



DESTINO Y VERDAD EN LA AUTOBIOGRAFIA DE LUIS GUSMAN

Martín Lombardo

(Université Montaigne Bordeaux - Université de Savoie)

Resumen. El presente artículo analiza los dos libros autobiográficos de Luis Gusmán, *La rueda de Virgilio* y *Los muertos no mienten*, a partir de los siguientes elementos: el doble y la función del nombre, la construcción temporal de la trama y del rol de la fantasía.

Abstract. This article analyzes two autobiographical books of Luis Gusmán, *La rueda de Virgilio* and *Los muertos no mienten* from the following elements: the double and the function of the name, the temporary construction of the plot and the role of fantasies.

Palabras clave. Luis Gusmán, Autobiografía, Doble, Verdad, Nombre

Keywords. Luis Gusmán, Autobiography, Double, True, Name

1. Introducción: el lugar de la autobiografía

Desde hace unos años, existe un fuerte interés por la literatura del «yo», a la que también se puede definir como «literatura de lo íntimo». A grandes rasgos, dentro del vasto terreno de las escrituras del «yo», se podrían distinguir dos grupos¹. En el primero, el «yo» coincidiría con el autor ; aquí ubicaríamos las autobiografías, los diarios, las memorias. Existiría en este terreno un cierto pacto de lectura en donde se acepta como efectivamente ocurrido aquello narrado en el texto. En el segundo grupo, por el contrario, existe una distancia entre el «yo» y el autor. El género de la novela se situaría en este segundo grupo. Sin embargo, en las fronteras entre los dos grupos aparecen diferentes tipos de narraciones. El caso de Luis Gusmán resulta de particular interés ya que sus textos autobiográficos ocupan un lugar fronterizo en esa clasificación. Incluso, su primer libro publicado, la novela *El frasquito*, podría plantearse como una suerte de novela autoficcional, en donde también entra en conflicto esta clasificación en dos grupos.

A finales de la década del ochenta, Luis Gusmán edita *La rueda de Virgilio* (1989), la primera parte de su autobiografía. Ricardo Piglia convoca a escritores consagrados y no tan consagrados para que escriban sus autobiografías, y el texto de Gusmán plantea una singularidad, ya que no se trata de una autobiografía en sentido estricto:

Puedo contar mi vida, contar los libros que escribí. Es decir, contar mi vida a partir de lo que escribí. Es allí el único lugar donde la puedo leer, como se dice, en la palma de la mano. Porque en esas líneas borrosas puedo conjeturar lo que vendrá, presentir lo que fue, ignorar lo que es. Contarla a partir de la relectura de los libros. Escribir sobre ellos, desplegando un movimiento que a través de *La rueda de Virgilio* pone en relación tres estilos, cada uno de ellos diferente, en virtud de las tres religiones practicadas por mi madre (Gusmán L. 2009 : 11).

El objetivo de Gusmán es leer su vida y buscarle una lógica a esa lectura. En ningún momento hay una ambigüedad con respecto a la verosimilitud de lo relatado ni tampoco se trata de un proyecto en donde el escritor debe su vida: se busca reconstruir los fragmentos de un relato, el de una vida, y encontrarles un sentido. Como si el relato precediera a la escritura y la escritura consistiera en pesquisar coincidencias y proponer interpretaciones tanto de los episodios

¹ A este respecto, ver Hubier Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin, 2003.

vivididos como los escritos y leídos. Quien escribe se convierte en lector: se produce así un interesante pie de igualdad entre escritor y lector. El texto se lee en presente y, por más que los acontecimientos hayan ocurrido en el pasado, incluso en un pasado anterior al nacimiento del escritor, su interpretación, su lectura, es decir, su sentido se produce en el presente. Puesto que se trata del desciframiento de las tres religiones de la madre, junto al tiempo presente está de manera constante el tiempo del «más allá». El lugar del «más allá» se vincula con la figura del gemelo muerto del escritor. Es el lugar desde donde Gusmán se ubica a la hora de escribir:

Pero ¿dónde escribir lo ya escrito, dónde leer lo ya leído, sino desde el lugar del gemelo muerto que me esperaba en el instante mismo de nacer? Si esa muerte se produjo efectivamente en mi primer libro, *El frasquito*, es sólo un dato de la realidad del que la ficción se apodera para hacer de ello un relato; con el título de *Una ficción perdida* y en el porvenir de lo escrito, se pondrán en juego los desdoblamientos, los hermanastros, los mellizos y los gemelos, una proliferación de dobles con los que me unía un lazo invisible (Gusmán L. 2009 : 11-12).

