

**Restos del desastre o el final como resto:
Cuaderno de Pripyat de Carlos Ríos.**

**Mariana Catalin
IECH, UNR/CONICET
Argentina**

Ponencia leída en la Mesa 32: " Diálogos Históricos na Literatura Argentina"
del IX Congresso Brasileiro de Hispanistas organizado
por Associação Brasileira de Hispanistas.
Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA)
y Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). 2016

*Sentado esperando os beneficios
da chuva e do ácido, os beneficios
de ser seu zumbi dentro de um intante*

*Carlos Ríos, "Poemas para cubrir a cara"
(Poesia Língua Franca, Malha Fina Cartonera)*

Zonas

Imaginarios para después del final en la narrativa argentina actual. Ese es el título del proyecto de investigación que, desde el 2015, ha guiado mis lecturas. La fórmula que se condensa en el mismo busca poner en el centro una paradoja que el corpus de trabajo que se fue conformando en torno a mi interés por los finales incentivaba a investigar: la posibilidad de narrar un tiempo de la sobrevivencia que deje entrever, sin embargo, un final radical. Las preguntas que han orientado mi exploración buscan volver un problema la tensión que el prefijo del término pos-apocalíptico supone y que con frecuencia tiende a ignorarse: ¿Qué final habilita un después? ¿el después, por más que omita su explicitación, permite imaginar el final que lo ocasionó? Y en el campo ya del ensayo sobre el presente: ¿cómo conviven la posibilidad de imaginar como propia la singularidad de un final radical con la comprobación de la existencia de múltiples perspectivas previas que han decretado otros finales igual de definitivos?

Estos interrogantes, se sabe, convocan centralmente un género: la ciencia ficción. Sin embargo, el corpus sobre el que se sostiene mi investigación (las producciones de Carlos Ríos de las que me voy a ocupar hoy, pero también textos de Marcelo Cohen, Rafael Pinedo, Oliverio Cohelo, Ulises Cremonte y Leandro Álvarez Blacha) no se inscribe estrictamente en esta lógica genérica: los autores tienden a ignorar el género o incluso a impugnarlo como filiación para sus producciones y es cierto que las mismas requieren otros marcos para su abordaje. Ahora bien, hay interrogantes que la ciencia ficción pone en juego que de ser descartados impedirían ver ciertos entramados singulares. Por un lado, las interpelaciones relativas al tiempo. La pregunta, que destaca Frederik Jameson, por el lugar que puede ocupar hoy la anticipación como temporalidad se vuelve central para abordar los textos que me interesan, en intensa correlación con la tensión que supone convocar el tiempo lineal del final cuando las perspectivas teóricas actuales tienden a pensar, y a valorar como positivas, las temporalidades heterocrónicas (Didi-Huberman 2009). Por otro, los problemas que se introducen al reflexionar sobre el carácter alegórico de las ficciones ligadas al género. Elvio Gandolfo sostiene que el subgénero “pos-catástrofe”, la variante más cercana a las ficciones con las que armo mi espectro, se ha caracterizado en el contexto de la literatura argentina por poner en el centro el desorden social, la pérdida de máscaras y la regresión histórica de toda la raza humana, énfasis que vehiculiza una denuncia del orden existente (una de las características centrales de la ciencia ficción). Hoy, como se ha sostenido desde diversas perspectivas, entre ellas con particular fuerza desde la de Jean Baudrillard, nos vemos obligados a repensar cómo se articulan las lógicas del poder en un presente que justamente ya no se organiza según la racionalidad que sustentaba el orden de la modernidad. En este sentido y para especificar este problema general, los textos que me interesan se diferencian, fundamentalmente por los modos en que vuelven centrales las tensiones entre inminencia/inmanencia y ruptura/continuidad, de otras producciones, inmediatamente anteriores o

contemporáneas, en la medida en que desplazan la relación alegórica (en el sentido que Idelber Avelar le da al término) con la violencia de la dictadura militar.

