

RESTOS DE VIDA EN *BAJO ESTE SOL TREMENDO* DE CARLOS BUSQUED

LIFE AS WASTE IN *BAJO ESTE SOL TREMENDO* BY CARLOS BUSQUED

DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.05>

MARCOS SEIFERT*

Universidad de Buenos Aires-CONICET, Argentina

Fecha de recepción: 28 de diciembre de 2016

Fecha de aceptación: 18 de abril de 2017

Fecha de modificación: 24 de abril de 2017

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar cómo la novela de Carlos Busqued *Bajo este sol tremendo* (2009) se apoya en la representación de vidas desechadas, basura y todo tipo de restos para instalarse en una tensión entre orden y exceso. La narración plantea una lógica en la que la basura, en lugar de constituirse en un indicio que posibilite la reconstrucción del paisaje social, exhibe lo desbordante, lo inasimilable y los vacíos de sentido. En el mundo que nos presenta Busqued lo viviente se vuelve resto en la medida en que encarna una heterogeneidad irreductible a cualquier estructura social y productiva.

PALABRAS CLAVE: Basura, violencia, vidas desechadas, exceso, heterogeneidad.

ABSTRACT

This paper analyzes the way in which Carlos Busqued's novel *Bajo este sol tremendo* (2009) is based on the representation of discarded lives, garbage, and all kinds of remains and thus proposes a tension between order and excess. The narration raises a logic in which garbage, instead of constituting an indicator that allows for the reconstruction of the social landscape, exhibits the overflowing, the unassimilable, and the voids of meaning. In the world that Busqued presents, the living becomes a remainder because it embodies an irreducible heterogeneity with regards to any social and productive structure.

KEYWORDS: Garbage, violence, discarded lives, excess, heterogeneity.

* marcseifert19@gmail.com. Doctorando en Literatura. Universidad de Buenos Aires.

Del flujo de escritura de la cuenta de la red social Twitter del escritor Carlos Busqued extraigo solamente dos posteos. En el primero, de agosto del 2012, se lee: "... me pregunto qué pensarán los arqueólogos del futuro cuando encuentren una colección de la revista 'noticias'". En el segundo de julio de 2013: "... vino el basurero y le pedí que deje dos bolsas". En ambos fragmentos, como resulta evidente, la cuestión central son los restos: qué nos dicen sobre los otros ausentes y qué relación podemos entablar con ellos en el presente. Frente a la idea de la basura como aquello que debe ser convencionalmente eliminado o puesto fuera de la vista, Busqued propone un desplazamiento: es preciso acercarla, observarla. Nada más lejos de una preocupación de corte medioambiental o una reflexión sobre la responsabilidad frente a generaciones futuras: se trata más bien de una fascinación por la basura como índice de patologías mentales, sucesos violentos, desórdenes sociales y aberraciones de todo tipo. Lo relevante aquí no pasa tanto por la construcción de una figura autoral que "vive de la basura", sino por el hecho de que se ponga al desperdicio en el centro de las condiciones de escritura. En consonancia con planteamientos como los de Shanks, Platt y Rathje, que consideran la basura el paradigma de las ruinas modernas, Busqued ve el presente como un rompecabezas hecho de basura al que siempre le faltan piezas. Su novela *Bajo este sol tremendo* puede leerse como un recorrido a través vidas desechadas, desperdicios, ruinas, en el que la basura, en lugar de constituir la posibilidad de reconstrucción del paisaje social, rubrica los vacíos de sentido, ciñe los límites de lo visible y lo legible.

Los cuerpos humanos y animales, sin importar que estén vivos o muertos, se presentan en esta novela bajo la lógica del desecho. En espacios donde todo parece sumido en la degradación y en el deterioro incesante, los personajes, también seres residuales, se vuelven los encargados de administrar los restos (familiares, animales, materiales), decidir con qué convivir de aquello que se convierte en desperdicio, qué residuo eliminar. La focalización en los despojos permite ver la tensión que recorre la novela entre clasificación y ordenamiento, por un lado, y la lógica del exceso, por otro: la proliferación indetenible, el desborde caótico y sofocante de los desechos. El documental sobre el mundo animal adquiere una función especular respecto a los personajes en tanto expone las vidas de los animales como desechables: vidas sometidas a la eliminación, la captura, la explotación. En el cuerpo del animal se instala la misma tensión entre simbolización, dominación, sujeción (la cacería, la explotación, la tortura del animal, pero también la captura por medio de la imagen a partir del mismo documental) y el desborde de violencia de lo monstruoso, el exceso de aquello que se posiciona fuera de los órdenes, las normas y lo previsible.

