



Alegoría de la ruina en la narrativa argentina reciente: *La descomposición* de Hernán Ronsino y *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued

Juan José Guerra¹

Recibido: 13/07/2015
Aceptado: 03/08/2015

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar las novelas *La descomposición* (2007), de Hernán Ronsino, y *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, como textos en los que lo real se configura por medio de la alegoría de la ruina (Benjamin 2012 [1928]) en tanto imágenes sugerentes de procesos sociales y subjetivos de deterioro. En ambas novelas, esas imágenes alegorizan un mundo en estado de descomposición y en el cual el pasado sobrevive en el presente en cuanto resto de lo real (Garramuño 2009). Son dos textos que se abren hacia las temporalidades superpuestas, pero mientras que en el caso de *La descomposición* el pasado emerge constantemente como modo de incidir en y de interrogar el presente, en *Bajo este sol tremendo* la comprensión del pasado parece obturada y lo único que el texto habilita es una contemplación absorta de los restos de lo real.

Palabras clave

Alegoría de la ruina – restos de lo real – narrativa argentina reciente.

Abstract

In this paper we analyze the novels *La descomposición* (2007), by Hernan Ronsino, and *Bajo este sol tremendo* (2009), by Carlos Busqued, as texts in which the real is configured through the allegory of ruin (Benjamin 2012 [1928]) as suggestive images of social and subjective processes of deterioration. In both novels, these images allegorize a world in a state of decomposition and in which the past survives in the present as remnants of the real (Garramuño 2009). Both texts open onto the overlapping time frames, but whereas in the case of *La descomposición* the past constantly emerges as a way to influence and to question the present, in *Bajo este sol tremendo* the understanding of the past seems sealed and all that the text enables is a rapt contemplation of the remnants of the real.

Keywords

Allegory in the ruin – remnants of the real – recent Argentine narrative.

¹ Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Está finalizando su tesis de Licenciatura en Letras por la misma institución. Contacto: jjguerra89@gmail.com

1. Temporalidad de la ruina

En este trabajo nos proponemos analizar las novelas *La descomposición* (2007), de Hernán Ronsino, y *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, como textos en los que lo real se configura por medio de la alegoría de la ruina en tanto imágenes sugerentes de procesos sociales y subjetivos de deterioro. En ambas novelas, esas imágenes alegorizan un mundo en estado de descomposición y en el cual el pasado sobrevive en el presente en cuanto resto de lo real.

Según la formulación de Walter Benjamin, la alegoría de la ruina implica un tipo de temporalidad que se afirma en la pura inmanencia y que está sujeta a la transitoriedad de una historia devenida naturaleza. En este contexto, lo único que queda es un tiempo presente en el que se advierten los restos del pasado como ruinas. Entendemos estos residuos en cuanto restos de lo real, siguiendo a Florencia Garramuño, quien traza los rasgos de “un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una ‘realidad’ completa regida por un principio de totalidad estructurante” (2009: 19). La autora sostiene que la experiencia de desencanto de lo moderno se caracteriza,² en el campo estético, por la conciencia de lo fragmentario, definido como restos de lo real que serán los nuevos materiales de exploración en la obra artística.

En su libro *Origen del Trauerspiel alemán* (1928), Walter Benjamin se propone revitalizar el concepto de alegoría luego de que el clasicismo y el romanticismo lo colocaran en un plano de inferioridad con respecto al símbolo.³ Uno de los puntos centrales sobre los que se apoya este rescate es la noción de temporalidad; en relación con ella, distingue entre lo simbólico asociándolo con lo claro, perfecto y divino y lo alegórico identificándolo con la mortificación y el cadáver.

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se abre ante los ojos del observador como un paisaje primigenio petrificado. La historia, en todo lo que esta tiene desde un principio de atemporal, doloroso, fallido, se estampa en un rostro; no, más bien, en una calavera (2012 [1928]: 208-209).

Teniendo en cuenta esta distinción, Benjamin sostiene que la alegoría barroca contempla una historia que ha sido rebajada a naturaleza y, por ende, a transitoriedad y decadencia. Por consiguiente, la alegoría se instala en un mundo presente sin posibilidad

² La noción de desencanto de lo moderno proviene de Paolo Virno (2003), quien la emplea para designar la situación emocional que se caracteriza por el cinismo y por la imposibilidad de pensar la acción en el mundo contemporáneo de la manera en que se la había pensado en toda la tradición del pensamiento político occidental. Garramuño define este desencanto como “el proceso por el cual el mismo programa de la modernidad se revela a sí mismo como mito” (2009: 59).

