

Rejunte y cirujeo. Estética de lo residual en *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued



Paola Cortes Rocca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de las Artes
pcortes.una@gmail.com

Resumen

En *Bajo este sol tremendo* (2009) hay dos series o dos líneas que rigen la selección de figuras y motivos del relato: por un lado, el recorrido animal que narra cómo el kraken se transforma en una vaca argentina; por otro, el proceso de transformación de la naturaleza de las cosas, desde la mercancía y el objeto de uso o colección a la ruina, el desecho y el resto. La novela los reúne, los acumula y los exhibe (verbos centrales para los debates sobre arte contemporáneo) para habilitar una convivencia de materiales diferentes y, por lo tanto, de regímenes distintos de sentido y de visibilidad. Busqued junta y amontona elementos en un verdadero basural discursivo y utiliza la novela y el libro como dispositivo para exhibirlos. Este ensayo aborda este libro pensando a partir de la idea de instalación y subraya los efectos de lo residual en la noción de temporalidad que explora el relato.

Palabras clave: animalidad, residualidad, instalación, linajes, temporalidad.

Stashing and Scavenging. Aesthetics of residuality in Carlos Busqued's *Bajo este sol tremendo*

Abstract

In *Bajo este sol tremendo* (2009) there are two series or two lines that regulate the novel's figures and motifs: on the one hand, the animal journey that narrates how the kraken is transformed into an Argentine cow; on the other, the process of transformation of things, from merchandise and the object of use or collection to ruin, waste, and remainder. The novel gathers, accumulates and exhibits them (key verbs for the discussion on contemporary art) to enable a coexistence of different materials and, therefore, of different regimes of meaning and visibility. Busqued gathers and piles up elements in a veritable discursive garbage dump and uses the novel and the book as a device to exhibit them. This essay approaches this book from the idea of installation and underlines the effects of the residual on the notion of temporality explored by the story.

Keywords: animality, residuality, installation, legacy, temporality.

Canción animal¹

Cerca del final de la primera década del nuevo milenio, Carlos Busqued publica *Bajo este sol tremendo* (2009). La historia narrada empieza con un femicidio: Daniel Molina, un militar que integró los grupos de tareas abocados a exterminar la resistencia a la dictadura en Tucumán, asesina a su pareja y al hijo de ella. Es decir, a la madre y al hermano del protagonista, Cetarti. Cetarti deja de ver televisión para recibir la llamada telefónica que le comunica el asesinato y viaja a Lapachito, Chaco, para reconocer los cuerpos. Allí se asocia con el albacea de Molina, Duarte, y con su hijo, Danielito Molina, para cobrar ilegalmente una parte del dinero de un seguro. Duarte tenía en mente aumentar su tajada eliminando a Cetarti, pero un accidente que sufren en el medio de la ruta libera al protagonista de este destino funesto, al dejarlo como único sobreviviente. Desde el epígrafe que abre el relato hasta el accidente que lo cierra, la novela hace de la presencia animal, en sus múltiples variantes, uno de sus materiales centrales. El relato se abre con un epígrafe del poeta victoriano Lord Alfred Tennyson que pertenece al poema “El Kraken” y se refiere a esa criatura de la imaginación cultural que yace suspendida en el mar para emerger el día del juicio final, cuando los mares se calienten, y que habrá de ser vista tanto por hombres como por ángeles y luego morirá, como el resto de las cosas en ese final apocalíptico.

Lo que abre el relato de Busqued, entonces, es justamente una criatura imaginada pero invisible que se ofrecerá como pieza de un espectáculo o una espectacularización de la muerte de todo lo viviente (incluso humanos y ángeles). Sin embargo, no todo es ficción o imaginación en este inmenso cefalópodo. Linneo lo incluye en su primera edición del *Systema naturae* (1735) y actualmente se asocia con una especie de calamar gigante (el *Archituthis dux*), del que hoy se sabe poco debido a la profundidad a la que habita. El Kraken reúne, entonces, poesía victoriana y masiva difusión científica, espectacularización e imaginación apocalíptica.

