

La pasión de la imagen en *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued

Andrea Márquez

Allí donde crece el peligro, crece también lo que salva

Friedrich Hölderlin

Marco teórico

El punto de partida del presente trabajo retoma varios planteamientos del artículo de M. Stegmayer y F. González, “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”, acerca de las operaciones de desacomodamiento que presenta la novela y que según las autoras, siguiendo a Rancière, implican una reconfiguración de lo sensible. Allí Stegmayer y González destacan la dimensión política de la obra en tanto que “consigue dos cosas: presentificar la ausencia, la imposibilidad o el fracaso de una comunidad plena y exponer en ese mismo gesto, la distancia que se abre entre el presente y la posibilidad de una vida justa”¹. Al presentar esta idea también exponen cómo la frontera entre lo real y lo ficcional queda dislocada:

Esta división de lo sensible —cimiento estético de toda política y dimensión política de toda práctica estética— no opera como mimesis de lo real, sino que monta y desmonta máquinas significantes que combinan y trafican (tanto en la historia como en ese discurso que identificamos como literatura) con el mismo material. Los signos de lo real se tejen y disponen en una cierta ordenación que es legítimo denominar ficcional a un lado y al otro de la frontera. En efecto, tal como afirma Rancière, lo real no puede sino ser ficcionalizado.²

El recorrido que presenta este trabajo rodea los mismos problemas pero por otra vía, con otras herramientas teóricas. En primer lugar toma algunos conceptos que plantea Idelber Avelar en “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo”. Luego se remite a algunos presupuestos sobre la comunidad que presentan y discuten Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot a lo largo de varias publicaciones, fundamentalmente en *La comunidad desobrada* y *La comunidad inconfesable*. Puntualmente se intenta analizar ciertas cuestiones vinculadas con la imagen como las aborda Blanchot en *El espacio*

¹ Stegmayer M. y González F., “Algunas notas sobre *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued”, *Orbis Tertius* - 2011, vol. 16 no. 17. ISSN 1851-7811.

² *Ibid*, p. 9.

literario y sobre la violencia según la trabaja Jean-Luc Nancy. Las operaciones literarias que la novela de Busqued presenta alrededor de estas dos cuestiones, imagen y violencia, podrían constituir otra vía para volver a pensar el problema de la comunidad, una comunidad otra (imposible comunidad de los que no tienen comunidad) y la dislocación (la conflagración) de la frontera entre lo real y lo ficcional. Para abordar la problemática de la imagen voy a seguir el artículo de Agustín Prestifilippo, “Sobre el carácter aurático de la imagen literaria”, y para pensar la cuestión de la violencia, los artículos de Daniel Alvaro, “Exigencia filosófica, exigencia política: Jean-Luc Nancy”, de María Agustina Sforza, “Una ontología de la violencia” y de Mónica Cragolini, “Con-tacto (con el) animal”.

Sol negro

En *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued todo es imagen, imágenes dentro de imágenes como en las cajas chinas, devoramiento de imágenes, cadenas de imágenes, bajo un sol en el que todo, también lo real, es aparición. El sol se presenta en la novela como una fuerza maligna y castigante que actúa sobre todos los cuerpos, incluso sobre los restos. “No pudo evitar un escalofrío cuando leyó, pintado en el corazón de lata: «Daniel Molina 2-121972/10-4-1973». Miró a su madre. Ella miraba el suelo hundido. –Pobrecito, todos estos años bajo este sol tremendo”³. En “El extranjero, novela solar”, Roland Barthes se ocupa del Sol en tanto figura mítica y la presenta como una fatalidad “extensiva a todo un orden ancestral de signos”. También en “Sur Racine”, cuando analiza la situación trágica de Fedra, se establece una relación entre el Sol y el debate interno del personaje entre decir y no decir. No seguiré aquí estas premisas que habría que desarrollar con considerable extensión en otro lugar, pero sí me gustaría remarcar que el sol que aparece en la novela de Busqued, si bien también opera sobre los cuerpos, ya no lo hace a título de esa investidura mítica porque el tiempo histórico, ahora sí, ha roto los lazos no solo con la necesidad antigua, sino también con la idea de destino (horizonte) insuperable. Aquí de lo que se trataría es más bien de un sol negro, usando la imagen de Julia Kristeva, incapaz de producir ningún acto. “¿De dónde viene ese sol negro? ¿De cuál galaxia insensata sus rayos invisibles y pesados me clavan al suelo, a la cama, al mutismo, a la renuncia?”⁴

Una topología de la derrota

³ Busqued, Carlos, *Bajo este sol tremendo*, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2009, capítulo 13.