En este contexto, la narrativa de Carlos Ríos insiste acuciante. Como al pasar, en una reseña, Mariano Dubin propone una fórmula para ceñir el impulso político de la obra del autor: “nadie puede ser enseñado a vivir el fin de un mundo”. Dubin elabora este enunciado en relación con un poema de Juan Gelman que Ríos cita en su perfil de facebook, “Allí”:

Nadie te enseña a ser vaca.
Nadie te enseña a volar en el espanto.
Mataron y mataron compañeros y
nadie te enseña a hacerlos de nuevo, ¿Hay
que romper la memoria para
que se vacíe? (17)

Lo que Dubin no explicita es que de los compañeros muertos al fin de un mundo, la narrativa de Ríos ha dado un salto. Las vacas proliferan en todas sus novelas, es cierto, pero no son exactamente idénticas a las de Gelman. Ese “enseña” condensa ahora una tensión que tiene como índice la diferencia entre la preposición elegida por el reseñista y la esperable: nadie te enseña a vivir el fin de *un* mundo; pero también, nadie te enseña a vivir el fin *del* mundo. *Manigua*, publicada en el 2009, presenta en su íncipit un futuro distópico en el que la insistencia en lo devastado y lo derruido parecen condensar un salto cualitativo: se nos presenta un territorio, posiblemente situado en África, en el que las lógicas de circulación y asociación han mutado drásticamente y en el que sus habitantes, y el protagonista de la novela, Apolon, se hallan claramente en situación de sobrevivencia. Pero la anticipación no se consolida nunca como la temporalidad predominante así como tampoco la existencia de un corte radical: la expectativa de final se desarma a través del énfasis simultáneo en una realidad primitiva anacrónica y en un presente de degradación extrema pero continua. *Cuaderno de Pripyat* (2012), parece proponer el movimiento inverso: se construye a partir del después de solo una parte del mundo destruida. El desastre previo al estado actual que

marca la temporalidad de la novela tiene un referente preciso: el sobrecalentamiento y explosión del reactor número 4 de la Central Nuclear de Chernóbil que tuvo lugar, como la misma novela lo indica, el 26 de abril de 1986. Si bien el trágico hecho es considerado como uno de los desastres medioambientales más importantes de la historia, no deja de ser eso: un hecho puntual, constreñido a un sitio y a un tiempo específicos. Pero *Cuaderno de Pripjat* parece expandir la onda radioactiva: pone en juego una diferencia mínima que genera lógicas radicalmente distintas para comprender y narrar el territorio y las subjetividades que retoma el relato.

Radiación

El título de la novela nos dice, entonces, dónde: Pripjat. Para comenzar a construir esa referencia geográfica como territorio el relato va a especificar la catástrofe, entre el vacío, debido a las incontables capas de saqueos, del Hospital 126 (eso a lo que ni siquiera se puede llamar lugar pero donde ha nacido Malofienko) y los letreros en las paredes con los apellidos de los jóvenes “disueltos por la garra radioactiva”. Las menciones se van a ir acumulando: se presentará el centro urbano vacío y la ciudadela que lo rodea como anillo, se especificará la fecha, se describirá detalladamente el reactor. Se diseñará incluso un mapa: “Tres cabezas sobre un mapa. Acá no (*ni*): demasiado cerca del sarcófago. Acá sí (*tak*): Avenida Lenin, Parque Obrero de Diversiones, Ministerio del aire, bla, bla,bla. Acá no (*ni*): lobeznos, chinchillas rabiosas. Acá sí (*tak*): Avenida de los Entusiastas, Biblioteca Central” (14). Y se recuperaran filmaciones para reconstruir la historia:

Abril. Sol y viento. La entrada del Ejército y la Cruz Roja. Ómnibus entrelazados. Caras dobladas por el terror. El registro tiene una duración de dos minutos y medio. Las imágenes aparecen recuperadas por una tal Volinova (no es la persona que las filmó) y fueron tomadas el 27 de abril de 1986. El reactor estaba en llamas pero la gente, ese mismo día y el siguiente, siguió haciendo su vida como si nada hubiera pasado (44)