Repito, aquí, una de las lecturas más contundentes sobre la novela de Busqued, formulada por Gabriel Giorgi en *Formas comunes* (2014). Giorgi (2014) sostiene allí que los animales de *Bajo este sol tremendo* “son figuras que han dejado de coincidir con alguna plenitud de lo viviente y que, al contrario, habitan una suerte de sobrevida, de tiempo de descuento que los arrastra hacia una muerte que ya, de todos modos, llevan inscrita en el cuerpo” (152). Efectivamente, el animal aparece como presencia espectral, como muerto-vivo (ni vivo ni muerto y tan vivo como muerto), espectralidad o muerte en vida que lejos de funcionar como partícula lingüística (metáfora, metonimia, palabra que designa) aparece como material, como elemento, como juntura de una ambigüedad (la muerte tiñendo la vida, la vida agitando el instinto de muerte) que pone a jugar la mercancía, la alienación y la violencia política en el terreno de la imagen. Sostengo que es en el terreno de la imagen, porque el kraken no es cualquier animal, sino una animalidad específica, ligada a lo monstruoso –*krake* es una palabra noruega que designa a un animal enfermizo o retorcido– como figura que articula anomalía y espectacularización, es decir, que hace de la diferencia que irrumpe el campo de la regularidad y la normalidad, algo que apela a lo visible, algo que compete y se ofrece a la visión.

Retomo, entonces, la lectura de Giorgi (2014), pero con un agregado, el hecho de que esa espectralidad, ese apocalipsis que no vendrá *después*, sino que acecha la vida y que abre la novela a partir del epígrafe convoca a lo visual, y un cambio de énfasis,

¹ Este ensayo es una reescritura de la ponencia que presenté en el XXXV Congreso Internacional organizado por LASA en Lima en mayo de 2017.

que subraya una trayectoria o un proceso, una suerte de pliegue en el campo de lo animal. Dicho de otro modo: me interesa algo así como el espectáculo del devenir animal del animal. El fragmento del poema de Tennyson que se elige –“He shall arise and on the surface die”– anticipa el episodio que cierra el relato, aunque se trata de un apocalipsis de cabotaje en el que perece el verdadero monstruo humano que, en la novela es el personaje de Duarte. Lo que emerge de la nada y extermina a todos no es la criatura mitológica sino una vaca que se lleva puesta Danielito, resultado de su falta de reflejos, anestesiado por el porro y la mala suerte, ya que, al verla, y antes de identificarla, “pensó en las posibilidades matemáticas de encontrarse con una vaca en el medio de una ruta desierta de Santiago del Estero”.²

El reemplazo del kraken por la vaca es tan desopilante como preciso. La vaca está en el centro de la patria agrícola-ganadera y su mitología nacional, se la imagina como nutriente clave de la ciudadanía. Como señala Juan José Becerra (2007), la vaca da la leche y da la letra: en el primer nivel de escolarización, el niño argentino recibe un vaso de leche y ni bien aprende a escribir el lugar común de la pedagogía lo compele a redactar una composición cuyo tema es la vaca. La vaca parece ser menos un animal determinado y más un producto en serie, como también advierte Becerra (2007): “cada bestia es igual a otra que es la misma. Como si no existiera un animal, sino una idea; como si en la pampa no hubiera vacas vivas sobre la tierra sino ideas variadas de biología y riquezas” (31). Y es justamente en esta serialidad, que hace coincidir su ser-para-la-muerte con su ser-mercancía, la que promulga la proverbial pasividad y obediencia bovina. En su apacible regularidad y obediencia, las vacas –como las gallinas–, se ubican en las antípodas de esos animales mitológicos que son pura originalidad combinatoria como el Minotauro, la Crimera, o desmesura como el Kraken.

El animal impone un modo de la muerte –una muerte sin dimensión simbólica ni duelo y al mismo tiempo, una muerte capitalizable, intercambiable por dinero– que lo espectraliza todo, es decir, confunde y mezcla el universo de lo vivo y lo muerto y lo hace convocando el problema de la imagen y de la visión. Sin embargo, propone Busqued, esto no ocurre en el campo de lo ya dado, sino en un particular recorrido, en un devenir narrativo específico y situado, que va desde *la* criatura mitológica que abre la novela hasta *una* vaca argentina que la cierra. Ese recorrido que puede formularse de varias maneras conduce desde el futuro del anuncio apocalíptico hasta el relato en pasado de un accidente inverosímil; desde el apocalipsis movido por justicia religiosa a la máquina de administración serial de la muerte que se condensa en el cuerpo de la vaca; desde la rareza del monstruo al cuerpo serial del bovino; desde los océanos incandescentes hasta el calor embrutecedor del Chaco argentino; desde el animal mitológico global hacia el animal obediente de la riqueza nacional; desde el monstruo como anuncio y castigo de los dioses hacia el animal como cuerpo que anuda azar, accidente y trituración del sentido.

