

Sobre la narrativa de Daniel Guebel

About the Narrative of Daniel Guebel

Sobre a narrativa de Daniel Guebel

Nancy Fernández

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA/CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS (CONICET), ARGENTINA

Docente e investigadora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en Conicet. Autora de *Narraciones viajeras* (Biblos, 2000), *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Beatriz Viterbo, 2008), coautora de *Fumarolas de Jade. Las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Estanislao Balder/UNMDP, 2002), *Poéticas impropias* (Unmdp, 2014), *Vanguardia y tradición en la narrativa de Cesar Aira* (Pittsburgh, ILLI, 2016) y coeditora con Juan Duchesne Winter de *Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Correo electrónico: naferna66@yahoo.com.ar

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.sndg



Resumen

La poética de Daniel Guebel es inclasificable, menos por la disolución de los géneros (novela, relato, ensayo o teatro), en cuanto resultado visible en el texto (como producto concluido), que por procedimiento y forma expuestos en el proceso de la escritura en movimiento perpetuo. Procedimiento y resultado exponen sus ejes sobre el amor, la mística, la política y el arte, que privilegian el misterio como búsqueda de sentido y construcción de un universo posible, y están articulados alrededor de un narrador atento al acontecimiento, tan puntual como expansivo y al caleidoscópico perfil del personaje. La escritura de Daniel Guebel es un objeto litigioso y desafiante que juega con las convenciones de la alta cultura y la cultura de masas, la lengua erudita y la lengua popular, la palabra estetizada y la letra sexuada. De este modo, los protocolos del buen decir se desnaturalizan en una experimentación extrema, entre los bordes de parámetros y valores heredados para interrogar las condiciones contemporáneas de la sensibilidad en la producción del arte y la literatura.

Palabras clave: escritura; poética; literatura; experimentación; narrador; Daniel Guebel; literatura argentina

Cómo citar este artículo:

Fernández, Nancy. "Sobre la narrativa de Daniel Guebel". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 617-632. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.sndg>

Abstract

The poetics of Daniel Guebel defy classification. Not only because of the genre dissolution (novel, story, essay, or drama), as a visible result in the text (as a finished product), but also by procedure and form exposed in the perpetually moving writing process. Said procedure and result show their axes on love, mystics, politics, and art, favoring the mystery as a search for meaning and construction of a possible universe, articulated on a narrator focused on the events, being precise as much as descriptive, and on the kaleidoscopic profile of the character. The writings of Daniel Guebel are contentious and defiant objects, playing with the conventions of high and mass culture, cultivated and popular culture, aesthetical and sexualized words. In this way, the protocols of educated writing are denaturalized in an extreme experience between the parameters and values inherited to question contemporary conditions of sensibility in the production of art and literature.

Keywords: writing; poetics; literature; experimentation; narration; Daniel Guebel; Argentinian literature

Resumo

A poética de Daniel Guebel é inclassificável, menos pela dissolução dos géneros (romance, relato, ensaio ou teatro), em quanto resultado visível no texto (como produto concluído), que pelo procedimento e forma exibidos no processo de escrita em movimento perpetuo. Procedimento e resultado expõem seus eixos sobre o amor, mística, política e arte, privilegiando o mistério em tanto procura de sentido e construção de um universo possível, e estão articulados ao redor de um narrador atento ao evento, tão pontual como expansivo, e ao caleidoscópico perfil da personagem. A escrita de Daniel Guebel é um objeto litigioso e desafiador que brinca com as convenções da alta cultura e a cultura de massas, a língua erudita e a língua popular, a palavra estetizada e a letra sexuada. Assim, os protocolos do bom dizer desnaturalizam-se em uma experimentação extrema, entre os transbordos de parâmetros e valores herdados para interrogar as condições contemporâneas da sensibilidade na produção da arte e a literatura.

Palavras-chave: escrita; poética; literatura; experimentação; narrador; Daniel Guebel; literatura argentina

Incipit

El nombre de Daniel Guebel se instala en el campo de la literatura argentina y comienza a circular con fuerza en la década de los noventa, junto al grupo Babel (Martín Caparrós, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, entre otros). Contando con una primera novela de juventud (*Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, 1988), en 1990 obtiene el Premio Emecé por su segunda novela, *La perla del emperador*, con un heterogéneo jurado integrado por César Aira, Tomás Eloy Martínez y Abel Posse. A partir de ese momento, comienza una carrera artística (arte es objeto y palabra que no abandonará nunca) abordando todos los géneros literarios: desde novela, pasando por cuento y obras teatrales, hasta guiones cinematográficos. Como si fuera poco, incursiona en la experimentación del formato televisivo de los *realities show* cuando el género recién empezaba a imponerse en Argentina.

