



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

*Tesina de Licenciatura en Letras*

**Configuración de lo real y alegoría de la ruina en la narrativa argentina del presente: una lectura de *La descomposición*, de Hernán Ronsino, y *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued**

Juan José Guerra

BAHÍA BLANCA

2015

ARGENTINA



*Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Juan José Guerra, en la orientación Metodología Literaria, bajo la dirección de la Dra. María Celia Vázquez.*

## Índice

Introducción	4
Primera parte: <i>La descomposición</i> , de Héran Ronsino	11
Segunda parte: <i>Bajo este sol tremendo</i> , de Carlos Busqued	26
Bibliografía	43

## Introducción

*Un imaginario de las ruinas –esa es mi tesis– es central en cualquier teoría de la modernidad que quiera superar el triunfalismo del progreso y la democratización o el deseo de retorno a un pasado de poder y grandeza. Contra el optimismo de la ilustración, el imaginario moderno de ruinas es consciente del lado oscuro de la modernidad, lo que Diderot llamaba la inevitable “devastación del tiempo” visible en las ruinas. Articula la pesadilla de la ilustración: que toda historia puede finalmente ser aplastada por la naturaleza, un temor sucintamente representado por el famoso grabado “El sueño de la razón produce monstruos”*

(Huysen, 2007: 37)

La literatura argentina reciente plantea para la crítica un alto grado de incertidumbre por las características intrínsecas de un objeto que se encuentra en un estado permanente de conformación. No obstante, desde hace algunos años la crítica literaria se ha encargado de analizar la producción actual y las modificaciones que ha sufrido el estatuto de lo literario en los últimos tiempos. Desde intentos de clasificación del material heterogéneo que se publica,<sup>1</sup> hasta definiciones acerca de un supuesto fin de la autonomía de la literatura, lo cierto es que la narrativa argentina del presente se ha constituido en un campo de exploración que incluye aportes de Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer y Sandra Contreras, entre otros.<sup>2</sup>

En esta investigación, nos proponemos contribuir a este reciente campo de estudio de la literatura, para lo cual seleccionamos novelas de dos autores, Hernán Ronsino y Carlos Busqued, que han publicado sus textos enteramente en la última década. Debido a la estricta contemporaneidad de su producción literaria, el cuerpo crítico aún está en proceso de elaboración. En los escasos artículos disponibles, se ha destacado que la obra de estos dos

---

<sup>1</sup> Cfr. Saítta, 2002; Tabarovsky, 2004; Cohen, 2006.

<sup>2</sup> Cfr. Sarlo, 2005, 2006; Ludmer, 2006, 2007; Contreras, 2010; Laddaga, 2006, 2007. Sobre la categoría “narrativa argentina del presente”, cfr. los *dossiers* de revista *Katatay*: Contreras, 2007; Chiani y Pas, 2014.

autores presenta un mundo en estado de abandono y destrucción, atravesado por procesos sociales de deterioro.<sup>3</sup>

Nuestra hipótesis de trabajo consiste en plantear que en las novelas *La descomposición* (2007), de Hernán Ronsino, y *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued, lo real se configura por medio de la “alegoría de la ruina” (Benjamin, 2012 [1928]) en tanto imágenes sugerentes de procesos sociales de deterioro. En ambas novelas, esas imágenes alegorizan un mundo en estado de descomposición y en el cual el pasado sobrevive en el presente en cuanto residuo, desecho o rastro de lo real. Pero mientras que en *La descomposición* se manifiesta un “trabajo melancólico” (Gundermann, 2007) de resistencia ante la atmósfera social de deterioro, en *Bajo este sol tremendo* el estado de descomposición se presenta como un “testimonio sin metáfora” (Kamenszain, 2007). En el primer caso, las imágenes de la ruina sugieren un cuestionamiento crítico; en el segundo, no implican la adopción de posicionamiento alguno.

Entendemos que estas narrativas establecen un vínculo con lo real que se desplaza de una pretensión mimética; antes bien, lo real es aquello que se sustrae a ser simbolizado o representado. Por ese motivo, descartamos una lectura estrictamente referencial de las imágenes de la ruina. Tomamos el concepto de “lo real” según la formulación de Hal Foster, quien despliega la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan para analizar ciertas manifestaciones del arte contemporáneo: “*Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición*” (Foster, 2001: 144; en cursiva en el original).<sup>4</sup> La relación entre aquellas figuraciones de la ruina y esta concepción de lo real es el tema que nos proponemos investigar en los textos de Ronsino y Busqued.

Entre la producción crítica que nos sirve de antecedente, se cuenta la observación de Beatriz Sarlo (2005, 2006) acerca de que en la narrativa reciente ha habido una modificación en el modo en que la ficción entiende la historia: se ha producido el pasaje de una línea interpretativa a una etnográfica.<sup>5</sup> La primera surgió en la década del ochenta como un modo

---

<sup>3</sup> Por tratarse de textos de muy reciente publicación, aún no contamos con un corpus crítico establecido sobre las novelas de Ronsino y Busqued más allá de escasos artículos (cfr. Sarlo, 2012; Stegmayer y Fernández González, 2011; Terranova, 2013; Minici, 2012; Vilela, 2010) y varias reseñas publicadas en revistas impresas y digitales o en suplementos culturales de los periódicos (cfr. “Reseñas” en el apartado bibliográfico).

<sup>4</sup> El retorno de lo real al que alude Hal Foster en su estudio del arte contemporáneo significa “el retorno de un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto” (Foster, 2001: 140).

<sup>5</sup> Para una lectura crítica de la postura de Sarlo, cfr. Contreras, 2010. Sandra Contreras considera que las lecturas del presente han de interrogarse por la “puesta en cuestión, y hasta la transformación, del estatuto mismo de la literatura hoy, de su concepto y de los valores a él asociados” (2010: 135). En consecuencia, no coincide con el

de indagar el pasado reciente de la última dictadura militar, en novelas como *Respiración artificial* y *Nadie nada nunca*, a través de un pulso experimental que tomaba sus procedimientos de la literatura modernista del siglo XX.<sup>6</sup> Pero, progresivamente, esa relación entre ficción y experiencia histórica se ha modificado. Dos autores son decisivos para esta transformación: César Aira y Fogwill. De ellos, Sarlo sostiene que “conocen la lengua del presente y cada uno escribe con ella, deformándola o registrándola a partir de un saber preciso. (...) [L]os dos se oponen, desde los ochenta, a que la dimensión interpretativa defina la ficción” (Sarlo, 2006: 2).<sup>7</sup> Por lo tanto, se manifestará en la narrativa reciente un tipo de relación distinto entre ficción e historia, surgido como correlato de los cambios en la concepción de la temporalidad.

En el corpus de novelas que son leídas como “lo nuevo” en la literatura argentina, Sarlo encuentra que: “Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente” (Sarlo, 2006: 2). ¿Qué significa este giro etnográfico? Principalmente, se vincula con un interés centrado en el presente, a diferencia de la obsesión por el pasado que caracterizó a la línea interpretativa anterior. Pero ese impulso por el tiempo presente no adquiere un gesto de indagación conjetural, al modo de las novelas que trataban de dar cuenta de la experiencia traumática de la dictadura, sino que el presente constituye un escenario a representar antes que un enigma a resolver.<sup>8</sup>

Particularmente, en relación con una novela como *La descomposición*,<sup>9</sup> algunos críticos han identificado en la literatura de Ronsino ciertos rasgos de resistencia con respecto

---

diagnóstico de una supuesta devaluación de lo literario, que se puede extraer del planteo de Sarlo, sino que sostiene que la modificación del objeto necesariamente debe conducir a una transformación de las categorías críticas que sirven para leer esa nueva literatura. Contreras no solo revisa y critica la postura de Sarlo, sino que, además, dota de consistencia a la categoría de presente mediante la noción foucaultiana de “ontología del presente” (Foucault, 1996).

<sup>6</sup> Con algunas variantes, esta tendencia interpretativa se continúa en textos posteriores –*Villa* de Luis Gusman, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *Los planetas* de Sergio Chejfec, *La grande* del mismo Saer– en los que la pregunta por la historia aún no se ha borrado.

<sup>7</sup> El artículo de Sarlo no parece interesado en establecer una periodización precisa. En el campo literario de los años ochenta conviven las estéticas de Saer y Piglia con las emergentes de Aira y Fogwill. En este mismo sentido, que la tendencia ahora dominante sea la etnográfica no inhabilita que sigan existiendo textualidades más ligadas con la línea interpretativa que se supone en retirada. “La disyunción, precisamente por su carácter conceptual, no incluye *todas* las novelas y solicito que se suspenda la idea de ver si lo ‘interpretativo’ y lo ‘etnográfico’ designan categorías donde hay más o menos novelas por décadas o por quinquenios” (Sarlo, 2006: 2).

<sup>8</sup> Esto está ligado, según Sarlo, con la aparición de recursos vinculados con la crónica, como si los novelistas registraran con asombro y estupor el territorio del presente más cercano y contingente. Para una lectura de *La villa*, de César Aira, desde esta perspectiva, cfr. Chejfec, 2002.

<sup>9</sup> La primera novela de Hernán Ronsino, *La descomposición* (2007), integra junto a *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013) un conjunto que –si bien no puede calificarse de trilogía, ya que es más pertinente hablar de ciclo o serie– comparte ciertos elementos: la construcción de una cartografía en torno a una ciudad real (Chivilcoy); la recurrencia de ciertos personajes (Bicho Souza, Abelardo Kieffer, Pajarito Lernú, Montes, Vardemann, el Loco Pujol, etc.); la narración en primera persona y en tiempo presente; el estilo denso y pausado, aunque con

al estado actual del campo literario argentino y latinoamericano, al menos en sus vertientes más innovadoras.<sup>10</sup> Ronsino se vincula con un modo de hacer literatura que ha sido señalado como anacrónico o, bien, como anticuado. Haciendo referencia a las dos primeras novelas de Ronsino, Beatriz Sarlo sostiene que

tienen una insistencia que las coloca fuera de época. En la oferta de la ficción escrita por nuevos escritores (...), Ronsino se ubica de modo deliberado, estéticamente consciente, en líneas de diálogo con Juan José Saer, con Haroldo Conti, escritores a los que no se les escatima el reconocimiento pero de quienes la mayor parte de la 'literatura actual' permanece alejada, como si fueran un continente exhausto y todas las riquezas estuvieran en los dominios cuyo primer mapa trazó Manuel Puig (2012: 105).

Pareciera que para abordar su obra fuese necesario hacerlo desde un paradigma teórico-crítico más vinculado con las estéticas de los años ochenta en la Argentina que con el actual. Esta hipótesis es importante para nuestra investigación, y en línea con ella nos proponemos avanzar, ya que estamos de acuerdo en que la novela de Ronsino está instalada en un fuera de época que Sarlo inscribe en una determinada tradición. Por eso se lo puede pensar a Ronsino como un autor cuyo proyecto narrativo se coloca en un espacio de resistencia con respecto al panorama actual.

Por otra parte, estas afirmaciones de Sarlo, leídas en relación con *Bajo este sol tremendo* de Busqued, admiten una problematización. La novela de Busqued no está instalada en el mero presente, ni tampoco se la puede vincular con la línea interpretativa definida por Sarlo. Entonces, ¿es posible clasificar la novela dentro de alguno de los dos polos de esta disyunción? Nuestra respuesta es que no, pero probablemente se pueda decir que la novela se mueve en un espacio intersticial. Por un lado, la historia reciente ocupa un lugar decisivo en

---

diversas inflexiones en cada novela (fragmentario y elíptico en la primera; polifónico y coloquial en la segunda; arborescente y digresivo en la tercera). Nos ocuparemos solamente de la primera, pero cabe señalar que muchos de los sentidos entramados en este texto se retoman y ramifican en las siguientes, componiendo un corpus consistente e interconectado, a tal punto que cada parte del ciclo novelístico ilumina porciones de los demás y propone un acto de relectura.

<sup>10</sup> Para un análisis de estas tendencias actuales, cfr. Laddaga, 2007. En una entrevista, ante la pregunta por la literatura que no le interesa, Ronsino contesta: "La más posmoderna. Para darte un nombre: César Aira. Aunque más que un nombre es un epígono, una marca que dejó autores que continúan ese camino. Hay que estudiar qué significa la obra de Aira; muchas de sus novelas son un ejemplo de la literatura que desarma las dos cosas que a mí más me interesan: el trabajo con el lenguaje y con la historia. Aira es muy complejo, tiene cosas que pueden ser interesantes, no quiero construir una imagen completamente cerrada. Hay que descifrar lo que significa para la literatura; además hay una superproducción de sus libros y una intencionalidad de hacer eso. No lo quiero desmerecer pero no está cercano a lo que a mí me interesa" (Bellini, 2012).



el desarrollo del argumento, y aunque esto se produzca de manera tangencial no por eso se puede afirmar que el texto abandone la pregunta por el pasado. Por otro lado, existe en él un interés por el tiempo presente, aun cuando este no adopte la modalidad del registro etnográfico planteado por Sarlo. Si bien no hay indicios precisos acerca de la historicidad de los hechos narrados, podemos ubicar la acción de *Bajo este sol tremendo* en un horizonte cercano de temporalidad. En definitiva, las categorías presentadas por Sarlo en disyunción nos permiten introducir un matiz de convergencia para leer la novela de Busqued en lo que tiene de indagación acerca del pasado y de intervención sobre los restos de ese pasado en el presente. La distinción más gravitante sería, entonces, la que se plantea entre dos temporalidades (pasado/presente), y no la que contrapone interpretación y etnografía.