Bajo este sol tremendo narra ese desplazamiento, ese recorrido desde una cosa hasta la otra, esa transformación en el interior mismo de lo animal. Y lo transportar sobre

² El kraken está en el epígrafe, antes de que la novela comience, y la escena del accidente cierra la serie de peripecias, aunque la novela sigue un poco más. Esos dos puntos, que no son exactamente el comienzo y ni exactamente el final, me parecen fundamentales para pensar la cuestión animal como un segmento situado en una serie de trayectorias más amplias. O, para decirlo en otros términos, si bien la “cuestión animal” implica una genealogía crítica que va desde los presocráticos hasta los abordajes feministas contemporáneos, y que implica su función en el tramado de diferencias y semejanzas que permiten el recorte de lo humano o su borroneo en lo viviente, lo que me interesa aquí es acentuar los movimientos que se dan dentro del animal y en el interior de un relato, con el objetivo de subrayar también su devenir situado en relación con la producción literaria situada en el aquí y ahora de lo contemporáneo.

la cuestión de la visión y la visibilidad: en el caso del kraken, así como en el de la vaca, el ingreso del animal al campo de percepción visual coincide con su aniquilación y la de aquellos que los observan. El kraken aparecerá en un futuro profético, verlo será asistir al espectáculo de un final anunciado por la profecía; sin embargo, cuando ese futuro llegue en un pueblito del Chaco argentino, será reemplazado por la vaca, un animal que se aparece de improviso, de manera inexplicada e inexplicable. Verla será el punto de inicio de una muerte completamente vaciada de sentido.

El mundo de las cosas

En *Bajo este sol tremendo* hay dos inicios. El libro se abre con el epígrafe del poema “El Kraken”, de Lord Tennyson pero, al mismo tiempo, el relato empieza con alguien que mira, no la aparición extraordinaria del animal monstruoso, sino la monótona omnipresencia de las imágenes en el electrodoméstico infaltable en cada hogar: el televisor. El aparato aparece como medio o soporte, como una pantalla sobre la que proyectar la chatarra de la cultura de masas –pornografía, documentales sobre comportamiento animal, noticias bizarras–. Además de soporte, adquiere espesor propio y deviene un objeto que se asemejan a esos “bichos prehistóricos” que pululan por las páginas del relato.

En un momento autorreflexivo, la novela tematiza el atiborramiento que ella misma practica y lo hace a partir de una subjetividad emblemática para el neoliberalismo: la del acumulador compulsivo. Cetarti se hace cargo de la única herencia que tiene en el horizonte y ocupa la casa de su hermano muerto. En una novela que se construye como un aleph del desecho contemporáneo, la escena parece el momento en que, en el que el narrador efectivamente observa esa pequeña esfera que le da título al cuento de Borges.

La novela se vuelve, entonces, un tratado sobre la basura: un texto que recorre sus categorías y criterios y también la incorpora como partículas de contenido, dispositivos de avance de la trama y materiales para la construcción de sí. La trama recupera la idea de basura como objeto fuera de lugar –una conceptualización “clásica” que Mary Douglas (2002) rastrea y problematiza– cuando el narrador pasa revisa aquellos objetos hechos para el descarte que su hermano no había desechado (como cajas y envases, pero también guías telefónicas y diarios viejos) y emprende una tarea de clasificación y limpieza.³ Sin embargo, de inmediato el relato descubre que la basura excede la cuestión del orden, la catalogación y la tipología para postularse como una suerte de ontología del presente, que puede cifrarse en aquellas cosas que aparecen devaluadas casi desde un principio –un ejemplo que condensa esta categoría es la pila de *Selecciones del Readers Digest* que el hermano juntó durante años– o aquellas marcadas por la obsolescencia –es el caso de la fotografía analógica, el formato VHS,

³ Se trata de la idea de que la basura es un objeto fuera de lugar. Esta noción desestima la idea de desecho o detritus y trabaja con una suerte de desorden de archivo. En cierta medida, eso es lo que ocurre en el momento de retirar un objeto de su contexto de uso para convertirlo en una pieza insertible, un puro objeto de acumulación, una suerte de mercancía que ha perdido incluso ese carácter. Por eso, la antropóloga inglesa extrema esta topología para sostener que no se trata de una ubicación errada o desvalorizada por una topología cargada de sentido –que opone el centro a los márgenes y periferias, el arriba al abajo, la pureza de los cielos a la suciedad de las cloacas–, sino que se trata en última instancia de algo que no tiene ningún lugar. Me interesa lo que abre Douglas para deslizarnos desde lo espacial a lo temporal y pensar justamente en aquellas categorías donde los desechos están fundamentalmente marcados por los efectos del tiempo, tal como ocurre con lo obsoleto, el detritus y lo informe.

el viejo televisor, entre los más evidentes. La cuestión clasificatoria o territorial que involucra al objeto se desplaza sobre el eje temporal: la basura es algo desubicado, pero no porque es aquello que está fuera de lugar sino algo que está fuera de su tiempo, aquello que ya no tiene lugar en el presente y que no se recupera ni como pieza de colección –como objeto de melancolía *vintage*– sino como retorno de lo ominoso, un regreso de aquello que no cesa de repetirse y reaparecer sin emotividad o buenos recuerdos, más bien como una pesadilla que no puede conjurarse.