Aunque Babel no hiciera de lo “nuevo” un valor en sí mismo, realiza operaciones culturales con la suficiente eficacia para que autores y críticos midan su propia pertinencia de acuerdo con el programa que está empezando a hacerse notar. El manifiesto del Grupo Shangháí lleva la firma de Martín Caparrós y se publica en la revista *Babel*, en 1989. Con esta rúbrica, funcionando a modo de caución identitaria de una formación o eje estético e intelectual, Shangháí/Babel lanzan su concepción neoexperimental de aquello que se proponen impulsar como materia en un desierto cultural que implica la década de los ochenta, luego de la devastación trágica en materia política y económica (la última dictadura militar, el contexto internacional con Ronald Reagan y George H. W. Bush). Los jóvenes escritores se reúnen en una nómina tutelar con Jorge Luis Borges a la cabeza (contra *Rayuela* de Julio Cortázar), Fogwil, Juan José Saer, Manuel Puig, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera y el muy reciente César Aira, con su segunda novela *Ema, la cautiva*. Sus objetivos: vindicar la ficción, prescindiendo de aquellos mandatos moralistas que las buenas conciencias literarias asignan al imperativo de la comunicación y el compromiso; explorar los cuerpos de la lengua y la tradición, los cuerpos desaparecidos (sin prescribir testimonios) y los de la letra sexuada; despejarse de pruritos timoratos, e indagar sobre los bordes del gusto, de lo bueno, de lo malo, de lo alto y de lo bajo, desalojando las clásicas prescripciones la corrección. De alguna manera, bien podemos tomar en préstamo el modo en que Andreas Huyssen, aun cuando discrimina la obra artística (en todas sus variables modernas) de la basura cultural, critica como perimida la filosofía de T. W. Adorno, detractor de la industria cultural y la moderna cultura de masas, en favor de un arte moderno cuyo precedente inaugural es Baudelaire. Podría decirse que Shangháí/Babel se propone replantear

los términos de lo que es arte y lo que no, así como qué tendencias deben marcar proa en los sistemas de filiación de la literatura argentina contemporánea.

Igualmente, la tendencia “prográmática de Babel” implica adscribir al exotismo, cuya distancia estimula la eficacia de las ficciones nacionales, y fomentar la mitología sostenida en el carácter leve de su propia necesidad, en la autorreferencia, ligada al concepto de autonomía, aunque en este texto inaugural, el interrogante problematice en qué consiste su auténtica condición histórica y material. Sterne, Joyce y hasta Rabelais constituyen su punto de anclaje. Las posiciones recomenzaban las discusiones, las polémicas, fijando su atención en los objetos litigiosos por antonomasia y en las prácticas simbólicas imantadas en la forma de operaciones culturales: en este caso, un nuevo diseño grupal (Martín Caparrós, Jorge Dorio, Guillermo Saavedra, Daniel Guebel, Carlos Feiling, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Alan Pauls, más tarde Sergio Bizzio).

Años después, es el propio Guebel quien replantea el juego inicial cuando fija su postura respecto a las prerrogativas de la literatura para apropiarse de todos los temas (hijo dilecto de Borges, si recordamos “El escritor argentino y la tradición”), y para hablar, desde su específica territorialidad, de la política, sin que esta imponga sus requisitos, su tono, su lenguaje y su carga funcional. El camino que traza Guebel es de la literatura a la política (y no al revés), transmutando sus signos y valores para retornar a lo literario desde el extrañamiento más extremo. Así, deja asentadas las premisas de una poética experimental donde la forma y el sentido (deambulando entre la alta cultura y la cultura de masas) marcan un efecto ultravanguardista.

Sin embargo, todo esto está muy lejos de convertirse en una torre de marfil en el siglo XX, una teoría actualizada del arte por el arte que, hacia fines del siglo XIX, obró como antecedente de las vanguardias históricas. Casi podríamos decir que, paradójicamente, Shanghái/Babel, lejos de la actitud hostil de lo moderno hacia la cultura de masas, emprende nuevas negociaciones con los medios de comunicación, con los circuitos institucionales (la universidad), con el mercado editorial y con los géneros en particular. Sin confundir arte y vida cotidiana, literatura y vida reorganizan el conjunto de prácticas orientado hacia operaciones desestabilizadoras de lo que hasta entonces había sido considerado canónico. Es Guebel otra vez quien subraya que Babel surge en cuanto cobertura de una falta ostensible: la de los suplementos culturales. Y a partir de allí se barajan todas las posibilidades que alienten la contaminación de registros, la polución de relatos que no traduzcan mecánicamente una realidad considerada externa a la escritura y puesta afuera de antemano. Porque ya no se trata de anular los grandes temas para pasar (como muchas veces se sostuvo) a una posmodernidad descontextualizada;

se trata, más bien, de socavar las bases de las grandes premisas, tomar esos tópicos, universales y eternos, desde aristas desplazadas, marginales, mínimas. Y, sobre todo, de plantarse contra la idea de corrección técnica para gozar de los engarces de cada palabra.

La narrativa insumisa

Si el filósofo Ludwig Wittgenstein advertía que callar es una alternativa frente a lo que no se puede decir, la poética de Daniel Guebel no conoce restricciones. Sí se puede señalar que hay una función en la literatura y para Guebel es la de contar historias, aun cuando el narrador especula, interpela, imagina y conjetura. En este caso, los “juegos del lenguaje” (en términos de Wittgenstein) ejercitan combinatorias y variaciones que proscriben el carácter admonitorio de normas y valores; sin embargo, a diferencia de algunas tendencias contemporáneas, la prosa de Guebel jamás abandona los conceptos de arte, literatura y estética, sin necesidad de forzar la escritura con mojones autotélicos. La textura de Guebel imanta el aspecto más sensitivo de la enunciación, allí donde quien narra alterna y revuelve un mundo de posibilidades que los desenlaces van a precipitar hacia cualquier dirección.

