

EL DESBARRANCADERO DEL GENIO.
FRACASO Y SUPERVIVENCIA EN *MEMORIAS*
PREMATURAS DE RAFAEL GUMUCIO

JULIA MUSITANO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Yo no decidí ser genio, decidieron por mí que sería genio. Cuando niño yo era anormal, entonces o era mongólico o era genio. Y, como era anormal pero un poco inteligente, quedé de genio. Eso decía mi familia; el resto del mundo no opinaba lo mismo (Entrevista a Rafael Gumucio disponible en www.paula.cl [20-I-2016]).

Sensible a las críticas, humorista, twittero polémico, columnista de radio y panelista de televisión, Rafael Gumucio se ha consagrado con la publicación de varias novelas y ensayos como uno de los escritores chilenos más estimulantes de las últimas décadas. Es nieto de Rafael Gumucio, el fundador de la Izquierda Cristiana, primo del candidato a presidente por el partido progresista Marco Enríquez Ominami, e hijo de exiliados políticos durante la dictadura de Pinochet. Se ha criado en Francia para volver a su Chile natal como adolescente. Se ha destacado como guionista y protagonista de un programa de humor, “Plan Z”, en la televisión chilena, y trabaja como columnista político de un show televisivo diario.

Gumucio escribe *Memorias prematuras* a los 29 años. Se trata de una autoficción en la que relata hechos de su infancia en París y de su llegada clandestina a Chile en plena dictadura. Escribe sus memorias sin haber vivido tanto o quizá habiendo vivido lo suficiente,

pero ¿qué edad habría que tener para que la fuerza del recuerdo pueda encauzarse en un relato sobre la propia vida? Alberto Giordano repara, al comienzo de un artículo sobre *En la pausa* de Diego Meret compilado en *Vida y obra*, en una entrevista a César Aira en la que este se burla del egocentrismo y la autocomplacencia de aquellos jóvenes que sin motivos suficientes y satisfechos con sus vidas abusan de la primera persona para narrar únicamente conflictos estereotipados.¹ Gumucio, sin saber muy bien quién es, a mitad de camino de su vida, escribe prematuramente no para mostrar un proceso de aprendizaje que lo lleva a convertirse en hombre, sino, a la manera de la novela familiar de un neurótico, para dar cuenta de su carácter de genio. Una genialidad que lo precipita sin escalas al fracaso, que lo lleva al miedo neurótico y que le muestra paso a paso las ironías del destino.

A lo largo de dos apartados, intentaré dar cuenta de que en *Memorias prematuras* se impone, a través de la figuración del personaje, la idea de una vida como la afirmación simultánea de los procesos de demolición y supervivencia. En el ir y venir de ambos movimientos, Rafael Gumucio, narrador-autor-personaje se identifica con el genio que todo lo sabe para afirmarse en la seguridad de un personaje, y se desdibuja en la figura del fracasado y neurótico que le tiene miedo a todo. Para esto, algunos operadores críticos como la lógica del *crack up* y el *desbarrancadero* de los recuerdos me permitirán aproximarme al carácter singular de una narrativa chilena reciente.

EL GENIO QUE SE DERRUMBA

Como en muchas escrituras íntimas, el *incipit* de *Memorias prematuras* nos señala que algo en la vida de Rafael ha pasado, algo indeterminado, con forma de secreto.² Tiene 9 años y se considera un

¹ En este artículo, Giordano hace referencia a la convocatoria del Concurso “Indio Rico” para premiar a escritores menores de 35 años que hayan escrito sus autobiografías.

