

Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued

por *María Stegmayer y María Fernanda González*
(*Universidad de Buenos Aires - Instituto de Investigaciones Gino Germani*)

RESUMEN

Tópicos invocados en la pregunta acerca de las manifestaciones más perturbadoras de la violencia asumen en la primera novela de Carlos Busqued una tonalidad sumamente inquietante, al escapar al tratamiento psicológico o la reflexión sociológica para situarse en una zona de indistinción entre sujeto y objeto, naturaleza e historia, figura y fondo, animal y humano: formas informes que traen noticias de un mundo subterráneo cuya violencia termina siempre por imponerse. Calibrar aquello que se juega en la experiencia de un límite traspasado y sus figuras —sintomático de la experiencia social del presente— es lo que proponemos explorar en este trabajo.

Palabras clave: Carlos Busqued - literatura contemporánea - violencia - límite - experiencia

ABSTRACT

In Carlos Busqued's first novel, topics around the most disturbing manifestations of violence adopt an unsettling tonality, since they avoid psychological treatment or sociological reflection to situate themselves in a zone of indistinction between subject and object, nature and history, figure and background, animal and human: formless forms bringing news from an underworld whose violence always prevails. The present article aims at exploring that which is involved in the experience of a limit trespassed and its figures —a symptom of social experience in the present.

Keywords: Carlos Busqued - contemporary literature - violence - limit - experience

La mayor parte de esos espíritus malignos aparecía furtivamente a la llegada de la noche. Pero había un enemigo de mortal sutileza, que se paseaba sin temor a la luz del día. Los santos del desierto lo llamaban daemon meridianus, pues su hora favorita de visita era bajo el sol ardiente.

A. Huxley

1. Consideraciones iniciales

Si revisamos la ficción narrativa publicada en los últimos tiempos resulta imposible no detenerse en una novela como *Bajo este sol tremendo* (Barcelona, Anagrama, 2009), de Carlos Busqued. Este libro, que no ganó el premio Herralde pero que fue objeto de una elogiosa consideración por parte de los jurados del certamen¹ —así se consigna en la primera página de la edición— fue también recibido con entusiasmo por parte de la crítica local. En un estilo lacónico que evita el cuestionamiento moral, el relato nos lleva hasta un pueblo desolado de la provincia del Chaco y de ahí en más nos arroja sin demasiados prolegómenos al vértigo de una trama que entreteje encuentros y sucesos cuya impronta macabra se escribe en una lengua despojada y automática que, sin embargo, resiste la inscripción en las formas del minimalismo, de las estéticas poscarverianas o en los diversos modos de la viñeta autobiográfica, ya muy transitados últimamente por la ficción vernácula. Se trata de otra cosa. Los tópicos generalmente invocados en la pregunta acerca de las manifestaciones más vigentes y perturbadoras de la violencia asumen en esta novela una tonalidad sumamente inquietante al escapar al tratamiento psicológico o la reflexión sociológica para situarse en una zona de indistinción entre sujeto y

¹ El jurado del Premio Herralde (Edición 2008) estaba compuesto por Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Magrinyà, Enrique Vila-Matas y el editor Jorge Herralde.



objeto, naturaleza e historia, figura y fondo, animal y humano. En efecto, la atmósfera aplastante del calor chaqueño —que se llena o se vacía a fuerza de porro y documentales— parece igualar la vida de los personajes con la vida insignificante de los insectos. Vida desnuda, más cerca de ellos o de los extraños moluscos y elefantes asesinos cuyas historias recorta Cetarti, el protagonista de la novela, estas formas *informes* traen noticias de un mundo subterráneo cuya violencia termina siempre por imponerse. La intención de calibrar aquello que se juega en la experiencia de un límite traspasado y sus figuras —sintomático de la experiencia social del presente— es lo que nos proponemos explorar en este trabajo.

