

LA MIERDA FLOTA

Restos y desechos en *Bajo este sol tremendo* y *El niño resentido*

Tomás Auspitz

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina

tomasauspitz@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0004-3823-2226>

Recibido: 15 de diciembre 2025

Aceptado: 2 de mayo de 2026

|1|

Identificadores permanentes

ARK: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/ydyr0rlv6>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2026.10777>

Resumen

El trabajo plantea una lectura crítica de las novelas *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued (2009), y *El niño resentido*, de César González (2023), a partir de una interrogación por las formas espectrales y fantasmáticas que pulsan en la “argamasa cultural” (Caletti, 2011: 57) de nuestra coyuntura “postdictatorial” (Romé y Terriles, 2023), participando en modos específicos de tramitación de una “derrota fundante” (Casullo, 2013). El análisis despliega la caracterización de una escena-matriz que organiza la visibilidad y anima el drama en torno a las constelaciones fantasmáticas puestas en juego en cada texto, planteando un énfasis sobre un conjunto de figuraciones imaginarias en torno a los “desechos”. El trabajo postula como hipótesis que los personajes de ambas ficciones se presentan inscriptos como “desechos” en las coordenadas de esa matriz escénica que, como sostén y exceso, soporta el “juego” para la producción de desplazamientos. En este sentido, se retoman las nociones de *restos* y *desechos* (Rinesi, 2019) para procurar una reflexión en torno a las formas específicas de interpelación subjetiva que en cada novela se configuran en relación a esa matriz, enfatizando su articulación desajustada respecto a un conjunto de condiciones y disponibilidades sobredeterminadas por la coyuntura cultural en que se inscriben.

Palabras clave: postdictadura, imaginario, ideología, literatura, fantasma, desechos

SHIT FLOATS

Remains and waste in *Bajo este sol tremendo* and *El niño resentido*

Abstract

The study offers a critical reading of the novels *Bajo este sol tremendo*, by Carlos Busqued (2009), and *El niño resentido*, by César González (2023), based on an interrogation of the spectral and ghostly forms that pulsate in the "cultural mortar" (Caletti, 2011, p. 57) of our "post-dictatorial conjuncture" (Romé and Terriles, 2023), participating in specific ways of processing a "founding defeat" (Casullo, 2013). The analysis unfolds the characterization of a matrix-scene that organizes visibility and animates the drama around the phantasmal constellations brought into play in each text, placing an emphasis on a set of imaginary figurations around "waste". The work posits the hypothesis that the characters in both fictions are inscribed as "waste" in the coordinates of this scenic matrix which, as support and excess, underpins the "play" for the production of displacements. In this sense, the notions of remains and waste (Rinesi, 2019) are taken up again in order to reflect on the specific forms of subjective interpellation that are configured in each novel in relation to that matrix, emphasizing their misaligned articulation with respect to a set of conditions and availabilities overdetermined by the cultural context in which they are inscribed.

|2|

Keywords: post-dictatorship, imaginary, ideology, literature, phantom, waste

Introducción

El trabajo procura una lectura crítica de las novelas *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued (2009) y *El niño resentido*, de César González (2023), a partir de una interrogación por las formas espectrales y fantasmáticas que pulsán en la "argamasa cultural" (Caletti, 2011, p. 57) de nuestra "coyuntura postdictatorial" (Romé y Terriles, 2023); puntualizando sobre un conjunto de figuraciones imaginarias en torno a los "desechos" en la materialidad de una zona de la producción literaria contemporánea caracterizada como "postdictatorial" (Drucaroff, 2011; Monteleone, 2018). Sosteniendo como hipótesis que "los textos literarios tienen la particularidad de exhibir de manera condensada y a través de su puesta en escena, los trazos imaginarios que organizan las vivencias subjetivas y en los que se enhebran percepción (sensibilidad), afección (investimento libidinal) y proyección (utopía)" (Sosa, 2025, p. 3), el análisis plantea la caracterización de una escena que insiste en ambas novelas, señalando hacia una matriz imaginaria que organiza la visibilidad y anima el drama en torno a las constelaciones fantasmáticas puestas en juego en cada caso; participando en la composición de modos específicos de tramitación de una derrota fundante, una falta "originaria" que opera en la materialidad de estas ficciones como un "fondo sin fondo [que] es, a la vez, fundamento... funda y desfonda" (Ritvo, 2018, p. 117).

La presencia de un imperativo de duelo paradójicamente irresoluble, ligado a una "crisis de la transmisibilidad de la experiencia histórica" (Caletti, 2006; Drucaroff, 2011) que se entrelaza con la caída del horizonte de sentido de la "revolución" (Casullo, 2013), ha sido

señalada en diversos análisis como una de las líneas maestras de la “literatura postdictatorial” en nuestro continente (Monteleone, 2018). Sin embargo, “no es obvio que los muertos falten... no va de suyo que haya hallazgo de una pérdida ante muertes o separaciones” (Fochi, 2021, p. 25). Para que un “objeto perdido” pueda ser elaborado, quizá sea “un prerrequisito... que esté constituido en calidad de objeto” (Lacan, 2015, p. 318). El (re)hallazgo de la pérdida supone, en este sentido, un juego de posiciones imaginarias que (re)produce cada vez al objeto como perdido, montado en “el mecanismo propio de la estructura discursiva en la que el punto de vista crea al objeto” (Romé, 2025, p. 8). En la escena del “retorno a (de) la democracia” (Schwarzböck, 2015, p. 98), “cada contingente que se incorpora a la vida pública y se ve atrapado por la revolución, desconoce la derrota hasta que se tropieza con ella y por un rato, que puede ser más o menos largo, se le transforma en obsesión” (Trímboli, 2017, p. 26). Y este “hallazgo” o “tropiezo”, tanto como los “imperativos” que de él parecen desprenderse, supone un soporte escénico/fantasmático, tramado en un “*régimen de visibilidad* que articula las coordenadas de lo visible-invisible de la sociedad para la sociedad misma, organizando las gramáticas de aparición de las ‘cosas’ sociales” (Romé y Terriles, 2023, p. 13).

|3|

La escena del mundo “después de la derrota” en que se inscriben los “niños mierda” – aquellos que, por maldición del año de nacimiento, solo conocen la “vida de derecha” (Schwarzböck, 2015)–, puede leerse como una escatología. En la reflexión de Drucaroff (2011), las llamadas «generaciones de postdictadura» aparecen como efecto de una mirada que –en línea con cierto “clima” fin de la historia– postula el lugar de las cosas últimas, arrojadas hacia el “tope de la torre humana” del tiempo. Desde allí pueden ver “cosas que los de abajo no pueden ver... [pero] el horizonte nuevo que se les ofrece a la visión es el paisaje diezmado de la derrota, la ausencia de futuro” (Drucaroff, 2017, p. 77): un campo de visibilidad tramado por una estabilización de la derrota del campo popular que “entra en el régimen de la apariencia pura, convirtiéndose en un objeto explícito, en la década del noventa” (Schwarzböck, 2015, p. 25). En este sentido, el que la visión plena de las cosas últimas “termine en mierda, es perfectamente coherente con la naturaleza de la mirada de Dios, capaz de fulminar y de reducir un cuerpo a puro resto irrecuperable” (Ritvo, 2018, p. 110).