En cuanto al marco teórico-metodológico, esta investigación gira en torno al concepto de alegoría de la ruina de Walter Benjamin. El texto en el que Benjamin desarrolla por primera vez el concepto de ruina es *El origen del drama barroco alemán* (1928)<sup>11</sup>, en el que el filósofo alemán se plantea, entre otras cuestiones, restaurar y revitalizar la noción de alegoría, a tal punto que muchos críticos<sup>12</sup> consideran que la convirtió en una herramienta fundamental para analizar el arte de vanguardia moderno: “se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico), aunque obviamente habrá que prescindir de los momentos que derivan de su aplicación a la literatura barroca” (Bürger, 1987: 130).

Una de las alegorías que Benjamin analiza es la de la ruina: “Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es la materia más noble de la creación barroca” (Benjamin, 2012 [1928]: 222). El potencial alegórico de la imagen de las ruinas tiene una significación doble, ya sea en un plano referencial o en un plano compositivo. Esto quiere decir que para Benjamin la ruina no es únicamente el “fragmento más significativo” en el sentido de una presencia perceptible y material, sino también la determinación objetiva para la construcción poética, cuyos elementos se montan de manera fragmentaria y no se unifican en un todo integrado.

---

<sup>11</sup> Sin embargo, tanto este concepto como otros afines (fósil, fantasmagoría, imagen dialéctica) tienen una presencia constante en la obra de Benjamin, inclusive y especialmente en el inconcluso *Libro de los Pasajes*.

<sup>12</sup> Uno de los más sobresalientes fue Georg Lukács, a quien no se le escapó que lo que hacía Benjamin, al hablar de la literatura barroca, era en verdad elaborar una sutil defensa del arte vanguardista de principios del siglo XX. En su peculiar caracterización de la alegoría, Benjamin la asimila con procedimientos literarios modernos como el montaje y la fragmentariedad, en correspondencia con una concepción de la obra de arte que se corre de la pretensión de lograr una composición que constituya un todo orgánico.

Por un lado, la ruina subraya la naturaleza transitoria de los hechos históricos. Alude a la fragilidad pero también a la destructividad de las acciones humanas. Y por otro, la propia estructura de los textos asume un carácter fragmentario, discontinuo e inorgánico, de manera tal que la figura de las ruinas se convierte en un modelo para la experimentación formal.

Georges Didi-Huberman (2009, 2011), por su parte, plantea en sus textos un nuevo modo de entender la historia del arte –su disciplina es la de las artes pictóricas y audiovisuales, pero algunos de sus conceptos pueden servir también para pensar el arte literario–, a partir de la noción operatoria de anacronismo, que le permite elaborar un concepto de temporalidad en el arte que tenga en cuenta los múltiples tiempos estratificados en una obra determinada.<sup>13</sup> Es así que en todo objeto artístico existen elementos del pasado que subsisten como restos, detritos o desechos, y que pueden ser actualizados por una lectura atenta. En suma, Didi-Huberman intenta revitalizar el concepto de supervivencia (*Nachleben*) de Aby Warburg y, en particular, la noción de imagen superviviente como expresión específica, incluso material, de las huellas, vestigios y despojos de la historia en un objeto determinado.

Nuestra propuesta consistirá en leer, en los paisajes en ruinas que aparecen en la novela de Ronsino, una manera oblicua de referir a un contenido de verdad que apunta a construir un saber crítico acerca de un momento histórico determinado; puntualmente, la desintegración de un universo social y económico en una ciudad de provincia. En este sentido, recurrimos al concepto de *trabajo melancólico* de Christian Gundermann porque alude a una forma de resistencia frente a un contexto de disolución. El autor toma el concepto freudiano de melancolía y lo aplica a experiencias estéticas para notar en ellas un gesto de negatividad que se rehúsa a dar por perdido el objeto. El trabajo melancólico “se niega a la productividad implícita en el concepto de trabajo, propia del duelo. El trabajo melancólico es circular, pareciera no llevar a ninguna parte” (2007: 61). Este concepto nos resulta útil para analizar *La descomposición*, de Ronsino, por cuanto en esta novela se expresa una forma de resistencia hacia un estado de deterioro del espacio social que se construye en el texto.

Por otra parte, con la noción de *testimonio sin metáfora* Tamara Kamenszain se refiere a una tentativa de dar cuenta de lo real sin elementos retóricos, en un gesto de profanación de los límites de la literatura. La autora emplea este concepto para analizar la obra de ciertos poetas (Cucurto, Gambarotta, Iannamico) que “pretenden sortear tanto lo simbólico como lo

---

<sup>13</sup> Es notable la similitud entre la temporalidad del arte que plantea Didi-Huberman y aquella teorización del tiempo que realiza Walter Benjamin en las “Tesis de filosofía de la historia” (1940), que desarrollaremos en el primer capítulo de esta tesina.

imaginario con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siempre en representar: lo real” (Kamenszain, 2007: 120). Consideramos que este concepto permite leer *Bajo este sol tremendo*, de Busqued, en tanto la novela presenta espacios y personajes arruinados a través de una lengua despojada que simplemente da cuenta de algo del orden de lo real que escapa a su simbolización, sin establecer una valoración crítica.

La siguiente tesina está estructurada en dos capítulos. En el primero analizamos la novela de Ronsino en relación con la materialidad de las ruinas y con cómo la insistencia en lo destruido se corresponde con el carácter fragmentario de la narración. Interpretamos, además, que en esta novela la alegoría de la ruina se propone no solo como crítica de un determinado orden socioeconómico, sino también como la piedra de toque para sugerir una concepción distinta de la historia vinculada con modos de temporalidad no lineales. En el segundo capítulo analizamos la novela de Busqued ya no tanto en relación con las ruinas materiales, sino más bien con la inscripción subjetiva del carácter ruinoso del entorno circundante. El texto presenta, a través de la construcción de los personajes, nuevos modos de subjetividad que se caracterizan por su opacidad y por la indistinción entre lo animal y lo humano.

## **Primera parte: *La descomposición*, de Hernán Ronsino**

### **1. Anillo de cimientos**

El argumento de *La descomposición* es bastante sencillo: dos amigos se encuentran para comer un asado con motivo del cumpleaños de uno de ellos y conversan, principalmente, acerca de un hecho policial que ha ocurrido unos días antes. Bicho Souza fue testigo involuntario del suceso y decidió, por lo tanto, relatar su versión de los hechos que fue publicada en el diario local. Durante el asado, abunda en detalles sobre esta historia mientras su amigo, Abelardo Kieffer, lo escucha pacientemente en tanto dirige por momentos su mirada hacia el cadáver de una cucaracha que está rodeado por hormigas. Luego de comer y brindar con vino, Kieffer acompaña a Souza a la parada de colectivos y regresa, morosamente, en dirección a su casa mientras en el cielo se está formando una tormenta. Antes de llegar decide desviarse y visitar las ruinas de la cervecería Danubio, que alguna vez perteneció a su padre y que ahora se halla abandonada y en un visible estado de deterioro.

No mucho más es lo que sucede en el presente de la narración; el resto del relato lo ocupan los recuerdos del narrador, que se retrotraen a escenas de su infancia, de su adultez y del pasado reciente. En este último caso, se hace referencia más precisamente al tornado que hubo en la ciudad tres meses atrás, fenómeno climatológico que coincidió con la catástrofe familiar de Kieffer. Su esposa murió accidentalmente luego de que el narrador la descubriese manteniendo relaciones –no sabemos si incestuosas o forzadas, pues el texto no lo aclara, aunque más bien parece sugerir lo primero– con su hijo idiota y él decidió enterrarla en la huerta de su quinta e internar al hijo en el manicomio local. A sus conocidos, les ha dicho que su mujer lo abandonó y que él no podía hacerse cargo del hijo. Esta muerte tuvo lugar antes del comienzo de la narración y recién se nos revela en las páginas finales; sin embargo, el ánimo de Kieffer está dominado por este suceso, a tal punto que se ha tomado una licencia de su trabajo como director del diario local *La Verdad*.

Si nos detuvimos en este breve recuento del argumento es porque entendemos que la singularidad del texto no pasa tanto por lo temático sino por lo compositivo. El presente de la narración se compone de elementos mínimos, mientras que los pasajes de rememoración del pasado, de reflexión sobre la relación entre historia y ficción o de énfasis en la descripción como modo de traducir las percepciones subjetivas constituyen el cuerpo principal de la novela. En el fondo de la acción, entonces, hay un crimen latente, pero que no ocupa el centro del relato. Si bien desde las primeras páginas Kieffer le anuncia a Bicho Souza que “ya es tiempo de levantar este luto” (Ronsino, 2007: 14), el hecho más o menos policial se revela hacia el final, en las últimas páginas, y no asume rasgos de suspenso ni pretende generar intriga. El interés de Ronsino, en cambio, estriba en construir un relato denso en el que se articulan las trayectorias de sus personajes con una preocupación por la relación entre historia y ficción y la pregunta por la posibilidad de narrar los hechos reales. En ese sentido, retoma problemas que tuvieron un tratamiento y un desarrollo vigoroso en la literatura argentina durante los años '80. “La narrativa no podía aspirar a restaurar la totalidad perdida, que había sido, por otra parte, una forma de la imaginación colectiva (...). Trabajó, en cambio, sobre los fragmentos de la experiencia” (Sarlo, 1983: 10). Como aquellos autores, Ronsino trabaja decididamente a partir de los restos de un relato omnicompreensivo que se ha resquebrajado.

En el universo creado en *La descomposición*, las catástrofes ya han sucedido y, por lo tanto, el texto no asume un tono profético de anticipación sino, por el contrario, otro en el que la mirada está puesta en los restos que han dejado aquellos cataclismos.

Un pájaro negro cruza el cielo, encima de los restos de la fábrica. Es iluminado, de a ratos, por los relámpagos, cada vez más intensos. Vuela en círculos, planeando, en un descenso gradual. Se pierde en la zona del patio, para reaparecer, un momento después, sobre la chimenea quebrada. Repite el vuelo, una vez más, en círculos. Una ráfaga fuerte de viento provoca un estruendo de chapas. Algo se cae. Hay remolinos de tierra. Me refugio en la zona de las oficinas (Ronsino, 2007: 125).

Hay en este pasaje cierta actitud contemplativa que se puede vincular con aquello que Georg Simmel planteó con respecto a las ruinas. Considera la ruina arquitectónica como un objeto de contemplación estética en el que se manifiesta una oposición entre la obra del hombre y la acción de la naturaleza: “el encanto de la ruina consiste en que una obra humana es percibida, en definitiva, como si fuera un producto de la naturaleza” (Simmel, 2002: 119). La ruina exhibe el punto de tensión entre espíritu y naturaleza, es decir que muestra cómo el equilibrio

cósmico entre estas dos fuerzas se desmorona.<sup>14</sup> Asimismo, es testimonio de una destrucción, que no es un dato venido desde afuera “sino la realización de una tendencia inscrita en la capa más profunda del ser de lo destruido” (2002: 121). Según Simmel, la temporalidad que sugiere la contemplación de las ruinas está vinculada con una dimensión vital que ha caducado: “En las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, ha habitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal” (2002: 124). La ruina constituye, en definitiva, “la exasperación y el cumplimiento más extremo de la forma presente del pasado” (2002: 124).

¿Cuáles son, en *La descomposición*, las distintas modulaciones del desastre cuya cifra es la ruina? Por un lado, se produjo un tornado que asoló la ciudad poco tiempo antes del presente del relato y que causó daños materiales. Por otro lado, a nivel de la subjetividad, la novela relata la catástrofe familiar que afectó al narrador-protagonista, quien además observa las vidas rotas de otros personajes (Pujol, Tarditti, Pajarito Lernú). En último lugar, un proceso histórico de destrucción de las fuentes de trabajo que daban vida a la comunidad y la consecuente pérdida de lazos de integración. Estos tres niveles –natural, subjetivo y social– se superponen a lo largo del texto y mantienen entre sí no tanto una relación de analogía cuanto de contigüidad.

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

Por otra parte, si bien la catástrofes ya han sucedido y, en rigor de verdad, a lo que asistimos es a la puesta en escena de los restos de un naufragio, también hay en el texto un clima de inminencia de nuevos desastres, como si el tornado estuviera por recomenzar en cada momento, como si el azote de la tormenta no pudiese amainar hasta no dejar absolutamente todo destrozado. El relato se cierra con el comienzo de una nueva tormenta, tras un día de agobiante calor en pleno invierno. “En poco tiempo, el agua inundará el lago muerto, anegará los accesos del horno de Bustos (...). No dejará huellas de semejante

---

<sup>14</sup> La ruina habitada es una de las manifestaciones del desequilibrio entre espíritu (obra del hombre) y la acción de la naturaleza: “De aquí proviene lo problemático, el desasosiego a menudo insoportable que suscita en nosotros la visión de lugares de los que ha desertado la vida y que, sin embargo, continúan sirviendo como escenarios de una vida” (Simmel, 2002: 119).

sacrificio en la memoria de la tierra: si es que la tierra tiene una memoria” (Ronsino, 2007: 132).

En términos estructurales, el tornado cumple una función específica en el texto: la de hacer confluír todos los conflictos que se vienen incubando desde el principio de la narración, que hacen eclosión en el momento del vendaval que tantas veces se ha anunciado a través del procedimiento repetitivo que caracteriza a la novela. Pero en términos semánticos, podemos pensar ese tornado en relación con las “Tesis de filosofía de la historia” de Walter Benjamin, particularmente la célebre tesis IX donde se sugiere la conexión entre la imagen de la tempestad y una nueva concepción de la historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ése es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe única, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que ya no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin, 2002 [1940]: 100-101).<sup>15</sup>

Esos vientos que arrasan la ciudad y dejan montones de ruinas son una alegoría del torbellino de la historia, la marcha del progreso que no puede avanzar sin dejar escombros a su paso. “Esa noche pasó el tornado (...). Vimos, con Juan Kieffer, (...) cómo volaban las chapas de la fábrica de cerveza” (Ronsino, 2007: 129).<sup>16</sup> En ese sentido, se puede interpretar la novela de Ronsino como una contranarrativa del progreso, que establece una discusión con

---

<sup>15</sup> “Las ruinas mencionadas en esta tesis no son, como en los pintores o poetas románticos, un objeto de contemplación estética, sino una imagen conmovedora de las catástrofes, masacres y otros ‘trabajos sangrientos’ de la historia” (Löwy, 2003: 105).