2. Minimalismo ¿y después?

Si una palabra le conviene a Lapachito, el pueblo al que se traslada Cetarti para encontrarse con los cadáveres de su madre y de su hermano —muertos a escopetazos a manos de un hombre que luego se pegaría un tiro con esa misma escopeta; un ex militar al que Cetarti no conocía y que, según se le informa, vivía con su madre en el Chaco— es páramo. Un paisaje desolador del que emerge un olor putrefacto que se adhiere a la nariz y a la piel: un pueblo prácticamente hundido en el barro corrosivo de napas desbordadas, un vertedero de suciedad que se incinera bajo un sol indolente y tremendo, maligno, como apunta el militar retirado que se presenta como albacea del muerto y acompaña a Cetarti al cementerio a reconocer los cuerpos, un sol como un demonio cuyo reino —intuimos desde las primeras páginas— trasmuta el paisaje, las cosas, los animales y los hombres en figuras imprecisas, espectrales, como los espejismos y las alucinaciones que confunden al viajero en el desierto y que son también ambiguo presagio de muerte. Es la pestilencia de los restos —que mal puede contener el barbijo que le ofrecen a Cetarti— la que desvanece por un momento el sopor y luego de la previsible arcada es la canilla en la que se lava la boca una vez afuera del depósito la que se convierte en “la punta de un sistema de cañerías que reptaba entre todo ese barro de *muertos*” (22). Bataille se había preguntado por esas experiencias que, como la risa, las lágrimas, el sueño o, en este caso, la náusea, conectan con la dimensión de lo *sagrado*; en ellas el sujeto se pierde, se tambalea o se descentra: son experiencias de un límite en el que el yo —paradigma de la conciencia y emblema del mundo homogéneo— se encuentra momentáneamente destituido, exiliado de sí, extrañado y confrontado con una ajenidad radical o la violencia absoluta que llamamos muerte. Lo que se expulsa, se pretende mantener a distancia, se confina, se conjura o se tapa como se sellan las cloacas o como se amurallan los cementerios, evoca también un espacio otro (con leyes propias) que puede vincularse de un modo legítimo con aquel estrato que Freud denominó *inconsciente*. Dicho espacio, una de cuyas manifestaciones es la que se convoca bajo el signo de lo *siniestro*, encuentra en la novela de Busqued una omnipresencia fuera de lo común. 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, se nos ofrece de ello un inventario tan exhaustivo como radiográfico. Tanto en la figura insistente de la ruina como en la proliferación de lo monstruoso se expresa la potencia perturbadora de lo siniestro; una ajenidad familiar que une los contrarios y siembra la confusión allí donde la diferencia se creía una conquista de la identidad. ¿Cómo leer esas múltiples referencias: pozos negros que revientan, muertos a escopetazos, dientes podridos como “en una propaganda de dentífrico del infierno” (23), furiosos calamares gigantes, escarabajos venenosos, cangrejos herradura, imprevisibles elefantes asesinos? La vía de lo siniestro —explorada por Hal Foster en su revisión crítica de algunos principios rectores de la poética surrealista— podría ser de ayuda. Recuperando entonces ciertos argumentos de Foster en *Belleza compulsiva* sería posible definir la poética de Busqued como un nuevo tipo de realismo o quizá un surrealismo revisitado y en este sentido como una vuelta de tuerca a los realismos minimalistas de los 90 y después. Dentro de este género, los relatos de Martín Rejtman pueden servirnos para ensayar un contrapunto.

Tanto en su primer libro de relatos, *Rapado* (1992), como en *Literatura y otros cuentos* (2005), Rejtman utiliza el registro de un minimalismo local con sus propias escenografías urbanas, sus despliegues de banalidad y tedio, y sus personajes insignificantes, siempre al borde

de la abulia o la depresión. Historias mínimas que no presentan ribetes demasiado trascendentales. Un minimalismo, decíamos, asociado a la austeridad narrativa poscarveriana.

Pues bien, algo de la atmósfera que se recrea en las narraciones de Rejtman parece rozarse con la novela de Busqued. La banalidad de lo cotidiano, el aburrimiento, la abulia, el tedio (imágenes como la televisión intermitente o como “ruido de fondo”), parecen asomar como puntos de contacto entre uno y otro. Sin embargo, la tonalidad que asumen estos tópicos en *Bajo este sol tremendo* hace que podamos ver en ella una suerte de desplazamiento.

Si en Rejtman la monotonía del presente era combatida a fuerza de pequeñas e insólitas transgresiones (robar una moto, tomarse un colectivo sin destino o preparar un licuado con pastillas de *Alplax*) que expresaban no sólo la necesidad de “matar el tiempo” sino también un deseo de huida; en Busqued las posibilidades de movimiento —incluso en la forma de ese momentáneo y efímero cambio de estado que los personajes de Rejtman consiguen alcanzar— aparecen reducidas al mínimo, o incluso a lo imposible. Más cerca de los movimientos tristes que recorta la soledad de la jaula que de la coreografía maníaca de una atestada pista de baile, de la que se puede hacer un frágil e instantáneo simulacro de hogar, los personajes de *Bajo este sol tremendo* no encuentran manera de escapar a los lazos devoradores que recrea el más turbio y mórbido entorno “familiar”. Pues si a esa instancia de circulación constante (de objetos, nombres, y personas) que encontramos en los cuentos de Rejtman le podemos atribuir el carácter de precario “antídoto” contra el estancamiento, es también porque incluso en la opacidad de los motivos se intuye un orden que es imperativo hacer estallar. Quizás esta sea una clave para entender por qué en las historias de Rejtman parecería no haber pasados ni futuros —ni tonos melancólicos—, sino sólo un presente narrado como el eclipse o la suspensión de la experiencia. Sin embargo, en la novela de Busqued el tono lacónico al que ya referimos no deshace sino que refuerza, en la potencia demoníaca de sus imágenes y en la atmósfera de devastación, aislamiento y violencia que define todas sus escenas y escenarios, una cierta mirada melancólica. Como su título sugiere, el sol tremendo que azota a los personajes parece sancionar de modo implacable la pereza y la indolencia, en suma, la desventura de los que nunca estuvieron vivos.²

3. ¿Aventura?

