

Jorgelina Corbatta\*

## ➤ **Violencia y literatura: presencia del inconsciente individual y colectivo en dos novelas de Luis Gusman**

### 1. **Literatura y psicoanálisis en la Argentina de los 60 y después**

Psychoanalysis and literature are mutually illuminating: according to psychoanalysis, man is a fiction-making animal, one defined by fantasies and fictions (Brooks 1994: 108).

¿Por qué la literatura, o más bien los escritores en general y, para la historia que nos importa, ciertos escritores argentinos, habrían encontrado hacia 1960<sup>1</sup> no el psicoanálisis, que ya había sido hallado desde hacía varias décadas, sino *un modo de pensarse en el psicoanálisis?* (Jitrik 1999: 19; mi énfasis).

La afirmación general de Peter Brooks, inspirada en Freud, y la pregunta del crítico argentino Noé Jitrik, sirven para encuadrar la ficción y la crítica de Luis Gusman<sup>2</sup> quien, junto con escritores como Germán L. García, Aníbal Ford y Osvaldo Lamborghini, integra lo que ha dado en llamarse “literatura de la dispersión” (Rosa 1999: 321) y practica, junto con Sara Glassman, Jorge Jinkis y Juan Ritvo, una escritura que conjuga literatura y psicoanálisis o, como bien lo expresa Jitrik, “un modo de pensarse en el psicoanálisis” (Jitrik 1999: 19). En el caso de Gusman, psicoanalista asociado con la escuela freudiana de Buenos Aires, son también importantes sus aportes teóricos en las revistas *Sitio*, *Literal* y *Conjetural*<sup>3</sup>.

---

\* Profesora de literaturas y culturas hispánicas y latinoamericanas en el Department of Romance Languages and Literatures en Wayne State University. Entre sus publicaciones destacan: Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig (1988) y Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina 1976-1983: Saer, Puig, Piglia, Valenzuela (1999). <<http://www.geocities.com/SoHo/Study/7741>>; correo electrónico: [j.corbatta@wayne.edu](mailto:j.corbatta@wayne.edu).

<sup>1</sup> Para una visión socio-política de esos años en Argentina, véase Terán (1991) y Sigal (1991).

<sup>2</sup> Luis Gusman (Buenos Aires 1944), cuyo primer libro, *El frasquito* fue prologado en 1973 por Ricardo Piglia, tiene una extensa obra narrativa. Es autor de *Brillos* (Sudamericana, 1975), *Cuerpo velado* (Corregidor, 1978), *En el corazón de junio* (Sudamericana, 1983), *La muerte prometida* (Per Abbat, 1986), *Lo más oscuro del río* (Sudamericana, 1990), *La música de Frankie* (Sudamericana, 1993), *Villa* (Alfaguara, 1995), *Tennessee* (Alfaguara, 1997), *Hotel Edén* (Norma, 1999). Ha escrito, además, *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria* (Conjetural, 1988), una introducción al libro de Juan Carlos Martini Real, *Notas sobre el padre en Facundo* (Pierre Menard, 1991), y *La ficción calculada* (Norma, 1998).

<sup>3</sup> En *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria* Gusman se refiere a la diferente grafía de su apellido (con o sin acento en la a): “La literatura sin acento, la crítica con acento. Esto era paradójico ya que por la literatura, la ficción, me había podido crear esa otra ficción: como siempre, la escritura de la

Es posible rastrear en la Argentina la historia de esa relación entre literatura y psicoanálisis. De acuerdo con Noé Jitrik, antes de los años 60 los escritores habían apelado a diversos sistemas de ideas, tales como el existencialismo o el marxismo, que les permitieran “pensarse y, en la mayor parte de los casos, justificar su extraña decisión de escribir y justificarse ante los demás por hacerlo” (Jitrik 1999: 19). Ninguno de esos sistemas, sin embargo, daba cuenta de la literariedad –interpretable, desde la dimensión psicoanalítica–, como símil del *discurso anómalo*. De todos modos, ha de ser Óscar Masotta (1930-1985) quien, al introducir a Jacques Lacan en el medio cultural y literario argentino, lleva a su culminación un proceso en cuyos inicios se revela la influencia de Freud en escritores como Juan Filloy, Roberto Arlt, y José Bianco; en psicoanalistas como Enrique Pichón Rivière y Emilio Rodríguez, y en críticos literarios como Josefina Ludmer y Nicolás Rosa, entre otros<sup>4</sup>. “La obra de Masotta –continúa Jitrik– abrió una nueva avenida y cualquier consideración sobre psicoanálisis y literatura en la época de la irrupción crítica debe comenzar por su obra que dibuja, al mismo tiempo, una cartografía muy precisa sobre lo que cambió en la cultura argentina y en qué sentido lo hizo” (Jitrik 1999: 24). Cambios que implicarían, en la producción literaria, la reivindicación del discurso incoherente de la locura (anomalía); la soberanía de la palabra y de las operaciones de escritura del texto; la frecuentación del método asociativo; la ruptura temática, la fragmentación y el corte; la noción de deseo como origen inconsciente de toda literatura. Ya en plena consideración del influjo lacaniano, Jitrik acota también –y esto me interesa subrayarlo con referencia a la obra de Gusman que voy a considerar aquí– la “*actitud de resistencia* frente a las condiciones culturales predominantes en el momento de la dictadura denominada ‘proceso’, de 1976 a 1983” (Jitrik 1999: 29; mi énfasis).

