

2000

Reseña de: Luis Gusmán, *Hotel Edén*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.

Jorgelina Corbatta

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Corbatta, Jorgelina (Otoño-Primavera 2000) "Reseña de: Luis Gusmán, *Hotel Edén*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 59. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/59>

This Reseña is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

Reseña de: Luis Guzmán, *Hotel Edén*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.

Luis Guzmán (Buenos Aires, 1944) es un escritor idiosincráticamente argentino. Como Borges siente fascinación por el tango¹, los malevos y el arrabal. También como Borges², se apasiona por la literatura europea y norteamericana (Shakespeare, Joyce, Kafka, Faulkner, Flaubert, entre otros³) y con él comparte la preocupación por la lengua⁴ cuando afirma: "... lo que siempre guía a los escritores: una política de la lengua. Para decirlo *borgeamente*: la idea es que el pensar siempre está subsumido a la fatalidad del lenguaje" (*La ficción calculada* 12, mi énfasis). Sin embargo, hay algo que lo distancia de Borges. Guzmán respeta, estudia y profesa el psicoanálisis que lo incita a explorar—minucioso—el lugar del sexo y el dinero en la vida humana y, de modo fatal, la novela de origen. En "Kafka: el Prometeo moderno", Guzmán transcribe—como epígrafe—un párrafo de Esquilo: "No sabes, Prometeo, que para un temple enfermo los únicos médicos son las palabras?" (*id* 17): palabras del paciente ante el terapeuta; palabras del escritor en el texto⁵. Tango y arrabal, europeísmo, pasión por el lenguaje, e indagación psicoanalítica marcan entonces una obra extensa en la que también se inscribe el catolicismo, el espiritismo y otras formas de ritual y de culto; la historia y la política argentinas (desde el Facundo hasta Perón); los encuentros y desencuentros del amor; su relación con un padre bígamo y una madre seductora; las lecturas y autores que lo obseden.

En 1973 aparece *El frasquito y otros relatos* el que, como tantos otros libros, fuera objeto de censura durante el Proceso y cuyos efectos recuerda Guzmán, en el prólogo de 1984, en donde también expresa su agradecimiento a aquellos que lo apoyaron (Alberto Alba, Ricardo Piglia, Osvaldo Lamborghini y Germán García: nombres que ayudan no sólo a historiar la génesis y evolución de la obra sino que también integran a su autor en un grupo de innovadores/ trasgresores). *El frasquito*, *Brillos* (1975), y *Cuerpo velado* (1978) constituyen una trilogía a la que Guzmán, en *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria* (1988), define así: "*El frasquito* como la iniciación de una agonía y el preludio de una muerte, la de mi padre; *Brillos* como la descripción de un funeral que está siempre a punto de