El derrotero azaroso de Cetarti en el que se va desplegando la trama puede remitirnos, aunque de una forma peculiarísima, a la idea de *aventura* acuñada por Simmel. Ésta, como forma ambivalente, consiste en que rebasa y rompe la conexión con la propia vida, destacándose e irrumpiendo en medio de ella un cuerpo extraño que, sin embargo, alguna relación guarda con el centro de la vida.

Pues bien, ¿es el viaje de Cetarti una aventura? Ciertamente es que los acontecimientos que se suceden a partir de la noticia del asesinato no se prestan fácilmente a una lectura en clave simmeliana de la forma del “aventurero”. Si tomamos la figura de la aventura desarrollada por Simmel es porque quizá paradójicamente la novela parece anunciarnos algo del orden de su fracaso o de su imposibilidad. En otras palabras ¿en qué medida aquel suceso terrible —que no encuentra su correlato en un despliegue de la interioridad del personaje— puede recortarse como fragmento, autonomizarse de la vida cotidiana y establecer asimismo una relación con la “totalidad de la vida”? La deriva errática, el viaje al infierno podría leerse como aventura pero a partir de ciertos desplazamientos: ¿un viaje macabro, un mal sueño, o más bien, una pesadilla?

Si en la forma de la aventura que describe Simmel estaba presente la idea de un fragmento o instante capaz de condensar la completud de la existencia; entonces, cabría preguntarse ¿qué sería en la novela de Busqued el “centro de la vida”? ¿Es reenviable éste a la totalidad como unidad plena de sentido? Porque lo que está en juego es la misma noción de

² Ese estado o dolencia del alma que en la Edad Media había sido definida como un “vicio fatal” o “acedia” haciendo que “los hombres transitaran de la luz a la oscuridad y viceversa, vagando bajo un planeta detenido eternamente en el centro del horizonte” (Galende, 2005: 66).

vida: la vida aquí no parece restituir ninguna unidad.³ Antes bien, Busqued nos muestra, a cada paso y de manera escalofriante, hasta qué punto aquello que podríamos llamar el “centro de la vida” coincide con la muerte. Que la muerte no está al final de la vida, sino antes, durante y después; ligada a ella de antemano, configurándola, y también como único horizonte de espera.

En esta clave también podría pensarse la fuerza del fantasma de la madre y el hermano asesinados, que reaparecen en los sueños de Cetarti:

Soñó que su madre, desnuda y con el agujero de la perdigonada en pleno esternón, le alcanzaba el bolso amarillo de su hermano. Cetarti lo abría y sacaba un escarabajo enorme, como el que había visto en la estación de servicio de Lapachito pero mucho más grande (...). Y si bien el cuerpo era idéntico, el animal no tenía patas, sino unos tentáculos que se adherían trémulamente a sus brazos. Sabía que el escarabajo estaba lleno de veneno, pero en el sueño Cetarti pensaba “está lleno de tristeza y no me va a morder” (55).

Decíamos, entonces, que el viaje de Cetarti tiene la forma de una aventura macabra, un mal sueño “a la vez profundo y perturbado, poblado de imágenes gomosas que no llegaban a la pesadilla” (37). Simmel encuentra en el sueño un paralelo con la aventura. Se refiere al extrañamiento que produce al estar colocado fuera de la conexión de sentido que es nuestra vida en su conjunto y que, al separarse del proceso vital unitario y continuo, se nos revela con distante extrañeza. Algo de esto hay en las escenas surrealistas que se suceden en los sueños de Cetarti: a tal punto el acontecimiento de la muerte no puede ser registrado que se asemeja a un golpe o a una descarga ciega recibida sin que pueda anteponérsele la defensa de la conciencia — de ahí que se constituya como *trauma*— que el protagonista lo vive como si le hubiese ocurrido a otro, o como si hubiera sido en sueños donde el suceso de la muerte tuvo lugar.