## 2. La Argentina del Proceso (1976-1983)

Una larga serie de pronunciamientos militares marca la historia de Argentina desde 1930 pasando por 1943, 1955, 1962, 1966 hasta culminar en 1976 con lo que se llamó el “Proceso de Reorganización Nacional” o la “Guerra Sucia”<sup>5</sup>. Período siniestro, a menudo comparado con el holocausto nazi, durante el cual se suprimen las garantías constitucionales a la vez que se ejerce la represión, la censura y la persecución política y cultural. La censura gira alrededor de tres ejes principales: la seguridad nacional, la sexualidad y la religión. Respecto de esta última –y como señala acertadamente Frank Graziano

---

*imaginación* aparecía en un lugar de rezago en relación a un sentido. Nunca, en verdad, me he puesto a comprobar si esta distribución de la economía ortográfica es verdaderamente así, pero para mí se trataba de una separación tajante entre la ficción y la crítica donde se renovaba un antiguo debate entre los ruidos, las imágenes y el sentido” (18).

<sup>4</sup> Ricardo Piglia también subraya, aunque desde un ángulo diferente, la posición central de Masotta: “[...] creo que los 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas. Un ejemplo que dice clarísimo de ese espíritu es Oscar Masotta” (Piglia 1999: 166).

<sup>5</sup> Para un análisis detallado de la “Guerra Sucia” y sobre todo de su transposición literaria, véase Corbatta 1999.

(1992)– la Junta Militar inviste su accionar con una cualidad mesiánica que reactualiza el modelo apocalíptico del cristianismo medieval. Modelo basado en una visión dicotómica, maniquea del universo que reduce la complejidad de lo social a las oposiciones binarias de Bien/Mal, Cristo/Anticristo, Orden/Caos, Salud/Enfermedad. El resultado es una mitología que autoriza, y hasta exige, el ejercicio de la tortura, las desapariciones y muertes como forma de expurgación y limpieza que permita la vuelta de un orden divino que había sido corrompido. Es la instauración de *lo siniestro* (*das Unheimliche*) definido por Freud como lo reprimido que retorna y que provoca horror<sup>6</sup>. En “Psychanalyse et politique: la leçon de l’exil”, el psicoanalista argentino León Rozitchner se refiere a la manifestación extrema de lo siniestro, vinculada con la muerte, los cadáveres, la aparición de espectros y de cuerpos desmembrados (Freud) poniéndola en relación con lo ocurrido en la Argentina en esos años<sup>7</sup>. Y recuerda la antigua tortura china que consiste en introducir una rata viva por el ano como análoga a la tortura llevada a cabo durante el gobierno militar:

Nuestros militares han puesto ratas vivas en las vaginas de nuestras mujeres, han abierto los vientres y retirado las vísceras palpitantes que han mostrado a los torturados. Ellos han violado a las mujeres delante de sus niños o compañeros. Han torturado a la madre y al niño que ella llevaba en su vientre. Todas las gamas del horror soñado, que la patología mostraba como propio de la alucinación aterrorizada de los enfermos o anormales que fabulaban lo irreal, la castración amenazante, todo está allí (Rozitchner 1981:168)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> “At this point I will put forward two considerations which, I think, contain the gist of this short study. In the first place, if psycho-analytic theory is correct in maintaining that every affect belonging to an emotional impulse, whatever its kind is transformed, if it is repressed, into anxiety, then among instances of frightening things there must be one class in which the frightening element can be shown to be something repressed which *recurs*. This class of frightening things would then constitute the uncanny; and it must be a matter of indifference whether what is uncanny was itself originally frightening or whether it carried some *other* affect. In the second place, if this is indeed the secret nature of the uncanny, we can understand why linguistic usage has extended *das Heimliche* into its opposite, *das Unheimliche*; for this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression” (Freud 1955: 241).