El trabajo, entonces, retoma las nociones de *restos* y *desechos* (Rinesi, 2019) para organizar una indagación por las formas de interpelación subjetiva tramadas en las coordenadas escénicas de una “derrota fundante” que, en el país de finales de los noventa y comienzos de siglo que figuran ambas novelas, parece componer el paisaje de “lo que se puede ver” (Drucaroff, 2011, p. 34). En tanto el dispositivo de interpelación supone, por su propia materialidad escénica, una equivocidad constitutiva (Romé, 2025), el análisis procura interrogar los modos específicos en que la matriz imaginaria que rastreamos en estas constelaciones fantasmáticas –en los términos de un dispositivo (tendencialmente) metafórico–, abre en cada caso “un efecto inscriptor... un efecto que traza un recorrido corporal, erógeno, como desdoblamiento de la palabra –tanto de la palabra oída como de la proferida–, como precipitación y proliferación de rasgos mudos que arman un teatro de imágenes, una suerte de infraestructura que soporta la visualidad de una falsa apariencia (Ritvo, 2006, p. 53) que “no es un fenómeno subjetivo [o] una percepción falseada de la realidad... [sino] antes bien la manera en que la realidad (una cierta forma o estructura social) no puede dejar de aparecer” (Balibar, 2006, p. 69).

Escena matriz. La mierda flota I

El narrador en primera persona de *El niño resentido*, primera novela autobiográfica de César González (2023), empieza a contar su historia hundido en la mierda. La escena lo presenta en un departamento en la planta baja de “unos monoblocks deteriorados”, cuando tenía cuatro años, mientras su madre y su tía trabajan en “la cabecera de la mesa, al fondo del comedor, cortando, fraccionando y envolviendo con prolijidad la cocaína en unos pequeños rectángulos de papel glasé”. El niño, “sin que nadie se diera cuenta”, cruza una puerta abierta y a los pocos pasos cae en una cloaca destapada, hundiéndose y ahogándose en la mierda. Entonces, alguien le da una mano. El niño sobrevive, cazado de los pelos por una “joven vecina” que “al [verlo] caer salió corriendo” y tuvo que “meter la cabeza entre la mierda y luchar a ciegas en la líquida oscuridad para [rescatarlo]” (p. 9). Esa presentación lo ubica de entrada en una zona límite, entre la vida y la muerte. La escena, titulada «la mierda flota» (p. 9), señala hacia una matriz imaginaria en cuyas coordenadas ese niño “aparece en línea de extinción, [y] precisamente por eso, porque desaparece, retorna... como la presencia espectral del muerto-vivo” (Giorgi, 2014, p. 96). El niño renace desde la mierda; pero ya “vencido”, marcado por una derrota lo deja sobrando desde la “infancia”.

|4|

En la superficie espera su madre. Sus manos le aprietan el pecho “para que largara todo el agua podrida”, haciéndolo vomitar “varias veces” (p. 9).

En el baño y bajo la tenue presión de la ducha me refregó un largo rato tratando de sacarme el hedor de la piel. Luego me llevó al Posadas, un hospital gigante, a pocos metros del barrio. Salvado por la rápida intervención de una vecina y de la salud pública, volví con mi madre a casa. Ella cree que allí me volví asmático. Aún sigo sin saber nadar (González, 2023, pp. 9-10).

El niño, impregnado de mierda, captura así una mirada y “tiene ocasión de reconocerse en algo”, confundido en ese objeto al cual “el otro no sólo presta atención, sino que le agrega... dimensiones suplementarias” como “la limpieza, cuyos efectos erógenos sabemos indiscutibles” (Lacan, 2007, p. 324). Pero su retorno trae el asedio de un hundimiento, un ahogo que “aún” no ha pasado y se empoza como charco de culpa o amenaza sobre el presente. La escena presenta a ese niño bajo el signo de una constelación que parece hacerlo marchar, como sin saber por qué, hacia un “destino” que incumbe a un linaje y un territorio; a una selva de “figuras que... habitan una suerte de sobrevida, de tiempo de descuento que los arrastra hacia una muerte que ya, de todos modos, llevan inscrita en el cuerpo” (Giorgi, 2014, p. 95). El niño, cuyo nombre nunca se pronuncia, podría ser cualquiera.

La sangre, el caos, la violencia policial y el aura de jóvenes destruidos respiran en mis ventanas mientras escribo esto. Me intimida la presencia de otros pibes que resucitan mi pasado. Me los cruzo todos los días a cualquier hora, haciendo sonar sus motos, paseándose brillantes y soberbios. Muchos de ellos van cayendo muertos; a otros, con suerte, se los llevan presos (González, 2023, p.12).

La “isla” (p. 14) desde cuyo interior/exterior se escenifica la narración configura un plegamiento particular del poder que señala el lugar de “aquello que fue ocultado y separado en la organización política y social de la convivencia urbana”, un territorio

cloaca cuyo “desborde... constituye una amenaza de corrupción que se cierne sobre la vida en común” (Seifert, 2017, p. 84). La inscripción del niño en ese teatro insular supone su ubicación en un régimen específico en torno a lo que puede y debe ser visto, y lo que se debe ocultar; pero ese fondo escénico, postulado como exterior por una ley que pretende la reducción “de masas humanas enteras a la función de excrementos” (Lacan, 2006, p. 323), compone el interior de un mundo con sus propias leyes y sujetos: “Nací en la Carlos Gardel, una villa al oeste del conurbano bonaerense donde la desesperación por la pobreza hizo florecer una rica tradición delictiva” (p. 11). El paisaje, efecto de “un conjunto de operaciones culturales sobre un territorio dado... es siempre un dispositivo que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo” (Cortés Rocca, 2018, p. 255). Esa “escena del mundo” supone un reparto espacial en torno al cual se configurarán las posiciones imaginarias para la elaboración de un “pueblo” de los que “no tienen parte”, como contraparte de “todo ser humano que no compartiera nuestras paupérrimas condiciones de vida” (p. 55).