La insistencia narrativa sobre los restos que realiza la novela de Busqued funciona en estrecho vínculo con un modo particular de representación de la violencia. La

exposición de los despojos inasimilables al orden social y la sobrevida de aquello que desestabiliza como exceso o como falta la construcción de sentidos, no puede entenderse cabalmente sin la consideración de una violencia que se presenta como repetición compulsiva. Los actos violentos, propone *Bajo este sol tremendo*, constituyen una fuerza monstruosa que no irrumpe de forma aislada, ya sea como inicio o corte abrupto con el pasado, sino que es, más bien, parte de un arco que tiene una dimensión histórica: la continuidad subterránea entre el terror de Estado en los setenta y los excesos y horrores del presente (recorrido que encarna en la narración el personaje de Duarte).

1. POZOS NEGROS

En su inicio la novela construye un espacio dominado por la emergencia de aquello que los esfuerzos del higienismo y la medicina urbana históricamente han tratado de mantener a raya. La localidad chaqueña de Lapachito se figura como un espacio en el que, debido a la subida de las napas, el detritus humano domina las calles y se piensa que el “barro lleno de muertos” que rodea al sistema de cañerías puede llegar al agua que sale de una canilla. Los personajes parecen asumir la insistencia de un higienista en su disposición a enfocar y señalar la proximidad de lo malsano, lo pestilente, lo pútrido: “Mirá las casas: todas rajadas. Ahora todo el terreno es barro, se hundén. Los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos negros. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año” (20).

Cetarti, quien se entera de que Molina, el concubino de su madre, ha asesinado a esta y a su hermano, se moviliza de Córdoba a Lapachito. Allí se encuentra con un pueblo de casas “con la pintura descascarada” (14) y construcciones en pleno hundimiento y decadencia que parece delineado bajo el imaginario de la catástrofe. Convergen así las dos variantes en las que podemos concebir la escatología: excremento (*σκατός*) y último (*εσχάτος*). Se trata de un espacio público escatológico en la medida en que está dominado por la pestilencia de lo excrementoso y una degradación que parece marcar un fin de lo humano tal como fue entendido bajo parámetros civilizados. La presencia del cadáver y el excremento vienen a evidenciar la emergencia y la intromisión de aquello que fue ocultado y separado en la organización política y social de la convivencia urbana. Si cementerios y fosas sépticas tienen la función de aislar y ocultar como modo de garantizar la racionalidad y salubridad de lo público, el desborde de los límites de separación de estos espacios constituye una amenaza de corrupción que se cierne sobre la vida en común. En la novela de Busqued la superposición entre los espacios heterotópicos (el cementerio, el matadero, las cloacas) y el espacio habitable evidencia el lugar de desperdicio que se le asigna a la vida.

Dominique Laporte en *Historia de la mierda* señala que las ordenanzas sobre la eliminación de los desechos domésticos en la Francia del siglo XVI, si bien tenían como antecedente las cloacas romanas, constituyeron una de las primeras tentativas de *domesticación* del desperdicio. El detritus humano es restringido al hogar, a la esfera de lo privado, hecho que, según Laporte, no es ajeno a la historia de la intimidad y la génesis de los discursos de la individualidad (34). La prohibición de ensuciar el espacio público aparece relacionada con un proceso de individualización de las prácticas sociales. La irrupción del excremento en la novela, además de una irrupción de lo privado en lo público, constituye una desindividualización del detritus en paralelo a la que se produce también con los restos humanos a partir de la reducción de los cadáveres a cenizas. La muerte es aquí la pérdida de la individualización, la disolución de la identidad en la nada. En lugar de significar el pasaje de un culto de la tumba a uno en la privacidad del hogar (Ariès 479), la cremación conlleva la eliminación del recuerdo y el duelo. Los restos humanos son arrojados al flujo impersonal del sistema de cloacas: “Los restos de su familia ahora circulaban por las profundidades de la red cloacal de Lapachito” (156). Como señala Gabriel Giorgi, la novela presenta la imposibilidad de relación con la muerte, la incapacidad para simbolizarla, procesarla: “*Bajo este sol tremendo* da testimonio (ese es su poder) de esa pérdida o esa imposibilidad en la acumulación, narrativamente imparabable, de animales muertos” (160). La visibilización de los restos evidencia un proceso de indiferenciación del individuo en tanto los mismos convocan lo abyecto. Si lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme y rechazar para ser un yo (Foster 157), la proximidad de la abyección desbarata los órdenes subjetivo y social. En la novela de Busqued no importa la posibilidad de espiritualización ni elevación alguna de esta experiencia, no hay abyecto-sublime. Los restos considerados en su carácter abyecto revelan un fondo oscuro de desestabilización y perturbación de las identidades.