La residualidad es un modo de ser de lo que existe, marcado menos por su carácter de objeto y cuestiones que implican su localización en un sistema de ordenamiento o su valor –como objeto de uso medida con los parámetros de la actualidad o la obsolescencia o como objeto sustraído de este circuito, en tanto pieza de colección o depósito de afectos– y más por un destino que afecta, por igual, a lo vivo y lo inerte, a personas, animales y cosas. Lo residual es la futuridad encriptada en lo que existe, su destino común, compartido y aquello que lo volverá a integrar a ese real simbiótico –usando el término de Timothy Morton (2019)– al que simula no pertenecer. Por eso, si bien Busqued trabaja con cierta residualidad objetivada bajo la forma de cosas e informaciones –que puede filiarlo con relatos como *El pez rojo* (2014) de Leonardo Sabbatella–, luego avanza hacia el reconocimiento de lo informe, lo irreconocible o incluso lo que no puede nombrarse. El detritus como materialidad constitutiva de lo que existe –cosas, personas y lenguajes– define una sensibilidad de lo *trash* con la que la novela diseña tramas y personajes y, también, se construye a sí misma. Se inscribe así en una zona de la literatura argentina del nuevo milenio –que, retomando cierto linaje lamborghiniiano y pasando por César Aira, Dalia Rosetti y Gabriela Cabezón Cámara, entre otros– explora la economía barroca de la precariedad y las nuevas formas de asociación que ella produce.

En las páginas de *Atlas portátil de América Latina* (2012) que Graciela Speranza dedica a este relato de Busqued, la crítica identifica dos operaciones constructivas que accionan sobre la residualidad: la acumulación y el injerto. Speranza (2012) sostiene que “la enumeración de los despojos compone una acumulación caótica, que transforma el acopio azaroso del ciruja en arte de la instalación verbal: chatarra informática, electrodomésticos obsoletos, todo tipo de envases descartables nunca descartados, basura inclasificable” (199). Esa acumulación, que opera tanto a nivel de la trama como de los materiales, se complementa con la incrustación de, por ejemplo, las páginas de la revista *Muy interesante* que se injertan en el libro, conservando su diseño, como una suerte de “ready made truculento de la cultura de masas” (197).

Efectivamente, el acopio azaroso o regido por criterios variables del acumulador o del ciruja se vuelve arte de la instalación cuando la acumulación se procesa y se dispone en el espacio narrativo. Como ocurre en muchos de esos dispositivos surgidos en los años 70, el instalador selecciona también material “original” que se ubica sin reformulación alguna en el espacio exhibitivo. Así funcionan las páginas de *Muy interesante*, que no se mencionan ni citan –no se procesan o reciclan–, sino que se incrustan ya no en el relato sino en el libro, conservando su paratextualidad –diseño, tipografía e ilustraciones–. Sin embargo, más que un ejercicio duchampiano de desafío a los límites de la institución estética, sus mecanismos de distribución de valor, especificación de formatos y regulación de la firma, pareciera que, en el caso de *Bajo este sol tremendo*, estamos frente a un tipo de operación que, además, no viene por completo del campo del arte, sino que reclama también, su mediación literaria. Busqued tiene algo de Manuel Puig o, mejor dicho, de Gladys, la artista de *The Buenos Aires Affaire*. Se trata de alguien que más que apuntarle al funcionamiento de la institución, articula lo residual no sólo como material u operatoria de aquello que produce –se trate de la obra o el libro, o incluso del relato que esos objetos despliegan–, sino sobre todo

de cómo aquello nombra las condiciones materiales de producción de su presente. La residualidad identifica y hacer visible algo que modeliza la producción de subjetividades y sus relaciones entre sí y con el mundo, saca a la escritura de su propio eje, de las minucias de su armado como relato y como libro, de sus efectos de sentido y sus pactos de lectura, todo esto para conectarlo con su afuera, con el presente en el que se inscribe menos como “contexto” y más en clave de condiciones de la escritura.