La novela traza un círculo protagonizado por ese niño desechado que se hunde y se confunde con lo desechado, pero sobrevive y regresa “del basural de la historia para intranquilizar el mundo de los que ya no quieren saber más nada de él” (Rinesi, 2019, p. 40). Un niño que asciende para brillar como delincuente, haciendo “la guerra contra la sociedad” (p. 155) hasta caer en la “cloaca” que lo esperaba, “adentro de una tumba” (simbólica) en castigo a su infracción. Sin embargo, se trata de un círculo horadado por esa voz narrativa “propia de un sujeto que está condenado a no poder serlo nunca plenamente” (Rinesi, 2019, p. 69): un fusilado que vive y regresa en primera persona, recordando que el momento de sobrevivir es el momento del poder; el de la “última palabra” que, brillante y soberbia, nos habla del “lugar del sujeto, en tanto capaz de tomar la palabra y hacerse un lugar en medio de un mundo... que todo el tiempo nos [está] diciendo que no ha(y) lugar para esa palabra” (Rinesi, 2019, p. 69). Por más que se la reprima, por refinada que sea la cloaca que pretenda “hacerla desaparecer” —y “en lo que hace a la ecuación *gran civilización = tubos y cloacas* no hay excepción” (Lacan, 2006, p. 87)—, la mierda flota.

Pero entre caída, retorno y caída (y retorno) se esconde una derrota. Porque, como un tropiezo que hace *tropo*, un niño “se vuelve” mierda. Y la mierda flota, pero se precisan una serie de operaciones complejas para hacer mierda a un niño. O a un niño mierda. No hay restos ni desechos en sí, “es siempre la mirada... la que constituye a algo o a alguien como resto o como desecho” (Rinesi, 2019, p. 74). En ese sentido, se trata de la materialidad de una inscripción. La escena, insistente en la novela, no configura tanto un “relato” recurrente, como un “proto-relato” que “funciona como una matriz capaz de generar infinitud de intervenciones enunciativas” (Caletti, 2011, p. 57), desplegándose en términos de un “escenario móvil con entradas múltiples, en el que la lógica que impera es la de la metamorfosis o la transfiguración” (Sosa, 2024, p. 6); y que sostiene el montaje de “la dimensión de destino de un sujeto, los lugares simbólicos y la escena desde la que ve su realidad” (Álvarez Bayón, 2017, p. 143).

Escena matriz. La mierda flota II

En el universo de *Bajo este sol tremendo*, la primera novela de Carlos Busqued (2009), la mierda también flota. Como si la cloaca hubiera quedado destapada demasiado tiempo, la narración compone un paisaje donde “subieron las napas, el agua está casi al ras del suelo” y asedia la superficie como un espectro de descomposición: “los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos negros. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año” (p. 10). El lugar de lo desechado, lo que “se conjura o se tapa como se sellan las cloacas o como se amurallan los cementerios” (González y Stegmayer, 2010, p. 2), se revela deslocalizado; como una superficie total que indistingue las fronteras en nudos de contaminación confundidos en una materia impregnante y hedionda. Los “cuerpos humanos y animales” que habitan ese espacio degradado, como parte del paisaje, se inscriben en una “lógica del desecho” (Seifert, 2017, p. 83) de la que “ningún personaje se sustrae... porque es condición del mundo en ruinas que el texto insistentemente despliega” (Giorgi, 2014, p. 98). En este sentido, parecen ser “las cosas” las que determinan a los hombres; pero esa inscripción, que produce “desechos” en un “mundo de mierda”, precisa un sostén escénico-fantasmático: lo imaginario “es decisivo en la configuración paisajística, así como, a la inversa, lo es el paisaje en la escenificación fantasmática” (Hernández, 2024, p. 9).

|6|

En la novela de Busqued, un conjunto de figuraciones “animales” insisten como una capa espectral que asedia lo narrado; y “quizá el mito que organiza la imaginación y la ficción al interior del texto sea el de la profundidad insondable, abismal y finalmente literaria del Kraken” (Giorgi, 2014, p. 98). Desde el epígrafe, esa criatura condensa las notas de un resto irrepresentable que se presenta sobre una lengua “extraña” que no tiene traducción: “*Then, once by man and angels to be seen, in roaring he shall rise and on the surface die*” (p. 4). La escena se duplica con la puesta en marcha del relato. La voz sumergida del televisor sin volumen comenta un documental de Discovery Channel sobre la caza nocturna de calamares gigantes, extraídos desde lo profundo del Golfo de México: “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” (p. 5). La duplicidad “estructura el modo mismo en que se van tramando los acontecimientos, y todo parece suceder como por segunda vez” (González y Stegmayer, 2010, p. 8). En la diferencia en la repetición, sin embargo, la escena se abre a “la brecha entre el imaginario fastuoso del animal increíble y lo viviente capturado” (Seifert, 2017, p. 88). El documental apunta que los calamares son “muy voraces y tienen hábitos caníbales... tienen mucha fuerza y cuando llegan al bote están furiosos... comen con ferocidad, siempre tienen hambre y son sumamente agresivos” (p. 5); pero su puesta en escena supone una doble inscripción, “como imagen espectacularizada y como mercancía” (Giorgi, 2014, p. 98), condensada en los subtítulos amarillos sobre la pantalla, que entran en silencio la voz del cazador y la del programa televisivo.

Quien mira el documental es Cetarti, uno de los personajes que “pasan casi todo el tiempo mudos e intoxicados de porro frente a alguna pantalla en la que se suceden sin excepción escenas brutales de destrucción, tortura, canibalismo y crueldad” (González y Stegmayer, 2010, p. 6). Un llamado insiste “desde teléfono público o de alguien que ocultaba su número deliberadamente” (p. 5). El militar Duarte, “como si estuviera leyendo”, se presenta como el albacea del concubino de su madre y le comunica que tiene una “mala

noticia” para darle. Entonces la pantalla del televisor, única luz del lugar, se queda “a oscuras salvo por el amarillo del subtítulo”, que contamina el ambiente con una acechanza: “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” (p. 6). En ese sentido, la duplicación entre lo que sucede en la pantalla y la llamada telefónica supone una contigüidad. Cetarti, sardina para el calamar y calamar para el cazador, será movilizado desde las profundidades de su casa hacia lo que a todas luces parece ser una trampa, atraído por un predador que a lo largo de la narración pareciera sostener “que quien no quiere manifestar lo que es (o incluso sin saber quién es) se verá obligado a hacerlo bajo estímulos excepcionales” (González, 2004, p. 64). Como la elefanta a la que “le habían «enseñado a bailar» poniéndola sobre una chapa y dándole electricidad” (p. 35), Cetarti será incitado a “mover las patas” por un paternal “ex” represor que no es ninguna “bestia”, sino un hombre moderno que fantasea con los límites de “hasta dónde puede llegar la especie humana” (p. 27).