La muerte y la descomposición toman la forma de una pestilencia invasiva, imparabable. La preeminencia de lo nauseabundo se narra poniendo en primer plano la proliferación y la agresividad de los olores. Lo pútrido como emanación amenazante impacta a los personajes con la fuerza de un golpe: el olor que siente Cetarti cuando llega a Lapachito resulta “una bofetada”, la cercanía del matadero a la casa del hermano de Cetarti se percibe en oleadas de olor a carne podrida. Las exhalaciones repugnantes hacen que la violencia y la muerte floten en la atmósfera, avancen y atraviesen todo: “... una mezcla de olor a humedad y ropa sucia impregnada de sudor alcohólico se metía en la nariz y parecía invadir los demás sentidos” (28).

El enfoque en lo inasimilable, la inmundicia y el excremento como experiencia de sofocación, coincide con el interés batailleano en la heterología como ciencia de lo

irrecuperable, lo improductivo (Mattoni 6). Frente a la conmensurabilidad y normalidad de las relaciones humanas pautadas por reglas fijas e identidades consistentes (homogeneidad social), lo heterogéneo como fuerza desconocida y peligrosa. En el mundo que nos presenta Busqued, la potencia no está puesta en un orden productivo, sino en la violencia y la desmesura de elementos heterogéneos. Tanto Cetarti, Duarte y Danielito, con sus diferencias insoslayables y relevantes, comparten su carácter de individuos no incorporados a la estructura social. Refractarios a la sociabilidad, se desprende de ellos un aura de heterogeneidad irreductible.

2. ANTE LAS IMÁGENES

La novela nos muestra que lo viviente, ya sea humano o animal, no puede existir ajeno a la violencia: en el centro de la vida familiar, en la presencia o ausencia de lo estatal, en la representación de la vida de la naturaleza que hacen los documentales, en la cotidianidad más intrascendente. De alguna manera, la violencia homicida funciona como motivo disparador que reúne a los personajes de la novela. El asesinato por parte de Molina de la madre y el hermano de Cetarti acerca a este último a las vidas de Duarte y Danielito. Como en el mito freudiano de la horda primitiva, como el asesinato de Abel por parte de Caín del relato bíblico, en el inicio de los lazos entre los hombres, parece afirmar la novela, siempre hay un crimen (Esposito 50). Busqued nos presenta una comunidad de los que sobreviven: todos los personajes son sobrevivientes respecto a sus seres más cercanos. Duarte en relación con Molina, Cetarti respecto a su madre y su hermano, Danielito en lo que respecta a su hermano menor. Esta sobrevida se narra como parte de una cadena de violencias en la que cada acto violento remite a uno anterior. No hay violencia mítica ni fundadora ni liberadora, sino violencia subterránea, compulsiva, traumática que resulta el eco, la rearticulación o el resto de un crimen previo: los elefantes asesinos de Mal Bazaar replican las vejaciones por parte de los hombres. Los secuestros que organiza Duarte son la reactualización, la continuidad bajo otras formas, de su participación en operativos en los setenta.

Si todo relato es un relato de destrucción, lo que queda como saldo y como referencia a estas historias son despojos. Luego de que Duarte le enseña a Danielito las fotos que documentan su anécdota sobre una lampalagua que se había comido un chanchito, aparecen otras fotos en las que emerge el terror histórico y político, como un kraken que acechaba desde las profundidades:

Eran fotos de operativos rurales, con la mayoría de los milicos vestidos de civil. En una, de fondo se veía una camioneta cosida a balazos. Entre el guardabarros y el comienzo de la caja, que era la porción que se veía, Danielito contó nueve

agujeros de un calibre muy grueso. Su padre estaba en cuclillas, descansando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que él acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector. (150)