Escribir desde el lugar del gemelo muerto –lugar del doble– implica la construcción de un relato fantasmático que, sin embargo, no renuncia ni al verosímil ni a la verdad. Tal posición implica una temporalidad que no es cronológica: el gemelo muerto y la genealogía lo preceden, los textos ya escritos y leídos adquieren un giro nuevo en el presente, ese vínculo entre pasado y futuro ya determina el texto por venir. Al respecto, su primera novela, *El frasquito* (1973) ocupa un lugar especial en su obra: como todo punto de partida, se convierte en una mitología e inaugura la serie novelística.

Veinte años después de haber publicado *La rueda de Virgilio*, aparece la segunda parte de la autobiografía, *Los muertos no mienten* (2009). Si en la primera parte sobrevuela la muerte del padre, tema que también aparece en *El frasquito*, en esta segunda parte es la agonía y la muerte de la madre el punto de anclaje. Si alrededor del padre se produce el desdoblamiento propio de un hombre bígamo, el desdoblamiento en la figura de la madre tiene lugar en las sesiones de espiritistas.

Es interesante notar la manera en que en las primeras páginas de *Los muertos no mienten* se define el género autobiográfico. Por un lado, aparece como un llamado. Pero no se trata solo del llamado, veinte años antes, de Ricardo Piglia, para llevar a cabo el proyecto. Pareciera tratarse de otro llamado: la pulsión de pesquisar escenas que le dan sentido a su destino y genealogía. Por otro lado, Gusmán ubica la autobiografía en un terreno que es crucial en su obra: lo desclasado, lo bastardo, lo abyecto, lo injurioso. Así lo explica desde un principio: «La autobiografía es un género huérfano. Es cierto, tal vez por eso

trata de ampararse en una genealogía. Bastarda, noble, emputecida, sagrada, poco importa. Lo que parece ineludible es acudir a un pasado que puede llenarse con imágenes, palabras y voces » (Gusmán L. 2009 : 18). El proyecto de Gusmán es un proyecto imposible: darle una genealogía a lo bastardo y una presencia a los muertos. El lugar del escritor como lector se radicaliza: definiendo su libro como un «rap espiritista», quien escribe, quien toma la palabra se convierte en un instrumento de un otro:

Los espíritus se hacían autores y aparecía el valor mediúmnico del espiritismo y sus citas. Voces del más allá. Potencia lírica: otro hablaba por mi boca, el mellizo hablaba por mi boca, nada quedaba de los autores de las lecturas, a las que poseía mientras las encarnaba, en el sentido espiritista del término (Gusmán L. 2009 : 34).

El escritor se convierte en médium: a través de su cuerpo pasa el relato de un otro, de quien se trata de resignificar sus marcas en la vida del escritor. La pregunta que subyace es quién ha escrito el relato de su vida, de qué espíritu su cuerpo y su escritura son instrumento. Surgen algunos elementos fundamentales: la autobiografía como un destino atemporal, el lugar que ocupa el doble en la trama de su vida, el nombre como un llamado al que se responde bajo el signo de la confesión y el juramento, la verdad como una escena fantasmática.

2. El destino y el tiempo: la trama del crimen espiritista

En las diferentes definiciones propuestas por la Real Academia Española para la palabra «destino» observamos una determinada forma de entender la narración y el tiempo de la narración. Por un lado, relacionado con el término «hado», en el destino radica una fuerza desconocida que actúa sobre los hombres, los dioses y los sucesos. Podemos relacionar esta definición con el lugar otorgado por Gusmán al héroe de un relato, incluso al héroe de su autobiografía: «El héroe es juguete en manos de los dioses» (Gusmán L. 2009: 33). Aceptar la idea de destino supone una predeterminación. Por otro parte, si el término «destino» para la RAE también es el «encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal», el destino se proyecta hacia un futuro al que no se puede escapar. Abordar una historia de vida como una forma en la que se cifra el destino supone otorgarle a esa historia una estructura narrativa y temporal particular.