Respecto a lo que muchos pueden tomar como un punto de inflexión desde que publicó *Derrumbe* (2009) hasta cuando define su relación con la propia escritura, el escamoteo o la interdicción no es un rasgo en el modo de concebir o de realizar su poética narrativa. Desde ese lugar indaga los universos que le permiten transferir, como pases de magia, sistemas epistémicos, religiosos, estéticos, a un territorio con leyes propias: la literatura. A modo de cita, *Los elementales* (1992) aborda el límite experimental de la representación científica; *El caso Voynich* (2009) transita, como un policial misceláneo, por los derroteros inciertos de autorías y atribuciones de un manuscrito cuya grafía es una lengua desconocida. Y si pensamos en *La vida por Perón* (2008) y *La carne de Evita* (2012), la propuesta política deconstruye la mitología sacralizada para poner, en plano horizontal y contiguo, los acontecimientos históricos y los sucesos fraguados al delirio. Hablamos de deconstrucción (en el sentido de Jacques Derrida), porque disuelve marcos y contextos, liquidando cualquier presupuesto que funcione como acreditación referencial. En este sentido, la liturgia patriótica de lo nacional y popular emplaza sin culpa y sin castigo su propio régimen de veridicción. En *La vida por Perón*, Daniel Guebel desmonta la imagen pública de los hijos del oprobio, los Montoneros estigmatizados en la Plaza al grito paterno de “estúpidos imberbes”; allí, con la doble historia de militantes y familiares ajenos a la intriga conspirativa, con la doble función de actores y asistentes, Guebel jaquea lo real entre la escena

manifiesta de la actuación teatral, el ensayo y la puesta en escena de una versión de Moreira y la otra escena que encubre el objetivo: el cadáver de Perón como botín de guerra, de revancha, o como tótem de fiesta profana y tutelar.

En *La carne de Evita*, Guebel formula una operación estética, afirmando el estatuto vanguardista del más drástico de los exotismos. Cruces de espacios y tiempos donde la construcción de monumentos y fantasías funerarias merodean alucinados en torno del Taj Mahal, ciudades imaginarias, que coexisten con diseños urbanos y montajes arquitectónicos, en cuanto invenciones legibles como espacios potenciales para alojar al nuevo sujeto social: la masa. Guebel desnaturaliza el mito sin prejuicio, al indagar por aquellos elementos que constituyeron la eficacia y sensibilidad de un movimiento político y social: la afectividad, la religión, el amor (Perón y Evita o el de la “familia” simbólica, a saber, los padres del pueblo, el rito atávico de la lealtad, la estética, el sexo).

Las fábulas místicas, eróticas, científicas, políticas, (auto)biográficas (y aquí podemos citar *Derrumbe*, *El día feliz de Charlie Feiling*, *Mis escritores muertos* y *Las mujeres que amé*) optan entonces por itinerarios que desalojan cualquier tipo de teleología, alguna noción de desarrollo o avance en el sentido clásico de progreso. Así, la poética de Guebel no se rige por mediaciones totalizantes, ni por sistemas de causa-efecto asumidos en un modo de representación dialéctica. Si más de una vez sostuvo, taxativo, que no tiene por qué demostrar que lo escribe es cierto, son sus textos los que reafirman una posición absolutamente radical en sus principios de forma y procedimiento. Desde esta perspectiva, se privilegia el acto de narrar por encima de cualquier preceptiva acorde con el estatuto de lo verídico y lo verosímil, en correlato con lo real exterior, con alguna sanción referencial.

Sus historias se constituyen en la búsqueda del sentido y en su extravío, en la digresión que vislumbra el brillo de un retorno siembre abierto a la errancia, a los relentes de la diferencia. En principio, la narratividad en Guebel se sostiene sobre el devenir de episodios y personajes, de puestas en escena donde el narrador expone su mirada; derivas del sujeto de enunciación que perturba (jamás tranquiliza) con un modo de ver y penetrar en los intersticios de detalles y pormenores; un narrador que sugiere azares, senderos bifurcados, otras temporalidades y finales posibles. Y en todo esto que es, en definitiva, material de tierra incógnita, reside la poeticidad de su modo de contar. Entre el simulacro de una lógica precisa sobre los vaivenes de lo posible y lo probable; a su vez, entre el misterio de los viajes como tópicos y como auténtica sintaxis del movimiento y la mutación (*La perla del emperador*, *Los padres de Sherezade*), y el goce por abolir los límites del lenguaje, la textualidad inscribe una cesura y allí marca la

plena eficacia de su poeticidad. Narratividad poética desde lo más lejano hasta la intimidad “personal”, hasta lo cotidiano y los espacios donde circulan los afectos de la cercanía en los quicios más recónditos del secreto (*Mis escritores muertos; El día feliz de Charlie Feiling*, en coautoría con Bizzio): coincidencia súbita, espiralada, en un mismo punto.