⁴ Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997, p. 9.

La novela de Busqued se inscribe, a partir del trabajo con la alegoría, en lo que Avelar llama una topología de la derrota. Según este autor, la materia privilegiada de cierta literatura postdictatorial estaría dada por el devenir-cripta de ciertos nudos reminiscentes. Para Avelar, es la irreductibilidad de la derrota el fundamento de esta escritura literaria, entre la que también podríamos ubicar la novela de Carlos Busqued. Dice Avelar: “Todos ellos (los autores que recorta) escriben bajo la conjunción de dos determinaciones fundamentales, el imperativo del duelo y la decadencia del arte de narrar”⁵. Consideremos algunos de estos aspectos en relación a la novela de Busqued.

Por un lado, en relación al problema del duelo, no casualmente la obra presenta un extenso repertorio de imágenes vinculadas al devoramiento del otro viviente. Sin ir más lejos, la novela comienza con una imagen propia del medio televisivo, un documental sobre la pesca nocturna de calamares Humboldt en el Golfo de México, imagen que es devorada por el texto a partir del recurso de transcribir el subtítulo de una voz en off que no se escucha en la escena; es decir, de volcar un recurso típicamente audiovisual a la forma verbal, recurso que además va montándose en la narración y va estableciendo distintos contactos. Así, las primeras líneas de la novela provienen de otro medio e introducen la cuestión del devoramiento: “—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”⁶. Esta imagen aparecerá innumerables veces a lo largo del texto. Por ejemplo, el cascarudo que se come a un ratón entero, entre muchas otras. También, en esa escena de apertura, los calamares aparecen como predadores que constituyen una amenaza para los pescadores: “—Lo que tampoco es fácil: estos predadores de hasta dos metros de largo tienen mucha fuerza y cuando llegan al bote están furiosos. Cada temporada del Humboldt hay accidentes donde mueren pescadores. Estos animales comen con ferocidad, siempre tienen hambre y son sumamente agresivos”⁷. A su vez, mientras atendemos a lo que ocurre en el documental, se produce el llamado de Duarte, quien se comunica para darle la noticia a Cetarti del asesinato de su madre y de su hermano. Es interesante que en el capítulo de apertura esa información tan importante que impulsará la narración hacia adelante quede temporalmente suspendida; no sabemos de qué se trata la noticia pero como contrapartida el texto nos ofrece una imagen clave: “Mientras Cetarti escuchaba, el tipo del documental hizo que el camarógrafo apagara las luces y filmara el agua. La pantalla quedó a oscuras

⁵ Avelar, Idelber, “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo”.

⁶ Busqued, Carlos, *Ibid.*, capítulo 1.

⁷ *Ibid.*, capítulo 1.

salvo por el amarillo del subtítulo: –A una veintena de metros por debajo de nosotros hay un cardumen de sardinas y los calamares están cazando. Podemos ver el resplandor verde de sus ojos fosforescentes...”⁸. Más tarde retomaré la cuestión de la mirada como contacto y analizaré su importancia para mi hipótesis de lectura. Aquí solo me interesa señalar cómo en este primer capítulo ya están presentados los elementos fundamentales sobre los que la novela va a ir tejiendo un gran rodeo.

Avelar plantea la problemática del duelo a partir de la noción de *criptonimia* desarrollada por Abraham y Torok:

*Al visitar uno de los casos freudianos más ilustres, el del hombre de los lobos, Nicolas Abraham y Maria Torok desarrollan la noción de criptonimia para designar el sistema de sinónimos parciales que es incorporado al yo como signo de la imposibilidad de nombrar la palabra traumática. La cripta, para Abraham y Torok, sería la figura de la parálisis que mantendría el duelo en suspenso.*⁹

Esta cuestión aparece en la novela a través de varias imágenes, generalmente provenientes de los sueños; en estas los personajes no tienen boca o tienen la boca cosida y por lo tanto no pueden hablar.