³ La discusión acerca de las figuras estéticas del símbolo y la alegoría es compleja e interesante en sí misma, pero excede los propósitos de este trabajo. Solo nos limitaremos a observar que “(l)a olvidada alegoría es rehabilitada como contrapartida de la bella apariencia absolutizada y como sensor estético de procesos de crisis en el arte y lo catastrófico en la historia” (Lindner 2014: 63). Para una reconstrucción pormenorizada de los alcances de este debate en la obra de Benjamin, cfr. Castel (2011).

de trascendencia.⁴ Benjamin postula a la alegoría de la ruina como la expresión por excelencia de este rebajamiento de la historia:

a un mundo desencantado y reducido al estado de naturaleza, a una mera *physis*, no podría corresponder la armonía de la figuración simbólica, sino más bien un arte que, como el alegórico, se encuentra emparentado con la fragmentación del cuerpo despedazado y de la ruina (Vedda 2012: 37).

Esta temporalidad inmanente de la alegoría de la ruina es la piedra de toque para comprender aquellas escrituras que dirigen su mirada hacia las huellas y los vestigios. Georges Didi-Huberman (2009) plantea algo similar cuando analiza la noción de imagen superviviente como expresión específica, incluso material, de las huellas, vestigios y despojos de la historia en un objeto determinado. Esta materialidad del tiempo cifrada en las ruinas permite sugerir un nuevo tipo de temporalidad, un nuevo modo de pensar las relaciones entre pasado, presente y futuro; en tal sentido, la ruina habilita un cruce de temporalidades superpuestas que convergen en el presente. Un presente que está compuesto de latencias, supervivencias, puntos de intensidad y síntomas, y ya no una temporalidad sucesiva o acaso progresiva.

A partir de este procedimiento alegórico, ¿qué tipo de vínculo establecen las novelas de Ronsino y Busqued con el tiempo? Son dos textos en los que se traman las temporalidades superpuestas, pero mientras que en el caso de *La descomposición* el pasado emerge constantemente como modo de incidir en y de interrogar el presente, en *Bajo este sol tremendo* la comprensión del pasado parece obturada y lo único que el texto habilita es una contemplación absorta de los restos de lo real.

2. Anillo de cimientos

En *La descomposición* la imagen de las ruinas está presente desde el primer fragmento de la novela: “El viento húmedo, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto (...). Pero el olor no llega al pueblo tan fuerte como se respira en esta quinta, entre los árboles del monte, o en las Ruinas de enfrente” (Ronsino 2007: 13). El texto se inaugura con un pasaje en el que las ruinas se mencionan con mayúscula y proyectan su sombra sobre la casa de Abelardo Kieffer. Permanecen como una presencia inquietante que emerge constantemente en el curso del relato, sin que el narrador se interese por especificar a qué pertenecen esas ruinas. El texto revela hacia las páginas finales que corresponden a la fábrica de la cervecería Danubio, que fue dirigida por el padre de Kieffer y que luego fue desmantelada para su traslado a otro lugar.

⁴ Al igual que Theodor Adorno, Benjamin emplea los términos “naturaleza” e “historia” como conceptos cognitivos. Estos dos polos definen dos tipos de cruces entre mundo sensible y praxis social: la historia natural y la naturaleza histórica. ¿Qué significa, en este esquema, el concepto de “historia natural” (*Naturgeschichte*)? Como observa Susan Buck-Morss, en el concepto de *Naturgeschichte*, “si la naturaleza vaciada (el fósil) es el emblema de la ‘historia petrificada’, la naturaleza también tiene una historia, de modo que la transitoriedad histórica (la ruina) es el emblema de la naturaleza en decadencia” (2001: 183). Para un análisis pormenorizado de los conceptos de historia natural y naturaleza histórica en Adorno y Benjamin, cfr. Buck-Morss (2011: 124 ss.).

Es sintomático que, en el final del relato, ante la tormenta que se avecina, el narrador se refugie en esta especie de testimonio material de fracaso que está íntimamente ligado con su historia familiar, pero también con el estado de desintegración de la comunidad en su conjunto. La imagen derruida de la fábrica se revela como un vestigio material que sugiere que el universo socioeconómico al que pertenece el narrador se encuentra, por lo menos, en retirada, si no en franca decadencia. Kieffer observa lo que ha quedado del antiguo edificio: “La chimenea se eleva hasta un punto irregular, hasta donde el tornado de febrero la dejó subir, quebrándole la punta. Tiene incrustadas, en el lomo frontal, unas letras: *Cer c a Mal r a Da ub o*” (Ronsino 2007: 114). Según Sergio Cueto (2012), el deterioro de las cosas exige, para la literatura, encontrar la sintaxis de la descomposición. Ronsino parece encontrarla en el trazo quebradizo de un cartel que ha perdido sus letras.

Esa imagen de deterioro se replica en la del molino Bunge, otra de las industrias insignia del lugar que ha entrado en decadencia: “dónde están en esa fila metafórica de poderes el molino y el frigorífico de Efraín Bunge. No están más. Están afuera. Efraín Bunge ya no es el que era antes” (Ronsino 2007: 80).⁵ Este pasaje no solo habla de tiempos malos para una empresa en particular, sino que sugiere una situación en la que los espacios materiales y simbólicos de poder económico se han desplazado hacia otro lado, es decir, “están afuera”. El tren –que alguna vez fuera la máquina emblemática del progreso– pasa con retraso, en la noche, y lo que produce, antes que alegría, es un estremecimiento: “Hay un tren, atravesando la oscuridad del campo, espantando a los animales, sacudiendo las chapas oxidadas de los ranchos” (Ronsino 2007: 60). En este contexto, la perspectiva de futuro es incierta para los habitantes del lugar: “cuando salgan de la escuela van a terminar trabajando de mozos en el bingo, o vendiendo fichas para los tragamonedas, o sin trabajo, mamándose, y gastándose lo que tienen y lo que no tienen en el bingo” (Ronsino 2007: 78).

