



## Materiales desechables Ficciones e imaginarios de los restos del presente

Ana Neuburger<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Córdoba  
Instituto de Humanidades

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
ana.neuburger@gmail.com

**Resumen:** La emergencia de espacios derruidos, la presencia de materiales precarios y descartables, la discontinuidad como procedimiento para construir una imagen del mundo contemporáneo, la basura y los restos: estos elementos recorren algunas de las ficciones argentinas del último tiempo. Más que el sentido de agotamiento y decadencia que presentan estas imágenes, quisiéramos pensar que precisamente ahí se ensayan otros modos de permanencia e inscripción del presente. Nos preguntamos a partir de la lectura de *El viento que arrasa* de Selva Almada y *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued ¿de qué modo se figura el paisaje en estas narrativas? ¿Qué relación guarda con los restos? ¿Qué vínculo traza con las imágenes y la memoria? A partir de la configuración de paisajes sometidos a la descomposición y el abandono es posible detectar un desplazamiento en el imaginario estético contemporáneo que hace de esos restos la cifra de la imagen del presente.

**Palabras clave:** Restos – Desechos – Materialidad – Paisaje – Literatura argentina

**Abstract:** The emergence of ruined space, the presences of precarious and disposable materials, the discontinuity as a procedure to build an image of the contemporary world, the waste and the remains: these elements cover some of the Argentine fictions of the last time. More than the sense of exhaustion and decay that these images present, we would like to think that precisely there, other modes of permanence and registration of the present. We ask from *El viento que arrasa* by Selva Almada and *Bajo este sol tremendo* by Carlos Busqued, how does the landscape appear in these novels? What relationships have with the remains? What relationship traced with the images and memory? From the configuration of ruined landscapes, it is possible to detect a shift in the contemporary aesthetic imaginary that makes these remains the figure of the image of the present.

**Keywords:** Remains – Waste – Materiality – Landscape – Argentinian Literature

---

<sup>1</sup> **Ana Neuburger** es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y becaria doctoral de CONICET. Ha publicado artículos sobre literatura, estética y crítica. Compiló, junto a Paula La Rocca, *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas*.

## Restos y paisaje: materialidades vibrantes

Un paraje inhóspito sobre el que se asientan una construcción precaria y un cementerio de autos oxidados. Un pueblo que se hunde progresivamente en las napas y una casa que en su interior revela una cantidad irrisoria de basura ordenada y clasificada. Estas escenas ponen a funcionar un nuevo imaginario sobre los restos materiales del presente, proponen abrir un campo visual atento a esos desechos desplazados y con ello, a los trazos materiales que los componen. Según Tim Edensor hay un determinado ordenamiento del mundo material en el cual ciertos objetos degradados, objetos en ruinas, han sido identificados como basura. A partir de una regulación material, a cada objeto se le asigna un determinado espacio. La presencia de basura, desechos materiales y ruinas industriales a las que el autor se refiere, en el marco de la escalada y aceleración del capitalismo tardío, tienden a desajustar el orden material, interrumpiendo una determinada disposición espacial y, por ello, se busca persistentemente dominar su presencia: la basura tiene que ser eliminada, ocultada, suprimida. En este sentido, las formas de ordenamiento material del mundo buscan ahora más que nunca, en el marco de una producción de excedentes cada vez más intensa, determinar qué es desperdicio y qué no.<sup>2</sup> La basura, así, se vuelve una materia no deseada, a la que efectivamente hay que ocultar y de este modo, ingresa en un régimen que precisamente busca negar su existencia. Por su parte, Gisela Heffes afirma que “cada objeto, cuando lo desechamos, va a dar a un lugar aunque no lo veamos” (16). La aparente invisibilidad que constituye la basura, o mejor el deseo de concebirla como tal, y las vidas que se forjan alrededor de ella (vidas al margen y ocultas que nadie prefiere ver) son precisamente las zonas que se iluminan en las ficciones de Selva Almada y Carlos Busqued: geografías inestables, a veces imperceptibles, que toman forma a partir del campo de relaciones que trazan con restos materiales. “Explorar los lugares que fueron negados para crear las

---

<sup>2</sup> En *Waste matter. The debris of industrial ruins and the disordering of the material world*, Tim Edensor sostiene que la materialidad de las ruinas industriales es el punto de partida posible para revisar las asignaciones, disposiciones y ordenamientos normativos de los objetos en el espacio. Edensor busca interrogar esos procesos de ordenamiento espacial y material para, desde allí, “can generate a number of critical speculations about the character, aesthetics, affordances and histories of objects” (314). El mundo material y su creciente producción de excedentes pone al descubierto que la materia es más difícil de eliminar de lo que imaginamos.

geografías del presente” (25) dice Gastón Gordillo, refiriéndose precisamente al Chaco a partir de las derivas reflexivas que desatan el encuentro con unos escombros. El gesto que formula Gordillo es el que advertimos en *El viento que arrasa* y *Bajo este sol tremendo*, en los espacios y materialidades que forjan sus escrituras.