Soñó que él y su hermano estaban al atardecer en una playa. En la playa habían varado cientos de calamares gigantes inmaduros (cuerpos rosados de ocho o nueve metros de largo, tirados sobre la arena como globos irregulares un poco desinflados). Los cefalópodos agonizantes hacían centellear sin mucha fuerza sus ojos y movían torpemente los tentáculos. Impedidos de otra acción, agarraban montoncitos de arena y los dejaban deslizarse entre las ventosas, o palpaban piedras, caparazones de otros moluscos muertos o botellas de plástico. Cetarti y su hermano caminaban entre los calamares. Cetarti de alguna manera podía percibir vívidamente el estado de ánimo de los animales: una tristeza instintiva y un sentimiento de confusión ante las extrañas percepciones táctiles (el aire salino, la piel perdiendo humedad aceleradamente), la confusión por la luz potente y lo repentinamente pesado de los cuerpos. En un momento su hermano se detuvo y miró a Cetarti con la misma expresión grave que en la foto de

⁸ *Ibid.*, capítulo 1.

⁹ Avelar, Idelber, “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo”.

*cuando eran niños. Se arrodilló al lado de uno de los cuerpos, señaló una parte de la cabeza y dijo algo. Cetarti no entendió. Le quiso pedir que le dijera de vuelta, pero se dio cuenta de que él, Cetarti, tenía los labios pegados. O directamente no tenía boca: no sabía, porque no se podía ver la cara.*¹⁰

*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 al piso. Como si hablara en un idioma muy extranjero, escrito con unas letras de caligrafía desconocida.*¹¹

Se rodea algo que no puede nombrarse, ni escribirse, y se lo hace a través de imágenes de distinto orden: imágenes televisivas e imágenes sensoriales en las que la visión y el tacto ocupan un lugar central. Si el romanticismo veía en la alegoría una figura defectuosa por su falta de mediación, *Bajo este sol tremendo* enfatiza y hace suya esa falta a través de múltiples imágenes. “Cetarti había prendido el aire acondicionado y adentro del auto hacía frío, pero a la vez el sol que pegaba a través de los vidrios hacía arder la piel como si no mediara protección. La piel sudaba y el sudor se enfriaba y las sensaciones de frío y ardor no se anulaban sino que coexistían de una manera desagradable. Lo mismo era mejor que estar afuera”¹². Según Avelar, “alegóricamente sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido”¹³. A este respecto dice Julia Kristeva:

El canibal melancólico, subrayado por Freud y Abraham y que aparece en numerosos sueños y fantasmas de depresivos, traduce esta pasión de tener dentro de la boca (pero la vagina y el ano pueden prestarse también para este control) al otro intolerable a quien tengo ganas de destruir para poseerlo mejor vivo. Más vale dividido, despedazado, cortado, tragado, digerido... que perdido. El imaginario canibal melancólico es una desaprobación de la realidad de la pérdida así como de la muerte. Manifiesta la angustia de perder al otro haciendo sobrevivir al yo, de hecho abandonado, pero no separado de lo que lo nutre ahora y siempre y se

¹⁰ Busqued, Carlos, *Ibid.*, capítulo 23.

¹¹ *Ibid.*, capítulo 27.

¹² *Ibid.*, capítulo 3.

¹³ Avelar, Idelber, “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo”.

metamorfosea en él -que resucita además- a través de este devoramiento.¹⁴

No solo las imágenes incesantes de devoramiento que atraviesan la novela darían cuenta de este canibalismo melancólico del que se ocupa Kristeva sino también las imágenes pornográficas que consume Duarte.

Cuando movió el mouse, el televisor se prendió mostrando un primer plano que Cetarti tardó un poco en “entender: lo primero que vio fue un reloj de pulsera que se movía rítmicamente. Décimas de segundo después advirtió que el reloj estaba alrededor de la muñeca de una mano, que desaparecía dentro de la vagina de una mujer. La mano cada tanto aparecía y se volvía a sumergir como si estuviera buscando algo que se le hubiera perdido.¹⁵