Por otro lado, la contracara –entendida no como lo opuesto sino como el anverso– de estos hechos es que se empiezan a producir fenómenos característicos de la posmodernidad o la modernidad tardía, cuya emergencia en la Argentina se dio durante la década menemista. En la novela, esto se manifiesta en la construcción del barrio Los Troncos, un barrio privado con casas de veraneo o fin de semana y cancha de golf,⁶ para cuya erección hubo que cerrar y demoler el cabaret El Gato Negro, además de acondicionar el terreno:

Primero cerraron el Gato Negro. Después vino la poda de los montes de eucaliptos y casuarinas. Ahora el único monte que queda es el que rodea el lago muerto. Entonces alisaron la tierra y plantaron álamos y sauces, a los costados de la calle asfaltada. Construyeron un bulevar y, en el medio, instalaron columnas de

⁵ La segunda novela de Ronsino, *Glaxo*, gira en torno a la fábrica de productos farmacéuticos que da nombre al libro y que da nombre además a todo un sector de la ciudad de Chivilcoy. Allí también son recurrentes las imágenes de desintegración; por caso: “El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra” (Ronsino 2009: 31).

⁶ Este fenómeno ha sido analizado con el término de *gentrificación*, cuya definición más extendida es la de “procesos de elitización o segregación urbana” (Jameson 2003: 92).

alumbrado. Lotearon los terrenos y, un tiempo después, fueron asomando los primeros chalecitos, con pileta y jardín (Ronsino 2007: 90).

En ese contexto de destrucción, sin embargo, el “almacén de Rigone, mudo, resiste” (Ronsino 2007: 85). Lo único que ha quedado en pie es el almacén y despacho de bebidas donde se congregan los lugareños luego de finalizada la jornada. Sigue cumpliendo su función como espacio de sociabilidad en el que circulan las voces y los relatos de la ciudad.

Hay algo en ese gesto de resistencia que se vincula con la melancolía, pero no entendida como afección pasiva de un sujeto, sino en un sentido más bien político. Christian Gundermann, siguiendo a Judith Butler y Gillian Rose, entiende la melancolía como un anti-duelo y no ve en ella puro estancamiento sino que plantea la paradójica noción de trabajo melancólico, que “se niega a la productividad implícita en el concepto de trabajo, propia del duelo. El trabajo melancólico es circular, pareciera no llevar a ninguna parte” (2007: 61).⁷ En su acepción freudiana clásica, el melancólico, en vez de aceptar la pérdida irrevocable del objeto, produce una identificación con este y se convierte, de esa manera, en aquello que perdió. Pero el trabajo melancólico, según el planteo de Gundermann, no se limita a la mera incorporación del objeto perdido, sino que busca transformar un estado de cosas. La resistencia se ubica entonces en un gesto de negatividad ante un determinado orden de lo real.

En el universo creado en *La descomposición*, si bien la catástrofe –un tornado ha arrasado la ciudad meses antes del presente de la narración– ya ha sucedido y, en rigor de verdad, a lo que asistimos es a la puesta en escena de los restos de un naufragio, también hay en el texto un clima de inminencia de nuevos desastres, como si el tornado estuviera por recomenzar en cada momento, como si el azote de la tormenta no pudiese amainar hasta no dejar absolutamente todo destrozado. El relato se cierra con el comienzo de una nueva tormenta, tras un día de agobiante calor en pleno invierno. “En poco tiempo, el agua inundará el lago muerto, anegará los accesos del horno de Bustos (...). No dejará huellas de semejante sacrificio en la memoria de la tierra: si es que la tierra tiene una memoria” (Ronsino 2007: 132).

En términos estructurales, esta tormenta cumple una función específica en el texto: la de hacer confluír todos los conflictos que se han incubado desde el principio de la narración, que hacen eclosión en el momento del vendaval que tantas veces se ha anunciado –es un rasgo de estilo de Ronsino, la repetición que a veces actúa incluso como anticipación. Pero en términos semánticos, podemos pensar ese tornado en relación con las “Tesis de filosofía de la historia” de Walter Benjamin, particularmente la tesis IX donde se sugiere la conexión entre la imagen de la tempestad y una nueva concepción de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ése es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el

⁷ “(...) entiendo la melancolía, pues, no como un ofuscamiento de la ética sino como re-invencción de estrategias políticas desde el desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad” (Gundermann 2007: 19).

pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe única, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso (2002 [1940]: 100-101).