La manera en que Paul Ricoeur concibe el relato y la trama abre el camino al análisis de la figura del destino en la obra de Luis Gusmán. En los tres volúmenes que componen *Temps et récit* (1983-1985), Paul Ricoeur defiende la

idea de relato y de acción narrativa como centrales en todo estudio histórico y literario. Ricoeur ubica su planteo en el plano discursivo para señalar que la innovación semántica consiste en la invención de una intriga. La construcción de una trama implica la síntesis de lo heterogéneo. Para que esta síntesis se produzca, la imaginación produce el esquema de la intriga. Al respecto, Paul Ricoeur propone el concepto de «mímesis», que se despliega en tres términos interdependientes. En primer lugar, «mímesis I» se refiere al proceso de imitación y representación. Por su parte, cuando el querer decir del autor se encarna en una estructura textual, surge el concepto de «mímesis II». Puesto que se trata del terreno del «como si», mímesis II insta la literariedad. Finalmente, la reactivación de la estructura textual a través del acto de lectura produce la operación de «mímesis III». La interdependencia de las tres etapas del concepto de mímesis están presentes en la autobiografía de Gusmán: la vida aparece como una intriga, un relato, una trama en donde se mezcla la literatura y en donde el acto de lectura, tanto de la vida como de los libros, resignifica la intriga original. Es interesante la anécdota relatada por Gusmán en el origen de su novela *Cuerpo velado*: junto a otros escritores como Ricardo Piglia, Ricardo Zelarayán, Germán García y Juan Carlos Martini Real surge la idea de escribir una novela conjunta; la consigna era construir la trama a partir de la lectura del diario de un día. Gusmán elige ocuparse de la sección necrológica: «Elegí las noticias policiales, los clasificados, las necrológicas. Ningún mérito propio, un género como cualquier otro; lo importante era el tratamiento que se le otorgaba» (Gusmán L. 2009: 71). Es el mismo procedimiento utilizado al escribir su autobiografía: se busca en lo fragmentario la reconstrucción de una intriga mayor, que precede a lo fragmentado y le otorga un sentido más vasto.

En el origen de su investigación sobre la trama, Paul Ricoeur señala una concepción aporética del tiempo: ¿de qué manera el tiempo puede ser si el pasado ya no está más, el futuro todavía no ha llegado y el presente carece de esencia? Esta pregunta vincula la dificultad de medir el tiempo a una determinada temporalidad: narración y temporalidad se articulan, creando un círculo vicioso en donde una no puede existir sin la otra. Retomamos aquí la temporalidad en tres tiempos propuesta por Luis Gusmán: lo inasible del tiempo sitúa al narrador en un presente continuo, un tiempo casi fantasmal: «El tiempo de la autobiografía es siempre actual: nos coloca como testigos del momento en que están pasando los hechos, y todavía más, los más importantes de la vida de un hombre» (Gusmán L. 2009: 15). Inspirado en San Agustín, la resolución propuesta por Ricoeur con respecto a la aporía del tiempo corresponde al tiempo de esta autobiografía: se pesquisan los trazos dejados en la memoria y se descifran los signos de la espera (Ricoeur P. 1991: 43-44). La aporía del tiempo se resuelve en nosotros mismos: el enigma del ser y del no ser del tiempo así como el de la forma de medirlo se responde, por un lado, en aquello en lo que uno se ha convertido, y, por otro lado, a través de la impresión que el pasaje de

la experiencia deja en el espíritu. El enigma de la especulación sobre el tiempo «responde al acto poético de la construcción de la trama» (Ricoeur P. 1991: 43-49). En Gusmán, la construcción de la trama dispuesta por el destino define su poética.

En Ricoeur, la construcción de la trama –el concepto de *muthos* que toma de Aristóteles– determina los nombres: los nombres son secundarios en el plano temporal con respecto a la construcción del relato. En Gusmán, quien habla es instrumento de otro; según quién sea el otro que toma la palabra, los nombres varían. Lo vemos en las variaciones de su apellido: nunca terminará por saberse si es Guzmán o Gusman o Gusmán, incluso en una época, al parecer, fue Vázquez; también con su nombre surge la posibilidad de llamarse Federico en lugar de Luis. Cada una de las diferentes hipótesis con respecto al apellido y a los nombres depende de la trama que se analice.