<sup>7</sup> En el mencionado artículo sobre lo siniestro, Freud enumera una serie de manifestaciones de lo siniestro entre las que se cuenta el tema del doble, el mal de ojo como manifestación supersticiosa de la omnipotencia del pensamiento, el retorno de los muertos bajo la forma de espíritus o fantasmas, el animismo, la magia y la brujería, las partes del cuerpo humano que adquieren vida independiente. Y como contrapunto histórico de la teoría sobre lo siniestro, y sus temas, escribe Rozitchner: “La terreur existait avant son déchainement. Qu’on lise, qu’on écoute les déclarations de ceux qui ont été torturés, ou la description de leur assassinat: les entrailles vidées, des hommes castrés, précipités des hélicoptères, toutes les dimensions de l’horreur que l’imagination peut inventer, c’est cela même que les tortionnaires et leurs machines, leurs agences et leurs méthodes ont du faire passer à la réalité, c’est cela qu’ils ont rendu réel pour arrêter la poussée des forces populaires. D’où auraient-ils tiré, les psychologues et les militaires qui ont élaboré les méthodes scientifiques de torture, tout l’arsenal de la cruauté sinon en faisant apparaître le sinistre au niveau de la réalité comme un effet à produire?” (Rozitchner 1981: 168).

<sup>8</sup> Se lee en el original, que yo traduzco: “Nos militaires ont mis des rats vivants dans le vagin de nos femmes, ont ouvert les ventres et en ont retiré les viscères palpitantes qu’ils ont montré aux torturés. Ils ont violé les femmes devant leurs enfants ou leur compagnon. Ils ont torturé la mère et l’enfant qu’elle porte en elle. Toutes les gammes de l’horreur rêvé, que la pathologie montrait comme le propre de l’hallucination terrifiée de malades ou d’anormaux qui fabulent l’‘irréel’, la castration menaçante, tout est là” (Rozitchner 1981: 168).

La literatura argentina después de 1970, y sobre todo la narrativa, representa simbólicamente ese referente histórico. De modo más explícito en la literatura escrita en el exilio, más críptico y hermético en la escrita en el país, esta narrativa transpone el inconsciente individual y colectivo mediante estrategias que encubren/descubren los rasgos salientes de la sociedad en ese momento. Dos novelas de Gusman, *El frasquito* (1973) y *Cuerpo velado* (1978), constituyen aquí mi objeto de análisis e interpretación, no sólo de la dimensión psicoanalítica del texto sino también como un modo de leer el horror, la censura y la autocensura, instaurados en la Argentina durante el gobierno militar.

### 3. Lectura del “otro lugar” en dos novelas de Luis Gusman

Vous aurez compris que, si j'en appelle à la psychanalyse pour contribuer à l'interprétation de l'expérience littéraire, je fais tout autant l'inverse: j'en appelle à la littérature pour affiner l'interprétation analytique (Kristeva 1997: 115).

Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en *otro lugar* (Piglia 1999: 19; mi énfasis).

Al analizar la revuelta como modelo psicoanalítico y su presencia en tres escritores franceses (Aragon, Sartre y Barthes), Kristeva enfatiza la relación entre la escucha del analista y la lectura de textos literarios, ambos en busca de ese inconsciente que se vela/devela en el discurso *anómalo* que comparten. Esa experiencia en su devenir, que pide ser escuchada e interpretada con nuestra propia participación, o ese “otro lugar” del que habla Piglia, es lo que me interesa explorar en las novelas citadas de Gusman, un escritor que define su vocación como “[...] una *diferencia rebelde*, metafísica ante un mundo que cernía sobre mí su sordidez: voy a ser escritor” (Gusman 1988: 19; mi énfasis). Busco delinear las obsesiones tanto del inconsciente individual, como colectivo, presentes en su ficción. Para ello los trabajos de Kristeva sobre la *révolte* y la literatura de la *révolte*, consistentes en una lectura atenta y respetuosa de Freud (así como del Freud de Lacan y la inscripción del psicoanálisis dentro del pensamiento moderno), me sirven como instrumento de análisis e interpretación de esa doble realidad, personal y colectiva, de ese imaginario individual y social.