Si bien el escenario resulta fantasmagórico, y en Lapachito todo parece amplificarse y tomar dimensiones monstruosas —cualquier insecto puede mutar en una amenaza letal—, no se trata tanto de una pesadilla terrorífica como del clima enrarecido y difuso de la duermevela. Ese espacio fronterizo encuentra un correlato en la distancia ambigua y refractante —siempre dispuesta para anularse— que hay entre las criaturas repelentes y destructivas que aparecen en los documentales y la cotidianeidad monstruosa pero anestésica en la que transcurren los personajes. El espanto, según Freud, se conecta menos con la novedad que con el retorno de aquello que es familiar pero como venido de otro tiempo. En otras palabras, lo *siniestro* no refiere a ningún contenido concreto sino al hecho mismo de la irrupción y la perturbación temporal que ésta suscita. Conviene recordar, en este sentido, lo que en *Espectros de Marx* Derrida sugiere a propósito de la perturbación temporal en referencia a la sentencia “the time is out of joint” en boca de Hamlet. No sólo señala —revisando las distintas traducciones— el carácter trastornado, desajustado, fuera de quicio, del tiempo, de la época, sino que:

out of joint calificaría la decadencia moral o la corrupción de la ciudad, el desarreglo o la perversión de las costumbres. Se pasa fácilmente de lo desajustado a lo injusto. Este es nuestro problema: ¿cómo justificar este paso del desajuste (valor más bien técnico-ontológico que afecta a una presencia) a una injusticia que ya no sería ontológica? (Derrida 1998: 33).

En efecto, a su manera, la novela de Busqued se hace cargo de esta pregunta y nos ofrece —en la forma de un sórdido inventario, una zaga de lo perturbador, cuya sutileza alegórica no podría pasar desapercibida— una potente reflexión sobre la violencia histórica. No

³ Se nos dirá: nada más lejos de este personaje, hundido en la nada, sin motivaciones aparentes, encerrado viendo documentales y fumando porros. El “proceso vital” de Cetarti pareciera reducirse a la mera vida orgánica, a una serie de rituales mínimos pero indispensables con los que este ser humano, de vez en cuando, debe cumplir para sobrevivir.

sólo vuelve sobre las violencias persistentes que acompañaron la experiencia moderna desde sus inicios, sino que ensaya una reflexión sobre sus torsiones contemporáneas exponiéndolas —de ahí su carácter perturbador— en las huellas de una duplicidad que no se resuelve a favor de ningún extremo. Tanto las figuras del doble o la ruina tienen la virtud de exhibir y alojar las huellas de la violencia sosteniendo la tensión (del sentido, de las fuerzas que lo componen y descomponen, de la actualidad de lo inactual y la inactualidad del presente, en suma, la propia temporalidad del tiempo) que tan bien marcara Derrida.

4. Bajo este sol ¿surrealista?

Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir. Ahora sólo existe realidad. A. Breton

En su libro *Belleza compulsiva* Hal Foster propone enfocar esta corriente de la vanguardia artística y literaria desde un ángulo que escapa a su caracterización en términos de un “movimiento de amor y liberación” para verlo más bien como uno que habla del “aturdimiento traumático, el deseo mortal y la repetición compulsiva”. Haciendo converger estos tópicos en la noción freudiana de lo *siniestro* Foster sugiere un recorrido que ofrece varias entradas posibles a *Bajo este sol tremendo*. En todo lo dicho hasta aquí sobre el estatuto del cadáver, la economía del fantasma, las variaciones sobre la descomposición, la desfiguración y el extrañamiento onírico resuena lo *siniestro*. Así mismo, estos atributos podrían vincularse a las operaciones que moviliza lo *informe* en el pensamiento de Bataille, entendido como aquello que se sustrae a una exigencia, a una conformidad o a una adecuación; es lo que no se adhiere a la dignidad de la *forma*. Tal como reza la entrada del célebre *Dictionnaire*, *informe* es “un término que sirve para descalificar” (Bataille 2008: 55) y, podríamos agregar, un principio de desclasificación radical. En este sentido, lo *informe* sería el principio de una anti-filosofía (o una anti-aventura, para retomar nuestra referencia simmeliana) si esta última se entiende y calibra su tarea en la pretensión de que el universo (o la vida) cobre *forma*. Lo *informe* podría pensarse, entonces, como una potencia desintegradora de todo orden estable de clasificación y organización. En el desbaratamiento de límites y fronteras lo *informe* podría captarse, en suma, como una multiplicidad de fuerzas que tornan inestable, indiferenciado y móvil el espacio en que operan.⁴

5. Ruina y tristeza

Tanto Simmel como Benjamin se interesaron en la figura de la ruina y advirtieron que en ella se tensan fuerzas contrapuestas. En otras palabras, que en la ruina conviven de un modo peculiar naturaleza e historia. En la línea de interpretación benjaminiana la ruina nos confronta al mismo tiempo con una historia petrificada, amenazada de disolver su significado en pura naturaleza y con una naturaleza que se revela como hinchada de significación histórica. De ahí la fuerza crítica del concepto de *historia natural* que pone en escena justamente la idea de una dialéctica en suspenso. La ruina es precisamente extravío de la posibilidad del símbolo⁵ porque en ella el sentido está detenido, suspendido, imposibilitado de resolverse en alguna forma

⁴ En este sentido, lo *informe* no es ajeno a una cualidad entrópica de los espacios (de hecho la entropía es uno de sus principios de funcionamiento en la relectura de R. Krauss y I. A. Bois) junto con la *horizontalidad*, el *materialismo bajo* y el *pulso*. Cada una de estas operaciones encuentra su contrapartida en la *estructura*, la *verticalidad*, la *expulsión de la materialidad* y la *exclusión de la temporalidad* respectivamente.