El despliegue de estos espacios derruidos se enlaza en las novelas con la presencia de materiales descartables, de allí sugerimos que en los restos se cifra la composición del paisaje contemporáneo. La amplia presencia de restos en el imaginario estético del último tiempo convoca una revisión de las formas decadentes asociadas primeramente al desastre. Como sugiere Andermann en su último libro *Tierras en trance*, la figura del desastre ya no alcanza para pensar los desplazamientos políticos, ecológicos, estéticos que tienen lugar en el presente; resulta insuficiente más aún si se la concibe como el conjunto de un desastre singular y un fondo estable.<sup>3</sup> Apartado, entonces, el sentido decadente de las ruinas que pueblan nuestros escenarios contemporáneos, los restos materiales que quisiéramos explorar en estas ficciones convocan el imaginario de la resistencia material, del trabajo del tiempo y el entorno sobre la materia de las cosas. El resto, como figura y concepto, posee un carácter doble, en tanto es exterior al sistema pero a la vez constitutivo de éste. De este modo, es posible explorar el amplio campo de sentidos, de modulaciones y flexiones, que convoca esta figura:<sup>4</sup> excedente, basura, residuo, desecho, escombros, ruina. El resto puede ser una presencia amenazante y urgente, o puede tender a la conservación y el reciclaje, orientarse a nuevos usos, o descartarse con el fin de eliminar u ocultar

---

<sup>3</sup> Andermann en este punto recupera de la lectura de Timothy Morton su noción de *hiperobjeto* en el marco de una exploración del tiempo geológico para pensar una posible historia descentrada de la escala humana. Así, el *fin del mundo* se torna un sintagma inoperante para exhibir conflictos políticos y ecológicos ya acontecidos. Andermann sugiere que “el fin del mundo ha dado curso a “una nueva fase de hipocresía, debilidad y parálisis” (Morton 2). Sin embargo, al mismo tiempo en que estos términos denuncian nuestra actitud de cansancio, insinceridad y miedo, propone Morton, deberíamos asumirlas también en sentido positivo y literal, como modalidades de un pensamiento al fin consciente de su incapacidad de síntesis totalizadora” (25).

<sup>4</sup> Por figura aquí leemos una zona de exploración sensible de la materia en relación al movimiento. La figura, en este sentido, diagrama un gesto móvil, en el que la materia adquiere plasticidad. De allí que es susceptible de tomar y de dar forma, pues oscila entre el contacto, el desplazamiento y la fijación. Para una lectura sobre esta noción y su trabajo en materiales estéticos ver *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas*.

su presencia. También puede exhibir eso que ha sobrevivido a la destrucción, aunque su forma sea la expresión de una materia tenue y precaria; puede interrumpir, violenta y sintomáticamente, el curso dócil de las cosas; marcar la ausencia de aquello que efectivamente ya no está, o ser la huella, la inscripción, una forma de permanencia.

Una *retórica de los desechos* (Heffes) es el modo de referir al vínculo que se traza desde la basura hacia los sujetos que interactúan con ella y el modo en que conciben el espacio. Una retórica que involucra tanto a la materialidad de los objetos como a los sujetos que constantemente se encuentran afectados por ella. Se trata de “la maquinaria productora de consumo y desechos que permea la frágil condición de los que quedaron al margen” (73), afirma Heffes, pensando en el basurero como el paradigma de las ruinas modernas.

Decimos, entonces, que en estas ficciones, *paisaje y resto* conforman una constelación en la que, sin embargo, no hay visión soberana de los personajes por sobre los desechos y objetos materiales que se encuentran diseminados en el espacio. Aquí, antes bien, hay lugar para transformaciones mutuas, agenciamientos y ensamblajes, desde una óptica que concibe los objetos como *materialidades vibrantes*, en palabras de Jane Bennet. Los desechos no comprenden la pasividad y el mero aislamiento de las cosas, en términos de *materia opaca*, siguiendo a la autora. Si bien aquí no está presente el espacio del basural, al que se refiere Heffes como sitio emblemático de la excepción que enmarca el rumbo de otras vidas posibles, los desechos, en estas ficciones, están *ahí*, se acumulan o amontonan y su presencia señala el modo en que moldean e intervienen en las trayectorias de estos personajes. Leyendo la propuesta de un *materialismo vital* en Bennet, aquél que elabora por vía de Spinoza y Deleuze, las cosas, tanto artefactos, metales cuanto basura, tormentas, adquieren la capacidad de actuar como agentes de fuerza con trayectorias, proposiciones y tendencias propias. *Vibrant matter. A political ecology of things* parte del cuestionamiento a la oposición entre materia opaca y vida vibrante y desde allí propone abrir un camino hacia un vitalismo que piense en la materialidad de la basura, de los alimentos, de los minerales, en suma, en los poderes vivos de las formaciones materiales. Este

poder, propio de las cosas y sus múltiples y heterogéneos ensamblajes, será el modo de condensar aquello que Bennett piensa en términos de *materias vibrantes*.

Si partimos, entonces, de la potencia material de las cosas para pensar otros vínculos posibles que trazan la basura y los desechos con el entorno, el espacio no será entonces una mera superficie sobre la que se asienta la experiencia humana, un fondo estable o una abstracción conceptual: “lo espacial refiere a una materialidad concreta, una fuente inagotable de renegociaciones políticas” (Depetris Chauvin y Urzúa Opazo 17). El espacio conforma así un campo fértil para reconstruir procesos históricos de la memoria.

Leer en las ficciones recientes la emergencia de un paisaje derruido pero que aún no agotado implica preguntarnos por los alcances de dicho término en nuestro tiempo. El paisaje ya no como categoría estética desde la cual se concibe lo natural y su vínculo escindido con la experiencia humana, tampoco la contemplación, la superficie estable o el telón de fondo, sino que quisiéramos explorar otros alcances en la espacialidad que convoca el paisaje, como motor que pone a funcionar modos contemporáneos que redefinen los vínculos con los desechos, la basura y los escombros. El paisaje ya no estaría ligado en la actualidad a la refundación de territorios, al vacío y a la conformación de la identidad nacional, más bien esta vuelta al paisaje que quisiéramos indagar persigue una mirada fragmentada del espacio en la que la materialidad de las cosas que lo pueblan se torna el motivo central que pone en funcionamiento la ficción y la imaginación contemporánea. Es desde los restos y desechos, entonces, que se compone el paisaje contemporáneo. Quizás si acentuamos el carácter transformador y agencial del paisaje en las ficciones que aquí proponemos recorrer, podamos leer en los desechos que lo habitan una trama significativa que invite a reflexionar sobre el escenario estético contemporáneo. Imaginar, entonces, la producción de un paisaje otro que desmonte su primera asociación hacia lo natural y revele, vuelva visible, el campo de escombros y desechos que componen nuestra historia presente.