*El frasquito*, publicado por primera vez en 1973 con prólogo de Piglia reaparece en 1984 con prólogo de Gusman, quien cuenta allí un episodio protagonizado por él en 1977 como vendedor en una librería de la calle Corrientes, y por una señora de aspecto respetable que oculta una actividad infame: “Exhibe [la señora] –escribe Gusman– un carnet en que puede leerse que pertenece al comité de moralidad de la Municipalidad, trabajadora ‘ad honorem’, vía liga de madres de familia” (Gusman 1984: 10). Esta señora le pide un ejemplar, justamente, de *El frasquito* y como él se lo niega, ella amenaza con llamar a la policía. Cuando Gusman le revela ser el autor de ese libro, ella le contesta: “Buena porquería escribió”. En este relato, Gusman relativiza la anécdota, nimia a la distancia, pero rescata todavía aterrado el poder de la mujer de apelar –como se dice– a las “fuerzas del orden”, ya que la censura, como se comprobó después, se expresó también en actos de “efectos virtuales y reales” (Gusman 1984: 13). Concluye Gusman: “En ese momento recordé una frase ‘La única pasión de mi vida ha sido el miedo’, pero en

este destino sudamericano el miedo no es una pasión. La máquina del terror hizo sentir sus efectos directamente sobre los cuerpos” (Gusman 1984: 12). En este prólogo Gusman habla de la censura —que pronto devendría autocensura— el terror generalizado e impune, la tortura y la muerte.

*El frasquito* es un relato de dispersión e hibridez. Podríamos ver como su núcleo central el episodio en el que el padre (que tiene dos mujeres y dos familias) llega al hospital donde la madre (del narrador) acaba de perder un hijo y le entrega un frasquito de esperma, fruto de su masturbación, como garantía de su fidelidad. Ese núcleo mínimo se abre y complejiza en diversos actos de masturbación y violación, en la referencia a los amantes de la madre, en las escenas melodramáticas entre el padre y la madre, en la recurrente mención del cantante de tangos Carlos Gardel, unas fotos, los caballos, el hermano mellizo muerto, la atracción del hijo hacia la madre, la religión. Me interesa detenerme en el párrafo con el que se abre la novela:

La policía me pega por haber matado al mellizo, me pega con cinturones negros de hebillas anchas y plateadas. Quieren que les cuente la historia del mellizo muerto. Policías y violadores con todo ese correaje sagrado, con ese olor a cuero, quieren que cante, que declare cómo maté al mellizo. Ahí está la madrecita mirándome, mi padre, el paraguayo, todos rodeándome, me torturan y me gritan asesino. [...] [M]e ponen la luz en los ojos y me preguntan dónde escondí el cuerpo del mellizo muerto, entonces les cuento que está en la Chacarita, el último nicho empezando a contar de la derecha, cerca de la tumba de Gardel, tan alto que nunca alcancé a ponerle flores (Gusman 1984: 21).

En este párrafo inicial ya están, en germen, varios de los leitmotiv de la obra de Luis Gusman que configuran no sólo su *mitología personal* sino que aluden, veladamente, al inconsciente colectivo de ese momento en Argentina. Se trata de una escena de tortura (“me pega con cinturones de hebillas anchas y plateadas”) en la que aparece la autoridad, el padre y la policía, que haciendo uso y abuso de su poder, utiliza la violencia física, la violación y la coacción para que el inculpado confiese un crimen que no ha cometido (en la persona del “mellizo”, su doble) en presencia de una madre deseada e inaccesible y de un padre injuriante. El texto se hace denso (y velado) en el uso del lunfardo que refuerza el tono melodramático y tanguero, y en el gusto por *lo cursi* epitomizado en la figura omnipresente de Gardel. Gusman maneja una intertextualidad que combina lo culto y lo popular: una ficción narrativa compleja y las letras de tango (lo que le vincula con el Manuel Puig de *Boquitas pintadas*), inscribiendo el texto en una tradición que relaciona a Borges y Arlt (o al menos el Arlt de Massota; aunque no hay que olvidar lo que sostiene Piglia en *Respiración artificial*: que toda la narrativa argentina actual es el resultado de esa ‘cruza’). En el reverso de esa intertextualidad que configura un texto fragmentario y disperso, se adivina la referencia autobiográfica y la presencia del inconsciente colectivo. Dice Gusman en su *Autobiografía literaria*: “Por esos años me fui a vivir a las letras de tango. Estaba armado de esas frases”. Y agrega: “Yo era ese hijo, ese bastardo iluminado por la dicha de un don divino. Yo era ese hijo perdido” (Gusman 1984: 45).

En sus estudios sobre la *révolte*, Kristeva reitera la importancia del Edipo freudiano como elemento fundamental del sistema del inconsciente. El padre da legitimidad, es la ley pero también es el antagonista que debe ser vencido por el hijo para poder llegar a poseer a la madre deseada. Negar ese deseo de dar muerte al padre puede generar un rechazo del padre como origen. De allí la reivindicación de ser bastardo, el hijo perdido

que reniega del padre real y ‘se hace a sí mismo’<sup>9</sup>. Esta historia personal encuentra su homólogo en la historia sociocultural de Latinoamérica si se lee la búsqueda de independencia con respecto a España como un modo de renegar del origen. Y se hace presente también en el prólogo que escribe Gusman al estudio de Martini Real sobre el *Facundo*: “En esas dos genealogías, la de Facundo y la propia, que Sarmiento reconstruye ‘prolijamente’, surgen dos héroes con pasados distintos; si bien, con un denominador común, *esos dos hombres se han hecho solos, a sí mismos*” (Gusman 1991: 14; mi énfasis).