El propósito documental de las fotografías es refuncionalizado por la ficción: no importa la documentación de un animal en los límites de lo verosímil ni la documentación histórica del Operativo Independencia, sino el espejamiento de dos imágenes en las que los mismos “cazadores” posan ante las cámaras con el cuerpo de sus “presas”. Cadáver animal y cadáver humano se contaminan, se impregnan mutuamente en la yuxtaposición. Lo que podría ser pieza de un archivo del terror forma parte de una serie en la que los despojos de la historia se vuelven botines, imágenes-trofeos, restos que evaden el testimonio del terror para volverse espectáculo privado. Queda convocada, entonces, en la imagen la doble acepción que señalaba Barthes en *La cámara lúcida* respecto al término *Spectrum*: “... esta palabra mantiene una relación a través de su raíz con ‘espectáculo’ y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (39). La clave para leer las fotos que puntean la narración aparece cuando Cetarti observa una foto en la cual se lo veía junto a su hermano tomados de la mano. A Cetarti esta foto le parecía “*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: la hoja de una planta movida por la brisa, una mosca que se cruza frente a la cámara” (55) (bastardillas fuera de texto).

La fotografía, además de sostener la evidencia de la huella, de lo que “estuvo ahí”, presenta ante el espectador, “una inmovilidad viviente”, “un punto enigmático de inactualidad” (Barthes 158). En todas las fotografías que se mencionan en la novela (desde las fotos de los cuerpos de Molina y los familiares de Cetarti, las fotos de infancia que encuentra luego en la casa, las que saca Duarte en un momento a uno de los secuestrados, hasta las que encuentra Danielito), hay *una detención que es, a la vez, desestabilización*. Desplazamiento constante y contradictorio de los cuerpos entre borramiento, negación y exhibición que los instala en un territorio de intersección entre el presente y el pasado, entre lo público y lo privado.

Lo viviente se vuelve resto en la medida en que se presenta como materia sobrante y ajena. Al igual que la basura, los animales y los humanos en *Bajo este sol tremendo* no tienen un lugar, no están nunca en su sitio; si se trasladan a otro espacio es bajo la esperanza de reactivarse, reciclarse o extinguirse (Pardo). Como señala Giorgi, “nadie está en un lugar propio, todo cuerpo está dislocado, fuera de lugar” (155). La elefanta del zoológico es un despojo de la tortura que ejercieron sobre ella para hacerla bailar. No puede

parar de mover las patas: “... todavía devuelve miedo con lo mejor de sí misma” (170), afirma Duarte. También en este caso el cuerpo de lo viviente se presenta como resto de la articulación entre violencia y espectáculo, tortura y exhibición.

3. MIRAR A LOS ANIMALES

Entre la cita del poema “The Kraken” de Alfred Tennyson que oficia de epígrafe y la voz en *off* del documental que nos presenta al calamar gigante, la novela instala el contraste no solo entre la alta cultura y la de masas, sino también entre el monstruo mitológico y la criatura atrapada como dos polos en los que oscila la mirada sobre el animal. En el inicio se marca la intersección, pero, sobre todo, la brecha entre el imaginario fastuoso del animal increíble y lo viviente capturado. Lo central ya no es el señuelo de lo imaginario (Barthes 46), sino el señuelo como pieza del mecanismo que atrae al animal para ser apresado. Se afirma el poder y la violencia que lo viviente puede ejercer incluso sobre otros de su misma especie (el calamar aparece devorando a otro) y, al mismo tiempo, su vulnerabilidad, su exposición a quedar despedazado por los clavos con los que se lo lleva a la superficie. Lo viviente queda exhibido en su capacidad de supervivencia y de destrucción, su capacidad de adaptación en la lucha por la vida como un relato asombroso, pero también en su precariedad extrema, su vida a la intemperie y expuesta a mecanismos de muerte: desde los grandes monstruos a las moscas y mosquitos que mueren en un aparato hecho con tubos fluorescentes dentro de una jaula.