Más que la destrucción o el agotamiento, los restos materiales que conforman los paisajes de estas ficciones proponen una resistencia ante el olvido o el ocultamiento. Hay en estos espacios una operación de fragmentación que

vuelve precisamente sobre materiales precarios, sujetos a la caducidad pero que en su interior alojan una fuerza resistente, aquella que precisamente nos sitúa nuevamente a repensar los vínculos entre espacio, paisaje y materia. De allí que el desplazamiento de la noción de espacio como mera superficie o escenario de trasfondo nos sitúe ante la construcción de un paisaje vuelto acción, que transforma el curso de los acontecimientos.

A partir de la constelación que forman paisaje, restos y materialidad, intentaremos trazar un recorrido crítico sobre los imaginarios espaciales que convocan las novelas de Busqued y Almada desde una clave de lectura puntual: la producción de basura, la presencia de restos y escombros, el circuito de otros usos en torno a los desechos. En *El viento que arrasa* las transformaciones y afectaciones entre espacios, cuerpos y restos están dadas a partir del trabajo de la chatarra en la configuración y puesta en marcha de una memoria fallida, y en *Bajo este sol tremendo*, en la acumulación de basura a partir de los efectos que tiene en la atmósfera afectiva de sus personajes.

### **La soledad de un campo como este**

El viento no aliviaba; soplabla caliente  
como el aliento del diablo

Selva Almada

Al costado de una ruta desértica en Chaco se sitúa *El viento que arrasa*, un paraje inhóspito que reúne al reverendo Pearson y su hija Leni, detenidos en su viaje evangelizador a partir de una falla automovilística, y al gringo Brauer y Tapioca, el mecánico y su ayudante que repararán el auto. El carácter desolador del paisaje es el resultado, en la novela de Almada, de una extensión de monte seco, del sol arrasador, de la construcción precaria en la que viven Brauer y Tapioca y de un cementerio de autos rotos y oxidados: “cada tanto un árbol negro y torcido, de follaje irregular, sobre el que se posaba algún pájaro que parecía embalsamado de tan quieto” (76). Al llegar al taller, la atmósfera de tierra y transpiración se impregna en los cuerpos de Leni y el reverendo.

La composición del paisaje encuentra en la novela un anudamiento: el sitio abandonado, prácticamente desértico, los restos y la chatarra. Estos elementos se tornan el medio que da forma al presente de la escritura de Almada. La visión oscila entre el monte, la plantación de algodones, la chatarra amontonada, o se encuadra en el vidrio de un auto cubierto de polvo. La constelación espacial y material que forman estos elementos señala, siguiendo a Gastón Gordillo, la multiplicidad fracturada que constituye toda geografía a medida que ésta es producida, destruída, deshecha. En *Los escombros del progreso* Gordillo propone un desplazamiento crítico, estético y político, de la ruina al escombros, para reflexionar sobre la diversidad de objetos y lugares abandonados, sobre las capas materiales y temporales que intervienen y forman todo paisaje, y sobre la materia texturada y afectiva que convocan los escombros. Gordillo lee en los escombros, en la forma de explorar la memoria que ofrece, la sedimentación material de la destrucción y las configuraciones espaciales y afectivas del presente.

Las tensiones que comienzan a producirse entre el reverendo y El Gringo se trazan a partir del binomio religión/naturaleza y luego desembocan en el joven Tapioca, quien para el reverendo se alza como una nueva promesa evangelizadora: “Un alma pura. En bruto, cierto, pero para eso estaba él” (Almada 63). En Brauer, los pensamientos elevados suponen un desvío frente a “las cosas concretas a las que uno podía poner el cuerpo” (Almada 78). Y ese es el resultado de las enseñanzas transmitidas a Tapioca: “el monte como una gran entidad bullente de vida” (Almada 79). Brauer considera que Tapioca debe aprender sobre el trabajo y las fuerzas naturales, en eso sí creía. La naturaleza, para los sujetos que habitan este paisaje abandonado, significa un acercamiento y un contacto *material* que dará rienda suelta a sus interpretaciones y comprensiones del mundo. Precisamente allí se traman las historias fallidas de estos personajes, como así también sus miedos. El temor infantil de Tapioca a la luz mala, a la “luminosidad temblorosa” que se asoma en el crepúsculo del monte, encuentra sentido al pie de unos restos animales en descomposición, de una “materia inflamada” dirá El Gringo. La naturaleza, entonces, no supone un exterior abismal, objetivable y moderado, sino que está *ahí*, en la maleza que crece en la carcasa de los autos oxidados, en la tierra que se impregna en los cuerpos, en el monte y su comportamiento, que según Brauer

había que aprender “a escuchar y ver lo que la naturaleza tenía para decir y mostrar” (Almada 79). Andermann dirá que “el paisaje no reside exclusivamente en los hechos naturales, ni apenas en su percepción por un observador que proyecta hacia ellos una voluntad estética: es la relación, el juego en que entran ambos y que resulta en afectaciones y transformaciones mutuas” (124).

Paisaje y resto, en este sentido, encuentran un vínculo, se entrelazan, en el amontonamiento de chatarra que descubre “la soledad de un campo como este” (Almada 76). En la imagen de esos autos oxidados resuenan la marca que atestigua su degradación, su carácter de remanente inútil, pero ante todo su expresión material, su resistencia a la brutalidad del entorno:

Cerca de la casa, hasta casi llegando a la banquina, se amontonaba un montón de chatarra: carrocería de autos, pedazos de máquinas agrícolas, llantas, neumáticos apilados: un verdadero cementerio de chasis, ejes y hierros retorcidos, detenidos para siempre bajo el sol abrasador (Almada 13).