Gardel, por su parte, es también –al menos en una de las tantas versiones de su origen– un hijo bastardo que ‘se hace a sí mismo’. En el imaginario colectivo ese ídolo popular representa, junto con Perón, el automovilista Gálvez y el boxeador Gatica, al Macho, el hombre autoritario y prepotente que aúna carisma, dinero, seducción y poder<sup>10</sup>. En otras palabras, representa el padre todopoderoso que asume formas diversas en el inconsciente, tanto individual como colectivo. Dentro de la representación autoritaria se introduce también un malevaje rescatado en el tango y que sirve en el texto no como oposición sino como refuerzo de la representación del *culto del coraje* que va, según Borges, desde el *Martín Fierro* hasta *Juan Moreira* reuniendo en una paradoja esencial al gaucho matrero y desertor (Fierro) con el representante de la justicia (el sargento Cruz)<sup>11</sup>. Ley y marginalidad se unen en la afirmación de una identidad naciente, individual y nacional.

Kristeva retoma los dos momentos del desarrollo del Edipo en el pensamiento freudiano: por un lado, desde el punto de vista estructural, el complejo de Edipo y la prohibición del incesto organizan la psique del ser parlante; por el otro, desde un punto de vista histórico se asociaría la muerte del padre con el origen de la civilización (Kristeva 1996: 30). Esto está presente en *Tótem y Tabú*, en donde Freud refiere la existencia de hombres primitivos viviendo en hordas bajo un jefe que les exige a la vez sumisión total y les prohíbe el contacto con las mujeres, a las que sólo él tiene acceso. Viene luego la revuelta, la muerte del padre y su ingestión, mediante la cual los hermanos se identifican con él, reemplazan el padre muerto por su imagen, y pasan a experimentar la culpa y el remordimiento que cimienta el pacto social entre ellos (hijos/hermanos).

El mito de Edipo y la interdicción del incesto ocupan un lugar central en la narrativa de *El frasquito* cuyo estilo también exhibe las huellas de Freud y de sus continuadores (Lacan, Levi-Strauss, Kristeva). Refiriéndose a la dimensión psicoanalítica del texto, Jitrik la define como “un efecto de cuasi ilegibilidad, por medio de una prosa cortada, ‘interrupta’” (Jitrik 1999: 28) y la relaciona con la noción de *corte* entendido como “zona

<sup>9</sup> En *La rueda de Virgilio* se lee: “Lo cierto es que en el momento de mi nacimiento se pensó en la posibilidad de dejarme definitivamente ese apellido Vázquez, es decir, anotarme directamente a nombre de mis abuelos. Por lo tanto, ellos hubiesen sido mis padres, mi madre mi hermana, mis tíos mis hermanos y yo un vástago idiota, hijo de la vejez [...] Pero entonces ¿qué trama se hubiera armado de esa manera? Una genealogía bastarda, idiota [...]” (Gusman 1988: 21-22).

<sup>10</sup> A Perón se le llamaba a menudo el Macho; también “[...] el General, el Líder, el Hombre, el Potro” recuerda Saer (1991: 182).

<sup>11</sup> “El famoso *culto del coraje* –leitmotiv deprimente de la peor literatura argentina, de los dislates criollistas al tango– es un prolongamiento xenófobo de una actitud que, ante las transformaciones sociales producidas por la inmigración, finge atribuir un valor mitológico, con connotaciones éticas superiores, a la violencia sórdida y banal de la época patriarcal” (Saer 1991: 176).

de ingreso, a través de la frase, en el abismo significante” (Jitrik 1999: 28). Mediante tales *cortes* aparece el padre ausente, del que se reniega pero al que se teme, se admira –la camisa de seda, el vaso de whisky y los cigarrillos Chesterfield, el dinero, la apostura, los gemelos de la camisa– y a quien se quiere matar. En el siguiente relato de un sueño en *El frasquito* podemos leer (en la inscripción textual) la estrategia simbólica que Freud analizara en especial en *La interpretación de los sueños*:

Camino por una calle desierta, es de madrugada, voy revoleando un frasquito que encontré por ahí, lo revoleo tan alto que va a parar arriba de un balcón, cuando subo a buscarlo aparece una mujer vieja parecida a una bruja, el frasquito cayó y dejó todo el piso manchado de esperma maloliente, entonces empiezo a correr, sabiendo que ella no me puede alcanzar nunca porque anda en muletas, pero corre ligero como el viento y me alcanza, me quiere agarrar con sus manos huesudas, pero yo le empiezo a pegar y le pido que me devuelva el frasquito.