Esos vientos que arrasan la ciudad y dejan montones de ruinas son el torbellino de la historia, la marcha del progreso que no puede avanzar sin dejar escombros a su paso.⁸ “Esa noche pasó el tornado (...). Vimos, con Juan Kieffer, (...) cómo volaban las chapas de la fábrica de cerveza” (Ronsino 2007: 129). Se puede pensar la novela de Ronsino como una contranarrativa del progreso, que establece una discusión con aquella imagen de la ciudad de Chivilcoy que cristalizó en el discurso de Sarmiento en 1868. Del entrecruzamiento entre utopía agrícola-civilizatoria y ensayo piloto, surge el mito de una ciudad modelo para la nación, un programa político-ideológico en el que se anudan las imágenes del deseo con la potencialidad de desarrollo: “¿Por qué no es Chivilcoy toda la Pampa ya? (...) ¿Por qué no es Chivilcoy toda la República? Chivilcoy es (...) un libro abierto cuyas páginas nuestros legisladores pueden consultar con provecho” (Sarmiento [1868]: 410-412).

La novela de Ronsino propone leer esta narrativa del progreso a contrapelo, es decir, a partir de una inversión del punto de vista. Para Georges Didi-Huberman, esto implica comprender que la historia está hecha de caídas e irrupciones, y abandonar el modelo del progreso histórico:

El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su trabajo. (...) Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncoas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’ (Didi-Huberman 2011: 155).

Se produce, así, un pasaje del pasado como hecho objetivo al pasado como hecho de la memoria. Tomar la historia a contrapelo supone correrse de una concepción del pasado como punto fijo e implica pararse en una noción de presente como presente reminiscente.

El texto está dividido en dos partes. Si en la primera –“La acidez del limón”– hay un montaje de fragmentos en cursiva que remiten al pasado y asumen el tiempo verbal pretérito, y otros narrados en tiempo presente; en la segunda parte –“Esa podredumbre”–⁹ la novela abandona esta estructura bipartita y, entonces, pasado y

⁸ Las tesis de Benjamin son más que elocuentes en la asimilación de la tempestad al progreso: “Es preciso fundar el concepto de progreso sobre la idea de catástrofe” (cit. en Löwy 2002: 104).

⁹ El epígrafe que da nombre a la segunda parte de la novela pertenece a Baudelaire y es significativo para comprender por qué el relato coloca su mirada en las ruinas y los residuos. A propósito de esto, en una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, Daniel García Helder recuerda que para Rainer Maria Rilke el poema “Una carroña” de Baudelaire “sentó las bases de la poesía moderna en su evolución hacia un lenguaje objetivo” (cit. en Aguirre 2003: 20). De pronto, caducada la división de estilos y registros que dominó el arte literario desde de la Antigüedad, un poeta puede considerar que una carroña apestosa en la

Estudios de Teoría Literaria, año 4, nro. 8, septiembre 2015, “Alegoría de la ruina en la narrativa argentina reciente: *La descomposición* de Hernán Ronsino y *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued”: 87-99

presente confluyen en la narración. Esta convergencia se hace particularmente sensible cuando se narra la historia de José Tarditti. A través de la intervención de este personaje, la novela tematiza explícitamente el problema de la imposibilidad de narrar. El narrador recuerda cuando le llegó un artículo, en el año 1981, a la redacción del diario *La Verdad*. El texto en cuestión pertenecía a José Tarditti, un perfecto desconocido en la ciudad hasta ese momento, un joven de temperamento enfermizo a quien Kieffer tendrá oportunidad de visitar y cuyo cadáver irá a reconocer luego de que se suicide. Tarditti escribe una reseña crítica acerca de *Bajo el nombre de Kafka*, el libro publicado por Pajarito Lernú en el que, se dice, se produce un cruce de géneros ficcionales, históricos y autobiográficos. Según Tarditti, Pajarito Lernú

confunde hasta el extremo la noción básica de género. La confunde para destrozarla. Porque esa es su visión del mundo. (...) Destrozar el mundo, para levantar otro, más verdadero, aclara; otro, sostenido por la universalidad de la verdad, anidada en los recortes, en *los restos de la pared derrumbada* (Ronsino, 2007: 82; el subrayado es nuestro).¹⁰

Tarditti terminará diciendo que lo único que queda en pie, la única certidumbre que arroja el libro de Lernú, es la conciencia de la imposibilidad de narrar. En este fragmento se puede advertir cómo, de manera oblicua, Ronsino plantea su propia concepción de la literatura y cómo, en definitiva, señala cuáles son las claves de lectura para comprender su propio proyecto narrativo.