Por otra parte, tengamos en cuenta que en la novela hay además dos injertos, dos recortes de revistas que conservan la materialidad del medio del que provienen, de algún modo señalando el afuera del texto, lo real en tanto que materiales del mundo, pero también produciendo efectos hacia el interior del texto, especialmente en los límites que intentan definir su especificidad medial o su correspondiente su autonomía. Estos recortes, además, actualizan la forma de la relación entre imagen y leyenda como lo plantea Avelar en su análisis. Se trata de la leyenda del Kraken, un monstruo marino de la mitología nórdica con forma de pulpo o de calamar gigante que atacaba barcos y devoraba marineros. Esta leyenda ya había aparecido en el epígrafe de la novela a través de los versos de Alfred Tennyson y aparece nuevamente en uno de los recortes de la revista “Muy interesante” que Cetarti pega en la pared de la cocina, en la casa de su hermano. Dice Avelar:

En sus orígenes, en la iconografía medieval y en los libros de emblemas barrocos, la alegoría toma la forma de una relación entre una imagen y una leyenda. La inscripción escrita operaría, protobrechtianamente, impidiendo que la imagen se congele como forma naturalizada, a menudo proponiendo un enigma que vaciaría cualquier posibilidad de una lectura ingenuamente especular de la imagen. Lo alegórico se instaura, por tanto, no por recurso a un “sentido abstracto”, sino en la materialidad de una inscripción. La forma original de la alegoría toma cuerpo en el

¹⁴ Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997, p. 16.

¹⁵ Busqued, Carlos, *Bajo este sol tremendo*, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2009, capítulo 6.

devenir-cripta de una mónada verbal que enmarca una mónada pictórica. Se sabe que en la poética barroca la impresión de la letra sobre el blanco de la página y el diseño material del texto configuran parte integral de la obra. Karl Giehlow, investigando la génesis medieval de la alegoría, la vincula al desciframiento de los jeroglíficos egipcios, a través del cual las escrituras sagradas se traducían en signos pictóricos profanos. Esa profanación de lo sagrado vendría después a acentuarse con el barroco. La alegoría mantiene así una relación con lo divino, pero con una divinidad lejana, incomprensible, babélica. La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia.¹⁶

Por último, habría que señalar que esos recortes de revistas son las ruinas que Cetarti encuentra en la casa de su hermano muerto, los restos, la basura. “El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo”¹⁷. Si el centro que se rodea y se busca imperiosamente no se deja nombrar, la narración va a hacerse cargo de un sinfín de hiatos. En el artículo de Stegmayer y González se menciona “el hiato entre lo visible y lo enunciable” como uno de los “entre” desde los que la novela construye su resistencia política, “formas informes traen noticias de un mundo subterráneo cuya violencia termina siempre por imponerse”. Es la imagen la que rodea la cripta, la palabra traumática, y la señala. Pero entre imagen y palabra imposible se abre un espacio, una distancia. La imagen, por su posibilidad de hacer presente lo ausente, de suspender el principio de identidad es la que tiene la punta de lanza en esta operación de irreductibilidad. [...], “este impasse, por el cual la ontología no puede ya colocar al ser y al no-ser como externos el uno al otro, es suscitado por el dilema que implica la imagen. Ella introduce, en la historia de la filosofía, el problema de una representación presente de algo que no está dado”¹⁸.

El desobramiento: el poder de la imagen

Las investigaciones que interrogaron la relación entre lo filosófico y lo político que Nancy llevó a cabo durante los años 80s se recogieron en su artículo, “La comunidad desobrada” (1983), más tarde incluido en su libro homónimo. Allí Nancy tomaba algunos conceptos de

¹⁶ Avelar, Idelber, “Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo”.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ Prestifilippo, Agustín, “Sobre el carácter aurático de la imagen literaria”, *Ideas y Valores* 65.161 (2016): 89-107

Bataille y Blanchot para preguntarse por el ser de la comunidad, y cómo se observa en la apertura del texto, esta pregunta surgía fuertemente signada por el contexto histórico-político del declive del comunismo representado por los regímenes soviéticos.

El más importante y más penoso testimonio del mundo moderno, el que reúne tal vez todos los demás testimonios que esta época está obligada a asumir, en virtud de no se sabe qué decreto o qué necesidad (pues también somos testigos del agotamiento del pensamiento de la Historia), es el testimonio de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad. El comunismo es “el horizonte insuperable de nuestro tiempo”, como lo había dicho Sartre, en muchos sentidos, unas veces políticos, otras ideológicos, otras estratégicos, aunque el menor de estos sentidos, tan extraño a las intenciones de Sartre, no sea éste: la palabra “comunismo” emblematiza el deseo de un lugar de comunidad encontrado o vuelto a encontrar tanto más allá de las divisiones sociales como más allá de la servidumbre a una dominación tecno-política, y, por ello, más allá también del marchitamiento de la libertad, del habla, o de la simple felicidad, desde el momento en que éstas se encuentran sometidas al orden exclusivo de la privatización, y finalmente, más sencillo aún y más decisivo, más allá del achicamiento de la muerte de cada uno, de esta muerte que, por no ser ya más que la del individuo, lleva una carga insostenible y se hunde en su insignificancia.¹⁹