<sup>16</sup> Las tesis de Benjamin son más que elocuentes en la asimilación de la tempestad al progreso. “Es preciso fundar el concepto de progreso sobre la idea de catástrofe” (cit. en Löwy, 2003: 104). En contra de una pretendida inevitabilidad o irresistibilidad de los procesos evolutivos en lo social, Benjamin plantea la necesidad de accionar un freno. En este sentido, es suficientemente conocida la siguiente frase de Benjamin acerca de lo que significa la revolución: “Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presenten de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en ese tren aplica los frenos de emergencia” (cit. en Löwy, 2003: 108).

aquella imagen de la ciudad de Chivilcoy que cristalizó en el discurso de Sarmiento en 1868. A partir del entrecruzamiento entre utopía agrícola-civilizatoria y ensayo piloto, Sarmiento construye el mito de una ciudad modelo para la nación, un programa político-ideológico en el que se anudan las imágenes del deseo con la potencialidad concreta de desarrollo: “¿Por qué no es Chivilcoy toda la Pampa ya? (...) ¿Por qué no es Chivilcoy toda la República? Chivilcoy es (...) un libro abierto cuyas páginas nuestros legisladores pueden consultar con provecho” (Sarmiento, 1980 [1868]: 410-412).

En uno de los pasajes de rememoración de la novela, Kieffer recuerda un diálogo que mantuvo tiempo atrás con Pajarito Lernú, cuando con otros amigos lo fueron a visitar al hospital psiquiátrico de Colonia Wagner. En esa conversación, Lernú menciona el libro *El pueblo de Sarmiento* de Mauricio Birabent, en el cual la imagen de la ciudad de Chivilcoy responde por completo al mito inaugurado por Sarmiento. Lernú dice que el libro de Birabent “*inventa la historia de este lugar y, al inventarla, clausura el sentido del relato: a partir de entonces se reproduce deformada, la historia del pueblo, partiendo de un libro originario, del libro que inventó ese relato de la historia*” (Ronsino, 2007: 48; en cursivas en el original).

La creación de un relato específico acerca de la ciudad se materializa en la erección de los monumentos y en la nominación de las calles. En este sentido, Lernú insiste: “*Hay una matriz que se calca, que se reproduce y, al reproducirse, sin ser cuestionada, se vacía de sentido, lenta, gradualmente*” (Ronsino, 2007: 48; en cursivas en el original). Nuestra interpretación es que, a partir de esta crítica realizada por uno de sus personajes, la novela propone introducir una contranarrativa de la historia.<sup>17</sup> Ante el mito de la ciudad modelo y pujante que aún perdura en la imaginación de sus habitantes, el texto pone el énfasis en aquello que se encuentra destruido. Según la tesis de Benjamin que citamos, la catástrofe no designa lo que va a venir sino lo que ya está aquí.<sup>18</sup> La novela busca dar cuenta de los signos ostensibles de deterioro que ese proceso de destrucción ha dejado sobre el tejido de la ciudad.

---

<sup>17</sup> ¿Cuál es el sentido filosófico profundo de encarar una lectura a contrapelo de la historia? Rechazar, implícitamente, la concepción que considera la historia como un despliegue lineal y progresivo hacia un fin último, según la formulación del positivismo, pero principalmente de la filosofía de la historia de Hegel. Del mismo modo que Nietzsche lo hiciera en las *Consideraciones intempestivas II*, Benjamin se opone a “la inmensa teodicea racionalista hegeliana que legitimaba cada ‘ruina’ y cada infamia histórica como una etapa necesaria del camino triunfal de la Razón y un momento ineluctable del Progreso de la humanidad hacia la Conciencia de la Libertad” (Löwy, 2003: 105).

<sup>18</sup> Según Stéphane Mosès, el proyecto de Benjamin puede definirse como la “elaboración de una forma diferente de temporalidad histórica”, según un principio de desformalización que muestra que “el pasado, el presente y el futuro no son segmentos sucesivos de una línea continua, sino que representan tres estados específicos de la conciencia histórica” (Mosès, 1997: 141). De esta manera, se abre la posibilidad de pensar un modelo de tiempo que se sustrae a la ideología del progreso.



La mirada está puesta, entonces, en los vestigios de lo real, que, para Georges Didi-Huberman, son estrictamente materiales: “El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su trabajo. (...) Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado’” (Didi-Huberman, 2011: 155). Bajo esta perspectiva, la insistencia en las figuraciones de la ruina adquiere un carácter decididamente crítico.

La voluntad de construir una historia alternativa a partir de los restos de lo real se explicita en la novela de la siguiente manera: “hay una historia, perdida, no contada, una capa subterránea, que espera, como un fósil, desde el silencio profundo, ser pronunciada” (Ronsino, 2007: 126). Nos interesan en particular dos imágenes que se expresan en este fragmento –*capa subterránea* y *fósil*–, porque mantienen un parentesco semántico con aquellos términos utilizados por Didi-Huberman para definir el inconsciente del tiempo. La primera imagen hace referencia a aquello que subyace por debajo de la narrativa dominante de la historia. Pareciera que para construir un relato más verdadero, más justo, fuese necesario retomar esas vías subterráneas que forman un entramado de distintas capas. Este carácter plural habla de que esa contranarrativa se desplaza de un discurrir lineal y unívoco. Mientras tanto, la segunda imagen, la del fósil, tiene mucho que ver con el concepto de ruina. Ambos son elementos del pasado que perduran en el presente, pero la diferencia es que la ruina tiene una sobrevivencia mientras que el fósil permanece inerte. Lo que propone este pasaje citado es devolverle la voz a esos restos del pasado para que una nueva historia, o una nueva relación con la historia y el tiempo, pueda ser pronunciada.

En definitiva, consideramos que Hernán Ronsino trabaja con las imágenes de la ruina desde una perspectiva doble: por un lado, la descripción y crítica de un estado de deterioro que es de orden social; y por otro, la elaboración de un texto fragmentario y discontinuo que encuentra en la ruina su cifra o modelo constructivo. El concepto sumamente complejo de alegoría de la ruina que plantea Benjamin contempla la incapacidad de aspirar a un sentido de totalidad. La única posibilidad que resta es la de recomponer esa totalidad a partir de las piezas fragmentarias que el poeta recoge a través de un lenguaje quebradizo: “el lenguaje es despedazado a fin de cobrar, en sus fragmentos, una expresión transformada e intensificada” (Benjamin, 2012: 253). En un pasaje de *La descomposición*, Abelardo Kieffer escucha a Bicho Souza y comenta: “Pero hay cosas, acá, pienso, que van cercando. Por eso, mientras Bicho habla, yo, sintiendo mi propio calambre, veo como si fueran contornos: recortes imprecisos de formas que alguna vez compusieron objetos bien definidos, distribuidos en el

espacio con una lógica apropiada, correcta” (Ronsino, 2007: 50). Este carácter resquebrajado de lo real es el que intenta apresar la novela y construir desde allí un relato consciente de sus propios límites. En los próximos dos apartados del capítulo nos ocuparemos, respectivamente, de aquellas dos perspectivas que acabamos de señalar.

## 2. Esa podredumbre

El epígrafe que da nombre a la segunda parte de la novela pertenece a Baudelaire y es significativo para comprender por qué el relato coloca su mirada en las ruinas y los residuos. Pertenece al poema “Una carroña”, cuyas tres primeras estrofas bastarán para entender los motivos de su inclusión en la novela:

Recuerda aquel objeto que vimos, alma mía,/ una suave mañana estival:/ al codo de un sendero, una carroña infame/ en un lecho sembrado de piedras,// con las piernas al aire, como una mujer lúbrica,/ ardiendo y sudando venenos,/ abría de una manera despreocupada y cínica/ su vientre de exhalaciones pleno.// *El sol resplandecía sobre esa podredumbre,*/ como para cocerla a punto,/ y devolver por céntuplo a la Naturaleza/ todo lo que junto reuniera. (Baudelaire, 1998: 163; el subrayado es nuestro.)<sup>19</sup>

En una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, Daniel García Helder recuerda que para Rainer Maria Rilke el poema “Una carroña” de Baudelaire “sentó las bases de la poesía moderna en su evolución hacia un lenguaje objetivo” (cit. en Aguirre, 2003: 20). A partir del momento en que caducó la división de estilos y registros que dominó el arte literario desde de la Antigüedad, un poeta puede considerar que una carroña apestosa en la vía pública es “un objeto de representación tan serio como la esencia divina del amor” (cit. en Aguirre, 2003: 26).<sup>20</sup> La interpretación que García Helder hace del poema de Baudelaire, a través de Rilke, señala ese gesto del poeta como el momento inaugural de una poética de la mirada que presta

---

<sup>19</sup> El epígrafe de la segunda parte de *La descomposición* cita, específicamente, el verso que resaltamos en cursiva. Pero consideramos necesario reponer las tres primeras estrofas del poema de Baudelaire para ilustrar de mejor manera nuestra exposición. La alusión de la novela de Ronsino a dicho texto del poeta francés es, por cierto, lo suficientemente elíptica como para exigir una relectura del poema en cuestión.

<sup>20</sup> D.G. Helder también menciona como antecedente la última poesía de Rilke y cita un pasaje de Ángel Battistessa que hace referencia a esos poemas del escritor austríaco que marcan “el signo de una tendencia hacia un arte más atento al panorama de lo objetivo” (cit. en Aguirre, 2003: 22).

atención al mundo material sin establecer una distinción entre objetos dignos o indignos de la representación literaria.

Por otra parte, Florencia Garramuño sugiere que, para la literatura argentina, fue decisivo el influjo de Saer para que se produjera este giro objetivista: “Daniel Freidemberg ha señalado que la prosa de Juan José Saer, al centrarse en las cosas, abrió a los poetas una renovada manera de la percepción” (Garramuño, 2015: 101). Sin pretender, ni mucho menos, vincular la novela de Ronsino con el objetivismo en la poesía argentina, mencionamos estos aportes porque hablan de una mirada centrada en las formas menos abstractas de lo real. Dicho interés por las cosas será un paso previo ineludible para la subsiguiente problematización de aquello que se encuentra en estado de deterioro.

En *La descomposición* la imagen de las ruinas está presente desde el primer fragmento de la novela: “El viento húmedo, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto (...). Pero el olor no llega al pueblo tan fuerte como se respira en esta quinta, entre los árboles del monte, o en las Ruinas de enfrente” (Ronsino, 2007: 13). Es decir, la novela se inaugura con un pasaje en el que estas se mencionan con mayúscula y proyectan su sombra sobre la casa de Abelardo Kieffer. Permanecen como una presencia inquietante que emerge constantemente en el curso de la narración, sin que el narrador se interese por especificar *a qué* pertenecen esas ruinas. Simplemente importa la constatación de su implacable proximidad.

La mención repetitiva, insistente, de las ruinas no parece obedecer a una voluntad de intensificación, sino meramente al señalamiento descriptivo de su presencia,<sup>21</sup> aunque esta no se sustraiga a la construcción de un sentido específico. Sin que medien indicios que anticipen cuál es la historia de esas ruinas, sin que el lector sepa siquiera cuál es la morfología o cuáles son las dimensiones de ellas, el texto revela hacia las páginas finales que corresponden a la fábrica de la cervecería Danubio, que fue dirigida por el padre de Kieffer y que luego fue desmantelada para su traslado a otro lugar. Es sintomático que, hacia el final del relato, el narrador se refugie en esta especie de testimonio material de fracaso que está íntimamente ligado, primero, con su historia familiar, pero que asimismo es un vestigio que sugiere un universo socioeconómico que se encuentra, por lo menos, en retirada, si no en franca

---

<sup>21</sup> Esto no quita que, por momentos, las ruinas de la cervecería abandonen su sentido descriptivo, como en la advertencia de Bicho Souza acerca de que *eso ahí* constituye “una bomba de tiempo” (Ronsino, 2007: 63), en alusión al peligro que significa para Kieffer tener a escasos metros de su casa un gigantesco edificio en semejante estado de deterioro. Pero este aviso no tiene efectos reales sobre el argumento, sino que sirve para señalar que el edificio abandonado constituye una presencia amenazante, a la vez que una clave para leer un proceso de degradación social y económica.

decadencia. En definitiva, las ruinas funcionan metafóricamente como el mausoleo comunitario de una ciudad de provincias que ha muerto.

Andreas Huyssen sugiere la existencia de un vínculo entre ruina y nostalgia: “La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Por eso, la ruina fue y sigue siendo un impulso poderoso de la nostalgia” (Huyssen, 2007: 34). El deseo nostálgico surge de la unión entre espacialidad y temporalidad, dado que la decadencia edilicia o urbana es inescindible de las cuestiones vinculadas al tiempo. Según Huyssen, el fenómeno de la obsesión por las ruinas que se ha suscitado en los últimos decenios representa la nostalgia por un período temprano de la modernidad cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros. Las ruinas no remiten simplemente a los escombros dejados a su paso por las guerras del siglo XX, sino también a los restos en decadencia de la edad industrial.

Tales ruinas y su representación en libros de fotografías, películas y exposiciones son un claro signo de nostalgia por los monumentos de una arquitectura industrial correspondiente a un pasado donde una cultura pública unía el trabajo y su organización política. Sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente (Huyssen, 2007: 35).

Huyssen subraya el potencial crítico de la nostalgia, ya que esta “se opone y corroe las nociones lineales de progreso” (Huyssen, 2007: 34). Nuevamente nos encontramos con una constelación de pensamiento que, haciendo foco en las imágenes de la ruina, se propone como una reformulación de los modos de pensar la historia, en el marco de una crítica general del espacio social.