El documental sobre el calamar gigante no solo plantea la cuestión del monstruo que emerge desde las sombras, sino también la del régimen visual en el que es posible captar aquello que está en las profundidades: “El animal había atacado una cámara con un señuelo a mil metros de profundidad. El ataque fue tan potente que la cámara, sujeta por una boya a la superficie, bajó seiscientos metros más. El calamar había quedado enganchado al cable y tras casi hora y media de lucha logró desprenderse, sacrificando un tentáculo” (85). En su representación de la naturaleza, produce la expansión del campo de lo visible, capta aquello que está más allá del alcance del ojo humano, a la vez que hace un recorte de la naturaleza. El documental sobre la vida salvaje constituye un constructo ficcional con trucos ópticos y técnicas de edición, un meticuloso trabajo de montaje a partir de estrategias narrativas y recursos del sensacionalismo (Horak). De ahí la continuidad con el poema de Tennyson: el monstruo mitológico persiste en el imaginario que convoca la representación del animal fuera de sí, amenazante y aterrador que se vuelve ahora parte de un espectáculo de la cultura de masas. Pero el documental también exhibe a los animales en la precariedad de sus vidas sacrificables, en su exposición constante a

la eliminación, la captura, la explotación. El animal encarna la tensión entre el espectáculo monstruoso y lo viviente vulnerable. La pregunta sobre qué miran los personajes de Busqued en los animales se puede responder teniendo en cuenta esto. Si bien hay una fascinación por el animal que excede los límites de su especie, su manada, su comunidad, una bestia, *outlaw*, ajena, como el soberano, al régimen normal de la ley (Derrida 38), también hay, en su contemplación, una conciencia del animal como cuerpo expuesto y vulnerable al otro. Estos personajes que ejercen su crueldad sin entender la violencia como señalamiento de la interdependencia de los cuerpos expuestos (Butler 51), en la vida desechable del animal, en su cuerpo precario y sacrificable, reconocen una vulnerabilidad que se refleja en el propio cuerpo, una revelación de una condición compartida.

El cuerpo de lo viviente se encuentra expuesto no solo en su vulnerabilidad ante la violencia, sino también en la ausencia del duelo. El vacío simbólico para tramitar su muerte lo deja desnudo, pura materialidad. Tanto el cuerpo vivo como el cadáver se figuran como restos, despojos ajenos a cualquier lógica compensatoria que les restituya algún tipo de derecho o sentido trascendental. En los sueños de Cetarti, como señalan Stegmayer y González, la muerte aparece como lo que no puede ser asimilado, un *trauma* que se repite compulsivamente a partir de escenas surrealistas. Lo traumático y la imposibilidad del duelo se traducen en la proyección de un sentimiento de melancolía y tristeza que no se percibe en los hombres, sino en los animales. En estos sueños pesadillescos no es la mirada el medio de contacto con el animal, sino un sentimiento, una sensación por la cual se percibe la tristeza con la que carga: “Cetarti de alguna manera podía percibir vívidamente el estado de ánimo de los animales: una tristeza instintiva y un sentimiento de confusión ante las extrañas percepciones táctiles” (107). En otro de los sueños aparece el escarabajo enorme que había visto Cetarti, pero en lugar de considerarlo lleno de veneno, lo creía lleno de tristeza e incapaz de hacerle daño. En el umbral de indistinción entre lo humano y lo animal de la novela incluso la melancolía del mundo sin duelo en el que viven los personajes pasa a los animales.

4. CÓMO HACER COSAS CON BASURA

La basura en la novela no aparece espacializada en el lugar donde convencionalmente se arroja: no hay representación del vertedero de basura ni de los sujetos vinculados al mismo. En lugar del límite y la separación entre un espacio preservado donde se desarrolla la vida y otro donde se concentran los desechos, se lee el borramiento, el desborde, a partir de la figuración de una geografía de abandono, suciedad y decadencia. La vida y los espacios que habitan los personajes, si bien no pasan por el enclave físico

del basurero, se ven refuncionalizados por la lógica del vertedero de basura: la narración se detiene en el modo en que se eliminan o preservan los desechos que dejaron aquellos que murieron. En la casa donde se produjo el homicidio, la madre de Danielito, ocupada en “limpiar el enchastre”, decide qué quemar, qué preservar, qué vender. La herencia aparece bajo la forma del desecho que se divide en aquello que debe eliminarse y aquello que puede convertirse en dinero.

El espacio que mejor ilustra esta superposición entre basurero y espacio cotidiano es la casa del hermano de Cetarti. Una “casa tomada” por los despojos: “La luz amarillenta tardó en abrirse paso por la habitación, revelando una acumulación de pilas de material diverso que ocupaban la mayor parte del espacio, llegando casi hasta el techo en algunos lugares. En la acumulación había cierto orden, con estanterías improvisadas donde se acomodaban bolsas y cosas sueltas, y el resto en cajas apiladas” (66). La acumulación instala una tensión entre la cultura como dispositivo de clasificación y administración (Link 52) y lo que plantea su desborde caótico: el desecho, lo inasimilable. Esta colección de despojos funciona como una puesta abismo de la combinación de temas, materiales, recursos narrativos que toma Busqued de los bordes de lo cultural o de lo considerado como cultura de masas o cultura basura. En una charla abierta con otros escritores, Busqued afirma: “También forman parte de mi base algunas cosas que son una basura: la revista *Casos policiales*, los fascículos sobre la guerra de Vietnam, la revista *Selecciones*. Cosas que me han servido muchísimo y que no creo que ningún estudiante de Letras las tenga”.