En el contexto de la crisis económico-política del 2001 en Argentina, acontecimiento cercano en el tiempo a la publicación de *Bajo este sol tremendo*, cuando las hordas de cartoneros salen a recoger la basura, Busqued escribe sobre otro tipo de sujetos residuales. La figura central del acumulador –como personaje, pero también como procedimiento narrativo que atañe al relato y material en tanto involucra al diseño del libro– adquiere nuevos sentidos al ligarse a otra figura emblemática del mundo, de la narrativa, pero también del cine de la postdictadura: la figura del sujeto “mano de obra desocupado”. Son aquellos que pertenecían a las fuerzas armadas o a la policía y, una vez terminado el gobierno militar, encauzan lo que saben hacer en nuevos carriles, se adecúan a los nuevos tiempos y se adaptan al mercado desarrollando actividades paramilitares de gradual legalidad: guardaespaldas, seguridad privada o micro-empresarios dedicados a los secuestros extorsivos. Dos jóvenes desocupados, con relativa familiaridad –uno es el hijo de Daniel Molina y su primera mujer; el otro es Cetarti, el protagonista e hijo de la segunda mujer de Molina– arriman su orfandad a Duarte, ex compañero de armas de Molina y actual albacea. En una mañana filial con ribetes telenovelescos, los dos jóvenes, sin trabajo ni mucho que hacer excepto colgarse fumando porro y consumiendo chatarra televisiva, encuentran no podríamos decir una profesión, pero sí una actividad, al ayudar a Duarte en su negocio de secuestros y demás ilícitos. Con Duarte, Busqued compone uno de los personajes más inquietantes de la literatura de las últimas décadas y madura ese tono cínico que Josefina Ludmer (2010) advierte en la ficción del nuevo milenio.⁴ Efectivamente, Duarte, que se ha educado y entrenado en la escuela de la violencia criminal del estado, ahora la ejerce en el campo privado y es paradójicamente el que, como padrino, mentor o maestro, saca a los jóvenes del letargo y los “encauza” como aprendices del negocio de los secuestros.

En esa relación que también se formula en una novela de esos mismos años –*Los topos* (2008) de Félix Bruzzone– la literatura interviene, con perversa agudeza, en una larguísima tradición que va desde la picaresca española a la gauchesca argentina. En este universo de una historia, que empieza con un femicidio –el asesinato de la madre del protagonista–, la pregunta por la ley y la herencia –el dinero del seguro de vida se cobra fraudulentamente, los objetos de los fallecidos que se apropian de manera secreta o se queman, la casa del hermano que se habita bajo la forma de una ocupación cuasi-ilegal– queda en el campo del nombre del padre. En otro campo lindero hay otra pregunta, en cierto punto similar, pero con una trayectoria opuesta: cómo seguir, cómo construir la historia, cómo narrar, cómo pasar de un capítulo al otro, de una anécdota a otra.

Después de cada núcleo narrativo –el toro que se escapa, la noticia sobre las elefantas, el robo de huesos en un cementerio provincial–, ¿cómo pasar al siguiente? Ante la orfandad y esta herencia funesta, la continuidad de la narración y de la especie

⁴ Ludmer (2010) escucha estos tonos en aquellos relatos que no sólo degradan o negativizan algo –la idea de nación, el territorio nacional, la identificación entre territorio y lengua, etc.– sino que, si lo hacen, es porque identifican, capturan, exponen, ventrilocuizan y sobre todo extreman –y aquí reside su carácter cínico–, una voz antinacional que no le es propia sino que “estaba en la realidad (y que acompañaba las privatizaciones de lo público)” (160) durante el neoliberalismo de los años noventas.

tienen en *Busqued* la misma respuesta: el doble. El otro que ocupa el mismo lugar, que tiene el mismo nombre, el que se dedica a lo mismo, el que se va a morir como se murió el otro, el que se llamaba igual. La duplicación es el recurso formal que mueve la trama y la duplicación de noticias que se repiten –en los documentales repetidos del Discovery Channel que luego, los protagonistas repiten además con comentarios y observaciones– pero también de objetos que se reproducen sin formar colecciones o series excepto para nombrarse de algún modo: colección de botellas, colección de bichos muertos, colección de guías telefónicas del año 72.

