



Bohnhoff, Leandro. "Duelo y literatura en *El hijo judío* de Daniel Guebel".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2026, vol. 15, n° 37, pp. 105-116.

Duelo y literatura en *El hijo judío* de Daniel Guebel

Mourning and Literature in Daniel Guebel's *El hijo judío*

Leandro Bohnhoff¹

ORCID: 0000-0001-6179-6557

Recibido: 17/04/2026 || Aprobado: 31/05/2026 || Publicado: 31/07/2026
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/b0ywkakbh>

Resumen

Este trabajo propone una lectura de *El hijo judío* (2021) de Daniel Guebel centrada en el concepto de hiperliteraturización, procedimiento mediante el cual la escritura autobiográfica de Guebel acumula capas literarias sobre un material biográfico para convertirlo en un modo de habitar una ambigüedad existencial en circunstancias de duelo por el padre que no admite resolución. A partir de las lecturas de Alan Pauls, Alberto Giordano y Julio Premat sobre la obra de Guebel, el artículo examina los modos concretos en que *El hijo judío* pone a funcionar la literatura como una caja de resonancias: las referencias explícitas y los guiños implícitos a la literatura argentina y universal, la reseña argumental de *El barón Sardónicus* y su constelación de resonancias freudianas y shakespearianas, la identificación kafkiana a partir de la lectura psicoanalítica de Hellmuth Kaiser y la función de la literatura como animal totémico en el marco de *Tótem y tabú*. El análisis concluye que, para Guebel, la hiperliteraturización del duelo es una forma propia de ensayo de religión: una dialéctica sin resolución entre daño y reparación movida por una negatividad voraz.

Palabras clave

hiperliteraturización; duelo; escritura autobiográfica; drama edípico; Daniel Guebel

Abstract

This article proposes a reading of Daniel Guebel's *El hijo judío* (2021) centered on the concept of hyperliteraturization: the procedure by which Guebel's autobiographical writing accumulates literary layers over biographical material, converting that procedure into a way of inhabiting an existential ambiguity under conditions of mourning for the father that admits no resolution. Drawing on the readings of Alan Pauls, Alberto Giordano, and Julio Premat, the article examines the concrete ways in which *El hijo judío* puts literature to work as a resonance chamber: the explicit references and implicit allusions to Argentine and world literature, the plot summary of *Mr. Sardonicus* and its constellation of Freudian and Shakespearean echoes, the Kafkaesque identification as read through Hellmuth Kaiser's psychoanalytic lens, and the function of literature as a totemic animal within the framework of *Totem and Taboo*. The analysis concludes that, for Guebel, the hyperliteraturization of mourning constitutes a form of religious rehearsal in its own right: a dialectic without resolution between damage and reparation, driven by a voracious negativity.

Keywords

hyperliteraturization; mourning; autobiographical writing; Oedipal drama; Daniel Guebel

¹ Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Becario doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con una tesis titulada "Las 'vidas escritas' de Jorge Luis Borges en la primera década del siglo XXI". Contacto: leandro.bohnhoff@gmail.com.



En *La preparación de la novela* (2005), Roland Barthes se detiene a pensar en los motivos por los que la escritura novelesca se le resiste y especula que es así porque no sabe mentir o, mejor dicho, no sabe inventar, lanzarse a la fabulación. La especulación no es de índole moral, ya que “la Imaginación fabuladora es una potencia generosa” (265) puesta al servicio de “*crear al otro*” (265; resaltado en el original). Por el contrario, el poder creativo que se adjudica radica en “una imaginación fantasmática (no fabuladora), es decir, narcisista” (265). Con narcisista se refiere a un tipo de invención que trabaja con temas que hablan del propio escritor. Teniendo en cuenta que, unas páginas antes, había citado la definición de “fantasma” del *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, también es probable que esté pensando en cierta posición del escritor como sujeto deseante que ocupa alguna escena primaria en la composición de su novela. La oposición resulta interesante para introducir las precisiones en relación con la escritura del otro y la escritura del yo, y para teorizar acerca de unos polos que, sin embargo, no están tan lejos entre sí. El propio Barthes se rehusaría a sostenerla, ya que no hay escritura del otro que no lleve por arrastre algo de la escritura de sí, y viceversa.

En una primera lectura, Daniel Guebel parecería habitar con soberanía el polo inventivo o mentiroso de la falsa oposición. Su obra -voluminosa, multifacética, absolutista- es lo que podríamos denominar el epítome de la imaginación fabuladora. Para la obra de Guebel no hay tema que no pueda participar de la literatura: exotismo oriental, ciencia ficción, derrotas amorosas, discursos políticos, historias medievales e, incluso, el relato autobiográfico. En este último, quizás más que en otros, es posible vislumbrar algo de lo fantasmático que Barthes se arrogaba para sí. En *El hijo judío* (2021), donde la escritura se encuentra con la vida propia y la ajena en circunstancias de duelo, la experimentación autobiográfica de Guebel avanza, a fuerza de fabulación, hacia la imaginación fantasmática.

Algunos de todos los mundos posibles de Guebel

Siguiendo la estela benjaminiana, Alan Pauls (2015) propone que, en la escritura de Guebel, opera una exigencia de narrar de carácter póstumo. Es así porque nace de la extinción de un mundo donde la narración solía anudar de manera idílica espíritu comunitario y reparación de una realidad resquebrajada. El propósito de esta exigencia es la producción de un excedente de tiempo, un diferimiento que busca eludir la muerte transformando el páramo de la existencia en duración literaria. La tierra yerta existencial puede estar a disposición como vivencia que motoriza la escritura, aunque también, señala Pauls, se vuelve un horizonte como posibilidad de invención. “Guebel diría: para narrar, todo escritor debe estar en situación de desastre, y si no lo está debe ponerse en ella” (“El dios del relato” 27).