² Deleuze, en “Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?”, distingue novela corta de cuento a partir de la estructura de que algo ha pasado. Aunque no es pertinente el concepto de “novela corta” para definir las escrituras del yo, sí se acerca, en este caso, al carácter novelesco de la autoficción. Utilizo este texto de Deleuze menos por los términos genéricos que por la noción de secreto, pasado y demolición. La novela se fundamenta sobre lo que acaba de pasar, y el cuento sobre lo que va a pasar. Pero, eso que ha pasado, dice Deleuze, es imperceptible, permanece

genio. Está exiliado con su familia desde los tres, y de repente se muda de barrio, de colegio y debe tolerar la llegada de un hermano. Pareciera que nada de eso conlleva la fuerza afectiva para el derrumbe, pero la escritura de los recuerdos se formula según una estética del fracaso, en un proyecto literario que explora las formas múltiples de precipitarse a la frustración, a la experiencia de la pérdida. “Me inscribieron en Los Padres Franceses —el colegio que mis padres, mis abuelos, mis bisabuelos habían odiado con toda el alma—, me dieron un hermano, una casa en la bajada de Agua Santa. Todo estaba listo. Todo se quebró (11)”. Gumucio, a lo largo de las memorias, sin necesidad de justificar sus torpezas, se respalda en su incorruptible virginidad, en la figura del escritor-disléxico, del fracasado escolar y se regocija en sus debilidades hasta descomponerse.

Alan Pauls, en el prólogo a *El crack up*, señala que en la literatura de Fitzgerald, quien hizo del fracaso un arte, hay un “...matiz que distingue el fracaso como peripecia, motivo literario, problema cultural o experiencia histórica, del fracaso como concepto, principio motor, incluso forma de vida” (Alan Pauls, 2011: 9). Pauls define el *crack up* como el producto de un mal de tiempo, como un desgarramiento temporal.

No sólo fracasé, pienso mientras veo el sol caer sobre el campo trillado, no sólo fracasé sino que le tomé el gusto al fracaso, lo voy a buscar en cada calle, en cada nueva carrera que emprenda, voy a beber la sustancia fracasada de cada logro y rogar para que todas las mujeres que me gusten me rechacen (102).

Gumucio se derrumba antes de tiempo, y en lugar de querer resolver el problema o al menos hacer foco en él para quejarse, se identifica con aquello que le pasó —algo incommunicable, que se figura como lo no dicho de la escritura—, y a fuerza de indeterminación se desliza por el *desbarrancadero*. El *desbarrancadero* como una zona límite, como un umbral sin pasado ni porvenir en el que se profundiza y se acelera el vértigo de lo irreparable. Esta idea fue acuñada en mi tesis doctoral a partir de la autoficción homónima del colombiano Fernando Vallejo. Utilizo la figura del *desbarrancadero de los*

inaccesible como la forma del secreto. Algo ha pasado, aunque ese algo sea nada o permanezca incognoscible, y eso no implica el desciframiento o el descubrimiento del pasado (197-199).

recuerdos para dar cuenta del movimiento inquietante que surge cuando el recuerdo se apodera del narrador en el momento de contar su propia vida. El desbarrancadero viene a señalar, en el marco de la autoficción, un método general de escritura y de construcción del yo: la configuración de una voz narrativa que conjugue en el contar de la propia vida, recuerdo y muerte, pasado y futuro, realidad y ficción. Se asienta no únicamente en la escritura del pasado sino también en la construcción propositiva de una imagen de autor. En relación a esto último, para Julio Premat, por un lado, la definición de la nueva forma autoficticia remite a la invención de un personaje que se crea en el intersticio del yo biográfico y del espacio de recepción de sus textos. La autoficción, entonces, según el crítico argentino, es menos un género literario, que el proceso constitutivo de una estrategia profesional, de la construcción de un autor como figura, imagen pública que cruza toda una obra en circulación. Autores que crean un mito personal en el texto y que lo hacen para ganarse un lugar de escritor en la literatura (Premat, 2009: 9-32). A pesar de restringirse a la literatura argentina, traza un dilema complejo que sirve para indagar sobre la definición intrínseca de este tipo de escrituras. *Héroes sin atributos* permite volver a pensar en una serie de escritores canónicos desde una nueva perspectiva: autores que construyen en y fuera de sus textos una imagen pública para definir una trayectoria literaria, pero una imagen, al mismo tiempo, deficitaria y degradada en relación a los héroes literarios que alguna vez tuvo la literatura argentina. En la escritura de los recuerdos, por otra parte, cuando el desbarrancadero, como umbral, se hace presente en el relato, el narrador se encuentra consigo mismo como si fuese otro, se vislumbra en el instante como confluencia de contrarios, no se reconoce en su propia identidad y juega a ser otro³. El yo de Gumucio, que podía afirmarse desde la seguridad del genio⁴, se desintegra, se diluye, se derrumba. El genio