Aquellos “restos de la pared derrumbada” se replican en un presente de la narración en el cual se registra la devastación del paisaje en ruinas. Según Benjamin, “(l)as alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas. (...) Lo que yace allí reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es la materia más noble de la creación barroca” (2012 [1928]: 221-222). Esto último quiere decir que la ruina no es simplemente un motivo, no es únicamente el “fragmento altamente significativo” en el sentido de una presencia perceptible y material, sino también la determinación objetiva para la construcción

vía pública es “un objeto de representación tan serio como la esencia divina del amor” (cit. en Aguirre 2003: 26). Mediante este gesto de Baudelaire y la apropiación que Helder hace de él, a través de Rilke, se inaugura una poética de la mirada que presta atención al mundo material sin establecer una distinción entre objetos dignos o indignos de la representación literaria.

¹⁰ Este pasaje guarda una sugestiva similitud con una escena que se repite insistentemente en la tercera novela de Ronsino, *Lumbre*. El narrador y protagonista recuerda fragmentos de un documental que ha visto mucho tiempo atrás en la televisión. “Se supone que era de finales de la década del noventa. Porque se hablaba de una guerra civil, Croacia por ejemplo. Por lo tanto, estaba frente a un puñado de imágenes que mostraban a un hombre, el entrevistado, y una cámara que lo seguía en una recorrida en auto por su ciudad natal. El hombre viajaba en el asiento trasero, junto a la ventanilla. La noche profundizaba la deformación del paisaje: brotaban edificios en ruinas, tal vez por esa guerra de la que hablaban. (...) Entonces el auto se detuvo en una esquina. La cámara mostraba al hombre intentando encender un cigarrillo. Trató dos veces. Ahuecaba la mano para impedir que el viento le apagara el fuego. Pero no podía. Recién en el tercer intento lo logró. Y antes de que el auto arrancara de nuevo, apenas, de fondo, apareció la silueta de una vaca, pastando, entre las ruinas de un edificio. Entonces el hombre, en movimiento, con el recuerdo de esa vaca en los ojos, largando una bocanada de humo, dijo algo que yo leí en letras blancas y a la velocidad que pasan los subtítulos; y que, a pesar de la fugacidad, se me grabó con la contundencia del fuego: *Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia*” (Ronsino 2013: 15-16; el subrayado es nuestro).

poética, cuyos elementos se montan de manera fragmentaria y no se unifican en un todo integrado.

El mundo perceptivo de *La descomposición* se halla fracturado y el texto mismo asume una forma fragmentaria, elíptica y astillada. Esta parece ser la única manera posible de dar cuenta de una realidad que no tiene o ha perdido su sentido unitario. De ahí la recurrencia permanente a imágenes de deterioro: antiguos edificios que han quedado reducidos a un mero “anillo de cimientos”, el recuerdo de cuyos detalles no será más que “hilachas sueltas” (Ronsino 2007: 101-102).

En varios pasajes de la novela se repite la frase “el camino es un texto escrito por todos”, con diferentes modulaciones pero en manifestación de la misma idea. Pareciera que el modo más justo de recomponer las piezas de un relato quebrado es aspirar a construir un relato colectivo, a recuperar una narratividad comunitaria que permita suturar las heridas de la historia, que, según José Tarditti, “se parece a un campo desierto manchado de sangre” (Ronsino 2007: 82). Sin embargo, esta salida que propone el texto de Ronsino debe tener en cuenta que todo relato ha de resignarse a su condición de incompletud, a no ser más que hilachas sueltas.

3. Todos estos años

El gesto melancólico de resistencia ante las ruinas de lo real está ausente en *Bajo este sol tremendo*. Si en la novela de Ronsino todavía resta una confianza en la potencia redentora de la memoria, en la de Busqued ese ideal humanista ya se ha erosionado.¹¹

La primera (y, hasta el momento, única) novela de Carlos Busqued se inicia con la voz en *off* de un documental sobre la pesca de calamares gigantes en el Golfo de México. El protagonista, Cetarti, mira televisión y fuma marihuana sentado en el living de su casa por la noche. Las palabras del documentalista no solo preanuncian lo que será uno de los ejes vertebrantes del relato –los pliegues de lo animal y lo humano–, sino que también siembra en el texto una atmósfera de violencia solapada que siempre amenazará con su inminente estallido:

Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo por escapar se despedace. Son muy voraces y tienen hábitos caníbales, más de una vez el calamar que sacamos al bote no es el que tragó el señuelo, sino uno más grande que se está comiendo al que mordió originalmente (Busqued 2009: 11; en cursivas en el original).

La yuxtaposición entre lo que sucede en el documental y la llamada que recibe Cetarti no puede ser descripta en términos de analogía, sino más bien de contigüidad. Las tomas del documental informan que los calamares son predadores feroces, pero su

¹¹ En referencia a la narrativa de Juan José Saer y Silviano Santiago, Garramuño sostiene que: “Al cuestionar sobre todo la idea de un arte compensatorio, de redención ante la banalidad o el horror del mundo, estas novelas proponen, frente a las catástrofes de la historia, ya no una sutura mediante su sublimación a través de la obra, sino a la literatura como escenario engeguedor donde esas catástrofes se repiten –su banalidad o su horror– con el estruendo de una explosión” (2009: 129). En esta misma línea, David Oubiña (2011: 331 ss.) se apoya en Leo Bersani para señalar la crisis de la idea de arte como redención en obras que abandonan toda pretensión edificante y se abren a la posibilidad del fracaso como cifra del proceso de producción artística.

agresividad ocurre bajo el agua, en las profundidades del océano, y nunca emerge a la superficie. El llamado telefónico de Duarte le anuncia a Cetarti que su madre y hermano han sido asesinados. Sin embargo, esta noticia no produce en el personaje ninguna reacción luctuosa, como si las emociones se mantuvieran por debajo de la superficie o, bien, como si hubiesen sido desalojadas del sujeto.