A partir de la lectura de la zona autobiográfica de la literatura de Guebel, en obras como *Derrumbe* (2007) o *Mis escritores muertos* (2009), Alberto Giordano piensa la escritura guebeliana como un experimento de orden ético que, a través del uso intensivo y radical de una poética de la descomposición, se propone un arte de vivir en la escritura, afirmando así la literatura como experiencia irreductible a las instituciones culturales. De esta manera, el uso que hace Guebel de las figuras del “payaso autoconsciente” y el “escritor fracasado” deben leerse no como lamentos narcisistas ni hipérboles que lo distancian de las bases morales de su literatura, sino como construcciones literarias estratégicas que, en su propia amplificación, manifiestan fuerzas vitales inciertas que desbordan los propósitos tradicionalmente autobiográficos.

Julio Premat (2021) demuestra que una porción de la ficción argentina contemporánea hace uso de las escrituras del yo y de lo biográfico para hacer literatura frente a un contexto de retraimiento de la ficción. “La vida -afirma- sería la última historia narrable, en un período de

debilitamiento de lo novelesco” (3). En este fenómeno se inscribe *El absoluto* (2016) de Guebel, obra que, como señala Premat, se lanza anacrónicamente hacia la totalización desmesurada como un acto de rebeldía ante el realismo previsible. *El absoluto* como “núcleo gravitatorio” de la obra de Guebel se confirma, según apunta Premat, en prefiguraciones, como *Derrumbe*, donde aparece la figura del artista como genio fracasado, y en el sustrato biográfico de *Mis escritores muertos* y *El niño judío*, en las que se trabaja con figuras referenciales, la infancia y los conflictos con la figura paterna. Una de las ideas centrales de Premat sobre *El absoluto* es que, en Guebel, la narración biográfica es un dispositivo hermenéutico que intenta, de manera fallida, atribuir sentido a la existencia. El niño de la última parte deconstruye el relato de vida al poner en cuestión la veracidad de la palabra materna que le biografió su genealogía.

El imperativo de narrar a partir del desastre, o convirtiéndolo en punto de llegada, el ejercicio ético de la poética hiperbólica como modo de manifestar fuerzas vitales inciertas, y la convicción de que toda narración (auto)biográfica es un intento fallido de dar sentido a la existencia son operaciones que se despliegan en *El hijo judío*. En este caso, el desastre está en el origen de la narración, aunque también, de forma simultánea, está en su fin. Guebel no solo narra el trauma del pasado, sino que, al mismo tiempo, va en su búsqueda como si estuviese por venir. Tal como lo señala Giordano, “la búsqueda de lo originario responde a las incertidumbres del porvenir” (“Cada vez” 2). En este movimiento de diferimiento exacerbado que pone el trauma en el origen y en el fin, se inscribe algo genuinamente asimilable a la angustia de una ambigüedad existencial que produce la pérdida de un padre de impronta violenta para el narrador. Así, para Guebel, parecería que no hay salida de esa ambigüedad, solo hay literatura. Mejor dicho, eso es, para Guebel, lo vitalmente literario.

Según Premat (2021), la narración biográfica que Guebel pone en juego en *El absoluto* tiene relación con la “imaginación novelesca primordial” de Didier Anzieu, que, a su vez, se vincula con la “novela familiar” de Sigmund Freud. En ambas se manifiesta una tendencia infantil a fabular la existencia de otros padres o familiares como medio para afrontar los conflictos de cambio de edad o la frustración que implica renunciar a las idealizaciones. Si para Giordano la escritura de vida guebeliana hace uso hiperbólico de la ficción como modo artístico de vivir en la escritura, para Premat la narración ficcional en Guebel hace uso de los temas y protocolos de la escritura (auto)biográfica como medio de acceso a lo novelesco de la vida. A propósito de la publicación de la edición argentina de *El hijo judío*, Pauls (“Alan Pauls”) observa que la exploración que hace Guebel de la relación con su padre convoca la fantasía infantil que Freud sintetizó en la frase impersonal: “pegan a un niño”, con una variación. En Guebel, el impersonal desaparece para convertirse en “me pega mi padre”. Según Pauls, la diferencia, un sujeto, es todo lo que hace falta para que una fantasía infantil se vuelva relato.

En esta constelación de ideas, me propongo leer *El hijo judío* como un relato en el que Guebel hiperliteraturiza ciertos núcleos traumáticos del vínculo con el padre -el drama edípico, la novela familiar y la fantasía de azote- convirtiendo ese procedimiento en un modo de habitar una ambigüedad existencial en circunstancias de duelo que no admite resolución. En el movimiento de esa exploración, a través de una acumulación excesiva de capas literarias sobre un material biográfico, Guebel pone a funcionar la literatura como una gran caja de resonancias. En el juego de ecos de esa gran caja, cualquier especulación autobiográfica se verá obligada a admitir que es, antes que nada, literatura.

La hiperliteraturización del duelo

Uno de los modos en que Guebel realiza esta exploración hiperliteraria es a través de las referencias explícitas y los guiños implícitos a obras y autores de la literatura argentina y universal. En el primer capítulo de *El hijo judío*, Guebel presenta un mito de origen de lector a través de la escena de la sopa y el descubrimiento paulatino de un motivo oriental en el fondo

del plato, cuya develación inminente el narrador compara con la expectativa del capitán Nemo en la novela *Veinte leguas de viaje submarino* de Julio Verne. En otros capítulos, Guebel postula una serie de ideas en torno a la *Carta al padre* de Franz Kafka con el propósito de vincularla a un método dialéctico de origen judío que lleva al extremo el diálogo de visiones contrapuestas y, lo que resulta más importante, de enfatizar el trasfondo edípico que la carta presupone para Kafka. Allí Guebel trabaja cierta identificación con el escritor praguense. En la escena de transmisión fallida en la que el padre se vuelve un cuentacuentos solvente, la ficción en cuestión es “El pequeño escribiente florentino” de Edmondo D’Amici. El capítulo en el que el narrador se cuestiona los motivos que lo llevaron a contar los derroteros del vínculo filial recupera la lectura adolescente de la *Eneida* de Virgilio y la imagen de Eneas hundiéndose en el barro con Anquises auestas, como modo de ilustrar la sensación ineludible de ahogo que padecía por el deterioro de su propio padre. Al final de ese mismo capítulo, la cita apócrifa de un versículo del legendario San Fermín nos recuerda a los juegos borgeanos de referencias falsas, junto con la inminencia de una revelación en la escena de inicio en la lectura y, también, el mítico linaje doble en el origen de su escritura. La voz de la cuidadora colombiana en la yuxtaposición de transcripciones de los mensajes de audio nos remite a las voces narradas por Manuel Puig en sus novelas. Con estas últimas menciones ya entramos en la zona de la exploración hiperliteraria en la que los guiños son sugeridos. Por la naturaleza excesiva de la empresa, este pequeño catálogo de referencias literarias, desde luego, no es exhaustivo. Cada referencia que Guebel agrega es un recordatorio acumulativo de que, como enseña Jorge Luis Borges, la literatura se hace con literatura, incluso la de tema autobiográfico. Habría que decir, más aun la que es autobiográfica, porque las historias que nos contamos para habitar el mundo son, fundamentalmente, literatura. La vida, entonces, no es solo la última historia narrable, sino el germen mismo de la narración en el sentido fuerte del término.