³ Para un desarrollo exhaustivo del tema, ver Musitano, Julia, “La escritura del umbral. El recordar melancólico de Fernando Vallejo”, en *Revista katatay*, n° 13, 2015.

⁴ Utilizo específicamente la noción de genio que viene de la mano de Aristóteles, que recupera Marsilio Ficino en el Renacimiento y que se relaciona estrechamente con la melancolía. Fue Aristóteles, en el Problema XXX, el primero en unir la idea puramente clínica de la melancolía y la concepción platónica del furor, lo que permitió reconocer a los melancólicos como hombres sobresalientes y geniales. Se trataba de comprender y justificar al hombre que era grande porque sus pasiones eran más violentas que las de los hombres vulgares y porque, a despecho de esto, eran lo suficientemente fuertes para alcanzar un equilibrio partiendo de un exceso.

moderno, como lo definen Klibansky y Panofsky, en *Saturno y la melancolía*, se ve desgarrado entre los extremos de la autoafirmación potente de sí, a veces elevada hasta la *hybris*, y la duda de sí que a veces llega a ser desesperación. Pues, Gumucio puede darle a esa contradicción forma literaria. Así, se constituye como un hombre decrepito antes de llegar a los 30 años, como un fracasado prematuro. “Yo soy eso, un niño interrumpido que fue viejo antes de tiempo y después no supo qué hacer (146)”.

Con su apellido y la historia de su familia, hereda el peso de una vida política imposible de eludir. El exilio es inevitable y, como cuenta en varias entrevistas, las conversaciones en su casa siempre fueron monotemáticas⁵. De ese apellido también hereda su condición de genio:

Nunca nadie en mi familia me preguntó qué profesión escogería. Nadie pensó que sería ingeniero o abogado. Cada fracaso escolar era una confirmación de la elección divina. Había una sola profesión posible.

“Este niño es un genio, hay que sacarlo del colegio”, decía Enrique Araya, mi abuelo [...]. Yo, que era un mal alumno, que era un angustiado alumno que según todos los tests vocacionales a los que nos sometían los psicopedagogos no tenía vuelta, elegí ser un genio (17).

En el gesto de mirar hacia atrás, dice Gina Saraceni, habría que ver qué papel desempeña el heredero en el proceso mismo de heredar. Hace poco, Marco Enríquez, su primo, le preguntó en una entrevista por qué no había elegido dedicarse a la política siendo que todos los días participa como columnista de un programa de actualidad chileno

Marsilio Ficino, en el Renacimiento italiano, entendió plenamente la significación del problema aristotélico, según explican Klibansky, Panofsky y Saxl, en *Saturno y la melancolía* (39-64). “El Humanismo italiano reafirmó un ideal surgido en la Antigüedad clásica, pero que en la Edad media se había desdibujado; más aún lo exaltó a la categoría de criterio de una manera de vivir fundamentalmente alterada” (241). Desde allí, se piensa que los hombres melancólicos son excepcionales y se caracterizan específicamente por su genialidad, sus ansias por conocer.