comenzar; *Cuerpo velado* como los oficios y rituales que se llevan a cabo con los muertos después de muertos” (13). Pero hay en este último libro más que el culto a la muerte en abstracto; hay también el reflejo de las muertes, desapariciones y tumbas anónimas cotidianas que tienen lugar entre 1975 y 1978 (“una mortandad confusa. Fosas comunes, N.N., cuerpos irreconocibles, morgues; por ese tiempo eso formaba parte de nuestra cotidianidad” *id.* 68). Después viene la reconciliación con la voz de la madre y sus relatos orales en los que es siempre víctima de asedios de seducción; con la voz del padre a quien ya ha enterrado. Es entonces que puede escribir *En el corazón de junio* (Premio Boris Vian 1983) en donde, según sus palabras, “[l]a voz ha capitulado. Pude transformar la injuria en escritura.” (*id.* 72). Este texto se reescribe como palimpsesto (de nuevo Borges) sobre otros de Joyce, en torno al río Liffey⁶ en Dublin, con una dama española, J.R. Wilcock, el hombre de los gansos que ha recibido el corazón de otro y una mujer en videncia que atraviesa la ciudad. Y es aquí donde la intertextualidad se tensa con nuevos palimpsestos palimpsestuosos: *El corazón de las tinieblas*, *Corazón débil*, *Un corazón sencillo* y *Finnegans Wake*. Retorna la figura de la madre, el espiritismo y la magia. Hay también una fecha en junio que señala el momento en que Joyce comienza a escribir el *Ulyses* a la vez que evoca otro 16 de junio, el del 1955 en Plaza de Mayo cuando los militares expulsan a Perón de la Casa Rosada, y del gobierno. Después de estas narraciones (sería adecuado llamarlas novelas), vienen los cuentos de *La muerte prometida* (1986) en donde hay ecos de Kafka, Felisberto Hernández y hasta García Márquez en peripecias, y ambientes, fantasmagóricos, fantásticos y mágicos. Retorna la abuela que vio el cometa Halley y que, como la abuela que Borges evoca en “Historia del guerrero y la cautiva”, recupera para él el pasado de su abuelo desertor, las deudas, la venta de su pelo a un turco enviado por el diablo y su recuperación (el pelo de la abuela ha ido a parar a la cabeza de la Virgen del Carmen) por el narrador. Está también el actor de teatro que siempre quiso hacer Falstaff (y que recuerda a “Un sueño realizado” de Onetti); los caranchos en la salina blanca y el odio de una mujer hacia su padre; unas tijeras que se mueven solas al ritmo de una extraña música en un texto con reminiscencias de Pavese (“La muerte entrará por tu boca, la verás con tus ojos, la oirás llegar, y la podrás oler como el buitre huele su presa”, “Artista de varieté” 13). *Lo más oscuro del río* aparece en 1990 y constituye una compilación de relatos cortos con personajes y espacios recurrentes (Tarkowski, el club de Regatas, la Villa de los perros) en donde se debaten cuestiones como fatalidad y libre albedrío, traición y venganza contados en un tono elegíaco en una narración deliberadamente oral que busca fijar por escrito oscuros episodios de personajes perdidos, perdedores, enfermos de irrealidad en esa franja junto al río, en el margen entre la ciudad y el campo, las orillas. Hay, también recurrente, la referencia a hechos reales que han marcado la historia y el

imaginario colectivo argentino (y tal vez latinoamericano). En textos anteriores era sobre todo Carlos Gardel, ahora es la Muerta o sea Eva Perón, su busto y efigies repetidamente impuestos (junto con el de Perón) durante su mandato y condenados a la destrucción tras su caída, y que se rescata y conserva como imagen sagrada en “El fondo de las cosas”. O resucitado en la voz radial de Néstor, anunciando su muerte “Las veinte y veinticinco, hora en que Eva Perón entró en la inmortalidad” frase que “reinstauraba, aunque fuese por un instante, todo el duelo y el fasto de aquel día” (“La razón principal” 99). La voz es el tema, y el vehículo, de todos los relatos. La voz en la canciones de moda y en el tango, en la trasmisión radial, en las narraciones orales que actualizan la afirmación de Borges: “Saber como habla un personaje es saber como es, es conocer un destino”. Reaparece la voz del padre, de la madre, del cura, la medium y el evangelista, la voz del charlatán. Voz, relato, versiones: leemos en el último texto, “El Regatas”: “Nunca nadie cuenta una historia de la misma manera. Un ligero matiz cambia la versión que cada cual se hace de lo que lo rodea.” (166) Y como telón de fondo socio-cultural la referencia a la música de moda: country, Neil Sedaka, Moritat, Oh Carol. *La música de Frankie* (1993) y *Villa* (1995) son las dos novelas que siguen en la producción de Gusmán. En la primera reaparece el Regatas, Tarkowski, una estatua vinculada con un triángulo amoroso y un crimen pasional, caballos y traiciones. Allí, en una narración con características de novela policial dura retorna, omnipresente, la memoria⁷ (cf. el epígrafe de Proust) y la voz—esta vez se trata de un disco que rescata la voz del padre cantando tangos. *Villa*, por su parte, es una novela centrada en el personaje homónimo, un médico que en su juventud ha trabajado de “mosca” o guardaespaldas (“el que revolotea alrededor de un grande, si es un ídolo mejor” 25), y que sirve ahora en el Ministerio de Bienestar Social en la sección de aviación sanitaria ocupada inicialmente en transportar enfermos y ayudar a combatir la polio y—en la actualidad—en transportar cadáveres de subversivos. La acción transcurre en los últimos meses del gobierno de Isabelita Perón y del Brujo López Rega, y los primeros del Proceso. Durante su transcurso asistimos a la historia del oprobio gradual que el narrador se inflige a sí mismo debido a su cobardía e irresolución. Relato moroso, casi totalmente desprovisto de sexualidad, estéril y esterilizado en donde Villa encarna el miedo, y la obsecuencia, omnipresentes en el país en esos años. Gusmán usa a Villa para recontar la historia de Argentina desde la visita de De Gaulle (héroe de la resistencia contra los alemanes); el gobierno de Illia; la masacre de Ezeiza cuando la vuelta de Perón; la gente armada que viaja en los aviones sanitarios; la creciente paranoia y el terror consecuente; los últimos días de Perón y su muerte; la subversión y la omnipresente represión, censura y genocidio resultantes.