Los materiales desechables que construye el entorno de Almada exhiben también que el resto es precisamente eso que queda, que persiste, “que todavía tiene demasiada solidez y dureza para durar” (Agacinsky 118). La resistencia de los materiales, a la destrucción, al paso del tiempo, a las inclemencias del entorno, nos sitúa ante estos desechos, no como restos desprovistos de sentido, sino como rastro elocuente dirá Lisa Blackmore, atendiendo a su potencial crítico, al trazo, al trabajo del tiempo y de la materia sobre las cosas.

El escenario situado al costado de la ruta convoca un imaginario en el que los autos descubren un vínculo singular con la materialidad y la memoria. Por un lado, la aparente linealidad de la escritura de Almada se ve interrumpida por momentos en los que el pasado emerge y se escenifica: compone así un tiempo incierto y heterogéneo. El viaje accidentado del reverendo y su hija adopta la lógica de la suspensión que permite la actualización de ciertas escenas del pasado: una vez detenidos comienzan a proliferar algunas imágenes pretéritas. La última imagen que Leni tiene de su madre se compone y toma forma a través del parabrisas del auto. Ella está sentada en el asiento trasero y mira por la ventana cómo sus padres discuten, aunque no logre escuchar lo que dicen comprende sus gestos, luego su padre sube al auto y arranca, dejando atrás a la mujer. Esta imagen,



precaria en el recuerdo, será recurrente y retorna siempre enmarcada en la ventana del auto. También el paisaje se ve recortado y sobreimpreso por el polvo y los insectos adheridos a la superficie del vidrio. El auto se vuelve así una máquina de visión, un medio que termina por componer el presente perforado de estas vidas al margen, puesto que aquí no hay visión panorámica, sino imágenes recortadas y sitios inestables del recuerdo. En la imagen opaca de la madre, “cuya cara casi no recordaba” (Almada 17), se pone en marcha la actualización del pasado, un pasado reciente que se abrevia en el interior de un auto. Tapioca, por su parte, convoca otra imagen: la del auto vuelto carcasa. Los autos descompuestos, retirados de su uso, encuentran en él otro empleo del tiempo. Allí dentro, en ese interior vaciado, Tapioca descubre un reparo ante el abandono de su madre: “cuando quería estar solo y pensar en sus cosas, siempre se metía entre la chatarra” (Almada 101). La última imagen que Tapioca tiene de su madre es la de un camión que se aleja en la ruta para no volver ya; esta vez es él quien se queda. En este sentido, la carcasa de los autos opera como resto oxidado y convoca un sentido insistente en la figura de los restos: la imagen de aquello que sobrevive inseparable de las ausencias que lo permean. Ya que durante las noches El Gringo narra la historia posible detrás estos autos oxidados, traza el circuito de su uso hasta convertirse en basura. Despliega, a partir de la chatarra, un mapa visual que reconstruye “la historia de cada uno de esos autos que alguna vez habían transitado calles y hasta rutas” (Almada 50). Con su dedo apoyado en un mapa, El Gringo delinea los recorridos imaginarios de esos autos ahora vueltos basura. En este punto, la escritura se asienta en lo material, en la superficie del mapa que reconstruye una historia, en los restos de vidrio que quedan en los bordes metálicos del auto, en los resortes de los asientos, hasta en los yuyos que crecen en su interior. A su vez, la materialidad se torna el medio para poner a funcionar el trabajo de memoria en estos personajes. Lo que sobrevive en el presente no es más que un resto que se imprime en el campo de algodones y conecta el pasado de Leni a la imagen de su abuela bordando. Un movimiento de génesis brota de su camisa transpirada. Y aún así, su memoria está “vaciada”, dirá ella, como la carcasa del auto abandonado. Sus recuerdos de niñez se abrevian en el interior del auto, a esa última imagen recortada y persistente de su madre. Recordar, para Leni, es

efectivamente un ejercicio de identidad, un gesto de reconstrucción para su historia partida, una fuerza resistente ante el olvido. El reverendo, en cambio, “podía recordar a su madre desplegando un mantel a cuadros sobre cualquiera de esas mesas ahora destruidas” (Almada 17). O mientras bebe agua, recuerda su bautismo a orillas del río Paraná. Es, precisamente, la materialidad de estos restos la que pone a funcionar, a veces de modos más precarios, la memoria retaceada de estos sujetos reunidos en un punto improbable de las rutas del Chaco.

La presencia de algunas fotografías al final de la novela revela otro vínculo con la memoria. No se alude en este punto al trabajo del recuerdo que podrían desatar esas imágenes, sino a su condición material de resto que perfora el presente. Tapioca saca una caja con una pila de fotografías, aunque desconoce el sentido de guardar “fotos de gente que ni uno conoce” (Almada 139), mientras que Leni, en su afán por recomponer una imagen del pasado arrebatado por su padre, indaga en la existencia de fotos de su madre. Aunque desee plasmar esa imagen, buscar un soporte sobre el que se asiente lo material, no hay registro posible, dejando su imagen borrosa. Para Leni, la inscripción material, la huella óptica que supone la imagen fotográfica es la condición necesaria para componer el archivo personal de su historia. En ella parecieran cruzarse dos vertientes de la imagen técnica: la del testimonio por un lado (un vestigio material que la aproxime a su madre) y la del “esto ha sido” barthesiano, que asegure un trozo *necesariamente* real de esa vida ausente.