No obstante, el texto no tiene una pretensión crítica con respecto a este estado de situación. Es decir, aquel gesto de negatividad que definimos, en la novela de Ronsino, como un trabajo melancólico, aquí está desplazado o directamente ausente. Antes bien, cabría hablar de aquello que Tamara Kamenszain conceptualiza como testimonio sin metáfora. Alude a una tentativa de dar cuenta de lo real sin elementos retóricos, en un gesto de profanación de los límites de la literatura. La autora emplea este concepto para analizar la obra de ciertos poetas argentinos contemporáneos que, despegándose de la herramienta retórica por excelencia de la poesía –la metáfora–, “pretenden sortear tanto lo simbólico como lo imaginario con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siempre en representar: lo real” (Kamenszain 2007: 120).¹² Este concepto permite leer *Bajo este sol tremendo* en tanto la novela presenta espacios y personajes arruinados a través de una lengua despojada que simplemente da cuenta de algo del orden de lo real que escapa a su simbolización.

En *Bajo este sol tremendo* hay pasajes en los que se manifiesta una ruina de índole material, principalmente cuando Cetarti viaja hacia el norte para ocuparse del sepelio de sus familiares. En uno de los artículos que analizan la novela de Busqued, Stegmayer y González sostienen que “todo está en proceso de deterioro, decadencia y descomposición y el relato cubre todos los niveles de la degradación de la existencia: del abandono a la inercia, de la acumulación de porquería a la corrosión y la corrupción de cuerpos y objetos” (2011: 2). Cetarti se encuentra con que Lapachito es un pueblo en franca decadencia edilicia: hundimiento del pueblo por ascenso de las napas subterráneas, olor a cloaca y podredumbre generalizada.

Cetarti entró a Lapachito. Bajó el vidrio de la ventanilla para ventilar un poco el auto. Lo golpeó una bofetada de olor a mierda, así que volvió a cerrar. Las calles del pueblo estaban descuidadas y cubiertas de una fina capa de barro (...). Dio un par de vueltas, como para conocer. No vio nada lindo, casi todas las casas y edificios tenían la pintura descascarada y en muchas paredes se veían manchones de salitre y grietas bastante gruesas, producto del hundimiento desperejo de las construcciones. El resultado visual era desolador (Busqued 2009: 14-15).

El “barrito” del camino es agua podrida mezclada con tierra, veneno que mata árboles y pudre la chapa de los autos. Un paisaje similar encontrará Cetarti cuando se mude al barrio Hugo Wast en Córdoba, en los alrededores del matadero municipal:

¹² “El término real permite establecer una diferencia con el término ‘realidad’ cuya impronta sustancialmente positiva suele estar, en literatura, a la base de los realismos. La concepción lacaniana de lo Real –entendida como aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado (imaginado)– permite desplazar el eje de lectura desde la realidad ‘tal cual es’ hasta esa falta que supone lo irrepresentable. Pero dando una vuelta de tuerca más al término real, hay pensadores que encuentran justamente en esa falta el motor productivo del arte. Toni Negri se refiere a lo real en el arte como un encuentro, un acontecimiento que irrumpe en el desierto de la abstracción posmoderna” (Kamenszain 2007: 120-121).

casas derruidas, baldosas saltadas, veredas cubiertas por desperdicios. Hasta allí le llegará la noticia de animales en descomposición: “el viento traía olor a carne podrida del matadero” (Busqued 2009: 65).

Pero si bien en *Bajo este sol tremendo* existe, de manera similar a la novela de Ronsino, una permanente referencia a espacios que se encuentran en estado de deterioro, la insistencia de la ruina en este caso pareciera inscribirse más bien en el orden de la subjetividad. ¿Qué tipo de sujeto emerge en el texto como correlato del carácter ruinoso del entorno circundante?

Stegmayer y González evalúan la insistencia en la figura de la ruina específicamente en términos subjetivos, es decir, consideran los efectos psíquicos e individuales que los procesos de deterioro tienen en los personajes de la novela, especialmente Cetarti y Danielito. La novela de Busqued se construye sobre “la materia de esa temporalidad improductiva –la de lo arruinado o la de lo que permanece detenido– y en franco contrapunto con esas actividades que se conciben con vistas a un fin los personajes (...) están atrapados en la circularidad del gasto inútil” (Stegmayer y González 2011: 6). Este comportamiento errático de los personajes se manifiesta como aburrimiento, pereza o puro tedio vital. En este sentido se puede leer un paralelismo entre Cetarti y el ajolote que tiene como mascota. Ambos se definen por el estatismo de un metabolismo bajo. Todo en ellos tiende hacia la anestesia emocional y la inmovilidad corporal.