Hotel Edén (1999) es la obra más compacta de Gusmán. Pareciera que su autor se hubiera liberado de ciertas obsesiones dominantes en sus textos

anteriores y hubiera resuelto contar una historia con una línea argumental más nítida y depurada. También como Borges: quien, solo o con Bioy legitimaran el género policial, Gusmán teje—cercano a Manuel Puig—una trama basada en la resolución de un enigma puntuado por el suspenso y en donde el narrador buceando en el inconsciente, la memoria y el pasado, es a la vez analista y detective. Conviene mencionar aquí una afirmación de Gusmán, hablando de Graham Greene: “El autor recurre a una figura común en la literatura y en el cine: el analista-detective, descifrador de enigmas (*La ficción calculada* 113). *Hotel Edén* es una narración, escrita en tercera persona, desde un presente relativamente en orden, y cuyo protagonista es Ochoa quien se ha vuelto a casar, tiene un hijo, un trabajo estable en una editorial y ha publicado ya varios libros. Un encuentro casual con Mónica, su primera mujer, y el proyecto de retomar una novela que comenzara a los 18 años (y posiblemente un guión cinematográfico) son los dispositivos que lo vuelven al pasado. Recordemos lo que Gusmán reconoce respecto de las preocupaciones dominantes en su obra: “Una de ellas era la memoria y las memorias en su relación con lo político” (*La ficción calculada* 12). Tras el encuentro con su primera mujer, Ochoa revive su relación con Mónica —signada por intensos vaivenes emocionales y por la locura de ambos pero en especial la de ella (se habla de ‘*surmenage*’, cura de sueño, Nembutal, depresión nerviosa) junto con su obsesión de escribir sobre el Hotel Edén— en donde sus padres fueran felices y que luego se convirtiera en refugio de los alemanes. Amor, dinero y sexo así como la amenaza del nazismo alemán (y sus lazos con el gobierno peronista) y un agudo sentimiento de inminente catástrofe (la inundación provocada por el desborde de la laguna que cubre todo un pueblo; el ensanche de la avenida 9 de Julio; la pérdida de empleo; la demolición de edificios) van tejiendo la trama de una narración que se desenvuelve en diversos niveles. Uno es, como se dijo, la recuperación del pasado de Ochoa que se remonta al de sus abuelos inmigrantes aunque concentrándose en su tempestuosa relación con Mónica; otro, tiene que ver con la empresa de escribir la novela; el tercero, que opera como trasfondo, es la historia de Argentina a lo largo del siglo. Una historia que no sólo recupera las peripecias políticas sino que también está presente en la cotidianidad de sus cafés y edificios, música, modas y películas, ascenso y caída de patricias familias oligárquicas (los Patrón Costa, los Unzué) y, sobre todo, en la exploración de esa zona de la sierra que reúne hoteles como el Hotel Alemán, el Viena, el Edén, la heladería Polar bajo la insignia del águila y de un affiche en el que una joven mujer alemana encarna (al estilo de los films de Leni Riefenstahl) la pureza de la raza aria. “En esos momentos volvía a entusiasmarse con la idea de escribir la historia del Hotel Edén. El tema se le había convertido en una verdadera obsesión... (59). Para reconstruir ese pasado, que vincula al hotel con los marineros del Graf Spee refugiados allí, como en textos anteriores Gusmán se vale de relatos orales