En la novela, el paisaje no se proyecta como trasfondo mudo, estable, desde el cual se asienta el transcurrir de estos personajes, sino que, siguiendo a Andermann, paisaje, basura y sujetos entran en un juego de transformaciones y afectaciones mutuas. Quizás por este motivo, la escena final de la tormenta resulte significativa, no sólo por la excepcionalidad que supone en esta tierra rajada por el sol y por el imaginario que convocan estas vidas a la vera de la ruta, sino antes bien porque articula todos estos elementos en el momento en que se avecina: “Fue un momento único y completo donde todos fueron uno solo” (Almada 125). El sopor seco y caliente es desplazado en el momento en que empieza a converger “un olor hecho de mezclas”: de la profundidad del monte, de sus animales, de la madera, de los ranchos lejanos, del basural del pueblo, del cementerio, de los pozos ciegos. La

tormenta trae a escena las transformaciones del paisaje y los efectos materiales que produce. En el momento que se avecina, este hecho no será narrado desde las perspectivas de Leni, el reverendo, Tapioca o Brauer, sino que hace foco, por primera y única vez, en Bayo, el perro que había estado todo el día acostado en un pozo recientemente cavado para hacerle frente, aunque sea por un momento, al calor. Bayo es sacado del sopor por “ese olor que era todos los olores”: el clima viene a señalar otros modos de intervenir y configurar el espacio, las transformaciones que de allí se desatan, la fuerza de acción que compone. Puesto que *contagiados por la voracidad de la tormenta*, se desencadena la pelea entre Brauer y el reverendo. La tierra regurgitaba en el centro de la acción. Finalmente, la tormenta parece renovar el aire, lavar la superficie de las cosas, para luego quedar atrás y recomenzar el curso aplastante de los días.

### **Una existencia nebulosa**

*Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued descubre otro paisaje en el que la descomposición y degradación cubren toda superficie y trazan vínculos con otras formas que componen la atmósfera arruinada de la novela: la abulia, la violencia, la acumulación de basura, la transpiración, el calor y el humo del porro, el olor a carne podrida del matadero, los restos humanos, la luz espectral del televisor. Todos estos elementos configuran el entorno sofocante que rodea a los personajes. Situada en un pueblo desolado de la provincia de Chaco, la novela comienza precipitadamente con la llegada de Cetarti a Lapachito, motivada por la muerte de su madre y hermano. Desde el comienzo, el relato está atravesado por un grado de violencia inquietante: la muerte que impulsa el viaje no es una muerte cualquiera, sino una muerte en manos de un ex militar, pareja de su madre, quien decide matar a ambos a escopetazos para luego pegarse un tiro. El ingreso de Cetarti al pueblo comienza a exhibir el estado decadente de las cosas: el paisaje es el resultado de calles cubiertas de barro, producto del reviente de los pozos negros y del ascenso de las napas, que conduce al progresivo hundimiento de las casas y a la emergencia de un profundo olor putrefacto, de autos comidos por el óxido y del sol asfixiante que parece transfigurar las cosas. “El resultado visual era

desolador” (Busqued 14) dice Cetarti, mientras el hedor de los restos penetra cada uno de sus sentidos. El encuentro con Duarte, ex militar interesado en hacer de esta situación un negocio, nos enfrenta a una figura repulsiva y amenazante, de una brutalidad descarada. Aquí la presencia de restos materiales profundiza los procesos de deterioro y descomposición, y el resultado es el retrato de un paisaje social y afectivo perturbador. Si la muerte de la madre y el hermano de Cetarti resulta desde un comienzo inquietante, la descomposición de sus restos debido a la falta de luz eléctrica en la morgue vuelve todo aún más siniestro. Puesto que no sólo hay desechos materiales, sino que el resto toma la forma de las vidas que se forjan en el pueblo, vidas que sobrevivieron a la muerte circundante.

Los espacios de la novela producen asfixia y encierro. La escena en que Duarte y Cetarti van a la casa en la que había sido asesinada su madre marca este sentido de reclusión: “La casa era chica y producía una sensación de ahogo, una mezcla de olor a humedad y ropa sucia en la nariz y parecía invadir los demás sentidos” (Busqued 28). Durante el proceso de limpieza y clasificación de basura, Cetarti no dejar de sentir pesadumbre y opresión por el encierro: “Aún con estas cosas apiladas contra una de las paredes, la habitación limpia era como una burbuja de aire a la que ir a respirar cuando el resto de la casa lo agobiaba” (Busqued 116).

El ingreso a esta atmósfera sórdida en la que confluyen materiales descartables y personajes sombríos, deja entrever el entramado de capas temporales que componen la historia. Dado que esta trama de violencias convoca además la violencia militar de los setenta como sedimento material que se cuele en la superficie del presente. Los secuestros extorsivos que lleva a cabo Duarte constituyen un hilo temporal que aún sostiene el accionar propio del proceso de la dictadura, para finalmente expresar una violencia despojada de todo tipo de cuestionamiento moral. Graciela Speranza sostiene que “Busqued compuso la representación más bestial de Argentina y quizás de toda América Latina escrita en las últimas décadas” (197). Hay un grado de deshumanización inquietante en la figura de Duarte, envuelto en una red ilegal que apenas Cetarti logra percibir. Intenta, a lo largo de la novela, cobrar el seguro de vida del asesino de la familia de Cetarti. El encuentro de ambos ya comienza a perfilar la violencia que endurece

cada palabra que pronuncia Duarte. Él se ríe y Cetarti ve una sonrisa colmada de dientes podridos, “como en una propaganda de dentífrico del infierno” (Busqued 23). La escena del video porno suscita el mayor grado de decadencia y brutalidad en Duarte, quien busca ahí “una curiosidad de hasta dónde puede llegar la especie humana” (Busqued 43). Frente a la pantalla que muestra a una mujer siendo violada y torturada, Duarte sonríe “pícaro y amarillamente” (Busqued 45). Los personajes de *Bajo este sol tremendo* parecen reunidos en un entramado de violencia: la del asesinato de la familia de Cetarti y el posterior suicidio de Molina, la del hermano homónimo de Danielito y el suicidio de su madre. Duarte hace pleno ejercicio de su crueldad, en cada secuestro, mientras Danielito tapa los sonidos de tortura con el volumen del televisor.