Según Ricoeur, el efecto de la composición de una trama es hacer inteligible aquello que, a priori, es accidental. Precisamente la autobiografía de Luis Gusmán se basa en dar cuenta de lo inteligible del accidente: en esta lógica, las coincidencias, muy presentes en el texto, no son fruto del azar sino de una trama, cuya construcción debe (re)significar el escritor. Las coincidencias, en Gusmán, pertenecen a un género con determinadas características: «El médium escriba no toma en cuenta que los eslabones perdidos en esos relatos retornarán posteriormente como coincidencias. La coincidencia sería un género de lo que retorna» (Gusmán L. 2009: 108). La coincidencia produce una serie metonímica infinita: «Y otra vez la superstición pone en movimiento un desplazamiento infinito, como si una telepatía por contigüidad fuera el motor de una prosa metonímica que huye de una causalidad que parece consumarse al final, pero que está al comienzo del camino» (Gusmán L. 2009: 112). Si la serie es infinita, la trama es atemporal. La tarea del escritor es encontrar las coincidencias: como en el cuento de Jorge Luis Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», la realidad se introduce en el texto de ficción. No se trata de buscar elementos en la realidad para hacerlos pasar por ficción. En Gusmán primero está el relato y luego surge lo que él denomina coincidencia, cuando ésta aparece hay transformación y el inicio de la cadena metonímica: «Una vez que el encuentro me sorprende, me transformo en un sabueso que busca la coincidencia. La convoco como en una cadena espiritista. La convoco mediante una lógica de la contigüidad» (Gusmán L. 2009: 114).

Es escritor es un detective que busca descifrar la trama de la que forma parte. Así surge la escritura de su novela *La música de Frankie*, a partir de la lectura de una nota policial en un diario: un asesino llamado Frankie enviaba acertijos a la policía con los nombres de las calles en donde atacarían a sus próximas víctimas. La historia parece un relato borgeano: el asesino que deja pistas hace pensar en Erik Lönnrot, de «La muerte y de la brújula». El vínculo con el cuento borgeano es válido ya que la trama que sustenta el relato de Gusmán

responde a la lógica del policial. Desde *El frasquito* está el policial: «este relato fue construido sobre una lógica policial a partir del momento en que se descubre el enigma de quién es el asesino del mellizo muerto. Y es el espíritu del mismo muerto el que viene a descubrir al asesino y a clamar venganza» (Guzmán L. 2009: 65-66). El policial se conjuga con el relato espiritista a través de tres elementos: «Hasta aquí sostuve que el relato espiritista tenía que ver con un enigma y el develamiento de un crimen; ahora agrego: el relato espiritista se fundó en el descubrimiento de un crimen donde no se condenó al culpable» (Guzmán L. 2009: 61). A la pregunta por el cuerpo del espíritu se contrapone la pregunta por el cuerpo del delito.

La manera en que se concibe la construcción de la trama marca un procedimiento de escritura en donde ficción y realidad se confunden en un mismo terreno.

A partir de la escritura de *En el corazón de junio* comienzo a descubrir una serie de coincidencias. Motivo por el cual, la coincidencia elevada a la categoría de procedimiento, según una lectura desde cierta lógica supersticiosa, altera la temporalidad narrativa. Esto exige, como dije, hacer de la coincidencia un procedimiento y de la contigüidad un dictado. Pero las coincidencias existen (Guzmán L. 2009: 82).

La certeza acerca de las coincidencias altera la temporalidad; primero está la representación y luego la presentación: «Entonces, esa temporalidad tan particular que transcurre en lo que no se espera, esa forma del suspenso que adquiere algo que ya está escrito y sin embargo se nos va a presentar como un futuro próximo» (Guzmán L. 2009: 84). Guzmán dice que algunos de sus libros fueron escritos por los otros. Una hipótesis apunta a la simultaneidad entre la escritura y los hechos. Con otros textos, lo ocurrido en la realidad sucede luego de la escritura. La idea de que la trama ya está escrita, la ubicación del escritor en la postura de médium, de lector o de testigo produce una división subjetiva en quien escribe. Esta idea nos lleva a uno de los puntos más estudiados en la obra de Guzmán y que también está presente en sus dos libros autobiográficos: la cuestión del doble y el lugar del nombre.

3. La configuración del doble: el nombre propio, el nombre del autor y la bastardía

De la vasta bibliografía acerca de la figura del doble en la literatura, en un principio se puede establecer una distinción entre el doble «subjetivo» y el doble

«objetivo»². Si en el doble «subjetivo», el personaje se enfrenta a su propio desdoblamiento, en el caso del doble «objetivo», el personaje percibe al doble de otro personaje. A esta primera dicotomía se suma una segunda: el desdoblamiento puede producirse en el plano «físico» o «psíquico». Puesto que indaga en la frontera que separa al individuo del medio, la cuestión del doble supone siempre una interrogación respecto a la identidad.