Existe una serie de datos que configura un determinado estado de situación de lo social en la novela. Por un lado, el cierre de fábricas o la pérdida de penetración social y simbólica que alguna vez tuvieron. La cervecería Danubio fue desmantelada: “La chimenea se eleva hasta un punto irregular, hasta donde el tornado de febrero la dejó subir, quebrándole la punta. Tiene incrustadas, en el lomo frontal, unas letras: *Cer c a Mal r a Da ub o*. Hay resto de chimenea, en la base” (Ronsino, 2007: 114). Según Sergio Cueto (2012), el deterioro de las cosas exige, para la literatura, encontrar la sintaxis de la descomposición. Ronsino parece encontrarla en el trazo quebradizo de un cartel que ha perdido sus letras.

Cueto establece una diferencia entre distintos tipos de objetos restantes que ingresan a la literatura, o incluso que posibilitan la existencia de un discurso como el literario.<sup>22</sup> La condición de resto le es inherente a la cosa: en su misma constitución existe la posibilidad de convertirse en residuo. Una cosa rota, inútil que ya no se presta a la posibilidad de uso es “el pasado de una posibilidad” (2012: 2). Infunde tristeza y conduce a una actitud melancólica en la contemplación. A esto, Cueto lo denomina “trasto”: “En el trasto el hombre experimenta el mero ser pasado de la cosa; contempla un futuro que no llegó a ser presente y un pasado que se presenta como tal” (2012: 2). Pero en el pasado la cosa espera todavía: “En el trasto la posibilidad pasada, el pasado de la posibilidad es todavía un pasado posible, la posibilidad del pasado. El trasto es el todavía de la cosa” (2012: 2-3). El todavía de la cosa es el residuo, una posibilidad rota pero que aguarda en su quietud.

Sin embargo, la modernización barre con la posibilidad del trasto o residuo.<sup>23</sup> Es una cultura que emite desechos, sobras y desperdicios, es decir, restos que ya no son cosas todavía. “El desperdicio es el resto de aquello que fue y ya no es y en lo que no aguarda posibilidad alguna” (2012: 3). Por lo tanto, es algo que agotó su posibilidad y yace acumulado en un montón indiscernible. A la basura, la chatarra y los escombros no les corresponde nombre alguno. La lengua vacila, se descompone y busca la expresión que se adecúe a esos despojos: retazos de frases, basura de lenguaje.

El trazo quebrado del cartel conserva ciertos atributos de sentido. Es el indicio material de un estado de descomposición y deterioro cuyos significados son, también, de orden simbólico. El molino Bunge, otra de las industrias insignia del lugar, según el texto nos indica, ha entrado en decadencia: “dónde están en esa fila metafórica de poderes el molino y el frigorífico de Efraín Bunge. No están más. Están afuera. Efraín Bunge ya no es el que era antes” (Ronsino, 2007: 80).<sup>24</sup> Este pasaje no solo habla de tiempos malos para una empresa en particular, sino que sugiere una situación en la que los espacios materiales y simbólicos de poder económico se han desplazado hacia otro lado, es decir, “están afuera”. El tren –que alguna vez fuera la máquina emblemática del progreso– pasa con retraso, en la noche, y lo que produce, antes que alegría, es un estremecimiento: “Hay un tren, atravesando la

---

<sup>22</sup> “La literatura es lo que queda cuando la poesía (entiéndase, la belleza, la verdad, el ideal, sea éste la felicidad o la maldición, importa poco) se retira y a la que se le encarga lo que deja esa retirada, la que se encarga de los restos de la poesía” (Cueto, 2012: 1).

<sup>23</sup> Para una distinción entre los conceptos de *modernidad* y *modernización*, cfr. Jameson, 2004.

<sup>24</sup> La segunda novela de Ronsino, *Glaxo*, gira en torno a la fábrica de productos farmacéuticos que da nombre al libro y que da nombre además a todo un sector de la ciudad de Chivilcoy. Allí también son recurrentes las imágenes de desintegración; por caso: “El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra” (Ronsino, 2009: 31).

oscuridad del campo, espantando a los animales, sacudiendo las chapas oxidadas de los ranchos” (Ronsino, 2007: 60). En este contexto, la perspectiva de futuro es incierta para los habitantes del lugar: “cuando salgan de la escuela van a terminar trabajando de mozos en el bingo, o vendiendo fichas para los tragamonedas, o sin trabajo, mamándose, y gastándose lo que tienen y lo que no tienen en el bingo” (Ronsino, 2007: 78).

Por otro lado, la contracara de estos hechos –pero no como su opuesto, sino como el anverso– es que se empiezan a producir fenómenos característicos de la posmodernidad o la modernidad tardía,<sup>25</sup> cuya emergencia en la Argentina se dio durante la década menemista. En particular, la novela menciona la construcción del barrio Los Troncos, un barrio privado con casas de veraneo o fin de semana y cancha de golf,<sup>26</sup> para cuya erección hubo que cerrar y demoler el cabaret el Gato Negro, además de acondicionar el terreno:

Primero cerraron el Gato Negro. Después vino la poda de los montes de eucaliptos y casuarinas. Ahora el único monte que queda es el que rodea el lago muerto. Entonces alisaron la tierra y plantaron álamos y sauces, a los costados de la calle asfaltada. Construyeron un bulevar y, en el medio, instalaron columnas de alumbrado. Lotearon los terrenos y, un tiempo después, fueron asomando los primeros chalecitos, con pileta y jardín (Ronsino, 2007: 90).

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

Hay algo en ese rescate de un gesto de resistencia que se vincula con la melancolía, pero no entendida como afección pasiva de un sujeto, sino en un sentido más bien político. Christian Gundermann, siguiendo a Judith Butler y Gillian Rose, entiende la melancolía como un anti-duelo y no ve en ella puro estancamiento sino que plantea la paradójica noción de trabajo melancólico, que “se niega a la productividad implícita en el concepto de trabajo, propia del duelo. El trabajo melancólico es circular, pareciera no llevar a ninguna parte”

---

<sup>25</sup> Para una distinción entre los términos *posmodernidad* y *modernidad tardía*, cfr. Jameson, 1992: 79-86.

<sup>26</sup> Este fenómeno ha sido analizado con el término de *gentrificación*, cuya definición más extendida es la de “procesos de elitización o segregación urbana” (Jameson, 2003: 92).

(2007: 61).<sup>27</sup> En su acepción freudiana clásica, el melancólico, en vez de aceptar la pérdida irrevocable del objeto, produce una identificación con este y se convierte, de esa manera, en aquello que perdió. Pero el trabajo melancólico, según el planteo de Gundermann, no se limita a la mera incorporación del objeto perdido, sino que busca transformar un estado general de cosas. La resistencia se ubica entonces en un gesto de negatividad ante un determinado orden de lo real: “entiendo la melancolía, pues, no como un ofuscamiento de la ética sino como re-inención de estrategias políticas desde el desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad” (2007: 19).

Nos interesa del análisis de Gundermann la potencialidad que tiene el concepto de trabajo melancólico para analizar el gesto de resistencia y negatividad ante la temporalidad de un orden que se critica. Esa temporalidad a la que el texto de Ronsino se opone, mediante su insistencia en las imágenes de la ruina, es la que definimos anteriormente como la ideología del progreso: “el imaginario moderno de ruinas es consciente del lado oscuro de la modernidad” (Huysen, 2007: 37). Al carácter destructivo del progreso, la novela le opone una mirada detenida en los restos, para encontrar ahí “el presente imaginado de un pasado que hoy sólo puede captarse en su descomposición” (Huysen, 2007: 37).

### 3. Hilachas sueltas

Es necesario llamar la atención sobre el título de la novela. El término *descomposición* puede aludir, entre otros, a tres sentidos que nos interesa señalar. En primer lugar, a un estado de putrefacción, que es en el que se encuentran ciertas materias en la novela: los desechos del “lago muerto” cuyo olor fétido aparece a cada momento; la pierna mutilada del viejo Pujol que será comida por los perros luego de colgar de un árbol “como si fuera una media res” (Ronsino, 2007: 124); la cucaracha que ha muerto y es comida por las hormigas, y el perro de Pujol que agoniza al borde de las ruinas en la noche, luego de haber sido atropellado por el repartidor del diario *La Verdad*. En segundo lugar, se puede entender la acción de descomponer como desagregar los elementos que constituyen una unidad y contemplarlos por separado. En este sentido, el procedimiento formal de la novela tiene mucho de la acción de descomponer, por cuanto su andadura es fragmentaria y discontinua. Por último, el tercer sentido que queremos señalar entiende el término “descomposición” en referencia a algo que

---

<sup>27</sup> “(...) entiendo la melancolía, pues, no como un ofuscamiento de la ética sino como re-inención de estrategias políticas desde el desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad” (Gundermann 2007: 19).

no está compuesto, que no tiene una organicidad; pero no porque se encuentre desordenado o desbaratado, sino debido a que esa inorganicidad le es constitutiva. De manera que, si en el plano referencial encontramos alusiones a materias en estado de putrefacción que, en definitiva, se corresponden con un estado generalizado de desintegración en el plano político-social, por otra parte, pero en estrecho vínculo, en el plano compositivo se evidencia un trabajo con los fragmentos y los desechos de una narración cuya unidad no es posible restaurar y que quizás nunca haya existido.

Consideramos que, en la novela de Ronsino, se retoma uno de los núcleos teóricos fuertes de las estéticas de los '80, que es la pregunta por cómo narrar los hechos reales. Y, en esa interrogación, el escritor constata que la posibilidad de narrar se halla fracturada a causa de que la experiencia comunicable ha estallado y se encuentra en peligro en el contexto de las sociedades contemporáneas. Este diagnóstico ya fue planteado en la década del treinta por Benjamin en diversos textos<sup>28</sup> en los que señaló la atrofia de la experiencia en el contexto de las grandes transformaciones metropolitanas y de las catástrofes bélicas. Giorgio Agamben coincide con el análisis de Benjamin y agrega que: “hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y que para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad” (Agamben, 2001: 8).<sup>29</sup>

En *La descomposición*, el carácter fragmentario de la narración se evidencia en dos niveles. El primero de ellos, es el fraseo demorado y denso cuya sintaxis busca sostener el peso de la percepción y de la rememoración:

Ahora el cuerpo de Bicho Souza, casi treinta años después, deja de contener la sonrisa y busca, armando un hueco con sus brazos, mi cuerpo. Yo sigo apoyado sobre el tronco de la casuarina muerta. Siento que el cigarrillo entorpecerá el movimiento emotivo. Y lo tiro, todavía sin terminar. El impacto con su cuerpo, como con la voz, me trae un perfume; en el centro del perfume se prolonga un salón sucio, con un mostrador de madera gastada y una barra de estaño en la base; ese salón alberga a hombres cansados; soporta los reflejos de las luces que, enfrente, entran y salen de la estación. En la madrugada. Es, en definitiva, el Munich de la Norte (Ronsino, 2007: 23).

---

<sup>28</sup> Los textos son “Experiencia y pobreza” (1989 [1933]), “El narrador” (2001 [1936]) y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1998 [1938]).

<sup>29</sup> El filósofo italiano, sin embargo, irá a buscar la restauración de la experiencia pura a una instancia prelingüística, y en esto se diferencia del análisis benjaminiano.



Este tipo de trabajo con la frase, que privilegia el ritmo de la prosa por sobre el contenido,<sup>30</sup> tiende a postergar el desenlace de las acciones. De esta manera, se produce un efecto de fraccionamiento del curso de la narración.

El segundo nivel de fragmentación se produce en el corte de los distintos apartados que componen los capítulos. La unidad de construcción es el párrafo y la separación de cada uno de ellos con el siguiente es el espacio en blanco y no el punto y aparte, o sencillamente el cambio de página. Este carácter entrecortado de la disposición visual del texto se corresponde con la naturaleza discontinua de la narración, cuyo ritmo retardatorio impide un desenvolvimiento fluido del argumento. Por supuesto que esta es una decisión deliberada de la composición del texto, como señalábamos anteriormente al sugerir la falta de énfasis que la novela pone en el suceso confusamente policial que origina el relato.

Por otra parte, la novela tematiza explícitamente el problema de la narración y de la atrofia de la experiencia en un pasaje de crítica literaria. El narrador recuerda cuando le llegó un artículo, en el año 1981, a su despacho en la redacción del diario *La Verdad*. El texto en cuestión pertenecía a José Tarditti, un perfecto desconocido en la ciudad hasta ese momento, un joven de temperamento enfermizo a quien Kieffer tendrá oportunidad de visitar y cuyo cadáver irá a reconocer luego de que se suicide. Tarditti escribe una reseña crítica acerca de *Bajo el nombre de Kafka*, el libro publicado por Fernando “Pajarito” Lernú en el que, se dice, se produce un cruce de géneros ficcionales, históricos y autobiográficos. Según Tarditti, Pajarito Lernú “confunde hasta el extremo la noción básica de género. La confunde para destrozarla. Porque esa es su visión del mundo. (...) Destrozar el mundo, para levantar otro, más verdadero, aclara; otro, sostenido por la universalidad de la verdad, anidada en los recortes, en *los restos de la pared derrumbada*” (Ronsino, 2007: 82; el subrayado es nuestro).<sup>31</sup> Tarditti terminará diciendo que lo único que queda en pie, la única certidumbre que arroja el libro de Lernú, es la conciencia de la imposibilidad de narrar.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> En la última novela de Ronsino, *Lumbre*, se lee lo siguiente: “Una idea que debe moverse con un ritmo. Sin ritmo no hay nada. No hay poesía. Ir, de este modo, por la huella” (Ronsino, 2009: 268).

