niña-capullo que todas las mañanas despierta en medio de la nieve” (61), en tanto que el mismo Tymoshyuk fue hallado por exploradores “tendido sobre una perra salvaje. El vientre del animal que lo adoptó como mascota o hijo es su verdadero hogar” (83). Proliferan, entonces, modos de hacer comunidad, filiaciones y afinidades insospechadas entre vivientes e incluso con imágenes, ya que, más adelante, también Malofienko “se hizo amigo” de las figuras extrañas modeladas por los *collages* de Sergei Sviatchenko, artista ucraniano contemporáneo que reside en Dinamarca: “el hombre-molinillo, la mujer-nido, el joven cabeza de perro” (93), cuerpos mutantes que, desde la yuxtaposición que los nombra, entran en serie con aquella niña-capullo misteriosa que se sienta a orillas del río con el destazador para bordar estolas de carne.

La profusa vitalidad que ofrece Pripyat y recoge la escritura se expresa asimismo en una estética de las singularidades y los matices, una lógica de lo común orientada a la producción de diferencias desjerarquizadas. Afirma, en este sentido, Fridaka cuando decide revelarle a Malofienko algunas cosas sobre sí misma:

Aunque el intercambio de palabras sea de superficie, un hola-adiós, lo vivo como un contacto íntimo. [...] Viajo de olor en olor solo para atravesar cuerpos, sin importar cuántos sean. [...] No creo en las experiencias simétricas. A veces tengo buenas ideas, a veces no consigo conectarlas (69).

La materia de la vida –o, en otros términos, el recorrido de una biografía posible– no se subsume a una unidad de sentido, sino que se disgrega en tránsitos afectivos y ocurrencias casuales, asociaciones contingentes y efectos imprevisibles de una lengua que penetra en el cuerpo. La escritura no cesa de captar tonalidades y matices perceptivos subrayando las condiciones de visibilidad que los hacen emerger, así como sus modos de afección, más o menos sutiles o persistentes: la luz de luna, por ejemplo, que desciende sobre “los mal ponderados edificios soviéticos” (9) haciendo que cobren mayor definición y engrosándolos a la vista, o “las telas del paisaje” de Pripyat que envuelven a quienes las contemplan “como

una derivación sedativa” (84). El viaje a la ciudadela, lejos de proveerle a Malofienko alguna certeza sobre su origen, lo enfrenta a una pregunta inquietante: “¿Quién puede decir de qué carne fui hecho?” (71).

Tal incógnita podría desvelar también a la narradora de *La ingratitud*, perpleja ante la dinámica opaca de las fuerzas que se sacuden en ella y la expulsan irremediabilmente fuera de sí. Sin embargo, el *impasse* que impone un tiempo desorientado brinda, a la vez, una oportunidad de transformación. Contra los diagnósticos que decretaron el fin de la historia, las novelas de Sánchez y Ríos se aventuran a recomenzar y se adentran en territorios en crisis para explorar la ruina como condición de lo común, pues en los usos de lo residual –escombros, palabras, imágenes, afectos– se insinúan, todavía indeterminadas, potencias de lo colectivo que seguirán insistiendo y desplegándose en las escrituras del presente.

Bibliografía

Beasley-Murray, Jon. “Vilcashuamán. Telling Stories in Ruins”. *Ruins of Modernity*. Ed. Julia Hell y Andreas Schönle. Durham: Duke University Press, 2010. 212-231.

Bourriaud, Nicolas. *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015. Traducido por Eduardo Berti.

Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Traducido por Mariano López Seoane.

Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

Catalin, Mariana. “Un final/el final: Cuaderno de Pripyat de Carlos Ríos”. *Anclajes* 22.2 (2018): 21-34. En línea.

Colectivo Situaciones. “Inquietudes en el *impasse*”. *Conversaciones en el *impasse*. Dilemas políticos del presente*. Ed. Colectivo Situaciones. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. 9-46.

Domínguez, Nora. “Diálogos del género o cómo no caerse del mapa”. *Estudios Feministas* 8.2 (2000): 113-126. En línea.

Filc, Judith. “Desafiliación, extranjería y relato biográfico en la novela de la posdictadura”. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Ed. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 2004. 197-229.

Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

Garbatzky, Irina. “Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en *El Imperio Oblómov* de Carlos A. Aguilera”. *Taller de Letras* 58 (2016): 111-126. En línea.

Gutiérrez Aguilar, Raquel. *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004. Traducido por Juan Antonio Bravo.

---. *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press, 2009. Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Luke, Megan R. Kurt Schwitters. *Space, Image, Exile*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.

Pelbart, Peter Pál. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Traducido por Santiago García Navarro y Andrés Bracony.

Ravetti, Graciela. “La ingratitud, de Matilde Sánchez: representaciones del exilio”. *Caligrama: Revista de Estudios Românicos* 4 (1999): 41-52. En línea

Ríos, Carlos. “La perfección también aburre”. Luciana Caamaño. *Eterna Cadencia*, 10/12/2016. En línea. Fecha de acceso: 20/05/2020.

---. *Cuaderno de Pripjat*. Buenos Aires: Entropía, 2012.

Sánchez, Matilde. *La ingratitud*. Buenos Aires: Mardulce, 2011.

Santos, Antonio Carlos. “Políticas do presente em Carlos Ríos e César Aira”. *Boletim de Pesquisa NELIC* 13.19 (2013): 20-28. En línea.

Stedile Luna, Verónica. “Negociar la vida en un mundo de restos. Dos notas sobre las novelas de Carlos Ríos”. *El ojo mocho* 3.4-5 (2014): 103-105. En línea.