¿Qué tipo de mundo es un mundo en el que los elefantes sufren estrés postraumático y los humanos no? En repetidas ocasiones, el texto alude a una noticia periodística sobre una elefanta que ha sido donada al zoológico de Córdoba. La elefanta, por televisión, no para de mover las patas: “le habían ‘enseñado a bailar’ poniéndola sobre una chapa y dándole electricidad” (Busqued 2009: 54). La expresión “hacer bailar” designa una conocida práctica de tortura; si bien la referencia es esquiva, tangencial, no por eso resulta menos efectiva.

Por su parte, la mención de Hugo Wast y del brigadier Lacabanne establece una estructura de nombres que aluden, al interior de la novela, a un universo simbólico vinculado con el nacionalismo de derecha. La toponimia es apócrifa y engañosa, pero tiende a trazar una cartografía específica; la misma que se vuelve patente cuando el relato viaja hacia el pasado y hacia la selva de Tucumán. A partir de datos dispersos, el texto sugiere que Duarte y Molina participaron de un “curso de supervivencia” en Tucumán hacia principios de la década de 1970, fecha que coincide con el establecimiento de focos guerrilleros en esa provincia y su posterior represión. Sin embargo, como señala Juan Terranova

el diálogo que Busqued entabla con la última dictadura y su accionar represivo es oscuramente metafórico, errático, lateral, lo cual llena su novela, escrita con una prosa inequívoca y clara, de una vitalidad muy parecida a la voraz pulsión de supervivencia de sus animales (2013: 40).

Cuando Danielito revisa el fajo de fotos viejas de su padre, los escenarios y acciones descriptos en ellas no dejan dudas acerca del universo del terror al que hacen referencia, y, sin embargo, el personaje no puede elaborar relato alguno con respecto a esas imágenes. Se puede vincular esta conducta del sujeto con un ejercicio de tautología. Según Didi-Huberman, la tautología recusa las latencias del objeto: “Ese

objeto que veo *es* lo que veo, un punto, eso es todo” (1997: 21). De esta manera, el hombre de la tautología buscará “eliminar toda construcción temporal ficticia, querrá permanecer en el tiempo presente de su experiencia de lo visible (...), *no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve* en el presente” (Didi-Huberman 1997: 27). Impugna la temporalidad del objeto, el trabajo del tiempo o de la metamorfosis en el objeto, el trabajo de la memoria en la mirada. Recusa el aura del objeto. Es un gesto de indiferencia que conduce, en definitiva, al cinismo: “Lo que veo es lo que veo y el resto me importa un pito” (Didi-Huberman 1997: 22). Si en todo acto de ver hay un sujeto, en este caso se podría postular que estamos ante un sujeto vaciado, ausente, tautológico.

Florencia Garramuño habla de un sujeto opaco que emerge a partir de “una extendida destitución del sujeto, que, sin embargo, no supone su desaparición, sino apenas la claudicación de su poder soberano” (2015: 96). En *Bajo este sol tremendo*, la opacidad subjetiva aparece por medio de la figuración de estos personajes anestesiados, vaciados de emociones, pero también a través de una insistencia de la corporalidad. Cetarti no muestra mayor afección por las pérdidas familiares que ha sufrido, sus intervenciones en los diálogos con Duarte así lo muestran. Y, sin embargo, el cuerpo y sus zonas de intensidad emergen, por momentos, a la superficie. En la morgue del cementerio, cuando tiene que reconocer los cadáveres, Cetarti se descompensa:

Quiso enjuagarse la boca con el agua de una canilla que había a un par de metros sobre el pasillo, pero pensó que con esa agua se lavaban los floreros de las tumbas, que esa canilla era la punta de un sistema de cañerías que reptaba entre todo ese barro lleno de *muertos*, y la idea lo hizo vomitar de nuevo (Busqued 2009: 22).

Hacia el final de la novela, Danielito tira las cenizas de la madre, del padre y los huesitos del hermano por el inodoro. “Los restos de su familia ahora circulaban por las profundidades de la red cloacal de Lapachito” (Busqued 2009: 156). Esa misma red cloacal que emerge hacia la superficie a causa del ascenso de las napas.