Yo no puedo correr porque llevo al mellizo debajo del brazo que me pide que lo proteja, es entonces cuando aparece el guerrero alto armado de una lanza y comienza a perseguirme y a arrojarme lanzazos mientras que en la otra mano blande una enorme espada y amenaza con cortarme la cabeza, el hombre ese me pide el frasquito, yo agarro una de las lanzas que me arrojó y me doy vuelta para matarlo, pero su grito me paraliza “ahí no, que murió el rey antiguo”, miré al suelo y me di cuenta de que estaba parado dentro de un círculo rojo, el mellizo había recibido un lanzazo y andaba por el suelo moribundo, de pronto, se empieza a transformar en un frasquito, un frasquito parlante que me pide que no lo deje solo, que lo lleve conmigo, entonces el gigante, sin compasión alguna, lo aplastó con uno de sus enormes pies, el frasquito llora y se muere y el círculo donde está parado se transforma en un charco de sangre (Gusman 1984: 34).

He transcrito el texto del sueño en su totalidad porque leo allí, en la reiteración de sus leitmotiv, la continuación del párrafo con que se abre la novela: el frasquito de esperma, el mellizo, la madre, el padre y la lucha dispar en que se aúnan sexualidad y poder. En *La interpretación de los sueños* Freud habla de las estrategias de desplazamiento operadas por el proceso onírico –condensación/fragmentación/desplazamiento– mediante las cuales el contenido manifiesto esconde (por acción de la censura) el contenido latente que debe ser reproducido en la interpretación. En el sueño, la masturbación se vincula con el frasquito que simbolizaría el órgano sexual masculino (y remite al recipiente en que se deposita el esperma, como vimos antes) y el hermano muerto. El acto de subir aparece equiparado con el acto sexual llevado a cabo con una madre transformada por la censura en una vieja paralítica quien, de golpe, “corre ligero como el viento”. La representación simbólica del padre sería ese guerrero quien, armado de lanza y espada –símbolos de la potencia sexual y del poder– amenaza con castrar al hijo (“cortarme la cabeza”) el que a su vez desea matar al padre con una de las lanzas del guerrero. Y la interdicción que evoca al macho de la tribu original, narrado por Freud en *Tótem y Tabú*, aparece en el grito “ahí no, que murió el rey antiguo”. Respecto de la repetición en la muerte del mellizo, veo sus transformaciones (de acuerdo con Freud) como la representación de la relación causa-efecto: el mellizo no querido es matado ya sea en el acto sexual interrumpido, o en la masturbación, convertido en frasquito y aplastado (círculo, repetición) por el pie del gigante/guerrero/rey antiguo/padre, o en la sangre del aborto materno. En *La rueda de Virgilio* escribe Gusman lo que podría ser una clave para leer ‘el gemelo muerto’:

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 [...] (12).

*El frasquito* sería ese intento de articular/narrar su propia historia y la del país en una clave psicoanalítica por medio de una prosa fragmentada y tejida por asociaciones libres, lo que crea una atmósfera onírica, tramada por sentidos múltiples y latentes que se desplazan y reiteran mediante encadenamientos de metáforas y metonimias. La de Gusman es una escritura que privilegia un lenguaje de significados latentes que buscan descifrar el del inconsciente y que, al mismo tiempo, se instituye en terapia. En su ensayo “Kafka: el Prometeo moderno”, Gusman transcribe una cita de Esquilo: “No sabes, Prometeo, que para un temple enfermo los únicos médicos son las palabras” (Gusman 1998: 17). Esas palabras, que significan el inconsciente a la vez que liberan y hasta curan, actúan ya sea por libre asociación, o por desplazamiento y sustitución (metáfora y metonimia) y, sobre todo, por el poder de su polisemia. Por ejemplo, la palabra “polvo” que puede significar *droga, semen, cosmético, tierra*. También el “cinturón”, “el cuchillo”, “la sevillana”, “el rebenque”, “la pistola o el revólver”, “los caballos” que aluden al miembro viril y al coito. Y expresiones como “echarse un polvo” o “calentar la pavita” que conllevan a la vez connotación sexual y social (sexo y poder):

Ana es única, salgo y la dejo sola con esos hombres, la abandono, me escapo, la dejo en la pieza con las fotos de Gatica, de Oscar Gálvez, con los machos de la costa, con cicatrices en la cara y sevillanas relucientes, la dejo flotando en esa cama inmensa, y otras manos calentarán la pavita, meterán el dedo para ver cómo está de caliente el agua y la echarán en la palangana (1984: 40).