El doble no es aquí un elemento formal, sino un mecanismo que monta un problema teórico sobre un resorte narrativo. Aquí el doble no es una figura en la tradición del juego de espejos, duplicaciones y ritmos, sino que se inscribe en la tradición de la repetición como pulsión de muerte y eterno retorno de lo mismo. La novela detecta algo que jamás puede desecharse, sino que vuelve bajo otra forma, que se acumula en los rincones, que se intenta doblegar por medio del orden y la catalogación, pero insiste como un átomo elemental de la historia política y del nivel más básico de lo viviente. Es esa materia informe que, como una partícula de polvo, se deposita sobre la superficie de las cosas, es esa sustancia tóxica que se acumula por debajo para emerger bajo la forma de un hedor insoportable. Residualidad y duplicación son modos de nombrar el pasado, de postular que no hay forma de expulsarlo. Señalan el retorno, de otro modo, diferente pero duplicado, de esas fuerzas oscuras que, como el torturador Molina, no pertenecen ni al pasado ni a lo extinguido, sino que están allí como una latencia adormecida y siempre activa, capaz de poner manos a la obra sin titubeos y, sobre todo, capaz de funcionar como correa de transmisión de una experiencia que, bajo otra forma, le cede su lugar a nuevos sujetos dispuestos a continuar con su tarea.

De la máquina a la estantería

En los años 90, Ricardo Piglia (2016) utiliza la noción de “máquina narrativa” para abordar la escritura de Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh, en tanto figuras que encarnan tres dimensiones cruciales del programa de vanguardia, la puesta en crisis de la organicidad de la obra, la pulverización de la diferencia jerárquica entre alta cultura y cultura de masas y la fusión entre arte y vida o arte y política. La noción de máquina narrativa le permitía a Piglia leer la novelística de la segunda mitad del siglo XX, desechando ideas de creación o expresión de la subjetividad –y sus efectos concomitantes de originalidad, estilo, etc.–, así como de una serie de problemas ligados a la mimesis. Así, el “sin modelo no sé dibujar” de Puig o el “ahora yo estoy aquí (presente lírico) y veo (descripción)” de Saer funcionaban, para Piglia, como una suerte de motor que ponía a andar un mecanismo centrado, fundamentalmente, en la transformación. La máquina es, antes que nada, un concepto que subraya ese movimiento por el cual un texto avanza, un personaje se transforma, una línea del relato anticipa otras que se producirán luego para que, como diría César Aira (1998), “las obras se hagan solas” (s/t). Esta dimensión constructivista –máquina, montaje, mecanismo, movimiento– le da protagonismo al procedimiento como herramienta –para seguir con ese vocabulario– con la que intervenir en la literatura como campo de lucha –entre poéticas, tradiciones y bibliotecas– que a su vez resisten –a la dominación, al mercado, al relato del Estado–.

Esta concepción crítica con la que abordar la literatura de la última parte del siglo XX se gesta desde la mirada de la primera vanguardia, con su acento en el artefacto y el extrañamiento del lenguaje y del mundo. Me interesa situar entonces la escritura de

Busqued –la que se despliega en este libro pero que después avanza, con una lógica implacable hacia *Magnetizado* (2018), un texto de no-ficción publicado en la colección de narrativa de la misma editorial– como una suerte de cifra de un desplazamiento, tanto en las escrituras del nuevo milenio como en sus marcos de lectura.⁵ Es decir, pensar con categorías que hacen pie más en la segunda vanguardia del siglo XX que en la primera, o que tienen un efecto más poderoso para la estética contemporánea. Sigo aquí la línea abierta por Reinaldo Laddaga que, en *Espectáculos de realidad* (2007) –un texto de los mismos años que esta novela de Busqued– propone tanto un diagnóstico de la literatura como una toma de posición crítica respecto de ese y este presente. Señala Laddaga (2007) que eso que, provisoriamente, llamamos “literatura” –y que podríamos denominar mejor “escrituras del presente” en tanto operan sobre la literatura una drástica operación de vaciamiento (Ludmer 2006)– es una escritura menos interesada en el manejo de técnicas y procedimientos tendientes a mostrar la maestría verbal del escritor y su filiación con la larga tradición de las letras y más preocupada por explorar los modos en que es posible fabricar marcos de exhibición y percepción del mundo. Laddaga (2007) subraya aquí, como también lo hace Ludmer (2006) de otro modo, que aunque sigan existiendo relatos y libros, el horizonte de expectativas de lo literario ha cambiado, acercándose, apuntándose, mezclándose no sólo con la breve tradición de las artes visuales sino más específicamente con esos dos dispositivos inéditos para la tradición anterior, como son la instalación y la performance. Acercarse a ellos implica no sólo hacer estallar la autonomía de lo estético y la organicidad de la obra, como también lo había hecho la primera vanguardia, sino subrayar un interés, una fascinación –de eso se trata el término horizonte de expectativas– por la experiencia, el acontecimiento y los procesos. Me interesa entonces leer la novela de Busqued menos como máquina narrativa y más como dispositivo de exhibición.