⁵ Habría que reparar, además, en que los últimos capítulos de las memorias se detienen en su propia militancia política durante el colegio secundario. La figuración de las reuniones y del trabajo en equipo, como en el resto de las tareas que emprende el narrador, se constituye desde el miedo y la confusión. Él se dedicaba a redactar algunos documentos, y nunca termina de comprender muy bien los movimientos políticos de sus compañeros.

y que la mayoría de sus twitts refieren básicamente a la vida política de su país. Gumucio contesta que no hubiese sabido qué hacer con semejante historia familiar, y que como le gustaba mucho la literatura, decidió ser escritor. A lo largo de la autoficción, Gumucio intenta una sola cosa: separarse de sus padres, superar la novela familiar del neurótico.

Yo era mi padre, mi propio padre, sin la molestia de contemplar a ese señor con los dientes amarillos y las manos alargadas que era al mismo tiempo el único genio y el único fracasado que conocía. [...] Vivía contra él, era su negación, era la prueba de que él no existía, que sólo yo tenía derecho a usar mi nombre, su nombre, que ese nombre era una señal, que yo era un elegido (15).

La pregunta por el nombre no es menor en una escritura autoficticia, dado que este género se diferencia de la novela autobiográfica justamente porque en esta la identidad onomástica se mantiene intacta para develar todo lo que aquella pretende esconder, comenzando por el nombre propio. La máxima pretensión de la autoficción es poner en evidencia esto, significar lo real como imposible para que se exponga el sentimiento radical de pérdida en el momento de descubrir la identidad de un yo.

La autoficción, para decirlo claramente, es un género literario que se encuentra a caballo de la autobiografía y de la novela, y que se presenta como un proceso contradictorio o paradójico en el que lo que se cuenta puede ser tomado como verdad y simultáneamente como ficción. Los teóricos franceses (Lejeune, Doubrovsky, Genette, Colonna) acuerdan en que se trata de un género literario que ha heredado de sus progenitores el pacto de sinceridad que se establece entre autor y lector de las escrituras autobiográficas, y la atestación de ficción propia de la novela. Manuel Alberca, en su renombrado libro *El pacto ambiguo*, parte de una premisa fundamental para pensar la nueva forma: el pacto que el autor de las autoficciones le propone al lector es ambiguo porque quiere ser tomado como realidad y simultáneamente como ficción, el autor-narrador-personaje ofrece un juego paradójico que obliga al lector a estar atento al vaivén de las posiciones cambiantes. Entiendo, además, que en las escrituras autoficcionales no habría que distinguir en el interior del discurso realidad vivida de ficción porque justamente lo que propone el género es básicamente la incertidumbre y la paradoja de expresar los dos sentidos a la vez sin exigir distinción.

Ahora bien, si pensamos en una literatura del recuerdo como la de Rafael Gumucio pareciera que esta definición del género no es suficiente, y que debería haber un modo de salirse de la noción de pacto para pensar más bien en una escritura íntima que ponga el énfasis menos en mezclar la vida con la ficción que en la construcción de un personaje ambiguo que se mueve entre la autoafirmación y el desgarramiento de su figura, entre la supervivencia y la demolición. En este caso, sería interesante observar de qué modo se potencia el trabajo del recuerdo por sobre la sistematicidad de la memoria que prima en las escrituras autobiográficas, y cómo incide la personalidad del neurótico en el trabajo con el pasado.⁶

Además no habría que dejar de lado el papel que ocupa la firma en el caso de la construcción de una figura de autor. Preguntarse con nombre propio por la continuidad del apellido, y por el legado familiar, se presenta como un juego de intermitencias, en el que más que buscar una identidad, se juega a construirse desde la carencia. Es decir, la firma no representa sólo el autor al que se le adjudica un texto determinado, es la marca de la articulación entre cuerpo y lenguaje, que une y divide la identidad con la diferencia. En la autoficción, el autor persiste como firma, menos como un acto de apropiación que de abdicación. Dice Peggy Kamuf que “el poder articulador de la firma es a la vez sitio de su desarticulación mecánica, de la pérdida o escape de la identificación definitiva que promete”.⁷ Habría que ver, entonces, cómo en el juego por encontrar una identidad a través de mirar hacia el poco pasado vivido, Gumucio decide hacerlo con nombre propio, y revelar desde el apellido una historia familiar de la cual diferenciarse y simultáneamente hacerse cargo. El autobiógrafo, dice Giordano, “que se reconoce en proceso, todavía hospitalario con lo que el porvenir decidirá sobre el pasado, podría estar dispuesto a experimentar consigo mismo aun a riesgo de dañar la consistencia del yo. Barajar los recuerdos dejando intervenir el azar, a ver qué sale”