<sup>31</sup> Este pasaje guarda una interesante similitud con una escena que se repite con insistencia en la tercera novela de Ronsino, *Lumbre*. El narrador y protagonista es Federico Souza, el hijo de Bicho. En varias ocasiones, recuerda fragmentos de un documental que ha visto mucho tiempo atrás en la televisión. “Y lo que vi me desenterró –como un hueso incrustado en la tierra– una percepción, latente, amasada por los años pero nunca dicha hasta ese momento. Durante los días siguientes esperé descubrir la repetición de las imágenes. Quería ver la totalidad del relato. (...) Se supone que era de finales de la década del noventa. Porque se hablaba de una guerra civil, Croacia por ejemplo. Por lo tanto, estaba frente a un puñado de imágenes que mostraban a un hombre, el entrevistado, y una cámara que lo seguía en una recorrida en auto por su ciudad natal. El hombre viajaba en el asiento trasero, junto a la ventanilla. La noche profundizaba la deformación del paisaje: brotaban edificios en ruinas, tal vez por esa guerra de la que hablaban. (...) Entonces el auto se detuvo en una esquina. La

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

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

---

cámara mostraba al hombre intentando encender un cigarrillo. Trató dos veces. Ahuecaba la mano para impedir que el viento le apagara el fuego. Pero no podía. Recién en el tercer intento lo logró. Y antes de que el auto arrancara de nuevo, apenas, de fondo, apareció la silueta de una vaca, pastando, entre las ruinas de un edificio. Entonces el hombre, en movimiento, con el recuerdo de esa vaca en los ojos, largando una bocanada de humo, dijo algo que yo leí en letras blancas y a la velocidad que pasan los subtítulos; y que, a pesar de la fugacidad, se me grabó con la contundencia del fuego: *Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia*” (Ronsino, 2013: 15-16; el subrayado es nuestro).

<sup>32</sup> En este pasaje de crítica literaria el lector puede advertir cómo Ronsino plantea su propia concepción de la literatura y cómo, en definitiva, señala cuáles son las claves de lectura para comprender su propio proyecto narrativo.

## Segunda parte: *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued

### 1. El barrito

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

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

La yuxtaposición entre lo que sucede en el documental y la llamada que recibe Cetarti no puede ser descrita en términos de analogía, sino más bien de contigüidad. Las tomas del documental informan que los calamares son predadores feroces, pero su agresividad ocurre bajo el agua, en las profundidades del océano, y nunca emerge a la superficie. Paralelamente, Cetarti recibe el llamado telefónico de Duarte para anunciarle que su madre y hermano han sido asesinados. El concubino de su madre, Daniel Molina, los ha matado y luego se ha suicidado. Sin embargo, esta noticia no produce en el personaje ninguna reacción luctuosa,

como si las emociones se mantuvieran por debajo de la superficie o, bien, como si hubiesen sido desalojadas del sujeto.<sup>33</sup>

A partir de esta escena inicial, la novela desarrollará los sucesivos trayectos de Cetarti hacia Lapachito y de regreso a Córdoba, en medio de los cuales conocerá a Duarte y Danielito, dos personajes que se mueven en la ilegalidad de los secuestros extorsivos y la venta de droga. En la construcción de los personajes –uno de los procedimientos a los que Busqued le confiere más importancia– podemos leer la singular subjetividad que emerge en esta novela en correlación con un mundo que se encuentra en estado de desintegración.

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

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

El “barrito”<sup>34</sup> del camino es agua podrida mezclada con tierra, veneno que mata árboles y pudre la chapa de los autos. El pueblo entero se encuentra invadido por esta

---

<sup>33</sup> La falta de afección por la muerte de sus parientes hace recordar al Meursault de *El extranjero* de Albert Camus. Pero, a diferencia de esa novela, en *Bajo este sol tremendo* el conflicto moral está ausente. Cetarti llega a Lapachito movido más por la posibilidad de cobrar el seguro de vida que por la congoja por la muerte de sus parientes. Necesita dinero porque lo han echado del trabajo, por las sintomáticas causas de falta de iniciativa y conducta desmotivante.

<sup>34</sup> “A pesar del sol castigante, la alfombra de barrito sobre el pavimento no se había secado ni un poco. Estaba en todas las calles” (Busqued, 2009: 19).

sustancia que actúa como un agente corrosivo. Un paisaje similar de deterioro encontrará Cetarti cuando se mude al barrio Hugo Wast en Córdoba, en los alrededores del matadero municipal: casas derruidas, baldosas saltadas, veredas cubiertas por desperdicios. Hasta allí le llegará la noticia de animales en descomposición: “el viento traía olor a carne podrida del matadero” (Busqued 2009: 65).

No obstante, el texto no tiene una pretensión crítica con respecto a este estado de situación. Es decir, aquel gesto de negatividad que definimos, en la novela de Ronsino, como un *trabajo melancólico*, aquí está desplazado o directamente ausente. Antes bien, cabría hablar de aquello que Tamara Kamenszain conceptualiza como *testimonio sin metáfora*, es decir, una tentativa de dar cuenta de lo real sin elementos retóricos, en un gesto de profanación de los límites de la literatura. Este gesto implica desembarazarse de la herramienta retórica por excelencia de la poesía –la metáfora– para “sortear tanto lo simbólico como lo imaginario con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siempre en representar: lo real” (Kamenszain, 2007: 120).<sup>35</sup>

En el caso de *Bajo este sol tremendo*, el concepto de *testimonio sin metáfora* es operativo en el sentido de que la novela presenta espacios y personajes arruinados a través de una lengua despojada que simplemente da cuenta de algo del orden de lo real que escapa a su simbolización. Como señala Hal Foster, en relación con ciertas expresiones del arte contemporáneo: “*Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición*” (Foster, 2001: 144; en cursiva en el original).<sup>36</sup>

Se produce en la novela, entonces, un intento por dar cuenta de lo real sin agregados retóricos ni juicios de valoración. Las ruinas materiales se expresan allí sin artificios, con el brillo de su opacidad. Mientras Cetarti espera la resolución de los trámites para cobrar el seguro de vida, se hospeda en un hotel de Lapachito. Una tarde sale a caminar y llega a un estanque en las afueras del pueblo, donde unos chicos están pescando: “Pescaban con línea

---

<sup>35</sup> “El término real permite establecer una diferencia con el término ‘realidad’ cuya impronta sustancialmente positiva suele estar, en literatura, a la base de los realismos. La concepción lacaniana de lo Real –entendida como aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado (imaginado)– permite desplazar el eje de lectura desde la realidad ‘tal cual es’ hasta esa falta que supone lo irrepresentable. Pero dando una vuelta de tuerca más al término real, hay pensadores que encuentran justamente en esa falta el motor productivo del arte. Toni Negri se refiere a lo real en el arte como un encuentro, un acontecimiento que irrumpe en el desierto de la abstracción posmoderna” (Kamenszain, 2007: 120-121).

<sup>36</sup> Cabe destacar que, para Hal Foster, esta noción de lo real en cuanto trauma, según el desarrollo conceptual de Jacques Lacan, se ha vuelto extensiva a todo arte contemporáneo. “*Este deslizamiento en la concepción –de la realidad como efecto de la representación a lo real en cuanto traumático– puede ser definitivo en el arte contemporáneo, por no hablar de la teoría, la ficción y el cine contemporáneos*” (2001: 150; en cursiva en el original).

enrollada en una lata de duraznos. No usaban caña. (...) Los pescados inspiraban aprensión. Como si estuvieran enfermos” (Busqued, 2009: 38). El texto despliega estos datos de un mundo en corrosión sin introducir ningún matiz axiológico, mostrándolos en su indicialidad.<sup>37</sup>

## 2. Los elefantes y el trauma

¿Qué tipo de mundo es un mundo en el que los elefantes sufren estrés postraumático y los seres humanos no? Esta pregunta, en lo que tiene de inquietante, puede servir para dilucidar el dispositivo construido por Busqued en esta novela. Si bien en *Bajo este sol tremendo* existe, de manera similar a la novela de Ronsino, una permanente referencia a espacios que se encuentran en estado de deterioro, la insistencia de la ruina en este caso pareciera inscribirse más bien en el orden de la subjetividad.

¿Qué tipo de sujeto emerge en el texto como correlato del carácter ruinoso del entorno circundante? Stegmayer y González evalúan la recurrencia de la figura de la ruina específicamente en términos subjetivos, es decir, consideran los efectos psíquicos e individuales que los procesos de deterioro tienen en los personajes de la novela, especialmente en Cetarti y Danielito. La novela de Busqued se construye sobre “la materia de esa temporalidad improductiva —la de lo arruinado o la de lo que permanece detenido— y en franco contrapunto con esas actividades que se conciben con vistas a un fin los personajes (...) están atrapados en la circularidad del gasto inútil” (Stegmayer y González 2011: 6). Este comportamiento errático de los personajes se manifiesta como aburrimiento, pereza o puro tedio vital.

En este sentido, se puede leer un paralelismo entre Cetarti y el ajolote que adopta como mascota.<sup>38</sup> Ambos se definen por el estatismo de un metabolismo bajo y por la realización de las actividades mínimas indispensables para sobrevivir. Todo en Cetarti tiende

---

<sup>37</sup> Luz Horne plantea el concepto de *indicialidad* como uno de los procedimientos que adoptan los nuevos realismos de la literatura latinoamericana contemporánea. “En estas narrativas se construye un realismo ostensivo, pero *inverosímil*; discontinuo pero *indicial* y *performativo*; vuelto hacia los temas clásicos del realismo relacionados con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico sino *despiadado*” (Horne, 2011: 32). La *ficción indicial* es una de las modalidades adoptadas por estas nuevas narrativas para salir de la representación y la verosimilitud del realismo clásico. La discusión acerca del realismo excede los propósitos de esta investigación, por lo que remitimos en todo caso al libro de Horne y a los aportes de Graciela Speranza (2005), Sergio Delgado (2005) y Sandra Contreras (2005, 2006).

<sup>38</sup> Duarte y Cetarti discuten acerca del modo más apropiado de definir qué es un ajolote, cuando el primero dice: “Es más bien una larva de salamandra que no evoluciona a no ser que la fuerces. Como un renacuajo que vive su vida entera sin convertirse en rana” (Busqued, 2009: 92).

hacia la anestesia emocional, el cumplimiento de las funciones básicas y la inmovilidad corporal. Una vez reinstalado en Córdoba, cuando ya ha adoptado al ajolote como mascota, entra en una especie de estado letárgico compuesto de movimientos mínimos y trayectorias estáticas. “Durante las semanas que siguieron, Cetarti durmió mucho. El tiempo que pasaba despierto estaba fumado y casi todo lo distribuía (junto con los escombros de su atención) entre el televisor y la pecera” (Busqued, 2009: 77).

Asimismo, esta tendencia al aletargamiento se manifiesta en un visible tedio social, es decir, en una falta de interés por establecer lazos interactivos:

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 decisiones posicionales, operaciones mentales de selección de palabras y análisis de respuestas que lo agotaba de antemano (Busqued, 2009: 46).

Cetarti busca reducir al mínimo sus movimientos físicos y sus intercambios comunicacionales. El sopor que le produce el consumo de marihuana es un efecto que acentúa esta naturaleza, para la cual poco tiene mayor interés que mirar documentales en la televisión.

Para Danielito también se aplica el diagnóstico de la anestesia emocional y del cuerpo que actúa como válvula de escape de aquello que se mantiene bajo la superficie de la conciencia.<sup>39</sup> Su primera aparición en la novela se produce cuando baja al sótano a alimentar al chico que él y Duarte tienen secuestrado. Cuando sube a la casa, inmediatamente se fuma un cigarrillo de marihuana y se distrae mirando un documental sobre elefantes asesinos. El programa cuenta que el oficio de *mahut* o cuidador de elefantes de Bengala es uno de los más estresantes del mundo, motivo por el cual casi todos los *mahuts* son alcohólicos. La contigüidad entre Danielito y el *mahut* del documental es bastante clara como para que el

---

<sup>39</sup> El paralelismo entre Cetarti y Danielito está construido de acuerdo con el motivo del doble. Ambos tienen un hermano muerto con quien los une una relación distante y con quien sueñan insistentemente; los dos pasan su tiempo mayormente mirando documentales (sobre animales y sobre guerras) y fumando marihuana; sus respectivas madres sufren una muerte violenta; incluso los dos se detienen, en diferentes momentos, ante unos niños que pescan en un estanque de las afueras de Lapachito. A partir del regreso de Cetarti a Córdoba, la novela intercala capítulos en los que el punto de vista oscila entre Cetarti y Danielito, hasta que sus trayectorias vuelven a coincidir en el final.

texto deba explicitarla. Cuando Duarte regresa y baja al sótano a “controlar la situación”, los gritos del chico suenan “como un cerdo asustado” (Busqued, 2009: 36), ante lo cual Danielito decide subir el volumen de la televisión.

Algo similar sucede cuando regresa de Gancedo, adonde su madre le pidió que fuesen para desenterrar los restos de su hermano muerto a los cinco meses de vida. Era una historia que Danielito desconocía, a tal punto que no sabía que él lleva el mismo nombre que el difunto, nacido con malformaciones y muerto en circunstancias poco claras.<sup>40</sup> Cuestionado por Duarte acerca de qué hizo durante los días que siguieron al viaje a Gancedo, Danielito repasa mentalmente sus actividades recientes: “drogado todo el día, bañándose a cada rato, mirándose al espejo, comiendo exageradamente y vomitando. Orinándose en la cama” (Busqued, 2009: 76).