Además de las expresiones coloquiales de sentido sexual hay acciones paralelas que se condensan: calentar a la mujer pero también calentar el agua con que se lavarán antes y sobre todo después del contacto con la prostituta. Ana, que queda en manos de los “machos de la costa” con “sus sevillanas relucientes” es también la madre a quien se espía en los encuentros con el padre, el pastor, el paraguayo que comparte la cama inmensa que a él le está prohibida.

En *Cuerpo velado* (1978), que se abre con la dedicatoria “A mi padre”, las características apuntadas se robustecen y el burdel, el cementerio y la casa de empeño se vuelven los centros en los que transcurre la acción. La anécdota es mínima y ya presente en el título, o en uno de los significados del título, porque una vez más el *cuerpo velado* puede ser: cuerpo cubierto por un velo, o cuerpo que es objeto de velatorio. Se refiere a un hombre que deambula por la ciudad y el campo en busca del dinero para enterrar a su abuelo en santa sepultura. La narración es fragmentaria y dispersa. El silencio pauta lo narrado y conduce a lo borrado, lo borroso, lo no dicho que vela el cuerpo real y lo denuncia por ausencia, lo revela y formula en el hueco de lo no dicho. La muerte omnipresente expresa esas muertes multiplicadas, confusas, calladas que asolan el país y a las que no se puede nombrar:

Con qué palabras poder explicar la calamidad de este momento; con qué, las muertes; cómo poder igual con lágrimas los duelos pasados. Derrumbada cae la ciudad. Cadáveres



yacen extendidos por las calles y las casas y hay algunos que han ido a morir a los umbrales religiosos de los templos (Gusman 1978: 14).

Aparecen varios personajes: una enigmática dama española (que reaparecerá en *En el corazón de junio*), un músico muerto y un condenado a muerte. La atmósfera kafkiana se robustece en la objetivación del tráfico de sangre y el tráfico del oro (hospital/casa de empeños) y se concentra en la figura del condenado a muerte quien se confiesa en una lengua desconocida y es juzgado en medio del campo durante una doma y una carrera de caballos. Esta bestialidad se agudiza en la anécdota del viejo capataz, acerca de un caudillo que jineteaba, desnudo, seres humanos. Un buey es degollado mientras se interroga al acusado acerca de su madre y se le desnuda en una escena cuyo intertexto pareciera ser *El matadero* de Esteban Echeverría. También, como en *El frasquito*, aparecen las fotos con su valor de evocación y de superficie. En su autobiografía literaria dice Gusman: “cuando la juventud se apodera de la infancia, las estampas dejan lugar a las fotos” (Gusman 1988: 65). Las fotos reproducen escenas sexuales, mujeres desnudas vistas por el ojo masculino que ejerce el poder de la mirada, y manifiestan también otras formas de poder, como en el caso de las fotos de Hitler y Eva Braun y de los campos de concentración. De nuevo, sexualidad y poder que es ahora poder político. Poder, autoridad, terror del holocausto evocado desde el terror de la Argentina bajo el gobierno militar:

Cerré los ojos, recordé otras fotos. Una muy borrosa en que aparece Hitler acompañado de Eva Braun. Caminan desnudos por una residencia. La foto está tomada desde atrás y la mujer posee hermosas caderas. Muy blancas y redondas, muy alemanas. El hombre es entrado en carnes. Recuerdo que la reteníamos uno o dos minutos y que volvía a circular. Nadie sabía cómo se había conseguido ni de dónde había llegado. Era pública (Gusman 1978: 27).

Hay una referencia al hombre del tatuaje: “También había un círculo con una cifra. Tal vez el hombre estuvo alguna vez en los campos... pero no, porque esa cifra está en medio de una figura borrosa, tal vez la de un felino” (Gusman 1978: 92). Otra referencia, mediatizada por las fotos, a los campos de concentración y a la miseria de la condición humana sometida, queda expuesta en los cuerpos femeninos que suscitan rechazo y atracción en la mirada fascinada de los jóvenes: “Recuerdo aquellas otras [mujeres] desnudas que aparecían en las fotos de los campos, con los cuerpos raquíticos y los pechos flácidos pero estaban desnudas y no podíamos dejar de mirarlas” (Gusman 1978: 107).