A pesar de que sostenga, con razón, que sus textos son disímiles entre sí, hay hilos conectores (él alguna vez los llamó *subterráneos*) que permiten entrever el proceso de producción de la escritura, más allá de los textos como productos, rubricados con firma y sello. Hay una temporalidad casi invisible, difícilmente legible, que transcurre entre el acto voluntario de “querer perderse en la diversidad del estilo” y las huellas ajenas, desprendidas de cualquier manifestación autoral. Lo que la poética de Guebel instala como desafío es el recorrido sobre o entre los movimientos, más o menos perceptibles, de las variaciones que transforman su escritura, los cortes y los atajos, y aquellos signos que identifican su producción, ciertas constantes que se repiten en los contextos narrativos menos previsibles. Citemos como ejemplo algunas novelas como *El terrorista* (1988), *Matilde* (1994), *Carrera y Fracassi* (2004). Puede ocurrir que, quien las haya leído, encuentren más disparidades que vínculos, más desemejanzas que elementos en común. No obstante, esas “conexiones” tienen menos que ver con continuidades lineales (ni la obra en su conjunto ni un texto en su singularidad se caracterizan aquí por presuntas linealidades), que con inscripciones disfuncionales, o sea, con matrices cuyas variables de adecuación desplazan sus ejes (referenciales, tópicos, estilísticos, registros de lengua y composición) en zonas máximas o mínimas, de mayor espacialidad o menor visibilidad en la escritura. Las conexiones son rizomas, repeticiones y desplazamientos de forma arborescente. Aunque también puede pensársela como un caleidoscopio, un prisma, en conjunto y en cada uno de los libros.

En el caso de las novelas citadas, con argumentos y lenguajes disímiles entre sí, el malentendido y el error son los motivos disparadores (no tanto los temas), la materia prima que da forma al curso del relato y a desenlaces acelerados, tendientes a la disolución. La composición de semejante textura, lo que nos impone es la evanescente legibilidad del rastro, de la dirección perdida. Y en esos eslabones que emergen, se enmascaran y se reponen de modo más o menos aleatorio en el conjunto de su producción, se hace visible el trazo de la escritura que, a modo de constelación, proyecta enlaces disociados y negativos, nunca en sentido de una racionalidad sostenida en consecuencias y efectos predeterminados. Si pensamos en los itinerarios inusitados que toma *Derrumbe* (2007), pueden leerse elecciones formales afines con el conjunto de la escritura: error y desvío. Ello tiene que ver,

sobre todo, con la digresión para ceder, hacia el final, a una metamorfosis que apunta a la distancia y al extrañamiento absoluto, la precipitación acelerada de un final tragicómico.

La singularidad de Daniel Guebel tiene varios puntos: a) el privilegio de la narratividad (la construcción del personaje, del narrador, de un tono y una voz), b) el corte del sentido (donde las historias comienzan a diseminarse, tanto los motivos como la forma comienzan a mutar: allí tiene lugar la estética del monstruo) y c) directamente vinculado con lo anterior, el exotismo es una versión de una escritura tentacular y cribada, distante y extrañada, totalizadora y fragmentaria. Si resulta difícil sistematizar su producción, es la diversidad que mencionaba. Sin embargo, decía, hay enlaces que suturan quiebres, allí donde reaparecen, como puntas de icebergs, ciertos núcleos o matrices que organizan los textos. Vamos a puntualizar algunos.

Modos de la subjetividad

Imagen de autor (narrador, personajes) configuran un espacio-tiempo (y no al revés). Y ese espacio-tiempo inscribe los signos disruptivos de un lenguaje constitutivamente fragmentario. Como cinta de Moebius, la escritura-lenguaje constituye, atravesándolos, a los sujetos. Esto mismo que da forma a los acontecimientos es lo que imanta a quien narra. Desde esta perspectiva, tanto el extravío como la fragmentariedad (de la digresión, de los cortes, de la mutación en el orden de las escenas y peripecias) se muestra, por un lado, en los artefactos narrativos más radicales (desde los textos “políticos” como *La vida por Perón*, *La carne de Evita*, pasando por ficciones teóricas y científicas como *El terrorista* o *El perseguido*, hasta las lejanías orientales en *La perla del emperador* y *Los padres de Scherezade*); por otro, en los ensayos sobre las posibilidades del realismo delirante en *Carrera y Fracassi*, las “auto/biografías” en *Derrumbe* o *El día feliz de Charlie Feiling*, hasta una historia (extra)ordinaria, porque se trata de un mundo cotidiano y doméstico fracturado y fuera de control, como lo que cuenta en una novela como *Ella*.

En Guebel pareciera que el tiempo y el espacio generan una materia (de temas y motivos) que no cesa de transformarse. En Guebel, dolor, recuerdo, amor y muerte son los disparadores para conceptualizar un estado: el de la pérdida y el desvío como formas permanentes de la subjetividad. Resortes para dar cuerpo, concreto y a su vez, conceptual, al tiempo y espacio como arquitectura mudable del universo donde anclan lenguas, rostros y cuerpos inasibles, inconsecuentes con alguna forma de principio o de origen que suponga fijeza e inmovilidad. En este sentido, se puede hablar de escenarios exóticos y de anacronismos, en sintonía con

zonas que connoten algún signo de pertenencia —nacional, provincial (por ejemplo, Tandil), urbano o barrial— o con modulaciones de la contemporaneidad. El diseño de la extraterritorialidad funciona, más bien, como cruce; espacios simultáneos y sincrónicos con aquello que los vuelve potencialmente, ficticiamente, inaugurales, en el eterno resplandor de lo siempre nuevo e incierto.