Otro de los modos de la hiperliteraturización -el privilegiado por Guebel- es, entonces, abarrotar de ficción las historias que cuenta que se cuenta. En la edición española de *El hijo judío* (2021), versión aumentada de la publicada en 2018, Guebel decide intercalar, tras la muerte de su padre, una serie de fragmentos hacia el tramo final del volumen. Todos giran en torno al deceso paterno: los preparativos para el sepelio en la reconstruida AMIA, algunos momentos cercanos al final en los que el hijo recurre a la morfina para aliviar las dolencias del moribundo, los rituales judíos propios del duelo y el velorio. Entre ellos, también se incluye una reseña argumental de *El barón Sardónicus*, una película de 1961 dirigida por William Castle.² El narrador la recuerda como una de las primeras películas de terror vistas durante su infancia, por lo que la recapitulación del argumento se presenta como sometida a cierto trabajo de “condensación” (145). Según Guebel, el film cuenta la historia de “un campesino pobrísimo” (145) que compra un billete de lotería para cambiar su suerte; el billete, por su parte, termina en un traje del campesino que, posteriormente, es utilizado para vestir el cuerpo del padre muerto. Tras recibir la noticia de que el billete salió ganador, el campesino lo busca sin éxito hasta recordar que se encontraba en el saco que porta el difunto. “El dilema -dice Guebel-: profanar la tumba y enriquecerse o respetar el descanso del muerto y seguir siendo pobre” (145). Finalmente, el campesino se decide por la primera opción:

En la noche, provisto de una pala y un farol, va al cementerio del pueblo, desentierra el ataúd y lo abre. Lo que no previó es que la corrupción cadavérica ha comenzado su tarea, y el rostro de su padre está deformado en un rictus espantoso, los músculos de la mejilla tiran de los labios hacia arriba, dejándole al descubierto los dientes en una especie de mueca sardónica. El campesino pega un grito de horror, es un grito extremo, espeluznante,

² Basada en el cuento “Sardónicus” de Ray Russel, quién además se encargó del guion cinematográfico.

que le estira y deforma los músculos. Ahora ya es millonario, pero su cara queda fijada en espejo de la mueca paterna. (145)

El fragmento introduce de manera indirecta una reflexión autobiográfica propia de las escrituras de duelo, en tanto el narrador, por vía del argumento de la película, parece preguntarse por quién fue ese padre que perdió y en quién estaría deviniendo él mismo después de sobrevivirlo. *El hijo judío* narra los maltratos violentos que le propinó el padre al autobiógrafo durante su infancia, junto con la enfermedad, deterioro y muerte de la figura paterna. Si caemos en la tentación de someter la obra de Guebel a la prueba del dilema del campesino, se podría pensar que, al revelar el maltrato recibido, se está profanando la memoria del padre con el fin deliberado de enriquecerse publicándolo como el libro que, eventualmente, le consiguió el Premio de la Crítica de la Feria del Libro en 2019. Si cedemos a la vía alegórica de la escena del ultraje de la tumba, es posible suponer que el rictus deformado estaría motivado por el carácter violento del padre tal como lo narra el autobiógrafo. Si nos entregamos al juego de las correspondencias imaginarias, podríamos suponer una incorporación simbólica de la mueca sardónica a la que el narrador se vería sometido como marca del maltrato. Aprovechando el envión del devenir metafórico, no sería del todo implausible imaginar una serie de preguntas que el narrador quisiera hacerle al espectro paterno: ¿ya sabías que me iba a quedar una marca?, ¿acaso esta es la última de tus ironías, la perenne?, ¿cómo sigue mi vida después de esto? El narrador de *El hijo judío* queda resonando como un eco difuso e incierto del personaje principal de *El barón Sardónicus* en la escena del ultraje de la tumba, cuyo guion cinematográfico, a su vez, hace uso de la dimensión edípica presente en la reverberación con la pregunta de Hamlet.

Es Freud (2008), en *La interpretación de los sueños*, quien postula el vínculo de *Hamlet* con *Edipo Rey*. Según observa, la fantasía del deseo infantil (ejercer la violencia mortal contra el padre de manera que las pulsiones sexuales hacia la madre no encuentren impedimento) en la tragedia griega emerge a la luz y es realizada, mientras que en la tragedia shakespeariana permanece bajo represión y se manifiesta a través de sus consecuencias inhibitorias. Hamlet, lleno de autorreproche y remordimiento, no puede llevar a cabo su venganza contra Claudio porque es el hombre que le muestra la consecución de sus deseos infantiles reprimidos. Ernest Jones -amigo, colega y biógrafo de Freud- profundiza sus observaciones en *Hamlet and Oedipus* (1949). Jones señala que la combinación de parricidio e incesto (la madre en matrimonio con el hermano del padre) se vuelve intolerable para el príncipe, lo que se manifiesta en la contradicción entre el deseo de venganza y su resistencia inexorable. “Está desgarrado y torturado por un conflicto interno insoluble” (81) y, así, la pregunta por “ser o no ser” adquiere nuevos sentidos. Freud incluso llega a sugerir que, así como los eventos de la tragedia se desatan a partir de la muerte del Rey, es posible pensar que, al haber escrito la obra después de la muerte de su propio padre, Shakespeare lo haya hecho “en la revivencia [sic] (...) de los sentimientos infantiles referidos a él [el padre]” (*La interpretación* 274). *El barón Sardónicus* se puede concebir como el negativo del príncipe danés y su tragedia. La culpa y la consciencia desgarrada del drama edípico no conocen ni la cronología, ni la lógica causal ni la proporción. La muerte del padre del campesino se produce por causas naturales. Eso no impide conjeturar que, como a Shakespeare según Freud, su desaparición le haya hecho revivir la fantasía infantil, al punto de verse impelido a buscar, bajo pretexto de enriquecimiento, el espectro de su padre muerto. Y, en esa búsqueda, darle una presencia carnal a la culpa y la consciencia desgarrada. Sardónicus lleva la resonancia edípica de la pregunta hamletiana marcada en el rostro. La escritura de Guebel se hace eco de esta multiplicidad de sentidos e imágenes en torno al trauma paterno para que, en su propia narración autobiográfica, quede en suspenso. El lector de *El hijo judío* podrá adentrarse en el juego conjetural de las remisiones y correspondencias (literarias, psicoanalíticas, cinematográficas), o quedarse con la potencia de una escena -una forma- que pone en movimiento un saber nunca del todo explicitable. Luego