Nancy consideraba que el problema de la comunidad residía en la lógica de la absolutez, a la que definía como inmanentismo. El “ser” tanto en su representación individual como colectiva, es tomado como “ab-soluto, perfectamente desprendido, distinto y clausurado, sin relación”²⁰. Al sustituir el término “totalitarismo”, generalmente asociado a regímenes políticos dictatoriales, el problema de la inmanencia ahora abarca “el horizonte general de nuestro tiempo, que engloba también a las democracias y sus frágiles parapetos jurídicos”²¹. Como contrapartida a este pensamiento de lo absoluto, Nancy presenta su idea de comunidad inoperante o desobrada (désoeuvrée). Este es un concepto que toma de Blanchot, quien lo había pensado para la literatura en primer lugar y que consiste en aquello que en la obra o de la obra ya no hace obra, aquello que se resiste a hacer obra. La desobra, entonces, designa “aquello que se retira de la obra, aquello que ya no tiene que

¹⁹ Nancy, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, Arena Libros, 2001, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

ver con la producción, ni con el acabamiento, sino que encuentra la interrupción, la fragmentación, el suspenso”²². En la novela de Busqued, la desobra podría pensarse en varios niveles, empezando por los más literales y obvios: el personaje de Cetarti no hace nada, no trabaja, no produce, se la pasa todo el día fumando porro y viendo documentales en el Discovery Channel, estando todo el día “mano sobre mano”, expresión que Isidro Herrera, traductor de la obra de Blanchot, utiliza como contrapartida del “estar manos a la obra”.

La novela de Busqued está construida precisamente sobre la materia de esa temporalidad improductiva —la de lo arruinado o la de lo que permanece detenido— y en franco contrapunto con esas actividades que se conciben con vistas a un fin los personajes (Cetarti y Danielito en oposición a Duarte que veremos no participa de esta parálisis del ánimo) están atrapados en la circularidad del gasto inútil de la que hablaba González hace un momento, y nos remite a las nociones de ocio y aburrimiento, contemplación melancólica, estado de duelo, pereza extrema o simple tedio vital.

Tanto Cetarti como Danielito, son personajes que no actúan, que más bien responden a estímulos como lo hacen los insectos, los animales, sin agencia. Por otra parte, la desobra también podría pensarse en torno a la estructura general de la novela, a la idea de acabamiento y suficiencia. Si bien no se trata de una escritura experimental o fragmentaria como la que caracteriza los textos de Blanchot, sí aparecen en varios momentos elementos narrativos que se abandonan y que no se recuperan, cabos sueltos. Por ejemplo, ninguno de los personajes se pregunta por la causa del asesinato de la madre y del hermano de Cetarti. Esto se presenta como una incógnita que se acepta y que no se sigue, que se abandona y sobre la que no se vuelve. En otro momento, Cetarti le pregunta a Duarte cómo consiguió sus datos para contactarlo. “—Tus datos estaban en una libreta de Molina. Se los habrá pasado tu mamá, alguna vez. Eso era imposible, pero por las dudas Cetarti no preguntó más”²³. Así, la narración se va llenando agujeros. En lugar de intentar cerrarse, va mostrando las costuras que dejan la obra abierta, inacabada.

Por otra parte, la cuestión de la muerte que atraviesa toda la novela también se puede pensar vinculada a la desobra. En el planteo de Nancy, la muerte operaría como una suerte de éxtasis, como lo piensa Bataille, en la que el “ser” es expropiado de sí. La acción de la

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ Busqued, Carlos, *Bajo este sol tremendo*, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2009, capítulo 3.

muerte quedaría paralizada, en ella el ser queda desapropiado de sí mismo y la acción suspendida, en contacto con el Afuera. En ese modelo lo único en común del “ser-en-común” es la ausencia de lo común y el mero com-partir. Ni su origen, ni su unidad, ni su sustancia, ni su proyecto político, sino simplemente ese con-.