Pensando en *Ella*, la forma gramatical que asume el título sugiere una forma de disolución en el misterio, en lo impropio ante la falta de un nombre o una designación en particular. Pensando en *El ser querido* o en “Impresiones de un natural nacionalista”, puede notarse que Guebel juega con los límites culturales entre Inglaterra y Argentina, bordeando los límites entre la estilización, la literalidad y la parodia; a su vez, los aloja en una misma superficie, cuyo procedimiento clave tiene su base tanto en la anécdota como en el lenguaje. Loes, damas, criollos y chinas —que farfullan súplicas en un inglés castizo y lamen desde las botas de cuero hasta la jactancia más alta del “amo”—. Aquí, sangre y violencia no ejercen la pedagogía moral de la historia con sus secuelas. Aquí, la escritura de Guebel quita toda rémora densa y solemne en favor de la superficie (el lenguaje) para la gracia de una prosa favorecida en el despliegue de una paradoja. Una nueva ocasión para citar a Deleuze vía Paul Valéry: “Lo más profundo es la piel”.

Absoluto

La coartada de indagar conceptos abismales, a partir de una erudición tan verídica como apócrifa, (con)funde la experimentación lúdica con la banalidad (la superficie) y una forma de su opuesto: la sorpresa, lo descomunal, lo inconcebible. Todo lo que ingresa en la órbita de la rareza es la contracara de lo trivial, concebida en su ínsita plenitud, expansiva, (ex)ensiva. La prosa en Guebel funciona como la teoría del Bing Bang, una realidad cósmica cuyos átomos, partículas y moléculas se dispersan para generar nuevos mundos, indeterminados en su alteridad. Se trata, por otro lado, de la excusa y del pretexto formal que inscribe la grieta a partir de la cual se desencadenan peripecias y episodios para desacomodar las expectativas insinuadas en la trama. Esto hace que lo real, en la narrativa de Guebel, la *interferencia* (y no la referencia) sea más operativa que indicios verídicos de nombres, lugares, y tiempos; más eficaz que las señas y referentes que acreditan la verdad en un imaginario a corto plazo. Por ello, lo real no solo se desdobra y se bifurca, sino que tiende a lo absoluto (el nombre de su novela próxima a editarse) al infinito.

La escritura impropia

Guebel es auténticamente implacable a la hora de borrar las marcas en la propiedad privada del lenguaje, sobre todo porque de la teoría pasa efectivamente

a la práctica. Desplaza y multiplica los lugares de enunciación cuando admite o, mejor, pone el relieve, sin pudor ni prejuicio, en que muchas historias se las contaron otros. De ellos da cuenta en los circuitos externos a su escritura (entrevistas gráficas o televisivas); pero, sobre todo, esas intervenciones son convertidas en marco y materia textual, por lo general en forma de dedicatorias. Porque la prerrogativa que concede a la instancia de la escritura es la condición narrativa por excelencia. Solo importa contar y, a partir de ahí, cincelar con pincel de trazo fino los giros y arabescos de un estilo único.

Escritura a cuatro manos

En relación con lo anterior, Guebel practicó, como Borges y Bioy Casares, Bustos-Domecq y Suárez Lynch, la escritura a cuatro manos, en este caso con Sergio Bizzio. A los textos que ya mencioné atrás, tendría que añadir *La china* y *El amor*. Y si bien no recurren a los seudónimos, la subjetividad inscribe sus contornos borrosos, porque no se sabe quién habla cuando se elige escribir de a dos. Otra vez el doble, la doble cara, cara y cruz, cruz y fierro, como en la *gauchesca*, convención fundante del género; pero también el lugar privilegiado en el sistema más alto de filiación, o sea, la línea Borges. Si bien no hacen estrictamente hablando, *gauchesca*, sí usan y extraen elementos y no es casual aquí la empatía con Borges/Bioy, cuando entre los dos incursionaron por un nuevo repertorio de giros criollistas, una *gauchesca* remozada en el siglo XX adaptada al contexto peronista. Cabe recordar que el epígrafe de *La fiesta del Monstruo* reza: “Aquí empieza su afición”, verso procedente de *La refalosa*, de Hilario Ascasubi.

Modos de representación: el delirio, el realismo

Hay que decirlo. Daniel Guebel se adelanta a varias de las cuestiones que, años después, van a instalarse como objetos de debate en congresos y simposios, propiciados por la universidad (desde la Universidad de Buenos Aires, hacia La Plata, Rosario, Mar del Plata y Córdoba, especialmente). Nuevos realismos, el giro emocional, la vuelta autobiográfica o intimista, las fronteras porosas entre realidad y ficción. Si la operación estética del autor radica en procesar los materiales de procedencia real, insisto en su condición subsidiaria respecto de la elaboración y del artificio que responde a las demandas de la literatura.