Se trata entonces de subrayar que categorías como objeto, artefacto y montaje retroceden frente al dispositivo de mostración/acumulación de procesos en curso o transformaciones de materiales de diversas procedencias. Y que, por lo tanto, instalan regímenes de sentido diferentes que –como ocurre en el caso de esos dispositivos/acontecimientos que se llaman instalación o performance– le sacan brillo a su provisoriedad. O, dicho en otros términos, más que apostar por un sentido que se va armando por yuxtaposición o montaje –de la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disección, podríamos decir, recuperando la gran imagen de la primera vanguardia y su modelo constructivo–, está ahí exhibido, como una liebre muerta, un trineo o un fragmento de arpillera. Como un fragmento del mundo arrancado y puesto en otro espacio, anunciando un sentido suspendido en su inminencia, que de tan presente no deja de demorarse, como advierte Néstor García Canclini (2011).

Busqued ofrece un libro que nos conduce desde el poema victoriano hacia el accidente en la ruta, desde la guía telefónica hasta la casa atestada de objetos inservibles. Lo hace menos a partir de la novela-máquina o mecanismo y más construyendo una novela-estantería o novela-instalación. *Bajo este sol tremendo* no está armada a partir del collage y la yuxtaposición sino a partir de la implacable lógica del cirujejo. Busqued junta y amontona elementos en un verdadero basural discursivo, hecho de sedimentos temporales, revoltijo de videos, notas, restos y residuos de la dictadura militar y utiliza la novela y el libro como dispositivo para exhibirlos. Hay entonces, dos series

⁵ Me interesa particularmente la incorporación de un relato de no ficción en la colección de narrativas hispanoamericanas. Lo leo menos como un error o una estrategia editorial y más como un efecto desclasificador de lo que se entiende por literatura, en tanto escritura diaspórica hacia la no-ficción, la denotación y la no ficción, tal como propongo también aquí. Para un mayor desarrollo de mi lectura de este segundo libro de Carlos Busqued, ver Cortes Rocca 2021.

o dos líneas que rigen la selección de figuras y motivos del relato: por un lado, el recorrido animal que narra cómo el kraken se transforma en una vaca argentina; por otro, el proceso de transformación de la naturaleza de las cosas, desde la mercancía y el objeto de uso o colección a la ruina, el desecho y el resto. La novela los reúne, los acumula y los exhibe (subrayo esta serie de verbos centrales para los debates sobre arte contemporáneo) para habilitar una convivencia de materiales diferentes y, por lo tanto, de regímenes distintos de sentido y de visibilidad.

Lo que ocurre al poner estas series de materiales, de vocabularios y de regímenes de sentido es menos un encuentro surrealista que suma elementos disímiles y produce sentidos extraños y más un proceso de erosión, afectación y contaminación de unos y otros. O de lecturas abyectas, es decir, modos en que se hacen visibles, modos en los que los vemos. Así, la pornografía se mira como espectáculo de comportamiento animal para ver hasta dónde puede llegar un cuerpo, cuánto puede soportar, cuál es el límite de su obediencia, como lo propone el Chanchito Duarte, el gordo exrepositor y actual especialista en chanchadas y chanchillos. Las noticias sobre comportamiento animal se reciben como los verdaderos relatos políticos de la contemporaneidad, donde la crueldad ominosa e inabarcable retorna sin haberse ido nunca y reaparece como algo macerado y hediondo que contamina el presente.

La novela como instalación o como dispositivo de exhibición y acumulación de materiales (degradados o en vías de degradación) habilita esa contaminación de sentidos que fluyen entre animales, cuerpos y objetos y propone así una temporalidad alterada en la que el pasado no es un tiempo ya ido, recordado u olvidado, debatido o celebrado. La temporalidad congelada del animal que barre con el orden cronológico y los imperativos de progreso para dejarse vivir en el eterno presente del tedio y del aburrimiento⁶ se enlaza con el tiempo de la basura. El pasado entonces no está atrás ni fuera de juego, acecha como una burbuja de tiempo que fermenta en el presente. No es tanto una repetición o un regreso –del trauma y la violencia– como una suerte de residuo que va mutando, sin dejar lugar para la reparación, pero tampoco para la melancolía o el recuerdo. *A ese pasado de mierda no hay quien quiera volver*, podría sentenciar la novela. Para Giorgi (2014), se trata de un mundo sin duelo, un mundo en el que no hay simbolización de la muerte ni del pasado. Es decir, un mundo en el que efectivamente no hay pasado en términos de experiencia de un tiempo transcurrido que nos lleva a este presente. Se trata justamente de un puro presente en el que la melancolía se ha reemplazado por el tedio, de acuerdo con lo que proponen María Stegmayer y María Fernanda González (2011) en sus notas sobre la novela.