⁵ En Benjamin la ruina tiene una potencia alegórica. El concepto benjaminiano de alegoría busca revertir el carácter secundario e imperfecto atribuido a esta figura —concebida como inferior al símbolo— por parte de los románticos.

superadora o más elevada de lo uno. Si el intérprete benjaminiano se detiene ante la ruina es sin ánimo de restituírle alguna forma de plenitud o armonía, más bien lo hace con la voluntad de resguardar la escisión que se recorta como enigma que el lector debe hacer saltar. De modo que mientras Simmel enfatizaba el momento de la armonía simbólica —ese placer estético-metafísico que encontramos en la forma de la ruina y que nos conduce a una nueva unidad⁶—, Benjamin destacará la faz alegórica y profundamente triste (antes que trágica) de esa cifra de ajenidad y de ausencia que porta todo lo ruinoso. Tal como apunta Horacio González en referencia a Proust, este cortocircuito entre naturaleza e historia, que en la ruina reviste la forma de una perpetua inminencia, reenvía a una idea de circularidad en tanto “la primera tiene en la tormenta el síntoma de su actividad creadora y la segunda tiene en los restos arrancados o muertos de la actividad social su momento de detención: la sobras de un racimo, que envían a la siesta, forma delicada de la memoria social” (1992: 42-43). La novela de Busqued está construida precisamente 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 (Cetarti y Danielito en oposición a Duarte que veremos no participa de esta parálisis del ánimo) están atrapados en la circularidad del gasto inútil de la que hablaba González hace un momento, y nos remite a las nociones de ocio y aburrimiento, contemplación melancólica, estado de duelo, pereza extrema o simple tedio vital: “Cetarti ocupó gran parte de la mañana caminando en círculos por la casa, como un autito chocador conectado a baja tensión, fumando y deteniéndose cada tanto ante la pecera” (54). En efecto, el transcurrir de Cetarti no parece distinguirse en absoluto del comportamiento que él mismo observa en el ajolote que tiene por única compañía y que: “casi siempre inmóvil, cada tanto nadaba perezosamente hacia arriba, a tomar aire o un bocado de la comida en escamas que flotaba en la superficie” (77).

En los modos en que la novela trabaja la figura del espectador —los personajes pasan casi todo el tiempo mudos e intoxicados de porro frente a alguna pantalla en la que se suceden sin excepción escenas brutales de destrucción, tortura, canibalismo y crueldad y en las que hombres, máquinas y animales son a la vez sujetos y objetos de la violencia— podría pensarse que se verifica un pasaje de la contemplación a la fusión alucinada con la imagen. Este deseo de fusión que reviste la forma del encantamiento —de volver a un estado de indistinción— tendrá incluso la oportunidad de consumarse en el choque real que nos arroja a las coordenadas finales del relato y que ya se nos había anticipado en un pensamiento de Cetarti. No sólo tiene un recuerdo “agradable” de “insectos impactando contra el parabrisas” sino que acto seguido desea: “Dormir al costado del camino. Dejarse llevar. Estrellarse contra algo en la ruta, a última hora de la tarde” (142). La escena del choque que provoca Danielito y que salva a Cetarti de la muerte que Duarte le tenía reservada también incluye un momento curioso, como de comunión extática con la vaca que se cruza en el camino de un Danielito meditativo. Todo sucede como si la visión del animal que “lo miraba casi a los ojos desde una distancia de dos metros, con una expresión pacífica y (le pareció, aunque no llegó a formular enteramente el pensamiento) de leve curiosidad” (178), le hubiese afectado los reflejos: ya es tarde cuando se decide finalmente a frenar.

6. La experiencia del shock

El viaje que tenía por delante no le parecía tanto porque implicaba una posición relativamente estática, con movimientos muy acotados para apretar pedales, mover el volante, a lo sumo cambiar el dial de la radio. Pero bajarse del auto, hablar, hacerse entender, pagar, etcétera, le parecía una tarea irrealizable que se descomponía en una serie casi infinita de tensiones musculares, pequeñas

⁶ Producto de una inversión de la lógica de las fuerzas que se debaten en ella, Simmel halla en la ruina una elevación que se convierte en descenso o retorno a una realidad primordial.

decisiones posicionales, operaciones mentales de selección de palabras y análisis de respuestas que lo agotaba de antemano (46).