Soporte formal y semántico

En líneas generales, la narrativa de Guebel hace del tiempo un soporte formal (aplazamiento, diferimiento, olvido) y semántico (motivos, asuntos, tópicos que toman cuerpo en la levedad del viaje). En esa suerte de (ex)tensión (que parece

llevarlo todo hacia adelante, sobre espacios indeterminados), hay lugar para que el acto de narrar asuma cierto carácter ritual; una suerte de repetición que funciona como la contracara de esa fuga perpetua (de *La perla del emperador* a *El caso Voynich*, de *Carrera y Fracassi* a *Los padres de Sherezade*, de *El día feliz de Charlie Feiling* a *Genios destrozados I y II*, etc.). Un rito que disemina las historias para volver a un punto que marca la diferencia; la incidencia de la repetición para que el corte marque el giro del retorno. Guebel condensa y desparrama, y este es el lugar donde difiere con Borges. En esa suerte de (ex)tensión, el narrador siempre llega a un punto para contraer o, mejor, intensificar una zona donde el desplazamiento y el azar preparan una concepción singular del tiempo. O surge otra nueva historia o da una vuelta completa para que surja un retorno, nunca de lo mismo, sino de alguna alteridad. O bien el relato concentra, a partir del detalle, la estructura de caja china, potenciando en su calidad de miniatura, la diferencia que tiende hacia el infinito. En las variaciones de esos trayectos reside el problema que obsesiona al autor: el del sentido.

Humor

El tono oral (contextual) de la ironía; la risa con la sutileza del sarcasmo (*El terrorista*; *El perseguido*) o con los excesos de lo bajo y del monólogo paranoico de Cacho (*Carrera y Fracassi*), el filo de la banalidad. Pero también lo fútil toma forma en lo cotidiano o en los pensamientos de un narrador que mientras finge divagar corta, incisivo, las historias, sobre todo algunas que se presentan con el manto del mundo ideal (por ejemplo, *Ella*; en alguna medida, *Matilde*). Es verdad que hay puntos azarosos que conectan los hechos de modo aleatorio; pero lo trivial en Guebel, a diferencia de Aira, por ejemplo, no hace al centro de un programa estético, sino que lo convierte en un simple punto de partida. Se trata, en todo caso, de una operación a modo de golpe de gracia a partir de donde se abre una grieta o se diseminan las esquirlas de lo que había desempeñado el papel de trama, o de algo parecido a un “esquema” de episodios. Allí donde la superficie se resquebraja, la escritura, más allá de las distinciones y periodizaciones que se quieran postular, inscribe un dispositivo fundante: el de incompletud. De ahí en más lo que asume las prerrogativas en los textos es el auténtico acontecimiento (en el sentido de singularidad, tal como Deleuze lo entiende).

Sintetizando lo dicho, esto es lo que señalaba como matrices: acontecimiento, extravío (errancia), contingencia y exceso (mutación, metamorfosis). Esta suerte de núcleos operativos sostienen una modalidad argumentativa, un sistema de enunciación donde los registros de la narración y la descripción, el relato de los hechos y la especulación conjetural de los pensamientos (del narrador)

constituyen la lógica distintiva entre lo posible y lo probable, allí donde lo primero conjuga infinito (repetición) azar y diferencia, en tanto que lo segundo postula el problema de los regímenes de veridicción, donde la textualidad emplaza su propio estatuto y legitimidad.

La dificultad de escribir una lectura que dé cuenta de su producción de conjunto es la puesta en obra de un carácter rizomático, en el mismo sentido deleuziano y no en el que adoptaron muchas lecturas universitarias, entre excesos y aplicaciones negligentes, fuera de lugar (cuando Deleuze excluye toda posibilidad de aplicación, dado que no es un método). La textura de Guebel no habla de rizomas, porque de hecho lo es, porque de la arborescencia que ramifica sus partículas y motivos en el territorio fértil de su escritura se construye su inagotable maquinaria narrativa. Aquí es donde se aborta la raíz primordial, injertando multiplicidades inmediatas, y donde, no obstante, la unidad subsiste como pasado venidero, como posible, nunca como probable.

El modo experimentalmente vanguardista en que el autor piensa la literatura es la visita al pasado (Sterne, Laclos, Sade) y el futuro moderno, cuyo clímax lo ubica en Osvaldo Lamborghini (su delirio extraído o consignado en la literalidad), en Héctor Libertella o, más allá, en Nabokov. En el caso de su obra de conjunto, se trata del legado de un texto sobre otro, compuesto de raíces múltiples. De esta manera, hay una dimensión suplementaria que oficia de bisagra entre cada uno de los textos, y precisamente en este plus asume, además, la figuración del pliegue, donde la unidad opera y socava, un trabajo de conjunto. Cabe recordar una famosa cita de Lacan, a propósito de su *Seminario sobre "La carta robada"* (el maravilloso relato de Edgar Allan Poe): "Partamos una carta en pedazos, y seguirá siendo la misma carta que es". Desde este punto de vista, quizá sea lícito pensar la producción de conjunto como una aleación entre fragmento y totalidad, donde el significante, en cuanto materialidad hecha de series y matrices de repetición, favorece una suerte de lugar no sabido, el espacio de un retorno a un punto ciego, inaugural; el sitio prescripto de la palabra o de la lengua que reencuentra la gema de una frase, del texto, del saber. De esta manera, la escritura de Guebel ejercita sus modalidades de evasión, de ruptura y desplazamiento para poder conectar, desde sus diversas formas, algún punto con otro cualquiera, evitando la dialéctica de las mediaciones abstractas. Funciones que, puestas en movimiento, dan cuerpo a la intensidad con la que las líneas de articulación o de fuga (líneas textuales) forman la paradoja de la que hablaba: un significante, total y fragmentario.