Del mismo modo en que la autobiografía de Luis Gusmán ocupa un lugar singular dentro del género, algo similar ocurre con su manera de abordar el tema del doble. En la segunda parte de su biografía vincula la ficción con la figura del doble: « ¿Acaso la ficción es otra cosa que ese mundo de dobles donde, espíritamente, el verdadero puede ser convocado por el impostor?» (Gusmán L. 2009: 81). Al vincular el doble y la ficción con el espiritismo, la distinción entre un doble «psíquico» y otro «físico» se vuelve confusa ya que el escritor es el instrumento de un otro que le dicta la historia. A su vez, ese dictado, que podría definirse como «psíquico», deja marcas en el cuerpo. Así explica Luis Gusmán el estrabismo que sufría en la infancia y cómo esa singularidad le marcó un lugar en la genealogía y en la escritura:

Pero Caín y Abel no eran otra cosa que mis dos ojos mirando el mundo. Quiero decir, también el ojo bizco remitía a una señal divina. Bíblicamente uno de los nombres de los señalados retornaba del más allá para recordarme que la injuria es un género donde la palabra toma cuerpo. Mirar con el ojo bizco, el ojo injuriado, es una concepción erdosiana del mundo, la visión humillante del humillado (Gusmán L. 2009: 122).

La literatura de Gusmán, al estilo de Arlt, busca subvertir los valores para así darle entidad a lo bastardo, lo marginal. Subvierte el orden de una autobiografía: por lo general, suele entenderse una autobiografía como el pasaje a un cuerpo textual de una realidad vivida. En Gusmán, el movimiento es inverso: «Este tercer libro será el movimiento por el que ese mucho de realidad que tienen mis primeros libros de ficción se convertirán, por la autobiografía, en una ficción perdida» (Gusmán L. 2009: 12). El pasaje a la autobiografía le quita consistencia a la realidad: ya no es realidad pero tampoco es una ficción como cualquier otra, sino que se trata de una ficción «perdida».

El texto ficcional cambia la realidad: la ficción produce una realidad ganada. El trasvase de lo ficcional a la realidad se encuentra en uno de los desdoblamientos originarios en el escritor: del apellido Gusman al apellido que se va imponiendo a medida que publica sus novelas, Gusmán: «Gusman nunca

² A este respecto, ver Herrero Cecilia Juan, «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», en *Çédille: revista de estudios franceses* No. Extra 2, 2011, pp. 15-48.

hubiera alterado el orden de esas tres instituciones fundamentales de la infancia: la educación, la iglesia y la salud. En esos tres lugares sonaba Gusman» (Gusmán L. 2009: 18). El desdoblamiento funciona a nivel psíquico, como una voz o un llamado que se le impone y le dicta lo que escribe. A su vez, atraviesa el cuerpo e incide en el orden de las cosas:

Lo cierto es que esas tres instancias (la educación, la iglesia y la salud, a las que se agregaría años más tarde el servicio militar) eran lugares que llegaban directamente desde la pronunciación del apellido al cuerpo, como si ese Gusmán se insertara en alguna parte de ese cuerpo delgado al que no se le podía oponer ninguna mediación. Era una sensación que me recorría, y que no tenía que ver con el miedo o el coraje, era más bien un sentimiento extraño que afectaba a mi ser (Gusmán L. 2009: 19).