Vale la pena detenerse en esta cita donde se explicita de modo rotundo la “pesadumbre” con la que se mueve Cetarti. Es que el automatismo, la inercia y la pobreza anímica —estados que se repiten hasta el hartazgo en la narración— se conjugan paradójicamente con el ritmo acelerado en el que se suceden estímulos e impresiones que afectan la sensibilidad. Como si algo de la vida urbana moderna sobre la que tanto llamaban la atención Simmel o Benjamin se colara en la narrativa de Busqued, no ya para constatar una vez más su diagnóstico, la experiencia del *shock*, sino más bien para exacerbarlo y desplazarlo hacia escenarios que ya no están determinados por la marcha industriosa del progreso. Se trata de otra cosa: ya no es posible sostener la provincia o el campo como contrapartida de la vida en las modernas urbes, se trata de una puesta al desnudo de la faz ruinosa producida como efecto de ese mismo progreso y, como para rematarla, de la retirada radical o el hundimiento final de todo lo que había traído como signo (ideológico) de avance o evolución de la humanidad. En la forma de una venganza tardía de la naturaleza se pone al desnudo el reverso borroneado de la empresa ilustrada: no sólo nunca habrían sido sofocadas completamente las fuerzas de la naturaleza (disimuladas bajo un tenue barniz civilizatorio) sino que retornan ahora con fuerza depredadora.

Entonces, si algo del diagnóstico que hace Simmel sobre las grandes urbes resuena en nuestra lectura de Busqued es porque algo de ello, decíamos, los estados de *indolencia*, nos resulta familiar. La recepción del shock, aquí, se traduce en el automatismo, el tedio, la desidia, la anestesia. No hay ninguna voluntad *reflexiva* en estos personajes: hay, sí, estímulos a los que se responde lánguida e involuntariamente, como si la experiencia pura y dura de los hechos traumáticos a los que se ven expuestos no lograra advenir a la conciencia o, por así decirlo, vivenciarse (en efecto para Benjamin la vivencia se recorta como lo opuesto a la experiencia). La estructura que sostiene al sujeto está profundamente conmovida y sin embargo ellos no parecen conmoverse.

Tal vez haya sido la teoría psicoanalítica la que mejor ha constatado la naturaleza del shock traumático en tanto experiencia psíquica fundamental en la época moderna. Por eso, Benjamin, leyendo al Freud de *Más allá del principio de placer*, señala que

[...] la conciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos. Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la de acogerla; está dotada de una provisión energética propia y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, de la influencia niveladora, esto es destructiva de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior’ (1999: 129-130).

La amenaza de esas energías, dice Benjamin, es la del *shock*. Pues bien, si la conciencia surge, según Freud, en el lugar de la huella de un recuerdo, entonces podemos pensar que lo que no ha sido registrado en la conciencia —lo que no ha sido vivido conscientemente— pagará el costo de su repercusión traumática. Retornará, como en las pesadillas de Cetarti y de Danielito, con la fuerza perturbadora de *lo siniestro*:

Solía tener pesadillas en las que, con algunas variaciones de sueño en sueño, lo mataban a escopetazos. A veces estaba su madre junto con él, a veces estaba solo. Pero siempre entraba la sombra de un tipo enorme (a veces el tipo no era completamente humano si no que tenía una especie de tentáculos que le salían de la cara) con una escopeta y le disparaba en el cráneo (77).

En efecto, Freud encontró en los sueños recurrentes de los veteranos de la primera guerra mundial —cuyo análisis contribuyó a explicar la naturaleza de las *neurosis traumáticas* y a esclarecer la hipótesis de la *compulsión a la repetición*— que en ellos se desplegaba una ansiedad “protectora” con la que se buscaba *repetir* en vano una preparación inútil para defenderse del *trauma* ya acontecido.

Volviendo al surrealismo, otro aspecto de lo siniestro que remarca Foster es su emergencia en la forma de una indistinción entre lo animado y lo inanimado, en la inercia de la vida y el predominio de la muerte, o en la idea de lo que no termina de morir o está muerto en vida:

La serpiente no dejó de moverse. A Danielito le dio miedo y le dijo a su madre que seguía viva.

—No, no —dijo su madre—. Las víboras se siguen moviendo después de muertas, un rato largo (154).