Malofienko vuelve a Pripjat justamente para filmar un documental. Para esto, acumula testimonios, la mayoría de ellos atribuidos a personas realmente existentes. Esas voces, al mismo tiempo que vuelven sobre la tragedia específica, sobre el mapa que se ha trazado en el comienzo y la historia que se ha visto en YouTube, relativizan ese anclaje: cuentan historias de migraciones, de persecuciones, de censura que prescinden del hecho histórico y su singular contexto. Una de ellas, la que se atribuye a Oleg Yarvorsky, parte de la empresa creadora de los juegos *Shadow of Chernobyl* y *Stalker: Call of Pripjat*, explicita el salto: “Los mutantes cazan humanos y el Ejército va tras los turistas que han cambiado su apariencia por efecto de la radiación. Como en cualquier sociedad del universo hay amor, hambre y cansancio” (56). Si los collages de Sergie Sviatchenko, artista que la novela menciona al final, confrontan la fragmentación de la vida contemporánea nómada y globalizada, obligando a experimentar el proceso al que el consumidor moderno se enfrenta al navegar por la corriente de impresiones visuales que lo asedian constantemente (Gestalten, s/d); los fragmentos que se van superponiendo en *Cuaderno de Pripjat* a propósito del desastre específico pueden erigirse como intervención en la degradación de un presente más amplio, obligando a confrontar sus flujos. En este juego entre la parte y el todo que la novela intensifica, el testimonio que se le atribuye a Oksana Zabuzhko, escritora ucraniana, es fundamental. En él se narra la historia del marido muerto sí, también la actualidad de Pripjat acosada por saqueadores y cibercomerciantes, pero fundamentalmente se lee la singular relación entre la propia lengua y aquellas que se han adoptado en el peregrinar por el mundo, la imposibilidad del regreso no a esa ciudad sino a cualquier origen en una singular relación entre espacio geográfico y tiempo perdido, la construcción del lugar del no integrado y la relación entre arte y vida. “Pero me fui de tema...” (23) dice en un momento Oksana y en esa marca mínima del habla se condensa el papel que cumplen muchos de los fragmentos que se reúnen bajo el subtítulo de “Entrevistas”¹.

1 Incluso la “entrevista” a Kalí Kalitá, la más anclada en los personajes y situaciones singulares de Pripjat, el agua contaminada da paso y vuelve central la reflexión sobre el olvido y la memoria. La

Ahora bien, el relato no olvida el contrapunto. El riesgo de expansión no es solo el de la cifra o el de la abstracción, sino también el que de manera singular propone la radiación, un peligro aún latente:

En el centro de la ciudadela dormida una enorme caja de concreto sella el edificio donde se originó la tragedia. Las pérdidas de radiación, aunque modestas, son continuas. Según los exploradores, el mayor peligro es que se hundan sus estructuras superiores y se libere polvo radioactivo en proporciones incontrolables (32)

Lo incontrolable de las proporciones es la clave descriptiva de ese mundo colateral en el que se constituye Pripjat, mundo que a la vez que convive en tanto cifra con el primero, podría ponerlo en jaque: tal como sugiere el epígrafe del cuento de Juan José Saer con el que se abre la novela, eso que ha empezado a proliferar puede suplantarlo por completo. El desastre es, entonces, puntual y puede ser utilizado alegóricamente pero a la vez sus efectos son inconmensurables, no sólo por la posibilidad de expansión que se comprueba en la forma en que circula por Europa la madera extraída de esa tierra contaminada sino también porque aquello que ha empezado a proliferar puede no tener un correlato en las formas-de-vida previas o actuales. El final ya ha ocurrido, esa posibilidad ya se ha desatado con la explosión del reactor y conocemos sus consecuencias. Pero a la vez, la linealidad se desarma debido a la radicalidad de los cambios que no parecen condecir con el hecho histórico sobre el que se insiste como referencia. Cuando en la novela se compara el maxilar desproporcionado de Malofienko con el del caballo y sus guías le advierten que el animal “trae veneno”, no es fácil acotar dicha comparación a los efectos de la acromegalia, como tampoco adscribir simplemente a la desmesura del delirio el modo

excepción es tal vez la historia de Mariika, pero nuevamente en el color verde de su lengua “es visto menos como la secuela de un desastre nuclear que como el orgullo patriótico en el sitio exacto donde la garganta entona el himno de la reconstrucción” (50).

en que los caballos “hambrientos, rabiosos, fuera de sí por la locura radioactiva”(34) destrozan las lápidas del cementerio.