⁶ Dado que el objetivo de este artículo es analizar la figuración del personaje narrador que aparece en *Memorias prematuras* a partir de la imagen del genio y del neurótico, la noción de autoficción es funcional en tanto se haga foco en la tensión entre la experiencia de lo íntimo y los procesos de autofiguración. Para esto, utilizo la noción del crack up y del desbarrancadero que se desprenden ineludiblemente de la escritura de los recuerdos. Por tanto, para un desarrollo teórico y exhaustivo de la definición de autoficción se puede ver Musitano, Julia, “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, en *Acta Literaria*, 2016.

⁷ Citado en Topuzián, Marcelo, *Muerte y resurrección del autor (1968-2005)*.

(2011: 49). Entre los recuerdos propios, y los que no lo son pero devinieron propios por la insistencia del relato de su familia, Gumucio experimenta consigo mismo la necesidad de transformarse en “alguien” —en escritor—y en el camino atraviesa inevitablemente la desesperación de encontrarse solo en el fracaso y la tranquilidad de las identificaciones con los otros que pugnan por moldearlo a su medida.

En una autoficción más reciente, *Mi abuela*, publicada en 2013, Gumucio, sin poder aún alejarse del mandato familiar, hace foco en el legado que le deja su abuela, Marta Riva González. Cuenta allí que se convierte en escritor porque eso quería ella, y que él, en realidad, escribió para gustarle, para que ella lo decretara un genio. El primer concurso literario en el que Gumucio participó lo hizo con su abuela como madrina, admiradora y administradora. Ella misma inscribió el texto en el género testimonio porque, era “mucho mejor un buen testimonio que una novela más o menos”. El veredicto del jurado, por supuesto, fue negativo, pero la estrategia de Marta lo marcó de por vida:

Mi abuela me dejaba ser escritor a condición de que contara mi vida y sólo mi vida. En venganza escribo, hoy, la suya, que de seguro no le habría gustado leer. Hizo de mi primera novela un testimonio; hago entonces de su propio testimonio, que escribo sin cambiar nombres ni acontecimientos (a no ser los que mi memoria cambia y acomoda por sus deficiencias), una novela. Cuento todo para que sepa cuánto duele no poder entrar más que a escondidas en el jardín prohibido de la ficción. Le robo la llave sin piedad de ese jardín que cerró para mí el día en que decidió que mi libro era un testimonio (115).

Las memorias son prematuras y el retrato de su abuela que escribe más de 10 años después también, entonces, justamente porque el autor-protagonista no tiene la madurez para separarse de sus padres, porque no puede perdonarles lo que le han hecho; un drama que permanece a lo largo de la novela como misterio. Y las memorias se figuran estéticamente desde el fracaso porque Gumucio no ha podido con la ambición que se ha propuesto. Pierde, por un lado, su condición de genio, y por el otro, no puede adaptarse a las exigencias reales que le presenta la vida. La dislexia y el tartamudeo devienen fracaso escolar. El fracaso escolar es el de un niño que no encaja con la escuela, con los compañeros ni con los profesores, que no entiende las lecciones y que debe repetir un año antes de iniciar el nivel secundario.

No se preocupe: muchos niños son así, lentos. Todo es posible en el mundo de la educación, señora. Me dice que su hijo camina sobre el agua de sus lagunas mentales, no me sorprende en lo más mínimo. Un día va a ahogarse, o lo crucificarán, que es lo que les pasa a todos los que les da por caminar sobre el agua. Su hijo es un genio, dice usted, le creo, pero por el momento es un problema (42).