La pila de materiales acaparados constituye, entonces, la materialización de aquellos elementos que dan forma a las condiciones de posibilidad de la novela. *Bajo este sol tremendo* está hecha con los mismos materiales que el hermano de Cetarti acumula obsesivamente hasta el punto de saturar su espacio habitable. Es significativo que la novela narre, también, la limpieza que decide hacer Cetarti de ese lugar una vez que resuelve instalarse allí. Esta secuencia de acumulación-herencia-limpieza de una pila de basura, que funciona como émulo de una especie de archivo cultural, exhibe el proceso de escritura de la misma novela, instalada en la tensión entre la recuperación de las historias, las imágenes y la retórica que aportan las revistas *Selecciones*, los fascículos bélicos, las revistas sensacionalistas y la “limpieza” u organización textual de esa acumulación en una trama que resulta un trabajado mecanismo de precisión narrativa. Si bien en el uso de estas fuentes parece producirse una actualización de los “saberes del pobre” que nutrieron la literatura de Roberto Arlt, hay una diferencia sustancial. Mientras que en el caso de Arlt tales saberes estaban atravesados fundamentalmente por el mundo de la técnica, en el caso de Busqued (si bien recurre a revistas viejas de historia o interés general

que se consiguen en locales de viejo o de saldo) lo central de su bibliografía desechada es el sensacionalismo y el *gore*: revistas como *Esto*, *Casos policiales* o *Muy interesante*.

Cetarti, encerrado junto a desechos de todo tipo, plantea, casi como un desafío borgeano, el problema de la clasificación y el inventario de una materialidad desbordante y heteróclita:

Aunque seguía dedicando mucho tiempo a mirar televisión y a la contemplación de los movimientos del ajolote, se entretenía algunas horas por día clasificando la basura: completamente drogado, sentado en un banquito, iluminado con una lamparita de cien watts en una portátil, revisando y embolsando las cosas y sorprendiéndose apagadamente por la amplísima variedad de porquerías que se acumulaban: placas viejas de circuitos integrados, carcasas de monitores de pc (incluso un par de monitores enteros), bolsas con resortes, ropa vieja arrugada, juguetes rotos, macetas con tierra reseca, exhibidores de chicles para quioscos, botellas viejas, vasos plásticos de yogur y dulce de leche apilados unos adentro de otros, bolsas con cabezas de muñecas de goma, electrodomésticos que no funcionaban, jaulas desfondadas para canarios. (116)

Aún más que por la apelación a sueños contruidos como escenas surrealistas o la desestructuración momentánea del punto de vista narrativo, el replanteamiento de la tradición literaria realista que establece la novela pasa por un intento de inventariar un conjunto excesivo de materiales heterogéneos. Si el realismo desde sus orígenes decimonónicos se definió en parte por la posibilidad de reconstruir la subjetividad a través de las pertenencias y la materialidad del mundo que rodea a los sujetos (Brooks 16), esta proliferación desbocada de despojos de diversos orígenes, esta saturación material y simbólica, quiebra la posibilidad de que los objetos funcionen de modo metonímico asociados a una subjetividad sólida y coherente. Quizás la única certeza que puede darnos la acumulación respecto al sujeto es la marca en el pasado de algún tipo de acontecimiento traumático. Randy Frost y Gail Sketee en *Stuff: Compulsive Hoarding and the Meaning of Things* señalan que los eventos traumáticos, generalmente, están en el origen de las conductas de los acumuladores.