Si en la escena de la cloaca un niño era “cazado de los pelos” para un hacer (sobre)vivir en la superficie, estos animales serán extraídos, en un gesto que también condensa crueldad y cuidado, para un hacer morir como capitalización. La escena que abre la narración, también aquí, ubica a Cetarti desde el principio en ese lugar “entre lo vivo y lo muerto que... se inscribe en torno al animal [pero] funciona como condición general de representación de los cuerpos” (Giorgi, 2014, p. 98). Pero si la superficie de *El niño resentido*, componía el escenario para un drama en torno a la toma de palabra, en *Bajo este sol tremendo* lo que sale a la luz no tiene traducción, trabado por un sol que parece incinerar lo que toca. Si el niño era recibido por los ojos y las manos de una *madre reina*, lo que aguarda al Kraken es un *Amo sádico*, dispuesto a devorarlo con su boca “como una propaganda de dentífrico del infierno” (p. 13). La ferocidad espectral del “monstruo mitológico” del epígrafe, asediará durante toda la novela al fantasma de lo viviente vulnerable, una vida precaria bajo el sol presentada “en su exposición... a la eliminación, la captura, la explotación” (Seifert, 2017, p. 88).

|7|

Drama. Documentos falsos I

Tras el fundido a negro, la narración continúa “dieciséis horas después de colgar el teléfono”, cuando Cetarti llega a una pequeña localidad de la provincia de Chaco: “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” (p. 7). Como un presagio, la mierda flota; pero el anuncio llega como “una descarga ciega recibida sin que pueda anteponérsele la defensa de la conciencia” (González y Stegmayer, 2010, p. 4). En *Bajo este sol tremendo* los presagios proliferan; pero, como a espantos, se les cierra la ventana. El cómo deshacerse de los restos compone un tema central de la narración. Todos los personajes de la novela están “sobreviviendo” a alguien; pero la herencia “aparece bajo la forma del desecho, que se divide en aquello que debe eliminarse y aquello que puede convertirse en dinero” (Seifert, 2017, p. 90). Todo muerto “vale algo que se mide en dinero –dinero que se consume, que no relanza la herencia... que no funda una empresa o linaje” (Giorgi, 2014, p. 100). “De las noticias que le había dado Duarte la noche anterior, la que había movido a Cetarti hasta Lapachito era la de que había un seguro de vida factible de ser cobrado” (p. 14).

El acceso al dinero, ligado a la falsificación de documentos, pone en marcha a Cetarti. Pero la cohesión entre esas dos formas de papeles encantados aparece soportada por la difusa pero amenazante palabra empeñada de Duarte, centro regulador que sostendrá su firma en planillas, declaraciones y formularios; y la promesa del día de pago. El punto de fijación en ese país “hundido en la mierda” es precisamente el albacea, la autoridad para operar “en todo lo que tenga que ver con los papeles y trámites ante la fuerza y gestionar quién y cómo paga los gastos de entierro, los seguros de vida y esas cosas” (p. 13). Cetarti, nombrado con el apellido de un padre que no aparece en la narración, encuentra en Duarte una palabra que no se obedece por justa ni por verdadera, sino porque es la ley (Zizek, 2019, p. 67). Todo el juego de duplicaciones y remisiones que interpretan los personajes gira en torno a ese “sol... cuyo reino —intuimos desde las primeras páginas— trasmuta el paisaje, las cosas, los animales y los hombres en figuras imprecisas, espectrales” (González y Stegmayer, 2010, p. 2).

Cuando Duarte le dice que había encontrado sus datos “en una libreta”, quizás por iniciativa de su madre, “eso era imposible, pero por las dudas Cetarti no preguntó más” (p. 15). No se trata tanto de cinismo como de obediencia idiota. Como los animales que recorren la novela, “no hay ninguna voluntad reflexiva en estos personajes [sino] estímulos a los que se responde lánguida e involuntariamente” (González y Stegmayer, 2010, p. 7): pese a su inscripción en un espacio y un tiempo claramente situados, parecen hundidos en una suerte de amnesia que extingue su capacidad de simbolizar un mundo. El pliegue de lo animal-humano, en ese sentido, sugiere “el carácter arruinado de las subjetividades que pululan, se arrastran o simplemente permanecen inmóviles en el relato” (Guerra, 2015, p. 98). Así, lo que Cetarti puede ver cuando se reconoce a sí mismo en el ojo de un toro a punto de morir —como lo que ve su “doble”, Daniel, antes de chocar contra una vaca en la ruta—, no es sino “la inminencia de una muerte irreconocida, anestesiada” (Giorgi, 2014, p. 99). La contigüidad entre ambos se expone no solo en su condición precaria, sino también en la ausencia de duelo que los deja desnudos, vagando como fantasmas “pobres de mundo” en un mundo amenazante pero insimbolizable.

En esta línea, un conjunto de análisis críticos plantean un énfasis sobre la relación entre Cetarti y el ajolote que tiene como mascota (Guerra, 2015; González y Stegmayer, 2010), “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” (p. 62). Los adultos infantilizados de *Bajo este sol tremendo*, como un espejo invertido de los pibes “madurando sin proponérselo” (p. 48) en la novela de González, encarnan una mirada que, sumergida en la pecera, configura el límite de la resistencia, no tanto por amenaza de perder, sino como fantasía de no jugar: la mirada impotente e inocente de un “niño-ajolote”; testigo de un destino trágico que no comprende, en un mundo violento y doloroso (humano y adulto) que lo someterá al desprecio para luego devorarlo (Drucaroff, 2011: 333). Sin embargo, ese ajolote engendrará un gran perro doméstico, un dogo edipizado que será estimulado como cuerpo-herramienta para la explotación de otros cuerpos. Esas subjetividades “atonaes” (Nepomiachi y Sosa, 2019, p. 144) serán “recicladas” en la “ley del mal” precisamente en su oscilación entre fantasías de plenitud materna (como pulsión tanática) y de castigo paterno (como apego fascinado a la ley) (González y Stegmayer, 2010, p. 8); entre desintegración por aplanamiento de lo jerarquizado y deseo de un Amo total (Romé y Terriles, 2023, p. 13).