Foster agrega que esta tendencia a la indiferenciación puede leerse también en un registro filogenético, en tanto los insectos —“A mí me dio la impresión como de estar viendo algo medio prehistórico” (165)— o las extrañas criaturas que habitan el fondo del mar o las profundidades de la selva, evocan estados primordiales tanto de ontogénesis como de evolución. En esta línea de interpretación, podría pensarse que los personajes oscilan entre estas dos fantasías siniestras: la de la plenitud materna (el sueño de un tiempo-espacio previo a la separación física y la pérdida sobre la que se funda el sujeto) y el castigo paterno (el personaje de Duarte ocupa la posición de un padre sádico y terrible, al que tanto Cetarti como Danielito temen y obedecen y al que los liga un vínculo ambivalente que conjuga una extraña dosis de apego y fascinación mórbida). La segunda figura que analiza Foster es la que denomina lo *explosivo fijo*, que entraña una caducidad de movimiento: “en vez de la acción espontánea de lo inanimado que se vuelve animado, tenemos un cuerpo cuyo movimiento es detenido, volviéndose imagen” (2008: 69). Refiriéndose a una fotografía de infancia observa Cetarti que:

No parecía una foto, que es el registro congelado de algo que puede estar moviéndose. Era más como la filmación de algo que está quieto, tan quieto que parece una foto, hasta que algo en el cuadro cambia de posición: una hoja de una planta movida por la brisa, una mosca que se cruza frente a la cámara (55).

La presencia de la mosca que se cruza frente a la cámara, la relación con la naturaleza en términos de una vitalidad inerte, que arrastra en lo que crece el disfraz de la muerte, se expresa también en lo que se pudre, en los cuerpos en descomposición (animales y humanos) que pululan por la novela. Tanto en Lapachito como en Córdoba (Cetarti se muda a la casa de su hermano muerto en las cercanías del matadero municipal) los vapores mortíferos están al alcance de la nariz. Un olor que tiene una existencia tanto externa como interna. Como sugiere Benjamin del pueblo que reposa al pie de la montaña del Castillo en Kafka “el aire de este pueblo no está limpio de todo lo que no llegó a cuajar o bien se pasó de maduro y que, corrompidos, se mezclan” (2007b: 70). La novela está plagada de señales que anticipan un desenlace tremendo, de signos, encuentros y descubrimientos ambivalentes. Pueden entreverse en este pensamiento de Danielito que no contiene ni la menor señal de ironía— “Qué bueno ser alcohólico, pensó, qué bueno ser asesinado por un elefante” (73)— y en ese sentido remiten a la conexión que señalara Freud entre deseo y muerte en la *compulsión a la repetición*.

En otro nivel, la repetición encuentra en la figura insistente del doble otro modo de desplegarse. No sólo hallamos en el personaje de Danielito un doble evidente de Cetarti, en Duarte un duplicado criminal del asesino de los parientes del protagonista, y en la madre muerta de Cetarti una evocación de la madre suicida de Danielito, sino que la duplicidad estructura el modo mismo en que se van tramando los acontecimientos y todo parece suceder como por segunda vez: Danielito lleva el nombre de su hermano muerto como un oscuro presagio y el

encuentro entre él y Cetarti es contado en espejo, dos veces, desde la perspectiva de uno y otro personaje. Por último, la escena que describíamos más arriba, entre Danielito al volante de la camioneta y una vaca que se cruza en el camino para hechizarlo, dotada momentáneamente con la capacidad de devolver la mirada, ya había sido anticipada, de alguna forma, en el episodio de otro accidente que observa Cetarti. Un toro atropellado por una camioneta en las cercanías del Matadero Municipal: “Cetarti miró la cara del toro, que resoplaba como un motor viejo. Se vio a sí mismo en el reflejo convexo del ojo del animal. Ya no había furia” (118).

Después de haber convocado más de una categoría de cuño psicoanalítico en las observaciones precedentes en torno a la novela de Busqued, y en función de anticipar posibles equívocos, cabe sostener que el hecho de recurrir a los mecanismos que Freud atribuyó al inconsciente, y que Lacan en su huella definió como estructurado al modo de un lenguaje, supone entender las categorías del psicoanálisis no como si fueran atributos de un “sujeto”. “Somético así a la psicología o a la sociología, el psicoanálisis se reduce frecuentemente a una técnica de readaptación ‘emocional’ o ‘afectiva’, a una reeducación de la ‘función relacional’ que nada tienen que ver con su objeto real” (Althusser 1988: 79). No se trató aquí de “psicologizar” o “sociologizar” (en este último sentido) la novela de Busqued, ni tampoco de una extrapolación teórica, sino de elucidar las formaciones ideológicas que gobiernan los modos de pensar una serie de categorías —naturaleza, historia, violencia, conciencia, existencia— en nuestro mundo actual. La mirada psicoanalítica, es decir, la atención a las formaciones específicas del *inconciente*, cuyo alcance teórico reside en haber puesto de manifiesto una serie de condiciones formales (condensación y desplazamiento) que escanden el discurso, nos permitió dar cuenta de las variaciones históricamente significativas —los hiatos entre lo visible y lo enunciable, el ruido y la voz, lo consciente y lo inconciente— de esa opacidad o estructura de desconocimiento (ideológico) sobre el que se monta el devenir histórico. La novela de Busqued nos obliga a formular nuevamente la pregunta acerca de qué es ser hombre, qué es un cuerpo, qué es un lazo, qué es lo común de la comunidad, qué relación entablamos con los otros y con la naturaleza; en otras palabras, no tanto una pregunta por la sustancia o por lo deseable sino por lo devenido. En ese sentido, se pone de manifiesto la necesidad de revisar cualquier respuesta fácil o tranquilizadora. La novela consigue interrumpir cualquier modo de reconciliación; si abre preguntas a cambio no nos da ninguna respuesta; toma el riesgo de no proponer ninguna forma de “buena conciencia”, ningún lugar reconfortante, ninguna compensación. ¿En qué sentido nos parece que en la estética de Busqued se juega una dimensión política? Acordamos con Rancière en que:

Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos (2000).

Es precisamente en esas sucesivas operaciones de perturbación, desacomodamiento, desclasificación, ambivalencia, entre otras que ya observamos, que la novela reconfigura *lo sensible* en términos de Rancière. Esta división de lo sensible —cimiento estético de toda política y dimensión política de toda práctica estética— no opera como *mimesis* de lo real, sino que monta y desmonta máquinas significantes que combinan y trafican (tanto en la historia como en ese discurso que identificamos como literatura) con el mismo material. Los signos de lo real se tejen y disponen en una cierta ordenación que es legítimo denominar ficcional a un lado y al otro de la frontera. En efecto, tal como afirma Rancière, lo real no puede sino ser ficcionalizado. La pregunta por la dimensión política de una obra de arte, en este caso una novela, pasaría entonces por el modo singular en que los elementos de una experiencia y un lenguaje comunes se convierten en algo distinto; a saber, y en ese sentido decíamos que revela los perfiles más sórdidos de la experiencia social, *Bajo este sol...* consigue dos cosas: presentificar la ausencia, la imposibilidad o el fracaso de una comunidad plena y exponer en ese

mismo gesto, la distancia que se abre entre el presente y la posibilidad de una vida justa. Tal vez con ello, al enfatizar el desajuste, la novela constituye una suerte de reverso de la utopía, si esta se entiende como el buen lugar o como una “división no polémica del universo sensible” (Rancière 2000). En esta línea, si la novela de Busqued es un genuino acontecimiento literario es porque —aun si parece movilizar un pesimismo bajo todo punto de vista desalentador— lo interesante es que sortea las identificaciones imaginarias en que la comunidad se ajustaría a sí misma (de un modo positivo o negativo, salvífico o catastrófico) y de esta manera vuelve a poner en cuestión la distribución de territorios y papeles; en síntesis, consigue mantener abierta la disputa entre lo que se hace y lo que se puede hacer, lo que se ve y lo que se dice.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (1991). "La idea de historia natural" en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós.
- AGAMBEN, Giorgio (2004). *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ALTHUSSER, Louis (1988). *Freud y Lacan*, Nueva visión, Buenos Aires.
- BATAILLE, Georges (2008). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BENJAMIN, Walter (1999). "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2000). "Apuntes sobre el concepto de historia" en *La dialéctica en suspenso*, Santiago de Chile, Arcis-LOM.
- BENJAMIN, Walter (2007a). "Tesis sobre la filosofía de la historia", "Para una crítica de la violencia" y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Conceptos de filosofía de la historia*, Terradar Ediciones, Buenos Aires.
- BENJAMIN, Walter (2007b). *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos.
- BUSQUED, Carlos (2009). *Bajo este sol tremendo*, Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1998). *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta.
- FOSTER, Hal (2008). *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- FREUD, Sigmund (1990). "Duelo y melancolía" en *Obras Completas*, Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- FREUD, Sigmund (1996). "Más allá del principio del placer", en *Obras Completas*, Tomo XVIII, Buenos Aires, Amorrortu.
- GALENDE, Federico (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- GALENDE, Federico (2005). *La oreja de los nombres*, Buenos Aires, Ed. Gorla.
- GONZÁLEZ, Horacio (1992). "La conversación proustiana: mentalidades y estrategias" en *La ética picaresca*, Montevideo, Altamira.
- LACAN, Jacques (2009). *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.
- RANCIÈRE, Jacques (2000). "La división de lo sensible", Trad.: Antonio Fernández Lera. Disponible en: <http://mesetas.net/?q=node/5>
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- REJTMAN, Martín (1992 [2007]). *Rapado*, Buenos Aires, Interzona.
- REJTMAN, Martín (2005). *Literatura y otros cuentos*, Buenos Aires, Interzona.
- SIMMEL, Georg (1986). "Las grandes urbes y la vida del espíritu" en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península.
- SIMMEL, Georg (2002). "La aventura", "Las ruinas", "El concepto y la tragedia de la cultura", en *Sobre la aventura. Ensayos de estética*, Barcelona, Ediciones Península.