Como en el texto anterior, el juego entre Eros y Tánatos vuelve a aparecer aquí bajo la forma del culto a los muertos, la autopsia, el profanador de cuerpos, el asesinato y la violación. Está también el río<sup>12</sup>, con sus diferentes modulaciones y acordes de una obsesión que es, a la vez, personal y colectiva. Hay un episodio en el que se cuenta la entrada de un hombre en una casa ajena con el fin de matar a una mujer a quien, al amenazarla con el revólver, le dice: “de un tiro en la sien nadie se salva” (Gusman 1978: 63).

---

<sup>12</sup> El río ocupa un lugar protagónico en la obra de Gusman: “La muerte fluye en todas las metáforas del río en movimiento, y comienza cierto ejercicio del adorno que responde al culto del muerto” (Gusman 1988: 55). De nuevo, la polivalencia: es el río de la Plata, es el topos río/vida/muerte y será también el río Liffey de Joyce (véase “La noche más profunda” en Gusman 1998: 73-85).

Con su estilo fragmentario, discontinuo, onírico, Gusman pareciera querer plasmar la atemporalidad del inconsciente y su lógica de la repetición. Repetición que respondería al inconsciente individual del autor pero también al inconsciente colectivo. En su escritura, Gusman va produciendo un texto con los fragmentos de un referente real que incluye a las Madres de Plaza de Mayo, los desaparecidos, el terror generalizado, el comercio infame de los cuerpos y los cadáveres lanzados al río, el poder de los militares a caballo. Sintetizado todo ello en la mirada que se desliza por la superficie de otra foto: “una foto, en que por esos azares de esta tierra mía, lo acompaño a Borges. Al lado del busto de la Eva [Perón], y de un cuadro del General [Perón], como jinete, montando el caballo pintado” (Gusman 1988: 52). Pese a la censura, y a la autocensura durante la dictadura militar, Gusman no puede dejar de reconocer en su *Autobiografía literaria* que: “El libro [*Cuerpo velado*], escrito entre noviembre de 1976 y el año 1978, hace circular una morandad confusa. Fosas comunes, NN, cuerpos irreconocibles, morgues; por ese tiempo eso formaba parte de nuestra cotidianeidad” (Gusman 1988: 68). Y es esa cotidianeidad, censurada en lo social, la que va a aparecer en el “otro lugar” del que hablaba Piglia. Un “otro lugar” cuya textura se nutre de las obsesiones personales del autor para nombrar, por desplazamiento, ese inconsciente colectivo del que no se puede hablar. Un “otro lugar” que recompone en la escritura la memoria individual y la memoria colectiva como un acto de restauración y de cura<sup>13</sup>.

## Bibliografía

- Brooks, Peter (1994): *Psychoanalysis and Storytelling*. Cambridge/Oxford: Blackwell.
- Corbatta, Jorgelina (1999): *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Freud, Sigmund (1955): “The Uncanny”. En: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Volume XVII. London: Hogarth Press, pp. 217-253.
- (1985): *La interpretación de los sueños*. Bogotá: Planeta.
- Graziano, Frank (1992): *Divine Violence. Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine “Dirty War”*. Boulder: Westview Press.
- Gusman, Luis (1978): *Cuerpo velado*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1984): *El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires: Legasa.
- (1988): *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria*. Buenos Aires: Conjetural.
- (1991): “Prólogo”. En: Martini Real, Juan Carlos: *Notas sobre el padre en Facundo*. Buenos Aires: Pierre Menard ed., pp. 7-20.
- (1998): *La ficción calculada*. Buenos Aires: Norma.
- Jitrik, Noé (1999): “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico”. En: Cella, Susana (ed.): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 19-31.
- Kristeva, Julia (1996): *Sens et non-sens de la révolte*. Paris: Librairie Fayard.
- (1997): *La révolte intime*. Paris: Librairie Fayard.

<sup>13</sup> Respecto a esto conviene recordar lo que Gusman reconoce en *La ficción calculada* respecto de las preocupaciones dominantes en su obra: “Como en esas pinturas de Pollock la figura se fue construyendo después, a distancia, en el movimiento mismo de alejarse”. Y distingue allí las dos líneas de su escritura: “Una de ellas era la memoria, y las memorias en su relación con lo político” (Gusman 1998: 12; mi énfasis).

- Piglia, Ricardo (1980): *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- (1999): *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Puig, Manuel (1972): *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosa, Nicolás (1999): “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”. En: Rosa, Nicolás (ed.): *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 321-347.
- Rozitchner, León (1981): “Psychanalyse et politique: la leçon de l’exil”. En: *Les Temps Modernes* 420-421, pp. 231-46.
- Saer, Juan José (1991): *El río sin orillas*. Buenos Aires: Alianza.
- Sigal, Silvia (1991): *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Terán, Óscar (1991): *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.