Si decíamos que la basura en tanto excedente no deseado busca ser ocultada, la ficción realiza el movimiento contrario: la pone en el centro de la escena, la exhibe en grandes cantidades, la vuelve visible como modo de vida. La basura misma se vuelve un síntoma de la violencia en tanto ésta no se supone ajena a ningún acontecimiento o materia existente. La violencia se profundiza y compone así una trama histórica que asumíamos acabada pero que, al contrario, se exhibe latente, puesto que no funda un acto aislado o apartado, sino que es constitutiva del paisaje derruido de la novela, de ese arco narrativo e histórico que trama el terror de la dictadura de los setenta y se actualiza en el presente.

El carácter ruinoso de la novela y los desechos cubren materialmente toda superficie (objetos, vidas humanas y animales)<sup>5</sup> y éstos vacilan entre el ordenamiento y la clasificación -un rasgo de medida inaudito en la chatarra- y el puro desborde y exceso. El ingreso de Cetarti a la casa de su hermano en Córdoba, producto de la reciente herencia familiar, interrumpe la linealidad del relato para detenerse en la materialidad de las cosas. Una herencia marcada por los restos: cuerpos destrozados por una muerte brutal, que luego serán cenizas, y la casa del hermano, colmada de basura. El barrio paulatinamente va mostrando el deterioro

---

<sup>5</sup> La cuestión de la animalidad en la ficción de Busqued ha sido abordada en múltiples trabajos, en los que la vida se torna el motivo central que enlaza lo animal, lo monstruoso, lo desechable. Algunos que hemos consultado, pero que efectivamente trazan otro itinerario en relación al presente trabajo son: Valeria de los Ríos *Animal Planet: televisión e imagen animal en Bajo este sol tremendo de Carlos Busqued* y Gabriel Giorgi *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*.

de las viviendas, las veredas llenas de baldosas partidas y jardines descuidados. Cuando abre la puerta, Cetarti se encuentra con “una acumulación de pilas de material diverso que ocupaban la mayor parte del espacio, llegado casi hasta el techo en algunos lugares” (Busqued 66). Revela ahí un increíble depósito de restos y despojos. Sin embargo, advierte que en la acumulación hay un determinado orden. Esta escena disputa el sentido decadente de los desechos, en tanto inaugura otro uso y circulación: ya no el ocultamiento o directamente su eliminación, sino la forma del coleccionismo y el ordenamiento de aquello que efectivamente no logra insertarse en la cadena de valores. Estos objetos sin valor, al interior de la casa y sometidos a una disposición singular, interrumpen y conforman una red anacrónica de materiales desechables. Un sistema de residuos que tiende a clasificar, a disponer espacialmente materiales que se encontraban destinados al caos.

Esta escena recupera, a modo de inventario de materiales, una cantidad desmesurada de basura, sometida a un orden y una clasificación precisa. Nos encontramos, decíamos, ante una especie de museo de lo caduco y obsoleto, pero que aún así insiste en exhibir el carácter perdurable de las cosas que aloja. Más adelante, al entrar a la casa, Duarte le dice que “parece la tumba de Tutankamón pero con mugre en vez de tesoros” (Busqued 93) y formula una pregunta clave en medio de esta red de basura “¿Y a qué se dedicaba tu hermano? ¿Cirujeaba?” (Busqued 93). El encuentro con la descomunal cantidad de basura de la casa descubre, en la novela, un paisaje derruido aún más amplio. Sin embargo, el acopio caótico de desechos señala también cierta resistencia material no solo del pasado, sino precisamente de aquello que estaba destinado al descarte. Guías de teléfonos, cables de todo tipo, revistas y diarios viejos, cajas de pizza, cartones de jugo y leche, jaulas para canarios y toda una red anacrónica de tecnología: placas de circuitos, carcassas de monitores de pc, electrodomésticos que ya no funcionan. Cetarti vacila en el centro de la tensión que se abre entre el orden y la clasificación por un lado, y el exceso y la proliferación de desechos por el otro. La pregunta inquietante que se exhibe frente a este escenario colmado de basura es qué se puede reconstruir de una vida ausente a partir de desechos, y qué relación es posible entablar con esos restos del pasado que interrumpen el presente.

La basura, ruina contemporánea por excelencia en palabras de Heffes, se torna puro exceso y desborde al interior de la casa y ya no a cielo abierto como los grandes basurales; además descubre un empleo del tiempo en Cetarti, personaje subsumido y narcotizado por el porro y los documentales de Animal Planet. Además, la basura detenta una presencia espectral y latente, señala aquello que retorna: ese tiempo fuera de tiempo y esa materia fuera de lugar. Los restos se descubren en continua variación, asumiendo múltiples formas: desde los desechos y la basura, fuera del circuito de uso y circulación de mercancía, hasta las cenizas de su madre y hermano. Restos humanos que finalmente serán tirados por el inodoro para terminar formando parte de la red cloacal de Lapachito, hecho que completa de modo acabado lo que Duarte expresa al comienzo de la novela: “este barrito lleno de muertos” (Busqued 22).

El universo visual que presenta Busqued se compone principalmente de medios masivos y de *imágenes mediatizadas* (de los Ríos): los programas de Animal Planet, los VHS de Duarte, las revistas de divulgación de la casa del hermano, y de allí proliferan hacia los sueños y otros encuentros.