La posición de estos personajes ante la televisión, más que un modo de “consumo mediático”, condensaría entonces las coordenadas de un régimen escópico que conjuga “la plena visibilidad y la nula afectación, con formas paranoides de violencia totalitaria [que] consisten en la producción de una fantasía de abolición total de la ‘contaminación’ proveniente del encuentro con otros” (Romé, 2018: 19). En este sentido, quizás la operación central de la novela no sea tanto la exposición de una “generalización” de la violencia, como la escenificación de “una mutación de las figuraciones del terror desde la clandestinidad paraestatal hacia la sobre-exposición espectacularizada” (Romé y Terriles, 2023, p. 12); articulada con una imposibilidad de simbolizar la muerte, tachada del registro histórico “entre el legado del genocidio y la equivalencia generalizada entre cuerpo y dinero” (Giorgi, 2014, p. 101). Los documentos, para estos personajes, son sobre todo “falsos” en términos de quiebre histórico.

Drama. Documentos falsos II

En *El niño resentido*, la figura del documento de identidad puede pensarse bajo el signo de un repudio; como la marca que inscribe “en términos biológicos y legales” (p. 15) al narrador de la autobiografía que firma César González en el nombre de un “progenitor” (p. 17) del que se reniega: Julio César González. Un nombre pronunciado sólo para apartarlo, aunque imantado por una conjura que paga el precio de una impregnación. El narrador sueña con “marcar a fuego [su] nombre en el panteón de los delincuentes más importantes del barrio” (p. 169), pero precisamente “su nombre” es lo que nunca se pronuncia, lo que (des)aparece como materia de un escamoteo. El nombre de bautismo es aquello de lo que debe deshacerse para “entregarle a otro ámbito, voluntariamente elegido, la capacidad de enunciar la ceremonia que inaugure los nombres de relevo” (González, 2004, p. 90). También aquí se trata de deshacerse de una herencia. El documento, así, lleva la marca de una inscripción que puede pensarse como lo excretado, aquello de lo que el ser vivo tiende a desinteresarse; pero es una diferencia mayor entre el hombre y los animales que aquél se caracterice “por el extraordinario embarazo que le produce... la evacuación de la mierda. El hombre es el único animal al que esto le plantea un problema, pero que resulta prodigioso” (Lacan, 2006, p. 85).

La figura del padre, un «linaryera» que “no trabajaba y para colmo ni siquiera era ladrón” (p. 17), aparece marcada como desecho por un orden social que produce en masa su descarte. Pero, sobre todo, se presenta significantizada como excremento por una imposible mirada materna que, montada sobre la “rica tradición” de la “isla”, dispone a ambos, padre e hijo, en un lugar de mierda, “muy abajo en la jerarquía callejera” (p. 15). El “desprecio que [el narrador] sentía hacia [su] padre” aparece como un reverso “proporcional” al “orgullo” (p. 26) que emana de la imaginaria potencia materna, que lo compone como un “desertor” que “abandona el juego... [en] un mundo pleno de emprendimientos” (Catanzaro y Stegmayer, 2024, p. s/n). La palabra sobre el documento pronuncia el nombre del padre, pero montada en imágenes de madre. Esa caligrafía signifiante se escribe en una doble operación de “denegación positiva, ideal y magnificadora de la madre (identificada con la ley) y denegación amoladora del padre (expulsado del orden simbólico)” (Deleuze, 2001, p. 72), que abre un campo de inscripción en la transferencia de “todas las funciones paternas sobre imágenes de mujer”

(Deleuze, 2001, p. 64). Esa madre ideal, que encandila como una “estrella” capaz de desplegar su “pasión” en la interpretación de “diferentes roles” y “juegos de la voz” (p. 41), insistirá como superficie privilegiada para el despliegue de una fantasía que coordina una posición libidinal. Como en la indistinción del fraseo “mi mejor infancia fue como espectador de mi madre, protagonista de sus propias películas” (p. 41), esa madre “actuará” como una imagen que “no representa al sujeto, sino que coordina su goce”, una imagen que nombra “el lugar donde lo imaginario se amarra al goce” (Miller, 1998, p. 583-585).

El narrador apunta que cuando lo dio a luz “ya estaba cansada de recibir golpes y maltratos” (p. 15) de su padre, por lo que, a sus cinco años, lo expulsó del hogar “donde el hombre insistía en permanecer” (p. 17). Desechado, “ese croto” asediara habitando un aguantadero “a dos metros de nuestra casa” (p. 19), como una presencia que “cada tanto aparecía” o “se presentaba a la salida de la escuela” (p. 28). La matriz se duplica en torno al padrastro, segundo “Julio César”, también “repudiado en el barrio”, golpeador y adicto, quien reinterpretará “cada noche... la misma escena: mamá echándolo. Y cada amanecer: Culacha, a los gritos desde el pasillo, pidiendo perdón, rogando entrar” (p. 47). En ambos casos, es la mirada de la madre la que ofrecerá las coordenadas para trastocar los cuerpos en esa suerte de caca que “se obtiene a demanda y es admirada... [aunque] el segundo tiempo de esta demanda implica que sea, por así decir, repudiada, porque... al niño se le enseña que no hay que mantener demasiadas relaciones con ella” (Lacan, 2007, p. 326). Y sin embargo, en esta constelación escénica el niño puede “reconocerse... en un objeto alrededor del cual gira... esta demanda de la madre” (Lacan, 2007, p. 325) que oscila entre retención y excreción, admiración y aprehensión; y que entonces él mismo podría venir a satisfacer con su presencia.