El de comunidad inoperante, entendida como comunidad de la existencia de la cual todos participamos y hacemos la experiencia por el simple hecho de que somos o estamos en común, juntos o entre varios, expuestos a nosotros mismos y entre nosotros, es irreductible a una significación primera o última. La comunidad inoperante implica la resistencia filosófica y política a todo arkhé y a todo telos filosófico-político.²⁴

De este modo Nancy pone el acento en la relación. Antes de la relación no hay nada. Y piensa que a través de la desobra hay una posibilidad de salir del problema de la inmanencia. Lo que compartimos es simplemente nuestra finitud. “Compartimos el hecho de ser una pluralidad de singularidades finitas, una comunidad indefinida e indefinible de seres singulares, únicos y por lo tanto irremplazables, esto es inconmensurables”²⁵.

El llamado a pensamos, es decir, el llamado a pensar la consistencia de nuestro ser-en-común, la consistencia del en o del entre que nos reparte al tiempo que nos espacia, que nos expone a la alteridad de lo otro, del otro y de los otros, es quizás uno de los gestos políticos más exigentes que conoce nuestra época contemporánea.²⁶

En *Bajo este sol tremendo* los personajes están abiertos pasivamente a la alteridad, la que viene a establecer una relación asimétrica, violenta, en la que son impugnados, incluso por animales e insectos.

La relación desgarrar la integridad de lo homogéneo (de la homogeneidad del uno y del otro, o quizá también de su comunidad). La relación es el desgarrar o el retirarse archi-originario de lo homogéneo, de lo continuo, de

²⁴ Alvaro, Daniel, “Exigencia filosófica, exigencia política: Jean-Luc Nancy”, en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

*lo substancial (o, si queremos, del ser: el ser-en-común es el desgarramiento del ser).*²⁷

En su estudio sobre la noción de violencia ontológica, María Agustina Sforza comenta que en “La existencia exiliada”, Nancy se refiere al hombre moderno como aquel cuya *humanitas* ya no es identificable, “cuya figura se ha borrado, el hombre que no puede responder a la pregunta por el hombre. El exilio del yo que constituye su existencia, el exilio fuera de sí mismo, de su humanidad, da cuenta de un movimiento de salida hacia afuera de lo propio -a donde sería imposible regresar- que se explicita en la época moderna”²⁸. En este ser sí mismo un exilio, para Sforza, radica la violencia metafísica que presenta un carácter de irrupción violenta. Aunque nos iríamos muy lejos del argumento que intento desarrollar aquí, resulta interesante -por el tratamiento que la novela hace del sol y de la luz- que a esta dimensión de la violencia como irrupción de la mismidad, Nancy la llame provisoriamente “resplandor” en tanto que “intenta dar cuenta de la exposición y de la explosión propia del origen del existente finito”.

La imagen como espaciamento

La literatura tiene el poder de devorar otros discursos, de absorberlos, fracturando, dislocando la frontera de lo real. ¿Es el tiempo dislocado, póstumo de nuestra contemporaneidad como la presenta Agamben? ¿Es la literatura de la post-autonomía de Ludmer o el arte de la transmedialidad de Rebentisch? Seguramente. Pero como espero haber podido mostrar en este trabajo, también es el efecto del desobramiento y el tratamiento de la relación como espaciamento, como “entre”, espacio que se abre a partir de la mirada y que despliega su resistencia política en la imagen.

Después de volver a dormirse, soñó que estaba en un bote, en el medio del mar. Estaba todo muy oscuro, pero él sentía el tacto oscilante del bote y el ruido del agua lamiendo la madera. 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,

²⁷ Nancy, Jean-Luc, “Tres fragmentos sobre nihilismo y política”, en Sforza, María Agustina, “Una ontología de la violencia”, en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012, p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

*hundíéndose en lo profundo de una manera que Cetartí, en el sueño, entendió como definitiva.*²⁹

Esa distancia que insta la imagen es la condición de posibilidad de la “heterogeneidad de superficies que se tocan (según la ley del tacto, la separación)”³⁰.