La materialidad de la escritura y el desdoblamiento se vinculan con el nombre. Como toda genealogía bastarda, el apellido se vuelve un enigma y una obsesión: «Muchas veces viajé en busca del nombre. Esto es: el apellido verdadero» (Gusmán L. 2009: 130). Hacia el final de *Los muertos no mienten*, el escritor refiere un viaje a Italia en búsqueda de sus orígenes familiares. Aquí ya no se trata del apellido Gusmán sino Gusmano. Como en todas las historias de Gusmán, la búsqueda de la identidad abre otros interrogantes y genera metamorfosis en que ejerce la investigación. Cuando va a retirar unos documentos del ayuntamiento italiano, hay un cambio en el cuerpo del escritor, que no puede repetir su propia firma: «No era lo mismo Gusman que Gusmano. ¿Y qué mano, cuando vi escrito Gusmano en la pantalla de la computadora, me hizo tachar la O?» (Gusmán L. 2009: 136). El desdoblamiento le permite a Gusmán crear un espacio propio, desde donde no sólo relata y reconstruye los fragmentos de una genealogía familiar bastarda –oxímoron fundante en su autobiografía– sino desde donde puede construir una obra literaria que subvierte los valores sociales de una época. La duda bastarda, la duda, incluso, en torno al propio nombre (nunca termina de saberse si Gusman, además de llevar o no tilde, debe escribirse con «s» o con «z»), está en el origen de su obra. La bastardía también introduce la violencia. El vínculo entre literatura y violencia está marcado desde el comienzo; la vocación literaria surge en el contexto de una pelea entre los padres: «afirmé una vocación como una diferencia rebelde, metafísica ante un mundo que cernía sobre mí su sordidez: voy a ser escritor» (Gusmán L. 2009: 19). Se traspasa la violencia al texto, se crea y subvierte una genealogía; se convierte el peso de la realidad en una ficción perdida. La violencia es radical en *El frasquito*, donde se aborda la figura de su mellizo muerto al nacer. La novela entra en relación con la autobiografía:

Hoy pienso que esta autobiografía es la forma invertida de El frasquito. Que cuenta al revés la misma historia. Ahí ya estaba escrito: «Es la voz del mellizo, contando por mi boca, mi propia historia». Ahora es necesario que la mía cuente la del gemelo muerto. Ese que la ficción necesitó muerto de entrada (Gusmán L. 2009: 19).

Una pérdida, una ficción perdida, inaugura la obra. El mellizo es el primero de los dobles. Su singularidad marca una temporalidad diferente, la del suspenso:

Un suspenso que está en el origen de mi nacimiento, cuando había dudas sobre cuál de los dos gemelos sobreviviría. Mi hermano o yo. Un mito que se lleva en la sangre que finalmente era un vulgar problema de incompatibilidad sanguínea. Un problema de factores que en esta ocasión altera el producto y que en aquel tiempo se llevaba la vida (Gusmán L. 2009: 39-40).

El mellizo muerto es la condición de vida del escritor, si bien esa vida, ese «producto», aparece como «alterado». También es condición de la obra: hubo que realizar determinada operación con ese fantasma del mellizo muerto para así lograr escribir. Es el trabajo de *El frasquito*: «Un frasquito puede contener, además de semen, otros misterios que conciernen al más allá» (Gusmán L. 2003: 72). El frasquito enmarca la concepción –el semen– y la muerte –la prueba del asesinato–. Como metáfora, la condición de la escritura está en el hecho de encerrar esas sustancias:

Leche y cenizas dentro del frasquito mágico, lo frota como la lámpara de Aladino y aparece el mellizo vivito y coleando, entonces él vuelve a matar, clavandolé una inyección por la espalda y el otro muere, así mil veces, muchas veces, hasta cansarse, después se arrodilla y reza a los espíritus, cae en trance, invoca el alma del mellizo y su cuerpo recibe su espíritu, entonces empieza a hablar sabiendo que aunque es su voz la que escucha es el mellizo el que habla por su boca para contar su muerte con sus propias palabras (Gusmán L. 2003 : 24-25).

Una vez encerrada la sustancia de la vida y de la muerte en el frasquito, se produce el discurso. El relato surge como algo mágico –la lámpara de Aladino–, a la vez que sexuado –la lámpara se «frota»–. La violencia de la escena conlleva una transgresión del lenguaje: se escribe como se habla, o más bien, se escribe como se oye; de ese modo, se cambian los acentos y «clavándole» pasa a ser «clavandolé». El cambio de la grafía también se produce en el cambio de Gusmán al Gusmán. El cambio entre la «z» y la «s» es equiparado con la tensión existente

entre «voz» y «vos»: vínculo entre una «voz» que toma el cuerpo del escritor y que supone la construcción de una segunda persona («vos»), de un doble. En ese diálogo íntimo entre el escritor y el «vos», el lector asiste a lo promiscuo: se hace público lo íntimo. Desde ese lugar y con esa voz tomada por el mellizo muerto, *El frasquito* construye una vida bastarda: la historia del padre bígamo, la violencia policial y barrial, la sexualidad de la madre, el discurso religioso y las sesiones espiritistas en donde se invoca a Gardel –otro bastardo–, la muerte del padre y la muerte de Gardel. Los mismos episodios, pero con mayor distancia, y vinculados con la literatura, se abordan en la autobiografía.