El discurso de la familia, según los recuerdos de Rafael, insiste en su genialidad, y en que a pesar del fracaso escolar, sólo necesita encontrar una vocación, un *metiere* por el que se reconozca al genio, algo por lo que ser amado. Sin embargo, el rendimiento en la escuela sigue siendo un problema, la vida social no mejora y todo indica que Gumucio está lejos de ser lo que el legado le indica, y más cerca de complacerse en la frustración. En el acto de distanciarse de una historia familiar, se le ofrecen simultáneamente gestos de identificación y de resistencia. Es como si en la intención de construir un yo dijera “no quiero ser mi padre, pero qué orgullo llevar su nombre”: “Soy como él, alguien que ha sobrevivido a todos los fracasos para ser apenas algo normal, un genio en potencia y un disléxico en vivo y en directo” (146).

EL NEURÓTICO QUE SOBREVIVE

Sucedido el *crack up*, Gumucio se identifica con la fisura, asume el fracaso y asiste como espectador de su propia impotencia. Se recrea a sí mismo, con puro narcisismo, en la figura del fracasado que puede darse el lujo de tenerle miedo a todo. A lo largo de las memorias, el joven protagonista experimenta ciertos delirios neuróticos en los que el miedo se define como el único y último protector de todos los males que puedan ocurrirle, a él y a su familia, —incluso del mal del fracaso—.

Tal como el hueso se hace duro alrededor de la médula, mi vida entera se ha desplegado en torno al miedo, un miedo cada diez años distinto, suficientemente pequeño para esconderlo en los pliegues de mi ropa, suficientemente sólido para que la luz del día no lo disuelva (121).

Como principio ético, en la escritura de sí mismo se afirman simultáneamente el derrumbe y la salvación. Gumucio juega a ponerse en riesgo, a vislumbrar el peligro. Tiene que renunciar a algo para

encontrarse a sí mismo. Gumucio sacrifica al genio para hacer sobrevivir al neurótico. El origen de la neurosis se encuentra en la frustración —no encuentro mi identidad por fuera de mis padres, no puedo ser un genio, quiero únicamente que me amen— y el miedo como síntoma obsesivo le permite sobrevivir al fracaso. Lo riesgoso justamente de todo aprendizaje es renunciar a los ideales que orientaban al yo. El ansia por ser un genio y tener éxito con las mujeres se traduce en delirios fóbicos que no hacen otra cosa que mostrar la necesidad ególatra de reconocimiento.

Ámame, ámame, no porque soy fuerte, nunca lo he sido, no porque soy sabio, no porque soy macho, no porque otras mujeres me han dejado; ámame por lo único que me queda, por lo único que tu olfato de perra hambrienta no pudo adivinar, ámame porque soy virgen (89).

El *crack up*—lo que le ha pasado y, al mismo tiempo, no termina de ocurrir—lo ha convertido en un cobarde que no ha podido superar la dislexia, y que sigue siendo virgen con casi treinta años, pero *lo prematuro de las memorias* indica justamente el recorrido ético que el personaje realiza para trazar su línea de fuga, su salvación. Recorrido ético como trabajo sobre uno mismo, con miras al acrecentamiento de las propias potencias; fabricación de sí con miras a la cohesión, la armonía y la estructura. Michel Onfray, que en *La escultura de sí* utiliza la figura del *condotiero* para mostrar el acto y el efecto de construirse una ética propia, explica que semejante acción implica transformar una energía inútil en una fuerza que dispone de su objeto: en uno mismo (2009: 25-39). “Como en el trabajo del domador —dice Onfray—, hay que someter una energía rebelde a las reglas del arte. El hombre ético se encuentra en esa misma situación: reducir los flujos a formas elegantes. Hacer un mundo a partir del caos” (43). Si bien una ética, dice Onfray, implica renunciar a nuestros instintos destructivos para lograr el equilibrio, muchas veces actúa “con una severidad que conlleva estragos peores de los que combate” (151). La autocelebración combate por el territorio, en el arte de construirse a sí mismo, con la desestructuración. Esto quiere decir que el aprendizaje y la educación que quieren hacer del hombre un animal civilizado le imprimen una fuerza moral a los deseos contenidos como la culpabilidad, la angustia, la falta y el miedo.