En línea con esto, en un “guion” que insiste en la novela, el narrador se representará soportando una humillación “hasta el suplicio” cada vez que su madre, “cuando se enojaba”, descarga sobre él las palabras: “¡Sos igual a tu papá!” (p. 15); cuando después de su “primera gran borrachera” le da “una merecida paliza” (p. 46); o cuando tras “una gira de cocaína” le propina “una paliza colosal” (p. 76). En todos los casos, lo pegado no pareciera tanto el cuerpo del niño como su semejanza con el padre; el cuerpo sublime del padre humillado. Y esa transposición, también aquí, aparece sostenida en esa imposible mirada materna que, al ver en el rostro del niño la imagen de “su propio verdugo”, inscribiría ese “parecido físico en una semejanza absoluta” que lo responsabiliza por el castigo (p. 15). La culpa, impresa como efecto de la palabra afectivamente cargada de un temprano otro significativo, aparecería así como causa; una culpa siempre anterior, para la cual sólo quedaría pagar las consecuencias. El castigo, así, no pretendería responder a transgresiones específicas, sino más bien al documento y los genes. Es esta materia fantasmática la que sostiene la lectura/captura imaginaria de la mirada materna, pero articulada en una estructura dramática donde el “sistema de las crueldades [es] asumido por la madre buena, y desde ese momento [queda] puesto al servicio del ideal masoquista de expiación y renacimiento” (Deleuze, 2001, p. 66). Como en la escena de la cloaca, donde una mano amorosa y cruel se imprime sobre su cuerpo, expulsa dócilmente los excrementos como sacrificio al amor y en esa separación, producto de la unión con la madre, experimenta el nuevo alumbramiento. La mierda flota.

|10|

Desplazamientos. Restos y desechos

Como señalamos, en *Bajo este sol tremendo* los personajes aparecen aplanados por una superficie sin fronteras ni traducción, tendiente a “ocluir el juego... que constituye la condición de posibilidad, aunque nunca la garantía, de la emergencia y de la vitalidad de un sujeto ético-político” (Catanzaro y Stegmayer, 2019, p. 163). Como en la escena que cierra la novela, un ajolote en la pecera esperando a un improbable *deus ex machina* para comer, sus “posibilidades de movimiento... aparecen reducidas al mínimo, o incluso a lo imposible” (González y Stegmayer, 2010, p. 3). En ese sentido, la narración nos recuerda que la mierda flota, pero en la superficie está plagado de “fábricas que la recogen, la transforman y hacen con ella todo tipo de cosas que vuelven a la circulación por medio de la industria” (Lacan, 2006, p. 85). No todo desecho resta. En *El niño resentido*, por el contrario, los personajes “tienen positividad y dinamismo: durante el relato, algo se transforma en ellos, no se mantienen iguales, determinados por la circunstancia o el entorno” (Cortés Rocca, 2018, p. 255). La escena que inscribe al narrador en “la lógica de los desechos, de los hombres des-hechos y desechables”, también “nos envía a la lógica de los restos, de aquello que se ha perdido... [pero] no deja de volver sobre nosotros, espectralmente, diríamos” (Rinesi, 2019, p. 111-112). En ese sentido, el relato del primer robo, “la ocasión hace al ladrón” (p. 29) configura un rito de iniciación que escenifica, en un solo movimiento, un extrañamiento y un reconocimiento; un desplazamiento.

|11|

Una tarde de otoño de 1996, con siete años, el narrador llega con un amigo a la Plaza Alsina, donde un grupo de pibes juegan al fútbol. Entonces, uno de ellos se saca la camiseta y él comprende antes de comprender, en el fulgor de una mirada, su íntimo destino de lobo y no de perro gregario: “Nos miramos con mi amigo y sin mediar palabra me acerqué disimuladamente hacia donde estaba la camiseta, la agarré y salí corriendo” (p. 29). Sin palabras, esa mirada implica una comprensión que no descansa en razones, sino que recubre la “profunda impaciencia que arroja el rostro actual de lo que hacemos, su burlona escasez de explicaciones” (González, 2004, p. 18). En esa mirada pulsa una creencia antes de la creencia, que solo se revela a quienes ya creen en ella (Žižek, 2019, p. 67); y entonces habría que preguntarse por la “ocasión” de esa revelación. Las formas concretas que asume el “volverse” (hacia) lo que ya se era, suponen condiciones y disponibilidades sobredeterminadas por una coyuntura cultural. Y en esa plaza, esa tarde, lo que cae ante la mirada del narrador es “nada menos que la azul de la selección argentina del Mundial 94, la del partido contra Grecia y el gol exquisito de Diego al ángulo que culminó una maravillosa jugada colectiva” (p. 29). Una camiseta que reclama un resto afectivo, soportando una “imagen significantizada”, una frase-imagen, “tal vez una imagen-movimiento” (Miller, 1998, p. 583): «gol de Diego a Grecia». Una proyección sobre la tela de la película que recortó la tele; pero adherida a la otra, la fantasmática, donde ese niño se mira mirando una “interpretación” brillante y gozosa, como las que protagonizaba (con/para) su madre.

El drama de ese Mundial, sin embargo, se narra en dos actos: en esa camiseta late un goce robado. En torno a una evocación de su padre, el narrador recuerda:

Habíamos sufrido desconsolados cuando se complotaron para sacarnos a Diego por un falso doping. El luto se había adueñado de todo. Miramos el siguiente partido...

como si estuviéramos en un velorio. Una neblina espectral se había expandido por todos lados (González, 2023, p. 17).

El espectro retorna en un pasaje posterior, cuando su padrastro muere como Maradona en Estados Unidos, “emboscado” en un “tiroteo [que] se había mezclado con los fuegos artificiales del final” (p. 55) de un partido de fútbol. Como un daño que hermana, “un manto espectral cubrió la casa y el universo entero. Sabri y Joel se habían quedado sin papá” (p. 65). La imagen de esa camiseta, afectivamente imantada, aparece como una pincelada en la escena de la (última) maravilla que antecede al corte (simbólico) de piernas; un suelo mítico para la fantasía de una imposible comunidad plena, encarnada en las lágrimas del padre, del hijo y de “todos los vecinos” (p. 17). Como si tironeara la imaginación hacia la “puesta en forma de esa modulación paradójica de un deseo de comunidad que se experimenta en la aporía de lo sagrado en falta: figuraciones singulares de un paraíso no ‘perdido’, sino expoliado o truncado” (Romé, 2022, p. 177).

Sin embargo, la fantasía del goce robado insiste, en esa ciudad brutalmente dividida, en torno a «otro mundo» (p. 67), un «oasis» (p. 54) al que el narrador ingresa a través de la mediación de una palabra que, paradójicamente, se pretende domesticadora: la abuela, que lo lleva a la casa de su patrón; y la escuela pública, que lo acerca a los hogares de sus compañeros de clase media. En esas entradas/salidas de la “isla”, como caídas y retornos, más que una incorporación pacificada regresa junto al narrador una suerte de clasismo antes de la conciencia de clase, como odio al goce del Otro; es decir, como proyección del odio al propio goce (Miller, 2000, citado en Nepomiachi y Sosa, 2019).

Odiaba mi pobreza, odiaba nuestra casa tan miserable... Lentamente, en mi interior crecía el odio hacia todo ser humano que no compartiera nuestras paupérrimas condiciones de vida... ¿Y yo cuando tendré algo? La pregunta siempre encontraba idéntica respuesta: cuando salga a robar (González, 2023, pp. 50-55).