En esta mutación de las formas-de-vida y de las lógicas de intercambio el relato parece hacer una gradación: como si superpusieran estratos o dosis diferentes de absorción de radiación. En este sentido, entre los cibercomerciantes que mencionaba Oksana y lógicas que no podrían constreñirse enteramente en ese término, se encuentran las comunidades que pueblan ese territorio supuestamente deshabitado. Leonid y Nikolai, los guías de Malofienko, tendrán a su cargo la primera mención de algunos de sus integrantes: el liquidador y sus hijos, los apropiadores. El fragmento “Naranja” introducirá luego la descripción de las bandas de saqueadores y de exploradores. Están también aquellos que volvieron, que habitan en las mismas casas que habitaron sus padres, y que la novela denomina “custodios”. Se constituye a través de la interacción de los diferentes grupos una legalidad extraña, que condena principalmente el robo, y jerarquías que se establecen para ser violadas. Los vínculos familiares al mismo tiempo que se ponen en juego, sobre todo en el plano de la memoria, se subvierten en función de los nuevos lazos. La violencia convoca insistentemente animales cuyas características aparecen, como las de los caballos, exacerbadas: “Si atrapan a un saqueador dentro de la zona de exclusión los jóvenes lo cuelgan en el parque de diversiones. Una nube de pájaros envuelve los cuerpos atados a la rueda de la fortuna. Por las noches los lobos trepan a las vigas de hierro y se encargan de desmenuzarlos” (38)

La novela convoca la imagen más tradicional de Pripjat, la primera que salta en Google si se investiga sobre el tema, y la interviene no sólo mediante los cadáveres que cuelgan sino fundamentalmente mediante los lobos que trepan y desgarran hambrientos, convocando a la vez la brutalidad en lo mínimo del gesto y el deslumbrante imaginario del videojuego.

Pero aún más abajo o aún más contaminada está la relación entre el destazador de reses, Tymoshyuk y la Preobrazhénskaya. Si en el resto de los intercambios se pueden percibir ciertos lazos temporales, cuando estas tres partículas de la historia se encuentran (cuando se encuentran, porque por separado sí tienen historia) se construye un fuera de tiempo, como si se privilegiara un presente eterno. El destazador congela a Preobrazhénskaya en una imagen: “su amor representa una insignificante pieza dentro de un sistema de relaciones más complejo” (47) pero a la vez es el afuera en donde los tres se encuentran y, como tríada, constituyen “la antesala de una nueva vida” (85). Las metáforas proliferan para describirla, pero no parecen provenir sólo de las visiones del destazador sino de los movimientos del relato que convierte a la niña-capullo en un ser casi mítico: “una pájaro que brilla en la selva y los observa desde lo alto” (73). Es de alguna manera el tiempo del cuento que ella relata pero con vínculos que no se reducen a los que pueden poner en práctica los bueyes revolucionarios.

En una entrevista Ríos sostiene que en la novela Malofienko escribe un “diario alucinado a partir de los personajes que conoce”, haciendo “delirar la historia hasta que la historia es otra y los personajes se distorsionan” adquiriendo una “dimensión irreal” (Gómez s/p). Sin embargo, los fragmentos pervierten esos límites y nunca queda claro en el relato qué piezas corresponden al cuaderno. La imposibilidad de aislar los registros se observa no sólo en los diálogos entre Leonid y Nikolai sino aún más afuera en “Entrevistas/ 3: Kali Kalitá” y su juego con el agua contaminada. Es justamente Kali la que sostiene, a propósito de los personajes más enigmáticos de la novela, que “El problema es que no sabemos cómo verificar si se trata de seres anormales o divinos” (42). Entonces, antes que de distorsión, que supone un problema de perspectiva, parece convenir hablar de diferentes grados de contaminación, que ponen en juego formas singulares de lo vital. Realidad o delirio no son así las únicas categorías apropiadas para calificar a estos seres, ya que lo que importa es si pueden “abrir un mundo en otro mundo” (95), posibilidad que Malofienko sopesa cuando piensa en estrellar contra el piso de su departamento el frasquito lleno de la sangre fluorescente.