En ambos casos, el personaje reacciona impelido por los hechos que provienen del exterior, pero ante los cuales no puede establecer un registro del orden de lo simbólico. Ya se trate de subir el volumen del televisor para obturar la escucha de los gemidos del secuestrado, o de consumir drogas para no tener que tramitar una historia escabrosa ligada con su novela familiar, el cuerpo de Danielito es el escenario en el que repercuten los sucesos que, por la anestesia emocional que lo caracteriza, no alcanzan a traducirse en afectos. La única respuesta posible es la de vomitar u orinarse en la cama. En su último libro, *Mundos en común*, Florencia Garramuño habla de un sujeto opaco que emerge a partir de “una extendida destitución del sujeto, que, sin embargo, no supone su desaparición, sino apenas la claudicación de su poder soberano” (Garramuño, 2015: 96). En la novela de Busqued, dicha opacidad se traduciría en una expulsión de la emoción subjetiva de la escena del relato o, bien, en una exhibición del retorno fantasmal del sujeto en cuanto post-yoes, según la formulación de Kamenszain: “esto es, de yoes que se vacían para dejar entrar un exterior” (cit. en Garramuño, 2015: 95).<sup>41</sup>

Danielito comparte con Cetarti no solo cierta línea de parentesco –es hijo de Daniel Molina, de cuya existencia, sin embargo, Cetarti no tenía noticia hasta enterarse del doble

---

<sup>40</sup> En conversación con Danielito, Duarte sugiere lo siguiente: “No digo que haya sido fácil para tu vieja, tampoco. Por algo hizo lo que hizo, no estuvo bien pero capaz que no le daba para otra cosa” (Busqued, 2009: 75).

<sup>41</sup> Garramuño identifica tres modos de subjetivación en la poesía argentina y brasileña contemporánea como parte de esta destitución del sujeto lírico: la figuración de una vulnerabilidad del sujeto; la afirmación de un fuerte *pathos* que desborda y desarma al sujeto; y el deseo incontrolable *del* otro y *por* el otro, en el que el sujeto ahuecado recibe hospitalariamente la afección del otro o del afuera. “En todos los casos, una misma destitución del sujeto suplanta la idea del poema como registro del espectáculo del mundo o la exhibición de una vida interior por una noción que se propone ella misma como una forma porosa y vulnerable ante el mundo que la circunda y en el cual se encuentra inserta, y se figura a sí misma, mediante esa destitución, como *parte* del mundo” (Garramuño, 2015: 98).



asesinato y posterior suicidio—, sino principalmente un modelo de conducta que se caracteriza por la apatía. Así como Cetarti no muestra mayor afección por la muerte de sus familiares, Danielito se conduce ante el suicidio de su madre con una indiferencia pasmosa. Horas después de la muerte, comparte un asado con Duarte y conversan sobre el suceso como si estuviesen hablando de un hecho intrascendente. El suboficial retirado sentencia: “Qué mujer dañina. Con todo respeto, me parece muy positivo para vos que se haya muerto” (Busqued, 2009: 137).

Asimismo, participa de la industria del secuestro montada por Duarte, pero ejecuta sus tareas con el hastío y el carácter mecánico de cualquier trabajo habitual. El único momento de sobresalto adviene cuando decide matar a los perros de su madre, decisión tomada, de todos modos, no a causa de un impulso colérico sino del cálculo y la conveniencia: los perros ladraban continuamente y llamaban la atención de la policía por ruidos molestos, precisamente en una casa que, por albergar personas secuestradas, conviene mantener en la irrelevancia.

Sin embargo, el gesto que define a Danielito de manera más contundente se produce en una escena hacia el final de la novela. Luego de recibir las cenizas de su padre y de su madre —que se suicida por ingesta de raticida—, y de recolectar “los huesitos” de su hermano, decide arrojarlos por el inodoro.<sup>42</sup>

Después volvió a la puerta, agarró la caja con las cenizas de su madre, fue al baño y las tiró al inodoro. Apretó el botón del depósito de agua tres veces hasta que no quedó ningún rastro gris contra el blanco de la taza. Las cenizas de su padre y la caja de zapatos con los huesos del chico que habían ido a buscar a Gancedo las encontró fácil: estaban en la cama de su madre, del lado que ella no ocupaba. Echó las cenizas de su padre al inodoro y con los huesos del anterior portador de su nombre hizo lo mismo, aunque primero los tuvo que meter en una bolsa y molerlos con un martillo para que pasaran (Busqued, 2009: 155-156).

Si bien Cetarti no actúa con tanta desaprensión, tampoco se puede decir que mantenga con las cenizas de los difuntos una peculiar relación de afectividad. A dos o tres días del regreso del personaje a Córdoba, el texto señala: “Mientras pagaba se dio cuenta de que

---

<sup>42</sup> Llama la atención la similitud de esta escena con la del film *The Big Lebowski* (1998), de Joel y Ethan Coen, con cuya cinematografía la novela de Busqued mantiene ciertos rasgos de filiación. Esto se señala incluso desde la contratapa de la edición del libro en Editorial Anagrama o en la reseña de Quintín (2011).

nunca había sacado las cenizas de su madre y su hermano del baúl del auto” (Busqued, 2009: 70). El auto que acaba de vender en una concesionaria.

Pero quizás lo inquietante de esta caracterización de los personajes, lo que la vuelve tan precisa y desconcertante, es el tono de la narración. No se trata, simplemente, de que la novela retrate personajes abúlicos –de eso, la literatura ha dado innumerables ejemplos–, sino de que lo hace *abúlicamente*. Es un narrador que se sustrae a la afección que podrían provocar los hechos relatados y que, sin embargo, elude la delectación morbosa. Esa misma escena en la que Danielito arroja los restos familiares por el inodoro, está precedida por el trabajo de entierro de los perros: “Los perros efectivamente ya estaban hinchados y con olor. El empaquetamiento había sido eficaz, las bolsas y la cinta habían resistido el cambio de volumen, pero el olor era fuerte. Gracias a la marihuana, la operación de cavar el pozo (un metro y medio por dos de lado, dos metros de hondo) fue llevadera” (Busqued, 2009: 155). No hay en el tono de la narración nada que le imprima a los sucesos relatados un matiz valorativo. Es una prosa que describe quirúrgicamente sucesos brutales, pero lo hace con una lengua despojada que no pretende generar un efecto de atrocidad.

En la misma novela en que los perros reciben un entierro y los restos de las personas son echados al inodoro, los elefantes sufren estrés postraumático y los seres humanos no. En repetidas ocasiones, el texto alude a una noticia periodística sobre una elefanta que ha sido donada al zoológico de Córdoba. La elefanta, por televisión, no para de mover las patas: “le habían ‘enseñado a bailar’ poniéndola sobre una chapa y dándole electricidad” (Busqued, 2009: 54). El animal formaba parte de un espectáculo de circo y su gracia había sido aprendida a fuerza de padecer estos rigores. La expresión “hacer bailar” designa una conocida práctica de tortura; si bien la referencia es esquiva, tangencial, no por eso resulta menos efectiva. “La han torturado andá a saber hace cuánto tiempo” (Busqued, 2009: 170), dice Duarte, conmovido por las imágenes que muestran a la elefanta en televisión. A pesar de que ya no forma parte del circo, le ha quedado el hábito de “tirar pataditas”.

También hay un diálogo entre Duarte y Danielito sobre el documental acerca de elefantes asesinos. Se dice que los elefantes sufren de estrés postraumático porque los hacen trabajar desde pequeños, y eso es lo que los convierte en animales agresivos que se tornan hostiles a sus hostigadores. Danielito agrega: “Los de los templos, son sagrados. A otros los agarran de chicos y los hacen trabajar. O matan a las madres delante de la cría y se los llevan para venderlos” (Busqued, 2009: 63). Nuevamente, la relación que se establece con el horror de la última dictadura en Argentina –en este caso, la apropiación de recién nacidos– es lo suficientemente tangencial como para eludir una lectura de tipo referencial.

Por su parte, la mención de Hugo Wast y del brigadier Lacabanne establece una estructura de nombres que aluden, al interior de la novela, a un universo simbólico vinculado con el nacionalismo de derecha. Mientras que Wast fue un escritor nacionalista nacido en Córdoba, Lacabanne fue el interventor federal de la provincia en 1974 y estuvo vinculado con crímenes de la Triple A. La toponimia es apócrifa y engañosa, pero tiende a trazar una cartografía específica; la misma que se vuelve patente cuando el relato viaja hacia el pasado y hacia la selva de Tucumán. A partir de datos dispersos, el texto sugiere que Duarte y Molina participaron de un “curso de supervivencia”<sup>43</sup> en Tucumán hacia principios de la década de 1970, fecha que coincide con el establecimiento de focos guerrilleros en esa provincia y su posterior represión.

Sin embargo, como señala Juan Terranova, “el diálogo que Busqued entabla con la última dictadura y su accionar represivo es oscuramente metafórico, errático, lateral, lo cual llena su novela, escrita con una prosa inequívoca y clara, de una vitalidad muy parecida a la voraz pulsión de supervivencia de sus animales” (Terranova, 2013: 40). En esta misma línea, Florencia Minici agrega que la novela de Busqued es “una alternativa a la novela testimonial de derechos humanos” (Minici, 2012: 113). Si bien es difícil asegurar sin riesgo a equivocarse qué es lo que la autora del artículo designa con el sintagma “novela testimonial de derechos humanos” –categoría cuya validez habría que revisar o, al menos, matizar–, lo que resalta de su posición es que *Bajo este sol tremendo* adopta una perspectiva diferente a las transitadas hasta el momento en cuanto al tratamiento del terrorismo de Estado en la literatura argentina.<sup>44</sup> Minici también sostiene que la novela tiene una historicidad confusa

---

<sup>43</sup> Un evidente eufemismo que, puesto en boca de Duarte, sorprende, puesto que se trata de un personaje que suele expresarse con una franqueza brutal. En este caso, encubre su accionar durante los años setenta con un giro terminológico, práctica discursiva muy propia de los regímenes totalitarios.

<sup>44</sup> Para un estudio pormenorizado de la relación entre literatura y dictadura, ver: Gramuglio, 2002; Sonderéguer, 2002; Dalmaroni, 2004; Saítta, 2014. María Teresa Gramuglio, en coincidencia con el posterior planteo de Beatriz Sarlo (2006), sostiene que escritores como Saer y Piglia “elaboraron narrativas oblicuas, alusivas, fragmentarias, que transformaban o directamente eludían las convenciones de la mimesis tradicional” (Gramuglio, 2002: 10). Para Gramuglio, la salida del informe de la CONADEP y el Juicio a las Juntas marcaron un corte abrupto que fundó una dimensión ético-política que inauguró la posibilidad de pensar el período reciente desde nuevas discursividades. Después de aquel primer momento conjetural, elusivo, de la ficción sobre la última dictadura, este corte dio lugar a un tratamiento más directo de los acontecimientos que signaron aquella época. En novelas como *Calle de las Escuelas N° 13* (1999) de Martín Prieto y *Bajo el mismo cielo* (2002) de Silvia Silberstein, pero principalmente en *Villa* (1995) de Luis Gusman y *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan se produce una vuelta al realismo en la narrativa acerca de la dictadura militar. Pero esta adopción de procedimientos propios de la representación realista no supone que estos sean textos de denuncia. Por su parte, Miguel Dalmaroni plantea una periodización ligeramente diferente a la de Gramuglio. Según él, habría tres momentos distinguibles en la narrativa argentina que se ocupa de la experiencia histórica de la última dictadura. En el primero, predominan formas de representación oblicuas y fragmentarias; en el segundo, signado por el informe de la CONADEP y el Juicio a las Juntas, abre lugar a la literatura testimonial; y un tercero, fechado entre 1994 y 1996, que marcó la emergencia de una nueva novelística de la dictadura. Esta última fecha tiene que ver con las confesiones de Juan Carlos Rolón, Antonio Pernías y Adolfo Scilingo acerca de los

que instala la narración en una suerte de eterna etapa de posguerra definida por la instalación de lo inhumano. Hay que señalar, sin embargo, que esta noción de “lo inhumano” –que Minici toma del Adorno de *Minima moralia*– tiene un matiz valorativo que no se ajusta con precisión al mundo planteado en *Bajo este sol tremendo*, que se caracteriza, antes bien, por una suspensión del juicio acerca de los hechos relatados. De todos modos, coincidimos en que la historicidad de la novela es “circular, arquetípica, de una vida en común desoladora” (Minici, 2012: 117).

El texto de Minici habilita la pregunta por el modo en que funciona el trauma en la novela de Busqued, ya que el estrés que afecta a los elefantes no se replica en los personajes. Cuando Danielito revisa el fajo de fotos viejas de su padre, los escenarios y acciones descritos en ellas no dejan dudas acerca del universo del terror al que hacen referencia, y, sin embargo, el personaje no puede elaborar relato alguno a partir de esas imágenes. Se puede vincular esta conducta del sujeto con un ejercicio de tautología. Según Didi-Huberman, la tautología recusa las latencias del objeto: “Ese objeto que veo *es* lo que veo, un punto, eso es todo” (1997: 21). De esta manera, el hombre de la tautología buscará “eliminar toda construcción temporal ficticia, querrá permanecer en el tiempo presente de su experiencia de lo visible (...), *no querrá ver otra cosa más allá de lo que ve* en el presente” (1997: 27). Impugna la temporalidad del objeto, el trabajo del tiempo o de la metamorfosis en el objeto, el trabajo de la memoria en la mirada. Recusa, por lo tanto, el aura de aquello que se mira. Es un gesto de indiferencia que conduce, en definitiva, al cinismo: “Lo que veo es lo que veo y el resto me importa un pito” (1997: 22). Si en todo acto de ver hay un sujeto, en este caso se podría postular que estamos ante un sujeto vaciado, ausente, tautológico.