En la conversación con un vecino, Cetarti, quien ignora casi todo sobre la vida de su hermano, se entera un poco más de sus extraños hábitos: “Pasaba el día adentro y salía de noche, generalmente en la bicicleta, y traía cosas. Llegaba tarde, dos o tres de la mañana, con bultos y cosas en el canasto de la bicicleta” (123). Cuando Duarte visita a Cetarti y se encuentra con el basural en el que este último decidió vivir, identifica a su hermano con la figura del ciruja: “Parece la tumba de Tutankamón pero con mugre en vez de tesoros. ¿Y a qué se dedicaba tu hermano? ¿Cirujeaba?” (93). Hay tres

figuras que convergen entre sí en algunos aspectos y que, a su vez, tensionan la presencia-ausencia que constituye el hermano de Cetarti en la novela: el acumulador, el cirujano y el coleccionista. Detrás de la construcción del espacio de basura y del hermano muerto, se encuentra la historia de dos hermanos estadounidenses que se hicieron famosos por su excentricidad y el acopio compulsivo de desechos: Homer y Langley Collyer (Frost y Steeke). El interés de Busqued en este célebre caso, que cuenta la asombrosa convivencia de dos acumuladores, se evidencia en la reescritura de la historia de los hermanos que fue publicada en su blog (<http://borderlinecarlito.blogspot.com.co/2004/12/>) y que luego, con algunas modificaciones, aparece en la revista *La Central* en 2009 dentro de una nota cuyo título es “Asesinos, dementes, endemoniados”. La breve narración dedicada a los Collyer y presentada bajo el subtítulo “Efectos residuales” se detiene en algunos aspectos que pasarán luego a caracterizar al hermano de Cetarti: “Langley cocinaba en una estufa a kerosene y sacaba el agua de una canilla que había en un parque cercano. Por las noches, recorría Nueva York recolectando cosas de la basura. Se volvió una incansable rata acopiadora” (Busqued).

Cuando el 21 de marzo de 1947 la policía recibe una llamada informando que había olor a podrido en la casa de los Collyer, la entrada a la vivienda se ve imposibilitada por el “océano de basura” en que se había convertido la planta baja. Es significativo también, a la luz de la novela publicada años después, considerar la proximidad con lo animal en el desenlace de la historia: Langley, “rata acopiadora”, muere en una trampa y devorado por otras ratas:

Allí, rodeado de pilas y pilas de basura y diarios viejos, encontraron el cadáver descompuesto de Homer Collyer, de 63 años, ciego y parálítico. Antes de llegar a Langley, la policía tuvo que retirar ciento veinte toneladas de desperdicios (que incluían catorce pianos de cola, un Ford T desmontado, más de tres mil libros, fonógrafos y máquinas de cine, pistolas, espadas y toneladas de diarios). Lo encontraron (o más bien, lo que las ratas habían dejado de él) sepultado por paquetes de diarios. Había caído en una de las trampas que él mismo había puesto.

El acaparamiento que llevó adelante el hermano de Cetarti consistía en recoger los desechos del espacio público y llevarlos al ámbito privado. Se trata de un movimiento inverso al se daba en Lapachito a partir del desborde excrementicio en las calles. El desecho en su liminaridad entre lo público y lo privado viene a señalar la porosidad de tales fronteras.

Si bien Duarte identifica al hermano de Cetarti con un cirujano, debe advertirse un desvío respecto a esta figura. En este caso, la relación con los residuos no tiene que ver con la búsqueda de un medio de supervivencia. Es más, en algún punto podemos

considerar que su inclinación al acopio desmesurado conduce a lo opuesto, ya que termina por reducir o atentar contra su entorno vital. No hay, por su parte, ni restablecimiento de valor ni reciclaje ni reventa. El acumulador compulsivo (*hoarder*) parece adoptar el gesto de recolección que hace el ciruja al apropiarse de los residuos, pero lo vacía de todo sentido de restauración de un valor económico. Sin esta idea del reaprovechamiento, de todos modos, el acumulador comparte con el célebre *chifonnier* (ciruja) del texto “Del vino y del hachís” de Charles Baudelaire su carácter de catalogador y archivista de los desperdicios: “Todo lo que la gran ciudad ha desechado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado, todo lo que ha roto, él lo cataloga y colecciona. Compulsa los archivos del libertinaje, el cajón de sastre de los desechos, hace una cribadura, una selección inteligente; recoge, como su tesoro un avaro, las basuras que, rumiadas por la divinidad de la industria, se convertirán en objetos de utilidad o de goce” (9).