de la muerte del padre, Guebel -a través de la escritura- parecería ir en busca de su espectro para darle espesor literario a la angustia existencial que su ausencia suscita y dejar vacilando los temas de la venganza, la culpa, el autorreproche y el remordimiento, como si perdurase en él la pregunta hamletiana. Y nos traslada la indecisión a los lectores en el momento en que abre el juego hacia lo conjetural para que no sepamos si fabula, si es genuino, si se evade, si exagera, entre muchas otras alternativas sin respuesta unívoca.

Seguramente como producto de la mentada condensación, una serie de olvidos -voluntarios o involuntarios- se acumulan en la reposición de la trama filmica. En primer lugar, quien compra el billete de lotería es el padre del campesino, no este último. Esto enfatiza el aspecto hereditario que el rictus en espejo ya tiene, al mismo tiempo que soslaya aquel que la fortuna que lo enriquecería también conlleva. La ambigüedad de la herencia, constitutiva de toda transmisión, es un matiz que el relato de Guebel parece desconocer. Al trasladar la responsabilidad de la compra del billete del padre al hijo, el narrador puede obviar un dato que, en el contraste, adquiere relevancia: el padre en el film es un señor afable y preocupado por el bienestar del hijo, lo que pone en cuestión el carácter aparentemente motivado que la mueca sardónica adquiere, suponemos, en el discurso del narrador de *El hijo judío*. Por otra parte, el padre del campesino dice de manera expresa que adquirió el billete de lotería para la esposa de este último -se lo dice a ella-, lo que sugiere un don rayano con cierta idea de incesto que parecería justificar, en el contexto de la película, la búsqueda del espectro paterno como motivo edípico. Incluso, la decisión de profanar la tumba está mediada por la figura de la esposa del campesino, quien lo incita a la deshonor paterna por no tolerar su vida en la pobreza. En el comienzo del fragmento que contiene la reseña, el narrador menciona que *Sardónicus* fue la película que le suscitó las pesadillas de infancia. En el contraluz entre la reseña y los olvidos, quizás, se encuentren los elementos que las motivaron. La sugerencia de que la mueca sardónica tiene una relación con la violencia paterna desestima la culpa infantil y estructurante del hijo; el borramiento del matiz hereditario de la fortuna desconoce la potencia de un linaje que, al ser también violento, importa una ambivalencia que lo complejiza; la omisión de la triangulación incestuosa entre padre, hijo y figura femenina (madre o esposa) se desentiende de la posición que el narrador adquiere en esa novela familiar. La extrañeza de lo familiar acecha en esos olvidos que intentan infantilizar con simplificaciones la complejidad de las dinámicas vinculares adultas. Guebel exagera el matiz infantil a sabiendas de que ningún movimiento hiperbólico puede ocultar por completo la heterogeneidad de lo vincular. Estos contraluces, de todas maneras, no permiten ser inferidos sin cierta vacilación, acorde a la homologación incierta entre Guebel y Sardónicus.

Quizás, por una cuestión de eficacia literaria en el contexto de la autobiografía experimental, la reseña presentada por el narrador recupera solo lo que en la mitad de la película corresponde a un flashback. Lo que sigue en el largometraje resulta significativo cuando se lo pone en diálogo con la obra de Guebel. Unos años después del evento estigmatizante en el cementerio, el personaje del campesino, ahora autodenominado el barón Sardónicus, manda a buscar a un reconocido médico londinense especializado en parálisis a fin de que, ya en su castillo, le proporcione una cura a la mueca que lo condena al desamor de su esposa actual (diferente de la que tenía cuando era pobre). El médico resulta ser un antiguo pretendiente de la cónyuge del barón, por lo que Sardónicus -quien ejercía regularmente el sadismo contra mujeres de la zona- amenaza con recurrir a dichas prácticas sobre su esposa con el propósito de forzar al médico a que consiga finalmente la cura. Después de varias pruebas, el médico desarrolla un tratamiento experimental que, luego de ser inyectado en el rostro del barón, logra revertir la parálisis. Hacia el desenlace, se revela que el tratamiento inoculado era solo un placebo y que la afección del barón era producto de su estado mental. Aunque el barón había recuperado sus facciones, ahora su padecimiento había mutado a la imposibilidad de abrir la boca, por lo que moriría de inanición. El médico, instado por el sirviente del barón a que vuelva

por una nueva cura, le recuerda las propias palabras de Sardónicus: “su afección no vino ni de un Dios celestial ni de un demonio del inframundo, sino de su propio corazón, de su propio cerebro, de su propio espíritu” (*Mr. Sardonicus*, 01:23:39).³ Así, vemos como sadismo y masoquismo se anudan en la figura del barón, quien mientras ejercía la violencia física con las mujeres, al mismo tiempo se autoinfligía una desfiguración que, tras la cura psicossomática fallida, devino en inanición. Especialmente en este último caso, en donde la mutación del castigo autoadministrado parecería indicar un goce que garantiza la perseverancia del síntoma. El sadismo y el masoquismo son temas recurrentes en la obra de Guebel.