Las fotos en cuestión retratan los operativos rurales realizados por Duarte y Molina durante los años setenta. El suboficial retirado le muestra las imágenes a Danielito para que vea que existe un registro de algo que le ha contado, acerca de una lampalagua gigante que había engullido un lechoncito entero. Durante una de aquellas expediciones, pasaron por

---

crímenes que cometieron durante el Proceso de Reorganización Militar. Estos sucesos coinciden con el surgimiento de la agrupación HIJOS en el contexto del vigésimo aniversario del golpe. Se produjo, así, una flexión en el modo de recordar el pasado reciente y es en este momento que se publican novelas como la de Luis Gusman y *El fin de la historia* de Liliana Heker, textos en los que el punto de vista de la narración se ubica en los colaboradores del genocidio, es decir en aquella particular *zona gris* que describió Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*. Finalmente, Sylvia Saítta señaló que ciertos textos actuales –*Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel, *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro y *Las teorías salvajes* (2008) de Pola Oloixarac– realizan un trabajo de ficcionalización de la memoria social alejado tanto de la voluntad reconstructiva como del gesto de denuncia. En algunos casos, estas narrativas vuelven a la militancia de los años setenta para contarla por fuera de cualquier tono heroico, apelando a los procedimientos de la parodia, el grotesco y la farsa.

encima del animal con una de las camionetas y, luego de abrirlo con un cuchillo, descubrieron la presa que se había devorado. Pero, a continuación, Duarte recibe un llamado así que Danielito se queda solo contemplando las imágenes. Una de ellas retrata lo siguiente:

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 (Busqued, 2009: 150).

Indudablemente, la imagen hace referencia a un operativo durante el cual tres personas murieron. El texto dice, sin mayores precisiones, que sus cuerpos yacen acostados mientras el padre de Danielito los custodia con el gesto cansado del verdugo. Los rostros de los muertos han sido borrados de la foto, es decir que su semblante ha desaparecido por efecto del “líquido corrector”. Este último sintagma es brutal en su sobriedad, puesto que alude, lacónicamente, a un conjunto de acciones ejecutadas por parte de un aparato estatal que se propuso corregir las –consideradas– desviaciones que esas personas, cuyo rostro se ha perdido, representaban. Pero esta alusión es tan esquiva que se desplaza de toda pretensión denunciante. Danielito observa todos estos indicios desplegados en la imagen, pero no saca ninguna conclusión a partir de ellos.

No hay, en la foto, pues, nada punzante para el sujeto. No existe esa vibración que Roland Barthes define como *satori* en relación con el *punctum* de la fotografía. Este último es “una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia ‘el resto’ de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados” (Barthes, 1997: 109). La mirada de Danielito discurre incólume sobre la superficie de las imágenes. Es una subjetividad que no establece sistemas, que tiene anulada su facultad de trazar mapas o que se comporta al modo de un esquizofrénico que ha sufrido una ruptura en la cadena significante: “Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (Jameson, 1992: 64).

### 3. Pliegues de lo animal y lo humano

Como anticipamos al comienzo del capítulo, en *Bajo este sol tremendo* se produce un acercamiento entre lo animal y lo humano, una convivencia tensa que ocasionalmente se resuelve de manera fatal. Siguiendo a Garramuño, podemos señalar que no se trata, sin embargo, de un devenir animal ni de una humanización del animal. Antes bien, lo que se produce es “una indistinción entre aquello que nombra al animal y aquello que designa lo humano, una suerte de equivalencia e intercambiabilidad entre palabras, nombres y acciones que podrían definir lo humano o lo animal de modo indistinto” (Garramuño 2015: 121).

Los animales coexisten con los personajes de la novela, a tal punto que su presencia es casi permanente en el curso de la narración. Por caso, el interés de Cetarti por los calamares gigantes reviste las características de una obsesión. Además del documental con que se inicia la novela, el personaje lee insistentemente un artículo sobre estos cefalópodos, fascinado por su condición de feroces predadores. El texto incluye los recortes de diario y de revista en los que se describe a estos animales, que reaccionan con furia cuando son atrapados por los cazadores o incluso cuando los científicos buscan estudiarlos. Por el carácter esquivo del animal, los investigadores deben tomar el recaudo de colocar cámaras con anzuelos cebados: “Finalmente, un calamar gigante atacó una de las cámaras. Tras una primera embestida en la que enganchó un tentáculo al anzuelo, desapareció de cuadro durante alrededor de veinte minutos. (...) El primer ataque fue de tal fuerza que la cámara fue arrastrada seiscientos metros hacia lo profundo” (Busqued, 2009: 57).

Más adelante en la novela, se registran referencias insistentes a insectos y a los modos en que esos insectos mueren o producen daño. Al igual que los calamares gigantes, se trata de animales de proporciones poco habituales, pero que en este caso, además, cuentan con propiedades depredadoras inusuales para su especie. Se cuenta la historia de un trabajador de gomería al que le amputaron dos dedos luego de ser mordido por un escarabajo. También hay animales que se comen a otros animales, además de la lampalagua que engulle un lechoncito entero. Una cucaracha de agua se come una mojarrita y un cascarudo se come, lentamente, un perro, empezando por donde está más podrido: “Lo mordió en una pata y primero se le pudrió alrededor de la herida, después la pata, después el cuarto trasero y a la noche se murió, largaba un olor horrible” (Busqued, 2009: 164).

De manera indistinta, humanos y animales deambulan por un mundo cuya atmósfera es agobiante y cuyo clima se halla enrarecido, igualados por la misma presencia inquietante de un sol castigador. “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.” (Stegmayer y Fernández González, 2011: 2).<sup>45</sup> La monstruosidad que recorre la novela a través de esta galería de animales exóticos, habita también en la naturaleza de los personajes.

Así como el chico que tiene secuestrado, cuando es golpeado, gime “como un cerdo asustado”, el sobrenombre de Duarte es “el Chanco”. Tal vez él sea, de los personajes de la novela, quien mejor se define por la monstruosidad.<sup>46</sup> Además de realizar secuestros extorsivos, Duarte tiene como pasatiempo grabar películas de pornografía *hardcore* para venderlas. En un pasaje de la novela, mantiene con Cetarti una conversación en la que se muestra más curioso que excitado por las películas que convierte de VHS a formato digital;<sup>47</sup> está fascinado por los alcances de la especie humana en escenas de humillación extrema. A la reconocida frase de Spinoza sobre el cuerpo, el suboficial retirado parece darle un giro escabroso: “La elasticidad del organismo humano es algo tremendo, tremendo” (Busqued, 2009: 44). Por supuesto, aquel que ha sido victimario, mal puede olvidar todo lo que puede un cuerpo.

Ya mencionamos el paralelismo entre Cetarti y el ajolote para analizar el tedio y el estatismo que definen al protagonista. Pero además, esta disposición de la conducta que Cetarti comparte con un animal casi inmóvil, se relaciona con el modo deleuziano de concebir la corporalidad. El cuerpo según Deleuze y Guattari (2002 [1980]), contrariamente al de la fenomenología, está localizado de entrada en la materia, aunque no se defina exclusivamente por ella. El cuerpo, entonces, “se capta cualitativamente como algo compuesto por diversas zonas de intensidad generadas por una red de fuerzas invisibles que activan las diferentes regiones del cuerpo” (Beaulieu, 2012: 45). Deleuze y Guattari van a privilegiar modelos de organización del cuerpo que tienden a su desorganización, y de ahí su interés por pequeños organismos –amebas, protozoos– cuya composición celular tiene elementos mínimos. Sin duda, podría agregarse a esa nómina el ajolote de la novela, como modelo para definir una subjetividad que asuma sus rasgos. Pero lo que más nos interesa

---

<sup>45</sup> Según Sigmund Freud, *lo siniestro* –traducido también como *lo ominoso*– surge del entrecruzamiento entre lo familiar y lo extraño, oculto y clandestino: “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1992: 220).

<sup>46</sup> Irónicamente, cuando se comunica telefónicamente con el hijo de la mujer secuestrada, Duarte le dice “no somos monstruos” (Busqued, 2009: 129).

<sup>47</sup> Duarte comenta con fascinación: “Esto es lo que te digo que por ahí es interesante, como ver hasta qué cosa es capaz de hacer o dejarse hacer una persona” (Busqued, 2009: 45).

señalar con respecto al planteo de Deleuze y Guattari es la concepción del cuerpo como un nudo atravesado por intensidades.

Cetarti no muestra mayor afección por las pérdidas familiares que ha sufrido; sus intervenciones en los diálogos con Duarte así lo demuestran. Y, sin embargo, el cuerpo y sus zonas de intensidad emergen, por momentos, a la superficie. En la morgue del cementerio, cuando tiene que reconocer los cadáveres, Cetarti se descompensa y vomita apoyado en el tronco de un ciprés:

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

El calor de la tarde se suma a que en la morgue se ha cortado la luz, por lo tanto la conservación de los cuerpos no se realiza en las condiciones óptimas. El hedor de los cadáveres en descomposición ya por sí solo podría generar una reacción de malestar, pero además la imagen de su madre y hermano cubiertos de agujeros por las perdigonadas provoca en Cetarti un disgusto, no tanto por los signos de una muerte violenta sino porque la disposición de los cuerpos uno al lado del otro le sugiere algo del orden del incesto. La respuesta ante semejante imagen es puramente física, ya que ante el horror de la experiencia lo único que puede hacer el sujeto es vomitar.

Se puede pensar esta insistencia de la corporalidad en relación con la antinomia nietzscheana entre la pequeña razón de la conciencia (*kleine Vernunft*) y la gran razón del cuerpo (*große Vernunft*). Nietzsche abre un campo de exploración que permite pensar el cuerpo como nudo de intensidades que definen al sujeto, y ya no solamente como lo Otro de la razón o lo bajo del espíritu. “El cuerpo (...) no es pensado como una mera organización biológica, sino en un sentido más amplio como el conjunto de instintos (*Instinkte*), impulsos (*Triebe*), voliciones, sentimientos, deseos” (Laiseca, 1996: 95).<sup>48</sup>

Por otra parte, concebir el cuerpo como escenario de las tensiones que atraviesan al sujeto permitiría leer, bajo este sentido, el retorno durante la noche de aquello reprimido por la razón. Cuando ya se ha instalado en la antigua casa de su hermano muerto, Cetarti empieza

---

<sup>48</sup> En palabras de Nietzsche: “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de *un único* sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. (...) Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo” (1995 [1883-1885]: 60-61).



a tener sueños recurrentes. En ellos, el sujeto deja traslucir cierto movimiento emocional que en sus actividades diurnas no se encuentra verbalizado. Se produce el reencuentro con el fantasma de su hermano, con quien en vida no mantuvo contacto alguno; incluso desconocía que vivían en la misma ciudad:

Se durmió temprano y soñó que le quería preguntar a Gómez si su hermano alguna vez le había contado algo de él. Pero lo único que le salía de la boca eran unos garabatos que caían en el piso. Como si hablara en un idioma muy extranjero, escrito con unas letras de caligrafía desconocida (Busqued, 2009: 124).

La presencia fantasmática del hermano aparece en los sueños y desaparece durante la vigilia, cuando Cetarti se limita a clasificar el caos que aquel ha dejado en la casa y a descartar los materiales que no tienen utilidad aparente. Estos objetos no portan para él ningún significado afectivo, es decir, la circunstancia de que hayan pertenecido a su hermano no le añade a las cosas un valor simbólico.

La naturaleza de estos materiales de descarte no se define tanto en términos de coleccionismo cuanto de acumulación. Susan Stewart sostiene la necesidad de diferenciar entre ambos conceptos: “El estado inferior es el de la acumulación de materias: amontonamiento de papeles viejos, acopio de alimentos (...) y luego la acumulación seriada de objetos idénticos. La colección emerge hacia la cultura” (2003: 52).<sup>49</sup> La casa entera es un depósito de acopio de materiales diversos, donde su hermano vivía con lo mínimo. La tranquila, parsimoniosa meticulosidad con que Cetarti organiza el material encontrado da cuenta no solamente de su disponibilidad de tiempo, sino principalmente de su capacidad de clasificación, de su involuntaria afición naturalista. La pedagogía del Discovery Channel ha servido, al fin y al cabo, para administrar sus tiempos de ocio.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Graciela Speranza define la figura del coleccionista de la siguiente manera: “Contratipo perfecto del simple consumidor, el ‘verdadero coleccionista’ arranca los objetos de su contexto y su función habitual, los dispone con otros de su clase con los que guarda una nueva e íntima relación, los libera de la tiranía del uso o la mera acumulación y los rodea de un “círculo mágico” en una nueva completud” (Speranza, 2003: 7). Difícil encuadrar al hermano de Cetarti bajo esta caracterización. Tal vez uno de los puntos en que colección y acumulación coinciden es en que constituyen mundos autónomos, herméticos y cerrados sobre sí mismos. De esta manera, es difícil para los otros encontrar un orden certero en esa reunión de objetos. Y, por supuesto, también coinciden en el gesto anticapitalista: “Al adquirir objetos, el coleccionista reemplaza la producción por el consumo: los objetos se naturalizan dentro del paisaje de la colección misma” (Stewart, 2003: 53).