Como “una paradójica elección-forzada en la que el sujeto es llamado a ‘elegir’ lo que ya le ha sido asignado” (Romé, 2025, p. 7), la respuesta antes de la pregunta también aparece tironeada por un odio difuso montado “en una férrea hermenéutica que no lee en el mundo sino los signos de su propia autoafirmación” (Romé, 2022, p. 176): “La sociedad prepara a unos para ser los delincuentes y a otros para ser los damnificados” (p. 44).

La «ocasión» de “hacerse” ladrón parece, entonces, depositarnos en la «circunstancia» de “ser” un delincuente; un abrazo a la “larga tradición” de la «isla» sostenido por una modulación de la propia posición respecto a esa madre que “pudiendo estar con señores delincuentes o algún transa con dinero, terminaba con tremendos giles” (p. 144). Pero la carnadura de esa identificación implica la intercesión de un “genio”, un demonio tutelar de “rulos majestuosos” (p. 17) que preside la concepción y marca un destino. Si en *Bajo este sol tremendo* los personajes “no encuentran manera de escapar a los lazos devoradores que recrea el más turbio y mórbido entorno ‘familiar’” (González y Stegmayer, 2010, p. 3), las “diversas y conflictivas inflexiones de lo nacional-popular” (Catanzaro y Stegmayer, 2019, p. 133) que presenta *El niño resentido* “abren la ventanilla” a los espectros que habitan esa camiseta argentina y maradoniana, habilitando cierta reorientación libidinal: “Yo respondía con indiferencia a la telenovela de mi madre... Me excitaban más la cocaína y salir a robar” (p. 169).

Pero esa camiseta es también “mi primera Adidas original de fútbol” (p. 24). El imperativo de ser un “señor delincuente”, montado sobre esa “marca”, encarnará en un “rocho místico” (p. 169) cuya “envoltura aurática” es la “ropa deportiva nueva” (p. 154). Como una suerte de “emprendedor” del delito, el “cuerpo propio” se convertirá un capital que se juzga en términos de costos, riesgos y beneficios; y el “orgullo” que emanaba de su madre recaerá sobre “toda la ropa que me había comprado en unos meses” (p. 141), leída como un “capital” acumulado que, entonces, demandará una correcta administración, “no ser tan torpe” (p. 85). Con un cuerpo que sobra, único responsable por su propia torpeza, el “parche” será “Adidas, Nike, Reebok, Fila, Puma” (p. 142), una enumeración que sugiere la indiferencia del objeto respecto a una demanda estructuralmente imposible de satisfacer. Así, como dos facetas indisociables, sobre ese “dueño de sí” a la vez omnipotente y en falta, aparecerá un fuerte deseo de (auto)punición: “Estaba ciego, o mejor dicho mis ojos solo querían ver un final épico para mi vida. No deseaba otra cosa, toda mi libido estaba puesta en ese propósito” (p. 169). También aquí puede leerse un desplazamiento respecto al ritual del castigo, donde ya no parece tratarse de un sacrificio “doloroso pero que es necesario atravesar... [sino del] mismísimo fin, la recompensa largamente esperada de un goce sin límite en el que consumirnos” (Catanzaro y Stegmayer, 2024, p. s/n). Como si el alumbramiento simbólico renunciara a su pretensión expiatoria para quedar sumergido en la imagen de una muerte brillante, “una caída entre perlas, zafiros y dorados trofeos de guerra” (p. 155).

|13|

Y sin embargo, tras la última “caída” renace una voz que vuelve para contar. En este sentido, quizás traspapelado en el deseo de catástrofe, esa camiseta entrame los hilos de un exceso mítico. En esa aceleración cargada de culpa y resentimiento habita un don insoportable, una muerte litigiosa, capaz de abrir un tiempo suplementario con una palabra justa en la punta de la lengua: “La belleza de robar consistía en la dichosa ilusión de que la justicia podía saborearse en un instante. Toda la sumisión retenida en la saliva durante generaciones se abreviaba, superaba y transformaba” (p. 154). Quizás en esa camiseta, ese mandato imposible de goce, donde la “relación del yo con los otros deviene... pura rivalidad entre semejantes” (Nepomiachi y Sosa, 2019, p. 145) se abra al brillo de una “modulación mítica de la amistad que reclama una memoria sagrada de la conspiración como utopía”, en la escena de “una batalla por la justicia, a veces como resto y a veces como desperdicio, para reclamar la falta en el mundo” (Romé, 2022, p. 177).

A modo de cierre. Resentimiento y aflicción

Las dos producciones estéticas analizadas componen escenarios situados en el mismo recorte espacio/temporal, señalando hacia “el juego fantasmático de unos ciertos espectros del pasado y en base a ello, la habilitación imaginaria de unas ciertas figuraciones de futuro” (Romé y Terriles, 2023). Sin embargo, si *Bajo este sol tremendo* escenifica un “puente roto” (Caletti, 2006), *El niño resentido* abre un diálogo con esos espectros que, en su “toma por asalto del presente, producen una rajadura que exige una investigación y reclama esa escritura” (Rinesi, 2019, p. 44). Los personajes de ambas ficciones, en este sentido, aparecen marcados como “desechos” en las coordenadas de una escena matriz que se (re)presenta en forma insistente, en un juego que soporta en cada caso el guión para “su” drama, abriendo (o cerrando) el “juego” para que se introduzcan

los cambios (Althusser, 2011, p. 68). Esta matriz no viene a “actualizar” alguna suerte de “identidad” abstracta (en este caso, la del desecho), sino que, en su específica materialidad imaginaria, abre un campo inscriptor que produce en cada “ocasión” un efecto singular. Si los adultos infantilizados/animalizados de la novela de Busqued nos presentan las máscaras de la “aflicción” (Rinesi, 2019), participando en silencio de una sociedad coagulada en una escena de mierda, el niño de la novela de González nos recuerda que

Nadie deberá hacer nunca sus propias paces con la pobreza... [sino que] tendrá que mantener sus sentidos muy despiertos frente a cualquier humillación... hasta que sus sufrimientos hayan abierto no ya el abrupto camino de la aflicción, que lleva cuesta abajo, sino el sendero ascendente de la rebeldía (Benjamin, 2015, p. 22)