Allí donde termina *Sardónicus* comienza la autobiografía de Guebel. En el primer capítulo, el narrador nos presenta un mito de origen de lector íntimamente vinculado con un evento de su infancia. “De *criatura* -dice Guebel-, no había comida que me gustara” (9; resaltado mío). Caprichoso y celoso ante la hermana nueva, el narrador cuenta haber padecido una “insatisfacción” (9) que lo ponía en peligro de inanición. Una inanición no del todo disímil a la del barón si la consideramos en tanto síntoma masoquista. Aunque, a diferencia de Sardónicus, cuyo destino parecía ser la muerte, en el caso del autobiógrafo la extenuación del recurso a lo fatal le descubre, vía una abuela paterna de gran temple, el placer de la lectura, en forma de “pequeño caballero chino” (10) dispuesto en el fondo de un plato de sopa. El narrador duda de si el caballero cortejaba a una dama china coqueta que estaba de paso o si estaba solo; el recuerdo incierto se vuelve significativo porque sugiere que él no puede obviar la triangulación que todo vínculo con figuras masculinas le suscita. La escena alegoriza su iniciación en el placer de la lectura y el gusto por el exotismo oriental, al tiempo que se anuda de manera inescindible con los temas del masoquismo y la triangulación de raigambre edípica.

Como mencioné, Guebel introduce cierta identificación crítica con la figura de Kafka que se desprende de la *Carta al padre*. Sin embargo, hay una identificación más potente y productiva que se da con la literatura del judío de Praga. El devenir criatura y la inanición voluntaria que lleva al protagonista a la muerte, a fin de no volverse una preocupación y una carga para la familia, son los motivos que abren y cierran *La metamorfosis*. Así, el narrador guebeliano no solo se muestra descubriendo la lectura en la escena mítica de origen, sino que amplifica la mitificación al encarnar eventos clave del personaje más famoso de la literatura kafkiana. En una lectura temprana de clave psicoanalítica, Hellmuth Kaiser (1986) descubre un movimiento estructural en la novela de Kafka. Mientras Gregorio se fortalece después del fracaso laboral del padre, esa dinámica se invierte en el momento en que se produce su metamorfosis. En una relación indirectamente proporcional, siempre que uno se fortalece, el otro se debilita. *El hijo judío* entra en diálogo con esta estructura narrativa para defraudarla. La figura del padre pasa del revolucionario tirano y capaz de ejercer violencia física sobre el hijo, hacia el deterioro físico, la afasia y la muerte. Sin embargo, la figura del hijo no necesariamente se fortalece, no parece haber proporcionalidad ni directa ni indirecta. Hay, por el contrario, desproporcionalidad y una pregunta abierta, como la que sugiere la apelación a la reseña de *Sardónicus*. La estructura narrativa le sirve a Kaiser para formular su hipótesis más fuerte y controversial: “el relato representa la lucha entre padre e hijo a medida que encuentra una salida del conflicto edípico” (149).⁴ El evento que simboliza un cambio interno con una marca externa, la metamorfosis, Kaiser lo interpreta también como el suceso que revierte la dirección del desarrollo a un estadio pre-edípico. Al volverse alimaña, Gregorio Samsa se infantiliza encarnando un castigo autoimpuesto por su competitividad filial anterior, lo que adquiere, para Kaiser, un carácter siniestro. La criatura Guebel sobreactúa la metamorfosis y el autocastigo cuando dice que de niño se dice: “Soy un idiota, me tengo que morir” (12). En toda la primera parte de *El hijo judío*, el autobiógrafo parece prestarle sus habilidades retóricas al niño que fue

³ La traducción es mía.

⁴ Las traducciones de la obra de Kaiser son mías.

para que su sufrimiento reverbere literariamente y, en ese movimiento, algo del mundo infantil pone a disposición su angustia existencial al adulto quien, a fuerza de hipérbole, explora su fantasma en una proliferación literaria. En esa transacción, los límites se difuminan al punto de que no sabemos ya quién habla. El niño que habla como adulto adquiere, en la narración, cierto matiz perturbador.

En el maltrato paterno ejercido sobre un Gregorio metamorfoseado, Kaiser lee la conjunción de un dolor placentero. Allí donde el padre le inflige dolor (el siseo violento, las manzanas en la espalda), Gregorio también siente placer porque es la confirmación del castigo autoimpuesto. Se produce un regodeo pre-edípico, un retorno gozoso a un momento anterior al principio de realidad. “Dolor y placer están mezclados de manera muy íntima” (155), señala Kaiser, y es lo que se podría decir, también, del mito de origen de lector en *El hijo judío*. Al borde de la muerte por inanición, el narrador encuentra el placer de la lectura. Ese vértigo tiene algo de la inminencia de una revelación estética, aunque también la revelación de una inminencia perturbadora. En el instante en que, como lectores, apreciamos con empatía ese niño-adulto que a fuerza de masoquismo descubre el placer de la lectura, algo nos devuelve la mirada para gozar con la trampa de haber hecho su autobiografía con múltiples capas de ficción y, así, incorporarnos en el juego hiperliterario. Guebel hace uso del nudo sadomasoquista para inscribir en el inicio a la lectura de su narrador sucesivas láminas de fabulación que vuelven a su propio lector un personaje más de la ficción. La inquietud acerca de aquello que los padres querían del narrador, pregunta fantasmática por excelencia, vacila entre volverlo un sujeto o un objeto: “(...) yo no podía evitar ser quien era (lo que era) y entonces fantaseaba alguna clase de reparación, también milagrosa, que les permitiera aceptarme o que me modificara hasta volverme parecido al que -a lo que- esperaban que fuese” (11). Ser o no ser alguien o algo, esa es la cuestión. Ese niño-adulto, siendo alguien masoquista consigo mismo, se vuelve, de manera simultánea, algo sádico con su lector. Quizás, esta vuelta meta sea una manera, otra más, de hacer ingresar, en este caso, la literatura sadeana al entramado ficcional de la autobiografía.