En una bellísima entrevista, el artista ruso Ilya Kabakov, autor de “El hombre que voló al espacio desde su departamento” (1983), entre muchas otras instalaciones, señala que el interés del arte contemporáneo por la basura es un episodio en la historia del arte. Y propone una metáfora ferroviaria: se trata de una estación de tren, que le sigue a una anterior e hipervalorada que se llama “Tesoro”.⁷ Con esta humorada que es la

6 Valeria de los Ríos (2022) sostiene que la presencia del animal en la producción literaria y visual latinoamericana produce la disolución de una serie de binarismos –entre los que cuenta naturaleza y cultura, civilización y barbarie, cuerpo y espíritu, etc.–, pero sobre todo, opera una transformación perceptiva en la que la presencia física del animal y su visualización imponen “un tipo específico, diferente, de temporalidad” (130).

7 “The appearance of garbage on the stage of artistic life, the filing of museums with it, is simply an episode in the history of art. It is connected with a very brief stage, like a stop along the path of a train, called “Garbage” and the next stop, of course, will be something else. The emergence of garbage in the artistic arena is connected primarily with the inflation of the stop before it called ‘Treasure’” (Kabakov y Groyz 1996: 16).

marca de su sensibilidad estética, Kabakov sugiere que hoy llenamos de basura los museos así como ayer los llenábamos de lo que creíamos que eran tesoros. El chiste no señala la tontería o el oportunismo institucional que se deja engañar y aloja la basura porque no advierte que no es un tesoro –aunque el tesoro tampoco lo es por completo– o porque le da lo mismo las diferencias entre una cosa y la otra. Se trata de más allá, de la ironía, subrayar algo que es casi un imperativo ético de Kabakov: para él, el arte debe señalar ese momento de precariedad de todo, inclusive de sus propias obras. Aquí reside la verdadera superposición entre arte y vida; es así, compartiendo el destino de las cosas del mundo, que el arte borra su reticencia diferencial.

Bajo el sol tremendo le toma el pulso a las cosas. Las ve desde una perspectiva postrevolucionaria –desde lo que Groys llama la perspectiva estética–, es decir, desde el final. Advierte su destino ineluctable. No hay redención para la mercancía, no hay coleccionista que aísle una pieza para rescatarla del tiempo y para ofrecerla a la contemplación melancólica que nos genera lo obsoleto rescatado con las redes de lo *vintage*. No hay toque *kitch* que ofrezca alguna distancia que nos proteja un poco. No hay archivo, orden o rescate para las cosas, las imágenes y los vínculos. No hay siquiera, mausoleos o tumbas, como lo cifra Danielito tirando cenizas de sus familiares por el inodoro. Busqued se propone dudar incluso que haya, como imaginábamos (novela de) la postdictadura: sólo detritus del pasado fermentando en el presente. El ahora no es sino el tiempo de los restos.

Bibliografía

- » Aira, César. 1998. “La nueva escritura”. *La Jornada Semanal*, 12 de abril. En: <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>, obtenido el 30/05/2024
- » Becerra, Juan. 2007. *La vaca. Viaje a la pampa carnívora*. Buenos Aires: Arty Latino.
- » Bruzzone, Félix. *Los topos*. 2010. Buenos Aires: RHM.
- » Busqued, Carlos. 2009. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama.
- » ---. 2018. *Magnetizado*. Barcelona: Anagrama.
- » Cortes Rocca, Paola. 2021. “Política de lo residual. Sobre *Magnetizado* y los *Diarios del odio*”. *El Hilo de la Fábula* vol. 19, nro 22.
- » De los Ríos, Valeria. 2022. *Vida animal. Figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- » Douglas, Mary. 2002. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London / New York: Routledge.
- » García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- » Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- » Kabakov, Ilya y Groys, Boris. 1996. “Conversation about Garbage”, *Ilya Kabakov: The Garbage Man*. Oslo: Musset for Samtidskunst.
- » Laddaga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Ludmer, Josefina. 2006. “Literaturas postautónomas”. En: https://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html, obtenido el 10/10/2023.
- » ---. 2010. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- » Morton, Timothy. 2019. *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Piglia, Ricardo. 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- » Sabbatella, Leonardo. 2014. *El pez rojo*. Buenos Aires: Mardulce.
- » Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- » Stegmayer, María y María Fernanda González. 2011. “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”. *Orbis Tertius*, 16 (17). En http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4927/pr.4927.pdf, obtenido el 30/05/2024.