La escritura de Guebel es máquina bioestética donde los usos de figuras y episodios transforman la trama en estos espirales rizomáticos, raíces proliferantes

donde no es posible predecir ni dónde ni cómo concluye una escena, una historia. En Guebel la literatura no imita a la vida, porque es la vida la que entra en su literatura. Se diría que es una escritura asimétrica y que allí reside la clave de su exotismo: en la distancia donde la narratividad asume su propia posibilidad de objetivación. Asimismo, el punto de inflexión donde funcionan las variantes (política, mística, amor, ciencia/alquimia y arte) ponen en momento la asimetría y el exotismo que dan lugar, en cuanto figuración, a la estética del monstruo. La mirada omnímoda y, a su vez, descentrada, esculpe el simulacro de un afuera, la forma de un anacronismo que potencia la sincronía entre el movimiento y la inmovilidad. En sí misma, la textura de Guebel es la criba desigual, el diseño del pliegue allegado a la física molecular donde el signo cae en lo hondo de una profundidad sin espesor.

Alquimia mística: amor y muerte

Genios destrozados I y II se postulan como oxímoron. Decididamente en clave biográfica, trazan los itinerarios de lo bajo y lo sublime, en vidas de artistas entregados a su propia, auténtica profanación. Santos y malditos que rompen las jerarquías de lo sagrado, los sujetos que Guebel reinventa favorecen una nueva territorialidad sin fronteras ni estéticas ni morales. Desde esta versión, los “genios” rebajan la condición de las alturas a una compatibilidad, tan irónica como doliente, entre vida y muerte, Eros y Thanatos. Es lícito, por lo tanto, pensar las tramas del canon desde el sentido del misterio teológico que impregna las tres versiones litúrgicas de la imagen occidental: la religiosa, la histórica, la estética. Y en esta línea, Guebel proyecta los restos no sabidos de una sensibilidad que redistribuye los valores del imaginario de la modernidad. Así, el autor recorre ambición, mezquindad, lujuria, celos y avaricia de Rembrandt, Hals Whistler y Renoir a los preliminares vanguardistas con Picasso, Braque y Juan Gris. Pero lejos de anclar en la espectralidad idealizada de Europa, el narrador deambula entre fragmentos dispersos e insospechados de América, reales o apócrifos: Lucio Fontana, Nadia Ferri, León Gruskin, Martina Liosa, Lucio Varela. Volviendo al destrozo y la caída, los nombres propios son los relentes del retrato que diseña el narrador; puntos únicos en un tiempo y un lugar que asumen su singularidad en la condición material de su mirada. Productos de la decisión de un autor por detenerse allí donde (casi) nadie lo hubiera hecho; resultados del *punctum* barthesiano (cfr. *La cámara lúcida*), donde el signo del nombre es identificación, autenticidad y olvido. Cada uno de los nombres, como cláusulas de lo único, paradójicamente dicen la muerte, la individual y la que reafirma la perpetuidad de la especie; porque vivir y morir trazan la sintaxis de mencionar un solo nombre

para responder por todos: nombre que inscribe el cuerpo para su póstuma e inmediata dispersión (cfr. Derrida).

Deliberadamente, Guebel corre lo anunciado, tuerce el itinerario que parece fijar desde los títulos. Así, su propia *distribución de lo sensible* elige puntos singulares que escapan a la mirada garantizada por un eventual consenso. Por el contrario, tiende a litigar con las expectativas ordenadas del sentido común, privilegiando detalles que iluminan la revelación de un secreto que podría haber gozado de otro destino: la muerte de Martincita. En *Genios destrozados*, repone aparentemente la categoría romántica decimonónica de “genialidad” con los atributos que ello implica: inspiración, elevación, sublimidad. Y si bien no desaloja el virtuosismo o el reconocimiento más o menos meritorio, la indiferencia infundada, el azar inicuo que algunos de los artistas sufren, el rasgo común a todos es la excesiva materialidad, tan terrena como sexual. No hay lugar para la idea platónica ni para cortesías trovadorescas. Ambición, miseria, mezquindad, agonía, deseo y soledad son los trazos con los que el narrador traza algunas “siluetas” (tomo en préstamo el término de Luis Chitarroni), en línea, de alguna manera, con lo que Foucault pensó en *Vidas de hombres infames*; Marcel Schwob, en sus intensivas biografías, y, por supuesto, Borges, con *Historia universal de la infamia* y *Otras inquisiciones*. Solo que Guebel define como matriz exclusiva el arte, la estética, las diversas instancias de fabricación o de creación de una obra. Los artistas de Guebel son ángeles caídos en el vicio, los celos, la lujuria. Pone el ojo en la cicatriz irredenta, allí donde quedan los restos del exceso, de obra o cuerpo (vivo o muerto) irreparable. Guebel cuenta escenas mínimas donde el tropo de la metonimia apunta a una paradoja fundamental: narrar una historia del arte donde el universo se ha convertido en fragmento o en ruina.