El mito de origen de lector tiene como correlato el mito de origen de escritor. Ante la constatación de que no sería nunca la persona que su padre quería de él, el narrador asume una resignación esperanzada que adquiere la forma de una fantasía diurna. Frente al espejo, los cuatro miembros de la familia se miran, plácidos y alegres, y el padre lo absuelve de su idiotez por un acto de palabra. La fantasía devela su cariz ilusorio cuando el narrador repara en la ausencia de efectos y en la distinción entre la imagen reflejada y lo real. Entre el reflejo y lo real, entre la esperanza y la resignación, aparece la escritura de Guebel como una decisión sin más; ni como refugio ante el desamparo ni como medio para armonizar fantasía y realidad en una absolución literaria. La escritura, para Guebel, es una especie de dialéctica sin resolución entre daño y reparación movida por una negatividad voraz. En el contexto de estas reflexiones, se desliza una clave de lectura para la obra de Guebel pero, sobre todo, para su escritura autobiográfica:

Elegí ser escritor, si es que algo puede elegirse, y a eso me atuve. El impulso maniático con que encaré mi tarea, la conciencia de no ser sino aquello que escribía (de ser nada si no escribía), tuvo sus consecuencias: ser escritor es siempre un daño. Pero convertirme en escritor fue para mí un acto de reparación. Una imagen quedaba de mí, siquiera en el espejo, cuando mi familia se disolvía después de su acto. *No era yo y tampoco era una imagen sino algo que consistía autónomamente, y que, siendo ajeno, sin embargo me definía.* (26; resaltado mío)

Volverse otro en la escritura y, así, poner a funcionar lo más auténtico de sí. Se trata, entonces, de encarnar la pulsión de simulación en el sentido barthesiano del término: ir en búsqueda de

lo “verdadero” a través de lo “falso”.⁵ Como si Guebel mismo nos señalase la falacia de buscarlo en su autofiguración. Diseminado entre la exploración hiperliteraria se encuentra aquello auténtico, una alteridad radical, que pone a funcionar la máquina subjetiva.

Entre los mitos de origen de lector y escritor, como si fuese el núcleo de los dos, Guebel intercala la dinámica de violencia familiar. Eso que, más adelante, denominará “el mecanismo del terror” (39). El autobiógrafo adjudica a la determinación de su versión infantil la chispa de arranque de la máquina: para socavar el vínculo entre padre y madre, el niño decidió volverse “lo insoportable de lo insoportable” (15) a fin de que “el curso de sus días fuera un infierno y para que las mil y una noches de la intimidad nocturna se vieran arruinadas” (15). ¿Y cómo lo hacía? “Saltaba, gritaba, tiraba los platos de la mesa, no respondía a sus llamados, no me lavaba las manos (...)” (15), entre otras actitudes que lo hacían ni más ni menos que un niño como cualquiera. Por el espacio que se abre entre la descripción de las actitudes retaliativas y la interpretación irónica del autobiógrafo pasa toda la ética de la exploración hiperliteraria, incluyendo el drama edípico de manera inescindible. Porque, según el narrador, está en consonancia con la desproporción de la respuesta paterna, en quien la madre delegaba la ejecución del castigo. La exageración como condición para hacer literatura está en sintonía con la desproporción de los eventos traumáticos. Esta sería una de las formas de llegar a lo verdadero por intermediación de lo falso.

Entre las amenazas maternas y la llegada del padre, el niño exigía que fuese la madre quien impartiese el castigo. Su renuencia dilataba el momento de la ejecución. “Desde entonces -dice el narrador-, el tiempo es para mí la forma particular de lo siniestro” (21). Si el *ethos* milyunanochesco de Guebel, según Pauls, es eludir la muerte transformando el páramo de la existencia en una duración literaria, habría que pensar, a partir de *El hijo judío*, que esa duración llevará la marca de lo siniestro. Lo que continúa es un relato detallado de los cinturonzos que le propinaba el padre, a veces hasta perderse en un trance violento, y que se detenía en algunas ocasiones gracias a la interposición de la hermana. Numerosas manifestaciones de duda respecto de la fidelidad del recuerdo por parte del narrador encuentran su remate unas páginas después: “Quizás estoy inventando la existencia a repetición de una escena que nunca ocurrió para agigantar las nocturnas fiestas barrocas de una infancia alimentada por el horror de mi alma” (41). Independientemente de la veracidad de los hechos, si acaso el desastre tuvo un origen meramente postulado, lo que sabemos sin lugar a duda es que el narrador está dispuesto a ir en su búsqueda. Lo que resulta interesante es esta inercia que lo lleva a recuperarlo. Porque, en la búsqueda del espectro paterno (ya sea durante el deterioro o después de su muerte), el narrador no puede dejar de convocar sus propios fantasmas.

Como observó Pauls, en el relato de Guebel se superponen las diversas formulaciones de la fantasía de azote según Freud.⁶ Lo sucedido y lo fantaseado adquieren un grado de indistinción que arroja al narrador a la perplejidad y el terror de no saber si el trauma fue vivido

⁵ En *La preparación de la novela*, Barthes propone la noción de “simulación” como medio de tomar distancia de los problemas propios de la mimesis novelesca. Simular es “penetrar lo ‘verdadero’ con ‘falso’, lo ‘mismo’ con ‘otro’” (196). La pulsión de simulación, frase que extrae de algunos trabajos de Severo Sarduy sobre arte, es esa inclinación que tiende a “liberar el Otro en mí mismo = fuerza de alteridad a partir de, dentro de la Identidad” (197). Este impulso permite al escritor, mediante la identificación imaginaria con el autor predilecto, suscitar la emergencia de “lo que en mí es diferente de mí” (197).