Esculpir un yo, entonces, no es siempre gratificante, puede convertirse en una tarea que conduzca directamente a la

automutilación. El juego que se juega en la autoficción es el de un sacrificio, de una puesta en muerte, al estilo demaniano (1991). De Man, en “La autobiografía como desfiguración” enfoca el problema en la cuestión del referente, es decir, si es la figura la que depende de él o viceversa, o bien si se trata de la ilusión de la referencia. Viene a cuestionar la índole misma del género a partir de proponer que no existe un yo previo a la escritura, sino que el yo resulta del relato de la propia vida. Y además, sostiene que la autobiografía no es un género literario sino una figura de lectura: la prosopopeya. Un movimiento por el cual lo informe sufre una desfiguración, explica Nora Catelli. Es decir, a lo informe se le colocará una máscara cuya identidad se ignora. La prosopopeya es la figura por la cual se le confiere el poder de la palabra a una entidad muerta o sin voz, pero no supone identidad entre la ausencia de rostro y lo que funciona como máscara. Dice de Man:

La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura (118).

Ahora bien, aunque concluya en el fracaso, explica Catelli, a ese vacío deformado se le impone un orden, una urgencia constructiva, una pulsión sistematizadora. Para compensar la arbitrariedad autobiográfica se somete al discurso a las convenciones de la narración (227):

Por momentos, la preeminencia de los moldes convencionales [...] parece ocultar que el relato se despliega bajo la égida retórica de la prosopopeya; y que existen dos yo, de los cuales uno es un vacío que se cola de otro yo que narra. A su vez la voz del que narra no puede proclamar semejanza o similitud entre aquel vacío y este yo (227-228).

El fracaso surge pues porque es imposible dar vida a los muertos, o porque es imposible que el relato de la propia vida se evada de la dialéctica entre lo informe y la máscara (232).

La figuración del fracasado al que no le ha pasado nada y que le tiene miedo a todo, en definitiva, no es sino la construcción irónica de un yo vanidoso que quiere posicionarse en la historia literaria chilena. Un yo que en el acto de destruirse, de mostrarse en el desbarrancadero

de la vida, termina diciendo, en una pirueta técnica (ahora veremos por qué), mírenme: no soy un genio, pero es como si lo fuera. Dice Onfray: “Bienaventurados los simples de espíritu que no verán que se niegan para afirmarse mejor, que se pierden para encontrarse mejor, que renuncian para imponerse mejor” (154).

En un ensayo sobre Borges compilado en *Versiones del humor*, Sergio Cueto dice que a la contradicción entre la incapacidad de cumplir con el destino que a uno se le adjudica y la realización paradójica del mismo se le da el nombre de ironía. “Teología del fracaso”, la llama Jankelevitch. La ironía es el modo en que encuentra el destino para realizarse (1999: 7-15). Gumucio está destinado a ser un genio, y por eso mismo destinado irónicamente a fracasar en semejante empresa. En el acto de fabricación de sí, de autocelebración, Gumucio transfigura el fracaso en victoria. Muestra su derrota al sucumbir prematuramente a la genialidad, y simultáneamente quiere figurar la jubilosa victoria de haberse convertido en un escritor. Dice Cueto que “el destino simula fracasar disimulando su triunfo en el poder humano. El se realiza precisamente en el fracaso del hombre destinado a realizarlo. He allí su invencible ironía” (10).