Detrás del cambio de nombre, la figura del otro doble originario: el padre. Dos elementos principales lo vinculan con la figura del doble: el hecho de que el hombre fuera bígamo y tuviera hijos con otra mujer; el seudónimo, Carlos Montana, que utilizaba para cantar tangos. El seudónimo, al igual que el apellido «verdadero», abre una serie de interrogantes: ¿de dónde viene la elección de Carlos Montana? Otra pregunta por el origen que queda sin respuesta. El desdoblamiento y la bastardía abren un desplazamiento infinito de lo oculto. La búsqueda del reconocimiento se realiza en el otro, y resulta desviada o fallida; así aparece en el último párrafo de *El frasquito*, cuando el narrador entra en el lugar en donde las dos esposas velan al padre: «Yo lo miré al otro por primera vez en toda la noche, lo miré a la cara, tratando de reconocerme, sentí miedo porque me daba cuenta de que no me parecía en nada, que era otro el que yo buscaba, que el otro había muerto hacía mucho tiempo» (Gusmán L. 2003 : 109).

Gusmán ubica una voz que le dicta sus primeras novelas: no importa tanto la trama sino captar esa voz y darle cuerpo. Construye un estilo propio a partir de las voces de los otros, de las religiones, de las citas. El estilo se vincula con la injuria, con su funcionamiento: «La injuria es la bisagra entre la casa familiar y la calle. La injuria viene a demostrar que no hay ninguna diferencia entre adentro y afuera» (Gusmán L. 2009: 36). Sin límite entre lo íntimo y lo exterior, surge la promiscuidad, una sexualidad sin cortes. Si no hay diferencias entre el afuera y el adentro se borra la idea de propiedad. En las tres primeras novelas se respeta ese estilo mientras que se aborda y reconstruye la muerte del padre. Con *Cuerpo velado* Gusmán ubica el cierre de una serie:

Es el final. La voz se ha vuelto lejana. Menos imperiosa. La voz que antes era el sonido y la furia, será más adelante, En el corazón de junio, el latido de un corazón, el graznido de unos gansos. Se bestializa, pero se la domina. La literalidad es empujada intencionalmente, arrinconada en un solo capítulo. La voz ha capitulado. Pude transformar la injuria en escritura (Gusmán L. 2009: 74).

Surge entonces un interés más marcado por la trama. La figura del doble cambia: son tramas sostenidas por dos personajes; Gusmán las define como

«relatos de los dúos»: «No se trata de la figura del doble, es otra lógica temporal: no hay piel sin hueso» (Gusmán L. 2008 : 36). Del mismo modo en que lo señala Paul Ricoeur, vemos el vínculo entre la narración y el tiempo: el cambio en uno produce indefectiblemente el cambio en el otro.

4. Conclusión: la fantasía y la verdad

En su análisis del nombre, el filósofo Giorgio Agamben, en *Le feu et le récit*, afirma que hablar o callarse en nombre de algo que falta significa experimentar o plantear una exigencia. Por un lado, la exigencia siempre proviene de un nombre ausente. Por el otro, el nombre ausente exige que se hable en su nombre. Esta tensión entre un nombre ausente que exige un discurso aparece claramente en la autobiografía de Gusmán. La construcción de la trama supone una pesquisa que busca la revelación del misterio del nombre ausente que lo empuja a tomar la palabra y a buscar las coincidencias. Entre esos nombres ausentes hay dos que son fundamentales: el nombre del mellizo muerto y el apellido verdadero del padre.

Ahora bien, hablar en nombre de una ausencia no implica faltar a la verdad. Al respecto, podemos señalar la definición que Luis Gusmán le da a su autobiografía: lo compara con un llamado y con un juramento. A su vez, define su primera novela como una confesión. En el llamado, en el juramento y en la confesión pesquisamos no sólo la presencia de un nombre –explicitado o ausente– sino también la presencia de un otro. Ninguno de esos discursos se realiza en una soledad absoluta. Pesquisamos la posición subjetiva, la presencia de un otro –en muchos casos, un nombre ausente o bastardo que empuje al relato– y, por último, una forma de vincularse –el llamado, el juramento, la confesión–. Con estos elementos se construye una escena fantasmática. Desde la idea psicoanalítica de fantasía –recordemos que Luis Gusmán trabaja como psicoanalista–, podemos entender el estatuto de la verdad que funda su autobiografía. A su vez, la fantasía nos permite ver el lugar que ocupa el escritor según los diferentes estilos presentes a lo largo de su obra: si en un principio, se trata de ser testigo e instrumento de otro, de escribir el dictado, el escritor ocupa un lugar de objeto. La configuración del doble produce una división en el seno de la subjetividad del escriba. Cuando las voces se acallan y se doman, la construcción de la trama se vuelve fundante y así el escritor pasa a ocupar un lugar más activo. Los dobles se multiplican en las tramas, sobre todo, a través de los relatos de los dúos.