*¿Por qué la fascinación? Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un contacto a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada, como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? No un contacto activo, lo que aún hay de iniciativa y de acción en un tocar verdadero, sino que la mirada es arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil y en un fondo sin profundidad. Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen.*³¹

Blanchot habla de un contacto a distancia. Prestifilippo explica que “es el efecto des-subjetivador de estas experiencias lo que Blanchot retomará para caracterizar la modalidad literaria de la imagen, pues la conciencia, en la imagen que la experiencia literaria produce, ve interrumpidas sus pretensiones de garantizar el sentido de las cosas”³². Nancy lo plantea respecto de la relación. Dice: “la separación es una condición de posibilidad para cualquier relación. (...) Es gracias a la separación que hay relación. De lo contrario, lo que hay es más de lo mismo: identificación y apropiación del sentido, del sentido que compartimos o del sentido que somos”³³.

Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza “sensible”, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela y sin embargo se afirma

²⁹ Busqued, Carlos, *Bajo este sol tremendo*, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2009, capítulo 30.

³⁰ Cragolini, Mónica, Con-tacto (con el) animal en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012, p. 115.

³¹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 27.

³² Prestifilippo, Agustín, “Sobre el carácter aurático de la imagen literaria”, *Ideas y Valores* 65.161 (2016): 89-107

³³ Alvaro, Daniel, “Exigencia filosófica, exigencia política: Jean-Luc Nancy”, en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012, p. 33.

en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia del espacio. La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en imposibilidad en el seno mismo de la mirada. La mirada encuentra así lo que la posibilita, el poder que la neutraliza, que no la suspende ni la detiene, sino que, al contrario, le impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro resplandor extraviado que no se apaga, que no ilumina, el círculo, cerrado sobre sí, de la mirada. Tenemos aquí una expresión inmediata de esa inversión que es la esencia de la soledad. La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera -siempre y siempre- en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna.³⁴

Mientras que Cetarti es convocado por un incesante desfile de imágenes que rodean lo indecible, Duarte sufre de glaucoma, una enfermedad que afecta la visión. La muerte y el poder de la imagen parecen estar íntimamente relacionadas y en algún punto se tocan. El Kraken se asoma a la superficie del agua para ser visto (como el hermano de Cetarti en el sueño) y muere. En suma, los trabajos de Jean-Luc Nancy y de Maurice Blanchot sobre la violencia y la imagen respectivamente, nos proporcionan otra vía para recuperar la invitación de Stegmayer y González: “La novela de Busqued nos obliga a formular nuevamente la pregunta acerca de qué es ser hombre, qué es un cuerpo, qué es un lazo, qué es lo común de la comunidad, qué relación entablamos con los otros y con la naturaleza; en otras palabras, no tanto una pregunta por la sustancia o por lo deseable sino por lo devenido”³⁵.

Vivir un acontecimiento en imagen (...) es dejarse tomar , pasar de “la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas. (...) Íntima es la imagen porque hace de nuestra intimidad una potencia exterior que soportamos pasivamente: fuera de nosotros, en el retroceso del mundo que provoca, arrastra extraviada y brillante la profundamente de nuestras pasiones. (...) A partir del momento en que

³⁴ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 28.

³⁵ Stegmayer M. y González F., “Algunas notas sobre Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued”, *Orbis Tertius* - 2011, vol. 16 no. 17. ISSN 1851-7811.

estamos fuera de nosotros -en ese éxtasis que es la imagen- lo "real" entra en un reino equívoco donde ya no hay más límite, ni intervalo, ni momentos, y donde cada cosa, absorbida por el vacío de su reflejo, se acerca a la conciencia llena a su vez de plenitud anónima.³⁶

³⁶ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002, p. 232.

Bibliografía

Avelar, Idelber, "Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo".

Alvaro, Daniel, "Exigencia filosófica, exigencia política: Jean-Luc Nancy", en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid, 2002.

Busqued, Carlos, *Bajo este sol tremendo*, Anagrama, Narrativas hispánicas, 2009

Cragolini, Mónica, Con-tacto (con el) animal en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012.

Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997

Nancy, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, Arena Libros, 2001.

Prestifilippo, Agustín, "Sobre el carácter aurático de la imagen literaria", *Ideas y Valores* 65.161 (2016): 89-107

Sforza, María Agustina, "Una ontología de la violencia", en *Jean-Luc Nancy: arte, filosofía, política*, Prometeo Libros, 2012.

Stegmayer M. y González F., "Algunas notas sobre Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued", *Orbis Tertius* - 2011, vol. 16 no. 17. ISSN 1851-7811.