En *Bajo este sol tremendo* hay imágenes que exponen un aspecto doble y a la vez constitutivo de los restos: la pérdida o la ausencia, pero también la inscripción, la permanencia, lo que queda a pesar de todo. La forma de las imágenes fotográficas que explora la novela no adquieren el estatuto de la prueba o el testimonio, sino un gesto mucho menor: exhiben que han sido (Barthes 24). Hay imágenes fotográficas que asaltan e interrumpen la escritura: desde los recortes de las revistas de divulgación científica, que suspenden la escritura y aparecen reproducidas en el texto, hasta las fotografías de la infancia que encuentra Cetarti en la casa de su madre. Los extremos de la vida de su hermano se visualizan en dos fotografías: la de la infancia, en la que se encuentran ambos, y la de la policía donde aparecía muerto. Entre esos extremos, Cetarti sólo advierte “una existencia nebulosa” (Busqued 141). La imagen en la que aparecen él y su hermano, luego será narrada en un sueño, y parece allí, más que una foto, el registro detenido de algo que está en movimiento, esa “inmovilidad fúnebre” (Barthes 38) que la aproxima a la muerte, el espectro asediante de la novela: “era más como la filmación de algo que está quieto, tan quieto que parece una foto,

hasta que algo en el cuadro cambia de posición: la hoja de una planta movida por la brisa, una mosca que se cruza frente a la cámara” (Busqued 55). De la imagen al sueño se produce otro desplazamiento: de la fotografía al cine, de la detención y *pose* que produce el paso de la cosa frente al objetivo, hacia la sucesión continua de imágenes que *pasan* por la cámara (Barthes). El mundo onírico exhibe, a veces aproximándose a lo amenazante o aterrador, las distorsiones que afectan a las imágenes y a su vez, la proliferación de éstas, reproduciendo eso que ha tenido lugar una sola vez: la imagen de la infancia. Puesto que en *Bajo este sol tremendo* las imágenes se encuentra siempre próximas a la perturbación, ya sea por el sueño, por el recorte o porque efectivamente han sido intervenidas, como las fotografías que Duarte le muestra a Danielito, en las que él ve a su padre en los operativos militares de los setenta y los rostros de algunas personas están tapados con líquido corrector.

Si volvemos al comienzo, advertimos que la llegada de Cetarti a Lapachito no altera el orden emocional, el clima afectivo de este pueblo en ruinas, sino que antes bien logran sintonizarse y componen el clima narrativo: el tedio y la abulia como la *atmósfera afectiva* de la novela.<sup>6</sup> No hay, entonces, una irrupción entre Cetarti y el espacio, al contrario hay continuidad y un enlace concordante con este entorno asfixiante.

Esta atmósfera logra impregnarse en la vida de los personajes, adquiriendo las formas del desinterés y el tedio de lo cotidiano. Las figuras de Cetarti y Danielito cobran relevancia en este sentido. Ambos, unidos por el motivo del doble, se encuentran atrapados en el desinterés ante cualquier acontecimiento significativo que pueda apenas tocarlos. Al comienzo, advertimos que Cetarti se encuentra sin trabajo por falta de iniciativa y conducta desmotivante. Así, pasa los

---

<sup>6</sup> El término *atmósfera afectiva* convoca actualmente a una serie de pensadores que volvieron al concepto de *Stimmung* propuesto por Heidegger para reflexionar sobre el lazo entre el ánimo, el temple o la tonalidad emotiva, y el entorno. Aquí nos referimos a Jonathan Flatley y su noción de *mapa afectivo*, a la *atmósfera afectiva* de Ben Anderson y la *política cultural de las emociones* de Ahmed. Nos interesan de estas lecturas el vínculo que trazan entre las emociones y el espacio circundante, haciendo énfasis precisamente no en un elemento u otro, sino en la relación entre ambos, en el poder de afectación entre cuerpos, cosas y medioambiente. En otra línea, el trabajo de Gastón Gordillo explora los afectos que desatan el encuentro con escombros en la zona de Chaco, lo cual conduce de repensar los alcances de la noción de ruina, noción petrificada y estetizada en relación a la afectividad de los escombros y de las vidas que se forjan a su alrededor.



días fumando porro, contemplando al ajolote de la pecera, emulando sus movimientos mínimos vitales. La comida chatarra, los restos de Coca Cola tibia y la deriva sin sentido constituyen la anestesia emocional que se aproximan a la apatía y el abandono de los personajes. Las emociones que despliega *Bajo este sol tremendo* conforman una red, un ensamblaje múltiple, que gira en torno a una temporalidad improductiva que afecta tanto a los restos, la basura, el propio Cetarti y la coreografía paródica que sellan el vínculo con el ajolote y Danielito. Hay un fragmento significativo en este sentido, una imagen del agobio que supone el encuentro con otros:

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, etc, le parecía una tarea irrealizable que se descomponía en una serie infinita de tensiones musculares, pequeñas decisiones posicionales, operaciones mentales de selección de palabras y análisis de respuestas que lo agotaba de antemano (Busqued 46).

Tanto Danielito como Cetarti se encuentran hundidos en la repetición de los días y parecen compartir la misma conducta del ajolote que Cetarti observa a diario. Su accionar se repite a lo largo de la novela, como un juego de espejos. Las escenas se reproducen, los dos caminan sin motivo alguno hasta la represa que se encuentra a la salida del pueblo y miran a unos chicos pescar, fuman con ellos y comparten las mismas palabras. Ambos reciben las cenizas de sus madres muertas. Sus movimientos se duplican y sus emociones se sincronizan. La narración lineal y cronológica de la novela se ve interrumpida en el momento preciso en que Danielito y Cetarti se ven cara a cara: ahí el encuentro es narrado dos veces, por cada uno de los personajes, en un giro cinematográfico que toma la narración. Hacia el final, luego del accidente, vemos a Cetarti cruzando la frontera hacia Brasil y en el medio del puente tira una lata de gaseosa y contempla cómo cae. Así termina por cerrar este círculo de desechos, tramados por el exceso y por los efectos materiales y afectivos que producen.