<sup>50</sup> La pedagogía televisiva se compone de documentales de Discovery Channel, Animal Planet, National Geographic y History Channel: calamares gigantes, guerra aérea durante la Segunda Guerra Mundial, elefantes asesinos, amenaza nuclear durante la Guerra Fría, cefalópodos inteligentes, pulpos de laboratorio, métodos de reproducción de los cangrejos de las Molucas, cocodrilos australianos, batallas navales durante la Primera Guerra Mundial, accidente nuclear de Three Mile Island, escorpiones gigantes del silúrico, puentes colgantes,

Aparte de estos despojos, lo único que Cetarti conserva de su hermano es una fotografía encontrada en Lapachito cuando Duarte le entrega las pertenencias de los difuntos. En la imagen, los dos niños están en una plaza, parados junto al tobogán: “Estaban de pantalones cortos, pulóver, medias blancas y zapatos. Debían tener entre tres y cinco años. La foto había salido un poco oscura, como si el día estuviera nublado. Los dos estaban serios y se agarraban de la mano” (Busqued, 2009: 29). Esto es todo lo que el narrador informa al respecto, la única referencia en relación con la infancia compartida entre ellos. La historia de la relación fraternal está marcada en sus polos por dos fotografías: “Conocía nítidamente dos extremos de su vida: la foto de ellos parados en la plaza y las fotos de la policía donde aparecía muerto” (Busqued, 2009: 140-141). Si la fotografía es, según Barthes, la autentificación de que *eso* que está en la foto *ha sido* —es decir, que la fotografía porta, como ningún otro arte, el lastre de la referencia—, entonces esas imágenes que posee Cetarti son el índice de un vínculo que, por otra parte, no tuvo mayor peso en la vida del sujeto. Son, en todo caso, la manifestación auténtica de una ausencia; la evidencia material de un vínculo roto.<sup>51</sup>

Volviendo a los tres sueños de Cetarti, existe entre ellos una gradación por intensidad. En el primero, Cetarti y su hermano caminan por una playa en la que han quedado varados cientos de calamares gigantes inmaduros. En un momento, el hermano se arrodilla ante uno de estos animales y pronuncia unas palabras que Cetarti no entiende, pero cuando quiere repreguntarle no puede hacerlo, porque tiene los labios pegados. En el segundo sueño, Cetarti quiere preguntarle a Gómez, el antiguo vecino de su hermano, si este lo había mencionado alguna vez a él, a Cetarti, pero cuando pretende formular la pregunta le salen palabras ininteligibles en una lengua extraña. En el tercero y último, Cetarti sueña que está en un bote en el medio del mar, en la noche, y de pronto su hermano emerge a la superficie:

Una luz leve se acercó desde abajo. Era su hermano, que subía desde el fondo. Se asomó a la superficie y rodeó nadando el bote. Se movía sigilosamente, tocaba el bote con movimientos cautelosos, como si estuviera explorando un objeto venido de otro mundo. Dio un par de vueltas alrededor y así como vino se fue, hundiéndose en lo

---

hundimiento del acorazado Bismarck, batallas aéreas entre israelíes y jordanos, serpientes del Chapare boliviano, tumba perdida de Jesucristo, repotabilización en redes cloacales.

<sup>51</sup> “Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía” (Barthes, 1997: 135-136). Esto constituye el noema de la fotografía: “El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘*Esto ha sido*’, o también: lo Intratable” (1997: 136).

profundo de una manera que Cetarti, en el sueño, entendió como definitiva (Busqued, 2009: 133).

Los dos primeros sueños terminan frustrados por una imposibilidad de decir o por la enunciación de una lengua ininteligible, mientras que el tercero clausura de algún modo aquel intento de acercamiento a una figura, la del hermano, que permanece esquiva. Por su parte, Danielito tiene una pesadilla en la que aparece su hermano muerto, poco tiempo después de haber acompañado a su madre a Gancedo a desenterrar los restos del niño:

En el quirófano había dos mesas de cirugía. En una de ellas había un bebé vivo y en la otra había un bebé muerto. (...) Hacía un rato, alguien le había dicho que él, Danielito, era un piso al que le acababan de arrancar la alfombra. Sentía dos cosas: desasosiego y ganas de orinar. Fue hasta un rincón del quirófano y comenzó a orinar. Sonó un timbre, probablemente anunciando el ingreso de los médicos, pero no entró nadie. El timbre volvió a sonar, y Danielito se dio cuenta de que tenía la ropa mojada. Al tercer timbrado el quirófano desapareció y Danielito abrió los ojos (Busqued, 2009: 100).

En su caso, el vínculo fraternal está atravesado no por el distanciamiento sino por la más completa ignorancia, pues no tenía noción de esa parte de su propia historia familiar. “Danielito tardó unos segundos en pegar su nombre al ataúd con huesitos, pero cuando lo hizo se estremeció” (Busqued, 2009: 83). Tal vez el peso de llevar como herencia el mismo nombre que el padre suicidado y el hermano muerto, tenga necesariamente como síntomas el desasosiego, el estremecimiento y la incontinencia urinaria.

Los personajes a menudo se comportan como animales, o, mejor dicho, se definen por su animalidad según el esquema de estímulo-respuesta. Ante los datos brutales que provienen del exterior y que parecen no hacer mella en la psiquis de los individuos, se produce en ellos una reacción que es, más bien, del orden de lo corporal. El pliegue de lo animal-humano en *Bajo este sol tremendo* sugiere el carácter arruinado de las subjetividades que pululan, se arrastran o simplemente permanecen inmóviles en el relato. “Esa convivencia entre lo animal y lo humano supone (...) la presencia de personajes que solo de un modo muy precario –y por inercia– pueden definirse como sujetos” (Garramuño, 2015: 124).

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes

Busqued, Carlos (2009), *Bajo este sol tremendo*, Buenos Aires, Anagrama.

Ronsino, Hernán (2007), *La descomposición*, Buenos Aires, Interzona.

----- (2009), *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2013), *Lumbre*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

### 2. Bibliografía teórico-crítica

Agamben, Giorgio (2001), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Barthes, Roland (1997) [1980], *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

Baudelaire, Charles (2001) [1856], “Una carroña”, en *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, pp. 162-167.

Beaulieu, Alain (2012), “La experiencia deleuziana del cuerpo”, en *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Letra Viva, pp. 43-56.

Bellini, Juan Manuel (2012), “Hernán Ronsino: literatura con antecedentes”, en *La Pulseada*, <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=2989>, [Consulta: 19 sept. 2014].

Benjamin, Walter (1989) [1933], “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus.

----- (1998) [1938], “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.

----- (2001) [1936], “El narrador”, en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.

----- (2002) [1940], “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.

----- (2012) [1928], *Origen del Trauerspiel alemán*, Buenos Aires, Editorial Gorla.

Buck-Morss, Susan (2001), *Dialéctica de la mirada*, Madrid, A. Machado Libros.

----- (2004), *Mundo soñado y catástrofe*, Madrid, A. Machado Libros.

----- (2005), *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Chejfec, Sergio (2002), “Sísifo en Buenos Aires”, en *Punto de Vista*, año XXV, n° 72, abril, pp. 26-31.

Chiani, Miriam y Hernán Pas (coords.) (2014), “Algunas coordenadas (más) sobre narrativa argentina del presente”, en *Katatay*, año IX, n° 11/12, pp. 6-79.

Cohen, Marcelo (2006), “Prosa de Estado y estados de la prosa”, en *Otra Parte*, n°8.

Contreras, Sandra (2002), *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2005), “Realismos, jornadas de discusión”, en *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, n° 12, Rosario, diciembre.

----- (2006), “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, en *Orbis Tertius*, año XI, n° 12, La Plata.

----- (coord.) (2007), “Dossier: Narrativa argentina del presente”, en *Katatay*, año III, n° 5, pp. 6-63.

----- (2010), “En torno a las lecturas del presente”, en Giordano, Alberto (ed.), *Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina.

Cueto, Sergio (2012), “Restos de la literatura”, en *Lector Común*, <http://www.lectorcomun.com/sergio-cueto/ensayos/168/restos-de-la-literatura> (28-05-2015).

Dalmaroni, Miguel (2004), “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”, en *La palabra justa*, Santiago de Chile, Melusina, pp. 155-174.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002) [1980], “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, pp. 155-171.

Delgado, Sergio (2005), “El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual”, en *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria*, n° 12, Rosario, diciembre.

Didi-Huberman, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*, Madrid, Abada.

----- (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Foster, Hal (1996), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

Foucault, Michel (1996), *¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.

Garramuño, Florencia (2009), *La experiencia opaca*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

----- (2015), *Mundos en común*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giordano, Alberto (ed.) (2010), *Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina.

Gradin, Charly (2012), “Basura”, en Claudia Kozak (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Gramuglio, María Teresa (2002), “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, en *Punto de Vista*, año XXV, n° 74, diciembre, pp. 9-14.

Gundermann, Christian (2007), *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Horne, Luz (2011), *Literaturas reales: transformación del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Huysen, Andreas (2006), *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2007), “La nostalgia de las ruinas”, en *Punto de Vista*, año XXX, n° 87, abril, pp. 34-40.

Jameson, Frederic (1992), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós.

----- (1999), *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2003), “La ciudad futura”, en *New Left Review*, n° 21, mayo-junio, <http://newleftreview.es/authors/fredric-jameson> (23-09-2014).

----- (2004), *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Buenos Aires, Gedisa.

Jay, Martin (2009), *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Kamenszain, Tamara (2007), *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma.

Kozak, Claudia (comp.) (2006), *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Laddaga, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2007), *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Laiseca, Laura (1996), “La crítica al sujeto de la filosofía moderna en Nietzsche. El *selbst* o la razón del cuerpo”, en *Escritos de Filosofía*, n° 29-30, Buenos Aires, pp. 91-106.

Löwy, Michel (2003), *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ludmer, Josefina (2006), “Literaturas postautónomas”, en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> .

----- (2007), “Literaturas postautónomas 2.0”, en: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer>.

Minici, Florencia (2012), “Ese pensamiento oscuro, el alma, el mal”, en *Mancilla*, año 2, n° 4, diciembre, pp. 112-117.

Mosès, Stéphane (1997), *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Madrid, Cátedra.

Nietzsche, Friedrich (1995) [1883-1885], “De los despreciadores del cuerpo”, en *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires, Alianza.

Opitz, Michael y Erdmut Wizisla (eds.) (2014), *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Saítta, Sylvia (2002), “Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina”, en *Revista Todavía*, n° 2, septiembre, [http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Saitta/frame\\_saitta1.htm](http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Saitta/frame_saitta1.htm) (23-02-2015).

----- (2014), “En torno al 2001 en la narrativa argentina”, en *Literatura y Lingüística*, n° 29, Santiago de Chile, pp. 131-148.

Sarlo, Beatriz (1983), “Literatura y política”, en *Punto de vista*, año VI, n°19, diciembre, pp. 8-11.

----- (2005), “¿Pornografía o fashion?”, en *Punto de vista*, año XXVIII, n° 83, diciembre, pp. 13-17.

----- (2006), “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en *Punto de vista*, año XXIX, n° 86, diciembre, pp. 1-6.

----- (2007), *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

----- (2008), “Melancolía e insistencia de la novela”, en *Punto de Vista*, n° 90, abril.

----- (2012), “Afinidades electivas”; “Crimen pasional”, en *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce.

Sarmiento, Domingo F. (1980) [1868], “Chivilcoy Programa”, en Tulio Halperín Donghi, *Proyecto y construcción de una nación: Argentina 1846-1880*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 408-414.

Simmel, Georg (2002), “Las ruinas”, en *Sobre la aventura*, Barcelona, Península.

Sonderéguer, María (2002), “Historia y memoria en los relatos del pasado reciente”, en Vázquez María Celia y Sergio Pastormerlo (comps.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 355-360.

Speranza, Graciela (2003), “Colección de colecciones”, en *Otra parte*, n°1, primavera-verano, pp. 6-12.

----- (2005), “Por un realismo idiota”, en *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario.

Stegmayer, María y Fernández González, María (2011), “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”, en *Orbis Tertius*, año XVI, n° 17, La Plata.

Stewart, Susan (2003), “La colección, paraíso del consumo”, en *Otra parte*, n°1, primavera-verano, pp. 51-62.

Tabarovsky, Damián (2004), *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Terranova, Juan (2013), “Catálogo animal y altura en Busqued”, en *Los gauchos irónicos*, Buenos Aires, Milena Caserola.

Vezzetti, Hugo (2002), *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

### 3. Reseñas

Capelli, Matías (2010), “Acerca de *Glaxo*, novela de Hernán Ronsino”, en *Los Inrockuptibles*, <https://inrockslibros.wordpress.com/2010/02/17/hernan-ronsino-glaxo> (16-02-2015).

----- (2013), “Reseña: *Lumbre*, de Hernán Ronsino”, en *Los Inrockuptibles*, <http://www.losinrocks.com/libros/resena-lumbre-de-hernan-ronsino#VOvcdnyG9sB> (22-08-2014).

Consiglio, Jorge (2007), “Sobre *La descomposición*”, en *El Interpretador*, <https://elinterpretador.wordpress.com/2008/05/14/sobre-la-descomposicion> (22-08-2014).

Czudnowski, Luciana (2009), “Sobre *Glaxo*”, en *El Interpretador*, <https://elinterpretador.wordpress.com/2010/01/29/sobre-glaxo> (23-02-2015).

Crespi, Maximiliano (2013), “Una novela síntesis”, en *Revista Ñ*, sábado 24 de agosto, [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/lumbre-hernan-ronsino\\_0\\_980301995.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/lumbre-hernan-ronsino_0_980301995.html) (22-08-2014).

Libertella, Mauro (2010), “Reseña: *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”, en *Los Inrockuptibles*, <https://inrockslibros.wordpress.com/2010/04/06/carlos-busqued-bajo-este-sol-tremendo> (23-02-2015).

Paz Soldán, Edmundo (2014), “La luz de Hernán Ronsino”, en *Voces La Tercera*, <http://voces.latercera.com/2014/02/23/edmundo-paz-soldan/la-luz-de-hernan-ronsino> (22-08-2014).

Quintín (2011), “No la adapten. Sobre *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued”, en *La lectora provisoria (blog)*, <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2011/01/03/no-la-adapten> (05-05-2015).



Ricci, Paulo (2013), “La vaca atada”, en *Bazar americano*, octubre, <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=367&tabla=resenas&que=ricci> (23-02-2015).

Sáitta, Sylvia (2009), “Cuatro voces, un ámbito”, en *ADN Cultura. La Nación*, sábado 22 de agosto, <http://www.lanacion.com.ar/1164261-cuatro-vozes-un-ambito> (22-08-2014).

Tipitto, Gerardo (2013), “Reseña: Lumbre, de Hernán Ronsino”, en *Otra Parte*, <http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-argentina/lumbre> (22-08-2014).

Vilela, Nicolás (2010), “Havilio, Ronsino, Busqued”, en *Revista Planta*, nº 14, <http://plantarevista.com.ar/spip.php?article92>, (22-08-2014).