Cuando las historias de Guebel cuentan la muerte, pueden jugar con el exceso al límite de la parodia (como la “lección de anatomía” practicada sobre una retardada mental viva, en *Los padres de Scherezade*). O acaso rozan o directamente apuntan a la mística y al misterio; también merodean en torno de la necrofilia y el tráfico de cuerpos; o de las mitologías que con sus ritos y fiestas constituyen fábulas de identidad nacional. Así sucede con *La vida por Perón* y *La carne de Evita*, y aquí, decía, la literatura extiende sus credenciales de legitimación a la política y no al revés. En principio esta es la auténtica operación vanguardista que el autor realiza, creando un espacio propio para una escritura sin obtener la apropiación de motivos y materiales procedentes de otros órdenes del saber. Si la construcción del verdadero extrañamiento supone adecuar el procedimiento (distanciamiento del objeto, neutralización de las convenciones del verosímil) y el efecto —la puesta en escena de una “realidad” (adaptada-reescrita-inventada,

da igual)—, lo que aparece como lo real es lo nuevo absoluto, prístino por inaugural asumido, paradójicamente, en la reposición del pasado (el de la historia, la pública, o la privada, la íntima). Desde ya que la escritura de Guebel no descarta el cruce entre lo social y lo personal, cuyo punto de anclaje, estructuralmente, reside en la figuración del narrador. Y es precisamente esa voz la que se permite fraguar los privilegios asignados a lo sagrado y sustraídos a lo profano. Porque a veces, los mundos barajados por Daniel Guebel parecen contar la vida al revés, y esto es tomar el punto de inicio en lo que parece ser el final.

Coda

Quien haya recorrido la extensión de la obra de Daniel Guebel queda pendiente de su próxima novela, de su próximo relato. Como si la lectura provocara la adicción miliunanochesca, donde se posterga la sentencia final en un tiempo acreditado. En la producción de Guebel se inscribe la espera del nuevo cuento, como si pasado y presente coincidieran en el punto único del infinito, que es la escritura. Y no es casual una novela, extensa y demorada, en su escritura y en su publicación, como *El absoluto*. En ese tiempo-espacio cósmico, se inscribe el trazo, el toque de quien talla la materia para crear un lenguaje libre de recetas y prescripciones. Por eso, Guebel me provoca la sensación de atravesar temporalidades heterogéneas. Porque si en su poética la lengua es el acontecimiento excepcional, la letra hace funcionar el anacronismo como una singular relación con el propio tiempo y, también, en el sentido desplazado del espacio contemporáneo; entonces, en Guebel se produce el más auténtico de los exotismos. Por un lado decía, el rumor de la lengua que puede ser escuchado en el ritmo de los cuerpos y sus afectividades. Y ahí está, el salto al abismo de la política, el amor, la mística y la historia, la doble pregnancia entre la palabra del narrador y sus personajes. Las vidas que cuenta y crea Guebel inscriben la intensidad sensual de las “otobiografías” (en sentido derridiano), porque la creación supone el artificio poético (*poiético*) de realizar. Y aquí las variaciones sensibles de sus instantes, en su plenitud y en su interrupción, capturan la “iluminación profana” de una verdad singular. Allí la escritura encuentra su tono y dice su misterio, sin mostrarse en la extimidad habitual de hoy, sino más bien en la promesa y retaceo, en los bordes peligrosos donde la intimidad del secreto anida en la levedad de un espasmo. Se sabe que Guebel experimenta con lo alto y con lo bajo de la cultura, con la modernidad vanguardista y con la tradición más clásica; por eso mismo, la distinción de su designio no radica en la mera novedad ni en el culto de lo nuevo. Aquello que lo vuelve inimitable es, como lo entendía Kierkegaard, la indecisa opacidad entre copia y original, porque lo contemporáneo de Guebel no

es sinónimo de lo nuevo sino de ser, de actuar, de hacer lenguaje en la radicalidad de una absoluta diferencia. Es el carácter inusitado de un arte y una literatura que insiste en horadar imagen y palabra. Y el efecto de un tiempo sin fin, que difiere el final, no como destino sino como condena, es lo que modifica las coordenadas del mundo común. En esa diferencia de mapa espiralado y asimétrico reside su condición de escritor extraordinario.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Madrid: Amorrurtu, 2009. Impreso.
- Fernández, Nancy. "Entrevista a Daniel Guebel". *Landa* 3.2 (2015). Web.
- Guebel, Daniel. *Carrera y Fracassi*. Barcelona: Random House, 2004. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Derrumbe*. Buenos Aires: Sudamericana Mondadori, 2007. Impreso.
- Guebel, Daniel. *El caso Voynich*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Impreso.
- Guebel, Daniel. *El perseguido*. Buenos Aires: Norma, 2001. Impreso.
- Guebel, Daniel. *El ser querido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. Impreso.
- Guebel, Daniel. *El terrorista*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Ella*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Genios destrozados (I y II)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.
- Guebel, Daniel. *La perla del emperador*. Buenos Aires: Emecé, 1990. Impreso.
- Guebel, Daniel. *La vida por Perón*. Buenos Aires: Emecé, 2008. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Los elementales*. Rosario: Viterbo, 1992. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Los padres de Sherezade*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Matilde*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994. Impreso.
- Guebel, Daniel. *Mis escritores muertos*. Buenos Aires: Mansalva, 2004. Impreso.
- Huyssen, Andreas. *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002. Impreso.
- Groys, Boris. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press, 2008. Impreso.