## Geografías negadas: visualidad y restos

Un gesto recorre estas ficciones, en los imaginarios espaciales que despliegan: el de volver visible ciertos espacios negados y olvidados. Espacios colmados de basura y desechos cuya lógica residual se asienta en la conformación de un paisaje vuelto acción. Hacer, entonces, del espacio y sus transformaciones un modo de crítica, y de la materialidad de los desechos, una exploración de la potencia de sus formaciones. Si, como mencionamos, el paisaje nunca dejó de ser un campo fértil de renegociaciones políticas, la descomposición que retratan estas ficciones vuelve a presentar esa retirada del Estado en las zonas recónditas de Chaco, donde los signos del progreso relegaron o expropiaron las tierras.

En Almada, la emergencia de un paisaje inhóspito pareciera revelar los efectos materiales de la retirada del Estado, esto es, la presencia de esa ausencia estatal que circunda la vida de estos personajes. Aquí la vida se dirime entre la naturaleza y la religión. Busqued, en cambio, presenta una narrativa que se afirma en la trama subterránea del Estado, más próxima al fraude, la corrupción y el usufructo encarnado en la miseria de estos personajes, o en el lazo anacrónico, aún latente del terror de los setenta. El paisaje, entonces, sintoniza la crisis política que pareciera plasmarse de modo nítido en estos espacios. En *Más allá de la naturaleza* Fermín Rodríguez explora el modo en que las ficciones de fines de los noventa desmontan las formas en las que el espacio nacional se había forjado como modo de representación de vidas posibles de la mano del Estado. Esta “descomposición de los imaginarios nacionales” nos conduce a pensar entonces que no en vano Chaco es el paisaje que enlaza estas novelas, como un escenario en el que parecieran forjarse otras vidas apartadas del orden nacional, aquel que se alzaba y establecía como promesa modernizadora y sueño civilizatorio y que finalmente exhibe aquí la retirada y el abandono de estos espacios. Son estos paisajes los que montan y componen la imagen del presente.

La composición de un nuevo régimen estético y político alrededor del espacio y los desechos convoca además, un campo visual próximo al movimiento de los restos. La presencia de fotografías e imágenes en estas ficciones, además de abordar la materialidad del pasado, en la puja por reconstruir una imagen ausente

en Almada o en Busqued a partir de una escenificación distorsionada del pasado como residuo que se cuele en el presente, se aproxima a las mismas condiciones materiales de su emergencia, esto es, su aparición nunca total, siempre fragmentaria, próxima al resto. Eduardo Cadava dirá que una cualidad de resto opera en toda imagen, en su capacidad arruinada de exhibir las huellas de lo que se encuentra ausente o en retirada. De este modo, las imágenes de ambas ficciones convocan un movimiento próximo al resto, exhibiendo que sus mismas condiciones de posibilidad, el soporte de la imagen fotográfica, son también las mismas que la harán sucumbir, que la llevarán a la destrucción, el olvido o la variación.

Tanto Almada como Busqued encuentran en el Chaco el sitio para desplegar sus narraciones, sin embargo, es en la centralidad que otorgan a los restos y sus paisajes donde es posible trazar vínculos que permitan componer una imagen del presente. *El viento que arrasa* hace de ellos el motor de una memoria resquebrajada que reposa sobre la materialidad frágil de las cosas. La chatarra allí se encuentra amontonada, a cielo abierto, remarcando su inutilidad, su aparente estado de detención, mientras que en *Bajo este sol tremendo* no hay amontonamiento sino acumulación: la basura, de un modo impensado, es pasible de ser ordenada al interior de la casa. Los restos de *Bajo este sol tremendo* hacen de ese tiempo aplacado por el tedio y la violencia un modo de resistencia. Y lo que queda en ambas es ese sol infernal que parece no dar tregua.

## **Bibliografía**

Agacinsky, Sylviane. *Volúmen. Filosofías y poéticas de la arquitectura*. Buenos Aires: La Marca editora, 2008.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Almada, Selva. *El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.

Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.

Anderson, Ben. "Affective atmospheres". *Emotion, Space and Society*. 2. 2 (2009): 77-81. En línea.

Barthes, Ronald. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1990.

Bennett, Jane. *Vibrant matters: a political ecology of things*. New York: Duke University Press, 2010.

Blackmore, Lisa. "Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya". *Cuadernos de Literatura*. 21. 24 (2017): 255-277. En línea.

Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Cadava, Eduardo. *La imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia, 2015.

De los Ríos, Valeria. "Animal Planet: televisión e imagen animal en *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued". *Estética, medios masivos y subjetividades*. Ed. Pablo Corro y Constanza Robles. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía, Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016. 285-291.

De Mauro Rucovsky, Martín. "Taedium vitae: precariedad y afectos en la noche porteña". *e-escrita. Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. 10. 1. (2019): 77-94. En línea.

Depetris Chauvin, Irene y Urúzua Opazo, Macarena, ed. *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: UAH Ediciones, 2018.

Edensor, Tim. *Industrial ruins: space, aesthetics and materiality*. New York: Berg, 2005.

Edensor, Tim. "Waste Matter. The debris of industrial ruins and the disordering of the material world". *Journal of Material Culture*. 10. 3. (2005): 311-331. En línea.

Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University press, 2008.

Gordillo, Gastón. *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y desforestación sojera en el norte argentino*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción, Poéticas de la preservación*. Beatriz Viterbo: Rosario, 2013.

Iovino, Serenella y Opermann, Serpill. *Material Ecocriticism: Materiality, Agency and Models of Narrativity*. Indiana: Indiana University Press, 2012.

La Rocca, Paula y Neuburger, Ana. *Figuras de la intemperie. Panorámicas de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

Morton, Timothy. *Hiperobjeto. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2018.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Stegmayer, María y Fernández, María Fernanda. "Algunas notas sobre Bajo este sol tremendo". *Orbis tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. 16. 17. (2011): s/p.