Del resto al hipervínculo

Las posibles imágenes que nos proporcionan claves autorreflexivas para leer la novela proliferan: los collage de Malofienko y Sviatchenko; las formas de expansión de la radiación; la manera en que se describe a través de Oksana Zabuzhko la relación entre arte y vida; la multiplicación de registros mediante la superposición de las imágenes filmadas para el documental, el cuaderno de Malofienko y lo que se presenta como entrevistas. ¿Cuál de todas seleccionar? ¿Cuál privilegiar? Ríos, en una entrevista reciente, se describe a sí mismo como un escritor cartonero: “Digamos que soy un escritor un poco carroñero, cartonero, en México dirían pepenador. Me gusta trabajar con los restos, con lo que va quedando fuera del circuito social de los relatos.” (Gómez s/p). Los fragmentos son, entonces, desechos que se convierten en restos, en ruinas que se superponen pacientes a la manera del collage para constituir lo que él mismo denomina una “antropología del desastre” (Frieras s/p). Hoy lo importante, sostiene el autor en otra entrevista, es reflexionar sobre lo “que está pasando con esa gente que todo el tiempo tiene que ir negociando su vida en un mundo de restos” (Alemián s/p). Si apelamos al modo de pensar la supervivencia que George Didi-Huberman interroga en *La supervivencia de las luciérnagas*, la lógica que se pone en juego aquí es la de la supervivencia de lo mínimo: “Lenguajes del pueblo, gestos, rostros: todo aquello que la historia no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia” (55) y que permiten, justamente por esto, interrogar lo contemporáneo. Un tiempo de la destrucción continua.

Ahora bien, simultáneamente y de manera singular en la narrativa de Ríos, la investigación en torno al hecho histórico que despliega *Cuaderno de Pripyat* parece reconvertir constantemente los restos en datos concretos. Esa referencias alientan a generar una lectura con hipervínculos, poniendo en juego una materia que nos obliga a

transitar el tiempo de la discontinuidad radical que supone la catástrofe². Para Didi-Huberman, las luces titilantes de las luciérnagas, en las que se cifra lo errático, la fragilidad, la fugacidad como valores, se contraponen a los reflectores del neocapitalismo televisivo que sobreexponen y exhiben. *Cuaderno de Pripyat* se sostiene entre ambos. Es que el desecho como dato nos envuelve en un paisaje de destrucción radical que se ha convertido en nicho de mercado: la catástrofe de Chernobyl ha dado lugar a múltiples películas, juegos de videos, éxitos editoriales. La novela se deja cegar al acumular todo ese material. Así, entre la lluvia y el ácido, a punto de convertirse en zombi la escritura de Ríos subvierte las escalas de valor y disvalor que ambos modos de la luz propugnan sosteniéndose entre el horizonte y la imagen que lo perfora.

© **Mariana Catalin**

2 La alternancia entre ambas posibilidades de lectura puede observarse implícita en las reseñas de la novela que realizan Rodrigo Ottonello y Yamila Bêgné.

Referencias mencionadas

- Alemian, Ezequiel. "Paisaje semidesértico con escritor argentino". *Entropía (las apostillas)*. Web. 2 de jun. de 2009.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Science Fiction". *Simulacra and Simulation*. Michigan: Univ. Michigan Press, 1994. Impreso.
- Bêgne, Yamila. "El collage de la ficción". *Entropía (las apostillas)*. Web. 19 de mar. 2013.
- Didi-Huberman, George. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012. Impreso.
- . *La imagen superviviente. Teoría del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009. Impreso.
- Dubín, Mariano. "En busca del espacio perdido". *Bazar americano*. Web. ene.-feb. 2013.
- Frieras, Silvina. "Es una antropología del desastre". *Página/12*. Web. 25 de mar. 2009.
- Gandolfo, Elbio. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma, 2007. Impreso.
- Gelman, Juan. *Valer la pena*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001. Impreso.
- Gestalten. "For Ligth and Memory". *Gestalten*. Web. S/d. Disponible en: <http://news.gestalten.com/event/light-and-memory>.
- Gómez, Jonás. "Imaginación, poesía y unas fotos encontradas por azar". *Tiempo argentino* Web. 1 de jun. 2013.
- Jameson, Fredric. "Lo utópico, el cambio y lo histórico en la postmodernidad". Casullo, Nicolás (comp). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica Ediciones, 2004. Impreso.
- Ottonello, Rodrigo. "Cuaderno de Pripyat, la segunda novela de Carlos Ríos". *Los Inrockuptibles*. Web. 25 de dic. 2012.
- Ríos, Carlos. *Cuadernos de Pripyat*. Buenos Aires: Entropía, 2012. Impreso.