Slavoj Zizek, en *El acoso de las fantasías*, puntúa las características inherentes a la fantasía en psicoanálisis: el deseo, el marco de la escena y una narración. Con estos elementos, la fantasía oculta el horror pero, al mismo tiempo, crea ese horror que pretende ocultar. La fantasía funciona como una

manera primordial narrativa de los aspectos que son imposibles de abordar a través del lenguaje. Hay en toda fantasía una suerte de mirada imposible, una mirada imposible que plantea una pregunta: ¿para qué mirada se escenifica la fantasía? Sigmund Freud remarca el carácter imposible al definir como «fantasía primordial» (Laplanche J. – Pontalis J. B. 1996: 143-145) a la fantasía que se refiere al origen del sujeto. Al considerárselas como universales, fundantes de todo psiquismo, estas fantasías trascienden la «novela familiar» y se inscriben en el orden filogenético. En esta línea podemos entender la pesquisa genealógica en la autobiografía de Luis Gusmán: hay una pregunta por el origen y por la genealogía familiar, a la vez que una búsqueda a través del universo literario. Los desplazamientos parecen infinitos, ya que se trata de reconstruir el sentido de una mirada imposible.

Slavoj Žižek señala que la escenificación de la fantasía supone el acto de instauración de una ley: al adscribirle un marco, una escena a la narración, la fantasía incorpora una regla. Podemos pesquisar ese movimiento en el origen de la obra de Luis Gusmán: el frasquito al que se refiere su primera novela delimita una fantasía, incluso una genealogía; incluso, podríamos pensar como una forma de encerrar y ordenar una pulsión anárquica en el origen de la historia. Ahora bien, si existe una regla, si la fantasía supone la inscripción de una ley, entonces se habilita el campo de la transgresión: como bien señala Žižek, la transgresión es otro de los elementos inherente a la fantasía. El mismo movimiento encontramos en *El frasquito*: en su autobiografía, Luis Gusmán afirma que la escritura y la nueva grafía de su apellido fueron la condición de posibilidad para que su primera novela subvirtiera los órdenes de la educación, de la iglesia, de la salud y luego del orden militar.

Todos estos elementos nos hacen pensar en la singularidad de la categoría de verdad en la autobiografía del escritor argentino. Tal singularidad quizá sea una de las causas por las que resulte difícil ubicar *La rueda de Virgilio* y *Los muertos no mienten* en el género autobiográfico: sin renunciar a la verdad, más bien lo contrario, ya que se escribe a través del juramento, respondiendo a un llamado y realizando una confesión, Luis Gusmán construye la verdad desde la fantasía, en esa escena narrativa que le marca una posición al escritor con respecto a los otros: a la familia, a la filogénesis y a la literatura.

Bibliografía

Agamben Giorgio, «Au nom de quoi?», en *Le feu et le récit*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2015, pp. 75-83.

Borges Jorge Luis, «La muerte y la brújula», en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1973, pp. 143-158.

Borges Jorge Luis, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1973, pp. 13-34.

Herrero Cecilia Juan, «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas», en *Çédille: revista de estudios franceses* No. Extra 2, 2011, pp. 15-48.

Gusmán Luis, *El frasquito*, Buenos Aires, Edhasa Literaria, 2003.

Gusmán Luis, *La rueda de Virgilio*, Buenos Aires, Edhasa Literaria, 2009.

Gusmán Luis, *Los muertos no mienten*, Buenos Aires, Edhasa Literaria, 2009.

Hubier Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París, Armand Colin, 2003.

Laplanche Jean - Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1996.

Ricoeur Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, Essais Points, 1991.

Ricoeur Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, Essais Points, 1991.

Ricoeur Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Essais Points, 1991.

Zizek Slavoj, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2010.