La fuerza disruptiva y engañosa del recuerdo le ha impuesto al niño Gumucio y a su voluntad de “ser alguien en la vida” una tarea devastadora: la de continuar con el legado familiar. Rafael no puede ser menos que aquellos que llevan su mismo nombre; y por ende, el destino del apellido más que salvarlo lo condena al inevitable fracaso. Rafael quiere escribir unas memorias para dar cuenta del proceso de aprendizaje que lo convirtió en escritor, pero más allá de eso y más acá de sus intenciones, escribió la historia de un niño que en el intento por mostrar cómo ha rehuido de lo impuesto, se encuentra con que conserva los mismos mecanismos neuróticos que trata de impugnar. Rafael, con bastante más años que nueve, ya no puede ser un genio, pero sí un fóbico cuyos delirios protectores le permiten escribir sobre lo ya vivido.

De las casas de madera salían unos minúsculos perros a ladrarnos.

—No muerden, no muerden nada— reían las gordas en la entrada de sus casas.

—No tienes que tener miedo. Los perros huelen la adrenalina. Si tienes miedo, te van a morder más.

—Me da miedo tener miedo. No le tengo miedo a los perros, le tengo miedo a la adrenalina.

—Así vái cagar. Te vai quedar toda la vida como un cabro chico asustado. No fumái, no tomái, no tirái. No sabí nada de la vida. Querí ser escritor y no sabí nada de la vida.

—Puedo escribir un libro sobre eso, sobre un tipo que no tiene ninguna experiencia.

—Para eso, tení que ser un genio.

—Soy un genio.

—Los genios no le tienen miedo a nada (107).

Giro irónico que le permite al genio, en el gesto de desbarrancarse, mantenerse erguido. Declamar la imposibilidad de un proyecto implica, por el mismo acto de enunciarla, su propia posibilidad, su misma realización. A lo largo de todas las memorias, Gumucio posa de fracasado para imposter su genialidad, se regodea en la frustración para hacer sobrevivir el legado paterno. El neurótico intenta salvarse, y en ese mismo acto, con un guiño narcisista, se afirma en su propia impotencia. “Si digo: ‘Quiero ser un genio, un inolvidable genio que haga que mi nombre, el tuyo, el de mi abuelo, de mi tatarabuelo, signifique otra cosa que ni yo puedo tocar, algo que nos limpie para siempre el miedo y la monotonía’” (147).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad seguido de: el espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Cueto, Sergio (1999), *Versiones del humor*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Deleuze, Gilles (2006), *La literatura y la vida*, Córdoba: Alción Editora.
- (1989) “Porcelana y volcán” en *La lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, pp. 162-169.
- y Guattari, Félix (2006), “Tres novelas cortas o qué ha pasado” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, pp. 197-211.
- De Man, Paul (1991), “La autobiografía como desfiguración” en *Anthropos*Nº 29, Barcelona, Diciembre.

- Freud, Sigmund (1971), “La novela familiar del neurótico” y “Sobre las causas ocasionales de la neurosis” en Freud, Sigmund (trad. Luis López Ballesteros y de Torres), *Obras completas tomo II*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Giordano, Alberto (2011), *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gumucio, Rafael (2013), *Memorias prematuras*, Barcelona: Mondadori.
- Jankélevitch, Vladimir (Trad. De Carlos Schilling) (2015), *La ironía*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (2006), *Saturno y la melancolía*, Madrid: Alianza Forma.
- Onfray, Michel (2009), *La escultura de sí. Por una moral estética*, Madrid: Errata Naturae.
- Pauls, Alan (2011), “El mal de tiempo” en Fitzgerald, Scott (trad. Marcelo Cohen), *El crack-up*, Buenos Aires: Crackup.
- Premat, Julio (2009), *Héroes sin atributos, figuras de escritor en la literatura argentina*, buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Saraceni, Gina (2008), *Escribir hacia atrás. Historia, lengua, memoria*, Rosario: Beatriz Viterbo.