La insistencia de las afecciones corporales también se manifiesta durante la noche. Cuando ya se ha instalado en la antigua casa de su hermano muerto, Cetarti empieza a tener determinados sueños. En los sueños, el sujeto deja traslucir cierto movimiento emocional que en sus actividades diurnas parece anestesiado o embotado. Se produce el reencuentro con el fantasma de su hermano, con quien en vida no mantuvo contacto alguno. Incluso desconocía que vivían en la misma ciudad: “Se durmió temprano y soñó que le quería preguntar a Gómez si su hermano alguna vez le había contado algo de él. Pero lo único que le salía de la boca eran unos garabatos que caían en el piso. Como si hablara en un idioma muy extranjero, escrito con unas letras de caligrafía desconocida” (Busqued 2009: 124). La presencia fantasmática del hermano aparece en los sueños y desaparece durante la vigilia, cuando Cetarti se limita a clasificar el caos que aquel ha dejado en la casa y a descartar los materiales que no tienen utilidad. Estos objetos no tienen para él ningún significado afectivo.

Entre los bienes que le ha legado el hermano, se encuentra una colección de cadáveres de insectos en el fondo del patio. Como hemos señalado anteriormente, en la novela se registran referencias insistentes a insectos y a los modos en que esos insectos mueren o producen daño. Del mismo modo que con los calamares gigantes, se trata de animales de proporciones inusitadas, con propiedades depredadoras inusuales para su

especie. Por caso, se cuenta la historia de un trabajador de gomería al que le amputaron dos dedos luego de ser mordido por un escarabajo. También hay animales que se comen a otros animales: un cascarudo se come un perro, lentamente, y una lampalagua engulle un lechoncito entero.

Se produce un acercamiento entre lo animal y lo humano, una convivencia tensa que ocasionalmente se resuelve de manera fatal. Siguiendo a Garramuño, podemos señalar que no se trata, sin embargo, de un devenir animal ni de una humanización del animal. Antes bien, lo que se produce es “una indistinción entre aquello que nombra al animal y aquello que designa lo humano, una suerte de equivalencia e intercambiabilidad entre palabras, nombres y acciones que podrían definir lo humano o lo animal de modo indistinto” (Garramuño 2015: 121). El pliegue de lo animal-humano en *Bajo este sol tremendo* sugiere el carácter arruinado de las subjetividades que pululan, se arrastran o simplemente permanecen inmóviles en el relato. “Esa convivencia entre lo animal y lo humano supone (...) la presencia de personajes que solo de un modo muy precario –y por inercia– pueden definirse como sujetos” (Garramuño 2015: 124).

De manera indistinta, humanos y animales deambulan por un mundo cuya atmósfera es agobiante y cuyo clima se halla enrarecido, igualados por una misma presencia inquietante. Cuando Danielito y su madre van al cementerio a desenterrar los huesitos del niño muerto antes del año de vida, ella se lamenta: “Pobrecito. Todos estos años bajo este sol tremendo” (Busqued 2009: 73).

Referencias bibliográficas

- Aguirre, O. (2003), “Daniel García Helder. Episodios de una formación (reportaje)”. En *Punto de vista*, XXVI (77): 19-26.
- Benjamin, W. (2002) [1940], “Tesis de filosofía de la historia”. En Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2012) [1928], *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Buck-Morss, S. (2001), *Dialéctica de la mirada*. Madrid: A. Machado Libros.
- _____ (2011), *Origen de la dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Busqued, C. (2009), *Bajo este sol tremendo*. Buenos Aires: Anagrama.
- Castel, M. (2011), “Lo alegórico y el rastro: acerca de la inscripción de la temporalidad. *Ursprung des deutschen Trauerspiel* y el *Passagen-Werk*”, *Cadernos Benjaminianos*, número 4, ago-diez: 12-18 Recuperado de: <http://150.164.100.248/cadernosbenjaminianos/data1/archivos/02mariacastel.pdf> (29-05-2014).
- Cueto, S. (2012), “Restos de la literatura”. *Lector Común*: s/p. Recuperado de: <http://www.lectorcomun.com/sergio-cueto/ensayos/168/restos-de-la-literatura> (28-05-2015).
- Didi-Huberman, G. (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*. Madrid: Abada.

- _____ (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Garramuño, F. (2009), *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gundermann, Ch. (2007), *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Jameson, F. (2003), “La ciudad futura”. *New Left Review*, 21, may-jun: 91-106. Recuperado de: <http://newleftreview.es/authors/fredric-jameson> (02-06-2015).
- Kamenszain, T. (2007), *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- Lindner, B. (2014), “Alegoría”. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 17-82.
- Löwy, M. (2002), *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Oubiña, D. (2011), *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ronsino, H. (2007), *La descomposición*. Buenos Aires: Interzona.
- _____ (2009), *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2013), *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sarmiento, D. F. (1980) [1868], “Chivilcoy Programa”. En Tulio Halperín Donghi, *Proyecto y construcción de una nación: Argentina 1846-1880*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 408-414.
- Stegmayer, M. y M. Fernández González (2011), “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”. *Orbis Tertius*, XVI (17): 1-11.
- Terranova, J. (2013), “Catálogo animal y altura en Busqued”. En *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires: Milena Caserola, 33-51.
- Vedda, M. (2012), “Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*”. En Walter Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 5-57.
- Virno, P. (2003), “Ambivalencia del desencanto. Oportunismo, cinismo, miedo”. En *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*. Madrid: Traficantes de sueños: 45-76.