⁶ En “Pegan a un niño” (2007), Freud trabaja las divergencias entre las fantasías de azote en el desarrollo psíquico de la niña y el niño. Para este último, habría dos formulaciones de esta fantasía, una inconsciente y otra consciente, ambas de orden masoquista. En la primera el niño es azotado por el padre y, en la segunda, por la madre. Según Freud, el contenido reprimido de la fantasía de paliza para el niño se reduce a la fórmula “soy amado por el padre”, lo que supone cierta relación de pasividad respecto del progenitor. “En ambos casos -señala Freud- la fantasía de paliza deriva de la ligazón incestuosa con el padre” (195). La sentencia “pegan a un niño” condensa lo que en psicoanálisis se denomina el fantasma, una posición subjetiva derivada de una escena primaria a la que se tiende por estar cargada libidinalmente.

o fabulado. De manera simultánea, el carácter vivencial o fabulado resulta irrelevante para un autobiógrafo que no puede desestimar su llamada. Algo en la escritura lo impulsa a volver a habitar la escena. Ante la inminencia de la paliza, el narrador dice rogar porque sea la madre quien la propine, como si quisiera cumplir con la versión de la fantasía que es ejecutada por la figura materna con la excusa de anular la espera. Después de comprender el verdadero funcionamiento del mecanismo del terror, el autobiógrafo cae en la cuenta de que “su padre era el instrumento necesario para blandir con fuerza suficiente el latigazo que sobre nosotros soltaba mi madre” (24) (el inclusivo abarca a padre e hijo). En esta formulación de “me pega mi madre” no solo queda implicado el fantasma de un narrador masoquista, sino también el goce sádico de una figura materna. Lo siniestro y el sadomasoquismo se anudan en la escritura fantasmática de la exploración hiperliteraria, que el autobiógrafo utiliza como modo de habitar una ambigüedad existencial de resolución vacilante. La negatividad voraz que mueve la escritura de Guebel tiene un goce propio.

La literatura como animal totémico

Anticipo aquí unas ideas iniciales sobre la herencia paterna y la literatura como animal totémico para Guebel, que espero desarrollar en un artículo posterior. El linaje generacional en *El hijo judío* tiene un vínculo estrecho con el problema de la herencia paterna, en tanto le proporciona un marco de referencia a los conflictos con el padre. Este linaje también está signado por una ambivalencia, ya que en él tiene origen tanto la cadena de maltratos de padre a hijo, como “[el] orgullo de pertenencia y [el] sentido de la continuidad” (64). La pendiente masculina de tratarse “como a un perro” (61) que va de progenitor a prole como cadena transmisora de la violencia encuentra su opuesto en la imagen de las “tres camisas” (64) que también liga las generaciones en una postal de cierta ternura y contención. La ambivalencia entre la violencia y la ternura se observa en la construcción de la imagen del padre que, hacia el final, junto con su declive progresivo, se lo muestra en actitudes cariñosas y cómplices con el hijo. En *Tótem y tabú* (1991), Freud reflexiona sobre el animal totémico como lugar de alivio que le permite al niño operar un desplazamiento del conflicto de ambivalencia con el padre. En tanto padre subrogado este animal le permite al infante “un odiar y amar desmedidos” (133). Parte de la estrategia de exploración hiperliteraria que Guebel ejerce en su autobiografía implica volver a la literatura su animal totémico. Por ese motivo es el espacio del daño y la reparación. La escritura autobiográfica de Guebel le permite fabular una muerte prematura para el padre en tren de deterioro físico y, también, darle una supervivencia literaria después de la muerte real. Es una posibilidad de odiar y amar dando rienda suelta a una literaturización desmedida, además de elaborar los problemas del linaje.

La cuestión de la transmisión aparece problematizada, además, en el capítulo dedicado al trabajo estival del joven narrador en el negocio paterno. La situación en la que la empleada le hace notar la inutilidad de desempolvar las heladeras, porque tienen estática, le demuestra al narrador que la ley no siempre es justa ni tiene sentido. Y, en última instancia, nadie conoce bien la letra de la ley, porque parecería que las heladeras no tienen estática. Es un fragmento que pone en escena la perplejidad ante lo inaccesible de la ley, tal como lo hace Kafka en *El proceso*. Entre la absolución aparente y la prórroga indefinida, dos de las vías de resolución del caso en la novela kafkiana, Guebel asume la segunda. La hiperliteraturización participaría de ese movimiento infinito. Ante la duda respecto de si obedecer o no la orden de desempolvar las heladeras, el narrador confronta al padre para pedirle explicaciones. Este, en su lugar, se vuelve -el narrador lo vuelve- un cuentacuentos solvente confiado en el poder moralizante del relato, cuya historia busca enaltecer las virtudes de ser un hijo abnegado. El cuento trata de un hijo dispuesto a sacrificarse para contribuir a la prosperidad familiar. La transmisión parece producirse, pero por fuera de las expectativas originales: “Gracias, papá, por despertar mi amor

a la literatura” (105), contesta el narrador. Se escenifica otro tipo de transmisión, una más plausible, en tanto un hijo es siempre alguien que falsea la herencia de los padres. Así como nadie conoce la letra de la ley, nadie puede prever la multiplicidad de sus efectos.

En el contexto de las culturas totémicas, Freud repara en el rito del banquete sacrificial como el momento en que los celebrantes, tras ofrendar la muerte del animal totémico, se lo comen en un acto de rememoración del parricidio. Guebel parece hacer lo suyo con la escritura autobiográfica, en la que devora y recrea una literatura tras otra, incluida la psicoanalítica, como forma de recordar el crimen originario y, también, ir nuevamente en su búsqueda. Hacia el final de *El hijo judío* el animal totémico transmuta en un espacio de aura sagrada, una mutación análoga a la que Freud hace referencia para ubicar los inicios psicoanalíticos del sentimiento religioso. Como sugirió Pauls, la sacralidad en Guebel guarda consonancia con aquella que Walter Benjamin (2016) otorga a la capacidad reparadora y comunitaria del narrador antes del advenimiento de un mundo frágil y fragmentado por obra del desastre; esto es, una melancolía que, en su anhelo por el pasado, empuja hacia el futuro. La hiperliteraturización sería una forma propia y tentativa de “ensayo de religión” (*Tótem y tabú* 146). En la cruz compuesta por tierra (parricidio, muerte del padre) y fuego (literatura), que aparece hacia el final del relato de Guebel, se proyecta la figura del narrador como aquel que se sacrifica en esa alternancia significativa. Es también una forma simbólica de hacer lugar a la transmisión fallida: el hijo judío se sacrifica como el hijo de la religión cristiana.