que le van dando su propia, fragmentaria, versión de unos hechos que él busca restituir a un todo mediante un relato que concibe como su propia 'guerra', su 'complot': "De alguna manera vivía su propio complot. Quizá para escapar de ese complot real que en el país se había declarado contra los militantes de izquierda y un sector del peronismo..." (191, mi énfasis). De nuevo aparece el enlace entre la memoria personal y la memoria colectiva ya que, en la recuperación de su relación con Mónica, vuelve a reiterarse la situación del país en los 70: "Una puerta, buscaban una puerta, en una ciudad que, por otras razones, estaba sitiada y comenzaba a atiborrarse de muertos." (205) El desenlace de la novela podría llamarse el 'secreto de Mónica' ya que, a instancias de su ex-marido, ella interroga a su madre acerca de un legendario militar peronista, pariente de la familia de su madre y quien — a través del relato materno—Mónica cree descubrir que tal vez fuera el hombre que tuviera una relación con la alemana joven del affiche. Ese secreto, que Ochoa no llega a conocer, vincula el final de la resistencia peronista posterior a 1955 con los alemanes refugiados en las sierras, lo que cerraría una etapa de oprobio en la historia del mundo, y de Argentina. En un momento en que Argentina, a más de quince años del genocidio llevado a cabo por los militares entre 1976 y 1983, pareciera haber decidido que es mejor revisar su pasado para liberarse de él, muchos narradores (incluyo aquí el film de Lita Stantic, *Un muro del silencio*) han comenzado a hacer lo propio. En este sentido *Hotel Edén*, escrito por un narrador situado (decíamos) en un presente relativamente calmo y en orden, recupera la memoria—individual y colectiva—de un pasado signado por la locura y el caos, como una forma de expurgar por medio de las palabras (recordemos el epígrafe de Esquilo) la enfermedad y, tal vez, la culpa.

NOTAS

1 El interés de Guzmán por el tango pareciera ser una continuación del mundo de la madre, y también del padre, que recrea sobre todo en sus tres primeras novelas *El frasquito*, *Brillos* y *Cuerpo velado*. En *La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria* comienza diciendo "Puedo contar mi vida, contar los libros que escribí. Es decir, contar mi vida a partir de lo que escribí." (11) Y con referencia al tango: "Por esos años me fui a vivir a las letras de tango. Estaba armado por esas frases /.../ Ellas dirigían los actos más decisivos de mi vida, los que tenían que ver con la vida y la muerte." (44)

2 Las menciones a Borges son frecuentes. Tomo algunas al azar: "la trama borgeana" hablando de Gide (*La rueda de Virgilio. Una autobiografía literaria* 32); "... una foto, en que por esos azares de esta tierra mía, lo acompañe a Borges"

(*id.* 52). Hablando de *Cuerpo velado* dice: “Creo que la palabra justa, y se la debo a una antigua amistad, es *cruza*, *cruza* entre Borges y Conrad, entre S.J. Perse y Trakl ...” (*id.* 67). El mundo transformado en una biblioteca (*La ficción calculada* 13) o, hablando de la tradición en la que se inscribe en la que “...será imposible soslayar... las paradojas borgeanas que exceden el ingenio verbal para transformarse en una lógica de lectura (*id.* 13).

3 En *La ficción calculada* leemos “... hay autores y referencias que permanecen con una fidelidad obstinada, que tiene esa insistencia porque, sin saberlo -eso lo descubrimos mucho más tarde-, es la que ha servido para formarnos.” (12) Allí incluye estudios sobre Joyce, Kafka, Musil, Flaubert—entre otros.

4 “Esa preocupación del artista en relación a la lengua está presente en Joyce no sólo al comienzo, sino a lo largo de toda su obra. Se podría decir que, a la manera de *El idioma de los argentinos* de Borges, hay una preocupación subyacente acerca del estado de lengua que se podría formular en los siguientes términos: “En qué lengua se escribe la literatura en un momento determinado?” (*La ficción calculada* 34).

5 Cf. Noé Jitrik, “Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico,” *Historia crítica de la literatura argentina* Buenos Aires: Emecé, 1999 (19-31).

6 Cf. “La noche más profunda” en *La ficción calculada* (63-85).

7 En *La ficción calculada* leemos: “Como en esas pinturas de Pollock, la figura se fue construyendo después, a distancia, en el movimiento mismo de alejarse. De esa manera me di cuenta de que había ciertas preocupaciones dominantes. Una de ellas era la *memoria* y las *memorias* en su relación con lo político.” (12 mi énfasis).

Jorgelina Corbatta
Wayne State University