En la palabra furiosa de ese niño resentido late un “pulso emancipatorio –o libertario–, de ruptura con los amarres de una sociedad que, por sus complicidades pasadas y presentes, sólo merecía ser dañada” (Trímboli, 2021, p. 102). Y en la ambigüedad que pulsa en esa disyunción, la novela de González sostiene un interrogante político que quema, apuntando ya no a “la toma de palabra... sino la cuestión que verdaderamente importa: la metamorfosis misma de las palabras, su capacidad de conspiración contra lo que ellas mismas arrastran como espectral injusticia eternizada o fijación de la injusticia como ‘Mundo’” (Romé, 2022, p. 175).

|14|

Bibliografía

- Althusser, L. (2011). Sobre Brecht y Marx. En L. Althusser, É. Balibar, P. Macherey y W. Montag *Escritos sobre el arte* (66-78). Tierra de nadie.
- Álvarez Bayón, P. (2017). Escansiones del fantasma. En *Fantasmas, ficciones, mutaciones. El psicoanálisis y sus relaciones con la realidad. XXVI Jornadas anuales de la EOL*. Escuela de Orientación Lacaniana.
- Balibar, E. (2006). *La filosofía de Marx*. Nueva Visión.
- Benjamin, W. (2015). *Calle de sentido único*. Akal.
- Caletti, S. (2006). Puentes rotos. *Lucha Armada en Argentina*, (6), 74-81.
- Caletti, S. (2011). Subjetividad, política y ciencias humanas. Una aproximación. En S. Caletti (Coord.), *Sujeto, política, psicoanálisis. Discusiones con Althusser, Lacan, Foucault, Laclau, Butler y Zizek* (11-88). Prometeo.
- Casullo, N. (2013). *Las cuestiones*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Catanzaro, G. y Stegmayer, M. (2019). El nuevo giro neoliberal en Argentina. Omnipotencia, mandato sacrificial y avidez de castigo. *Critical Times*, 2 (1), 159-185. <https://doi.org/10.1215/26410478-7615043>
- Catanzaro G. y Stegmayer, M. (2024). Neoliberalismo y sacrificio: entre la moralización y la motosierra. *Orillera*, (8), 35-44.
- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. En J. Monteleone (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 12. Una literatura en aflicción* (245-269). Emecé.
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.

- Drucaroff, E. (2017). Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilbarbarie. *HeLix*, (10). <https://doi.org/10.11588/helix.2017.0.42024>
- Fochi, P. (2021). *El duelo, la infición del mundo (falofanías, espectros, marionetas, visiones, sueños, reliquias)*. Otro Cauce.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia
- González, H. (2004). *Filosofía de la conspiración. Marxistas, peronistas y carbonarios*. Colihue.
- González, M. F. y Stegmayer, M. (2010). Algunas notas sobre Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued. *Orbis Tertius*, (17). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4927/pr.4927.pdf
- Guerra, J. J. (2015). Alegoría de la ruina en la narrativa argentina reciente: La descomposición de Hernán Ronsino y Bajo este sol tremendo de Carlos Busqued. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, 4 (8). <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1262/1338>
- Hernández, S. (2024). Por la autopista en zapatillas. Tramas imaginarias en la neoliberalización de la experiencia urbana y del espacio público en la ciudad de Buenos Aires (1976-1989). *Grado cero. Revista de Estudios en Comunicación*, (6). <https://publicacionescientificas.uces.edu.ar/index.php/grado/article/view/1747>
- Lacan, J. (2006). *Mi enseñanza*. Paidós.
- Lacan, J. (2007). *Seminario 10: la angustia*. Paidós.
- Lacan, J. (2015). *Seminario 6: el deseo y su interpretación*. Paidós.
- Miller, J. A. (1998). *Elucidación de Lacan. Charlas brasileñas*. Paidós.
- Monteleone, J. (2018). Introducción. En *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 12. Una literatura en aflicción* (8-16). Emecé.
- Nepomiachi, E. y Sosa, M. (2019). Lazo social en la coyuntura neoliberal. Una lectura desde los discursos lacanianos. *Argumentos. Revista de Crítica Social* (21). <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/4966/4087>
- Rinesi, E. (2019). *Restos y desechos. El estatuto de lo residual en la política*. Caterva.
- Ritvo, J. (2006). El estatuto de la imagen en Freud. *Conjetural*, (45), 43-54.
- Ritvo, J. (2018). Parpadeos. En A. Manfred, P. Gonella, P. Fochi, A. Palavecino, J. Ritvo. *La imagen sustraída* (101-131). Otro Cauce-Nube Negra.
- Romé, N. (otoño 2022). La astucia de lo informe. *La Biblioteca*, 170-178. https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/10e84ba9ab1f3a11d2277ae78c4e2f8a.pdf
- Romé, N. (2025). No hay acto sin escena. Notas para un materialismo de lo imaginario. *I Colóquio Michel Pecheux. 50 años de Les Verités de La Palice*, Universidad Federal Rio Grande do Sul.
- Romé, N. y Collazo, C. (2018). *Política y subjetividad en la escena ideológica neoliberal. Aportes de investigación crítica en comunicación*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.
- Romé, N. y Terriles, R. (2023). Lo postdictatorial. Sobre la neoliberalización del vínculo entre política, cultura y comunicación. *Avatares de la Comunicación y la Cultura* (26). <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/xf8rjilwr>
- Schwarzbock, S. (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Cuarenta Ríos.

- Seifert, M. (2017). Restos de vida en Bajo este sol tremendo de Carlos Busqued. Perífrasis. *Revista De Literatura, Teoría Y Crítica*, 8 (16), <https://doi.org/10.25025/perifrasis20178.16.05>
- Sosa, M. (2024). Imaginario y Fantasma de Althusser a Lacan. Coordinadas para una exploración. *V Coloquio Internacional Louis Althusser*. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.
- Sosa, M. (2025). De los espectros a los dispositivos fantasmáticos. Coordinadas para un análisis de la configuración imaginaria postdictatorial en la narrativa argentina contemporánea. *I Jornadas de Comunicación Social UNM XXVII Congreso REDCOM*, Universidad Nacional de Moreno, Moreno, Argentina.
- Trímboli, J. (2017). *Sublunar. Entre el kirchnerismo y la revolución*. Cuarenta Ríos.
- Trímboli, J. (2021). 2001: Cuando el miedo cambió de bando. En A. Longoni (Ed.) *2001: El futuro detrás* (96-104). Tren en Movimiento.
- Zizek, S. (2019). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo Veintiuno Editores.

Material documental

- Busqued, C. (2009). *Bajo este sol tremendo*. Anagrama.
- González, C. (2023). *El Niño Resentido*. Penguin Random House.