El banquete totémico y la Pasión de Cristo tienen en común, según Freud, la remisión al parricidio. Son su efecto continuado (*Tótem y tabú* 156). Es lo que ve, también, en la figura del héroe de la tragedia y su culpa trágica (157). Aunque en el teatro -en la literatura en general, podríamos decir, y en Guebel en particular- el crimen originario está sometido a una desfiguración o una “refinada hipocresía” (157). “En el complejo de Edipo se conjugan los comienzos de religión, eticidad, sociedad y arte” (158), concluye Freud. De forma análoga, es posible afirmar que en Guebel el trauma autobiográfico y el edípico ponen en marcha la desfiguración ficcional. Pero, sobre todo, Guebel usa la escritura para volver de manera continuada a esos núcleos traumáticos en un diferimiento descentrado donde ya no hay ni origen ni fin, solo literatura. Mucha literatura.

En una entrevista que le hacen a Guebel en la Feria del Libro de Buenos Aires de 2019, Silvia Frieria le pregunta por “dos palabras muy fuertes” (18:52) que el narrador menciona en relación con su padre. Las palabras son “odio y asco”. El escritor responde: “no recuerdo asco, no sé siquiera por qué puse asco en el texto. [...] sé que está, pero cuando lo escuché me resultó completamente fuerte, no supe a qué se refería” (20:31). El narrador mismo ofrece, en ese pasaje, una respuesta a la reacción repulsiva. La imagen del adulto añorado en un gesto de consternación y llanto por la violencia ejercida le resultan al autobiógrafo motivo de aversión puesto que muestran a un hombre incapacitado de hacerse cargo de sus impulsos y queriendo autoexculparse frente al “verdadero niño” (24). La apelación al asco quizás sea también una forma más de remitirse a la *Carta al padre*, en la que Kafka le demuestra a su padre que el asco y la aversión que siente por los escritos judíos del hijo (y del hijo mismo) solo podían significar un reconocimiento inconsciente de la debilidad de su propio judaísmo (y de él mismo también). Una aproximación conjetural podrá ofrecer una tercera alternativa, solidaria con las anteriores. El narrador dice: “Creo, incluso, que habría debido ser yo quien alzara el cinturón para flagelarlo hasta que sangrara exonerándose de su debilidad, hasta que expulsara toda hiel generada por la aceptación del mandato de su esposa” (24). La declaración motiva la pregunta: ¿quién fantasea la venganza?, ¿el narrador o el niño? Ante la debilidad paterna, el narrador, incluso desde la posición retrospectiva, no puede dejar de ceder al impulso violento que le suscita la imagen de fragilidad masculina. Como si le quisiera prestar la fuerza del adulto para la consecución de la venganza infantil. Como si, ni siquiera ahora, pudiera sentir algo de compasión por esa figura paterna. El asco es una respuesta de índole corporal. El narrador

parece llevar inscrita en el cuerpo una aversión que vuelve abyecta la imagen del padre débil. Cuando un varón quiere entrar en vínculo directo con otro varón, sin intermediación femenina que los ampare, los afectos que la debilidad masculina suscitan se vuelven tan inciertos que solo la respuesta violenta y repulsiva podrá domesticarlos. Allí, quizás, se haya producido una transmisión más genuina, aunque algo ambigua. En el olvido parece producirse un desconocimiento de esta herencia.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France: 1978-1979 y 1979-1980*. Traducido por Patricia Wilson, Siglo XXI Editores, 2005.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Traducido por Pablo Oyarzún Robles, Ediciones Metales Pesados, 2016.
- Freud, Sigmund. “Pegan a un niño. Contribución al conocimiento de las perversiones sexuales (1919)”. *Obras completas. Volumen XVII. De la historia de una neurosis infantil (El “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917-1919)*. Traducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu editores, 2007, pp. 174-200.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Volumen IV. La interpretación de los sueños - primera parte (1900)*. raducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu editores, 2008.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Volumen XIII. Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. raducido por José Luis Etcheverry, Amorrortu editores, 1991.
- Friera, Silvina. “Premio de la Crítica al Mejor Libro de Producción Literaria 2018: *El hijo judío* de Daniel Guebel”. *Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*, 7 may. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Zm1OZv3zGLg&t=2233s>
- Giordano, Alberto. “¿Qué es un artista verdadero? Notas sobre *Derrumbe* y *Mis escritores muertos* de Daniel Guebel”. *Todos los mundos posibles: una geografía de Daniel Guebel*, editado por Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier, Beatriz Viterbo, 2015, pp. 49-70.
- Giordano, Alberto. “Cada vez por única vez: Un diario de lecturas”. *Cuadernos LIRICO*, núm. 22, febrero de 2021. <https://doi.org/10.4000/lirico.10184>
- Guebel, Daniel. *El hijo judío*. Edición corregida y aumentada, Literatura Random House, 2021.
- Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. Doubleday, 1949. <http://archive.org/details/hamletoedipus00jone> Consultado el 17 de abril de 2026.
- Kafka, Franz. *El proceso*. Consejo de la Judicatura, 2014.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis y Carta al padre*. Editorial Lectorum, 2004.
- Kaiser, Hellmuth. “Kafka's Fantasy of Punishment”. *The Metamorphosis*, de Franz Kafka, editado y traducido por Stanley Corngold, Bantam Books, 1986, pp. 147-156.
- Mr. Sardonicus*. Dirigido por William Castle, Columbia Pictures, 1961. YouTube, subido por Versió Original, 19 sept. 2024, www.youtube.com/watch?v=gKqdrZcS5LQ
- Pauls, Alan. “El dios del relato”. *Todos los mundos posibles: una geografía de Daniel Guebel*, editado por Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier, Beatriz Viterbo, 2015, pp. 25-34.
- Pauls, Alan. “Alan Pauls: un hijo judío, un padre nazi y otras herencias”. *Revista Ñ*, 21 de diciembre de 2018, https://www.clarin.com/revista-n/literatura/alan-pauls-hijo-judio-padre-nazi-herencias_0_EsiME8DEe.html Consultado el 17 de abril de 2026.
- Premat, Julio. “De espectáculos y absolutos. Formas de la vida en Guebel y Becerra”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, núm. 22, febrero de 2021. <https://doi.org/10.4000/lirico.9964>