El coleccionista benjaminiano, por su parte, destaca una relación con los objetos que no enfatiza el valor de uso ni el intercambio lucrativo. De esta manera, el coleccionista subvierte el estatus de mercancía adscripto a los objetos (Heffes 159). El acumulador de *Bajo este sol tremendo* pareciera más cercano a esta figura en la medida que su acaparamiento no está hecho a partir del criterio de utilidad. Sin embargo, es necesario diferenciarlos no solo por el hecho de que esta “colección” parte de objetos ya descartados, sino también porque su actividad de acopio está marcada por el exceso. El *hoarder* parece trasladar su subjetividad quebrada a los objetos en tanto los deja en un limbo entre el residuo y la mercancía, entre la colección y el vertedero, el inventario y el desorden. Las pilas de despojos acumulados constituyen un fallido simulacro de orden que muestra y esconde, a la vez, el vacío de sentido sobre el que se apoya.

5. EFECTOS RESIDUALES

Bajo este sol tremendo está construida en la tensión de los bordes de la cultura y de las instituciones. La reorganización de la gramática de lo visible y lo sensible que plantea la novela pone en su centro al despojo que funciona no solo como indicio de una suerte de trauma originario cuyos efectos violentos se repiten de forma compulsiva, sino también como desborde que obtura toda posibilidad de vida en común. Vida y muerte quedan anudadas a partir de la basura: tanto los vivientes como los muertos son corporalidades que sobran, desperdicios. Los marcos de significación que hacen inteligible la vida y la muerte quedan desestabilizados por dos extremos de simbolización: el vacío producido por la ausencia del duelo y la saturación de sentido del acopio de desperdicios. No hay forma de heredar ni de dotar de sentido los restos del pasado de manera que permitan construir un lugar habitable

en el presente. Entre las vidas eliminables del pasado y las del presente no hay posibilidad de memoria, hilo testimonial ni archivo que ilumine los vacíos. Si pensamos la novela de Busqued como apuesta narrativa que dialoga con las formas como la literatura argentina reciente da cuenta de la violencia y su vínculo con la última dictadura, resulta interesante recuperar una observación inserta en *Los incompletos* de Sergio Chejfec, con el propósito de repensar las tensiones entre el testimonio y la ficción¹. En la novela de Chejfec, el personaje de Félix rememora una visita a muestra de fotografías sobre la violencia política en el país y considera que la exhibición documental en sí misma “pacífica” lo aterrador de las imágenes (183). En las antípodas de un efecto de anulación de la crudeza de la violencia como el que se le atribuye a los documentos fotográficos en el texto de Chejfec, la ficción de Busqued expone una contraeconomía de sentido producida por despojos, montañas de basura y rostros borronados que hace visible una violencia refractaria a los ordenamientos pacificadores del archivo y el afán testimonial.

1. El panorama de la literatura argentina de posdictadura reciente se caracteriza, a grandes rasgos, por narraciones que ya no se muestran atadas a las funciones del testimonio y la denuncia y propician una apertura a las exploraciones ficcionales sobre el terror político (Gamerro 489-523).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Paraísos artificiales*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada, 2016. Impreso.
- Brooks, Peter. *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press, 2005. Impreso.
- Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- “La tensión está en los bordes”. *Eterna Cadencia*. 26 de marzo 2010. Web. 28 diciembre 2016. <<http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eternacadencia/item/la-tension-esta-en-los-bordes.html>>.
- Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Chejfec, Sergio. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- Esposito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009. Impreso.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Frost, Randy y Gail Sketee. *Stuff: Compulsive Hoarding and the Meaning of Things*. Nueva York: Houghton Mifflin. Harcourt Publishing Co. 2010. Impreso.
- Gamero, Carlos. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Penguin Random House Mondadori, 2015. Impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.
- Heffes Gisela. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013. Impreso.
- Horak, Jan-Christopher. “Wildlife documentaries: From classical forms to reality TV”. *Film History: An International Journal* 18.4 (2006): 459-475. Impreso.
- Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. Trad. Nuria Pérez de Lara. Valencia: Pre-textos, 1998. Impreso.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Impreso.

- Mattoni, Silvio. Prólogo. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Por George Bataille. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Impreso.
- Pardo, José Luis. "Nunca fue tan hermosa la basura". *Distorsiones urbanas*. Web. 28 de diciembre del 2016. <http://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_pardo.htm>
- Shanks, Michael, Platt, David, & William Rathje. "The Perfume of Garbage: Modernity and the Archaeological". *Modernism/Modernity* 11.1 (2004): 61-83. Impreso.
- Stegmayer, María y María Fernanda González. "Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* 16. 17 (2011). Web. 10 abr. 2016. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv16n17a03>>