

Desfiguración y configuración del grotesco en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza

BENOÎT COQUIL

UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

coquilb@gmail.com

1. Enfocándose en el doble proceso de disgregación y recomposición provocado por un acontecimiento traumático, Jorge Baron Biza, en su novela *El desierto y su semilla*, elige hacer de la narración una experiencia-límite que se enfrenta con la descripción del horror, y que conlleva por lo tanto la posibilidad de su propia crisis. En 1964, en el momento de finalizar su divorcio, Raúl Baron Biza, padre de Jorge y figura literaria de dandi decadente, escritor de novelas provocadoras asociado a muchos escándalos, le arroja ácido en la cara a su mujer, Clotilde Sabattini, antes de suicidarse. El acto destructor conmueve a la opinión pública e irrumpe como el último escándalo del «inmoralista»¹ Baron Biza. Publicada treinta y cinco años más tarde, la novela del hijo retoma la catástrofe familiar como material matricial de su novela, y se encarga de contar lo que pasó después: la rápida descomposición del rostro de su madre y el lento proceso de reconstrucción por cirugía en una clínica en Milán. El autor no elige el modo autobiográfico sino más bien la autoficción, como un modo de distanciamiento respecto al choque traumático, a su relación con la madre y a su historia familiar. El relato de las transformaciones propiamente corporales sirve de base para armar un texto que aborda tanto el tema de la crisis estética y moral y la posibilidad de la reconstrucción. El rostro, desfigurado y recompuesto gracias a los injertos puede ser considerado como un modelo para el texto, sumamente heterogéneo. Asimismo, la descomposición del cuerpo materno permite aludir metafóricamente a una forma de deterioro más amplio del cuerpo político y nacional en determinada época de la Argentina.
2. Es la única novela de Jorge Baron Biza, que, desde la ciudad de Córdoba, trabajó sobre todo como periodista cultural y crítico de arte para revistas o diarios como *Página 12* o *La Voz del Interior*. *El desierto y su semilla* se encuentra rodeado así, entre los escritos de Baron Biza, de textos

¹ El término es de Christian Ferrer: Christian Ferrer, *Barón Biza. El inmoralista*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

breves en forma de reseñas, retratos, ensayos. Si bien puso un término a su vida en 2001, Jorge Baron Biza y su obra siguen suscitando mucho interés y curiosidad, como lo muestran las publicaciones posteriores de *Por dentro todo está permitido* (2010) y *Al rescate de lo bello* (2018), dos antologías de artículos periodísticos.

3. Cabe subrayar que en la novela, lo anecdótico de la tragedia familiar da paso a una experiencia de escritura casi aporética: la obra encuentra su germen en el acto nihilista paterno, es decir que funda su construcción en el relato de una descomposición corporal. Como lo afirma Nora Domínguez, «el comienzo del relato y el relato de la disolución van juntos» (Domínguez, 2007). Disolución de los rasgos humanos en el rostro materno, disolución de la identidad y de los valores morales, anulados después del acto criminal: frente a la dificultad del narrar, la novela busca sus propias formas, constituyéndose como texto plural, que integra voces y textos ajenos, que apela a otros modos de narración. En este sentido, la realidad obstaculiza la escritura pero a la vez la requiere, como forma de salvación: «la literatura se presenta como el espacio contradictorio y violento de una salida» (Domínguez, 2007).
4. Nos interesa analizar aquí cómo, en esta novela que Ferrer considera como un informe personal y terapéutico en forma de «galería de espejos deformantes» (Ferrer, 2007; 15), la cuestión del cuerpo, y en particular la destrucción y reconstrucción del rostro materno, se plantea mediante varios motivos que componen el abundante repertorio del género grotesco, entendido aquí más bien en su sentido original de estilo pictórico.
5. La palabra «grotesco» nace en la época del Renacimiento, en la que fueron descubiertos antiguos monumentos romanos sepultados (a los que se consideraba al principio como cuevas, *grotta* en italiano), cuyas pinturas murales presentaban motivos fantásticos: formas animales, vegetales y humanas que se confundían, se mezclaban, creando quimeras, criaturas híbridas. De aquel sentido primitivo surge en la crítica a partir del siglo xv la asociación del término con la idea de lo irregular y desproporcionado, y también de lo monstruoso, de la yuxtaposición discordante de formas. Lo grotesco se vincula así con el concepto de desafío a las leyes de la naturaleza y a sus categorías de clasificación. Luego, el sentido se extiende a la dimensión cómica del motivo: en los siglos xvii y xviii, se califica de *grotesco* a los personajes cómicos, que llevan una deformidad física o moral, hasta que el

término se asocia en el siglo XIX a la caricatura. Lo grotesco plantea desde entonces un problema de recepción: provoca la risa por la exhibición de lo deforme y a la vez cierto disgusto y espanto; es de por sí un género estético que incomoda, que perturba al receptor. Entrado ya al ámbito literario, el grotesco, al mismo tiempo que va integrando su comicidad, adquiere también una dimensión trágica o patética: las formas grotescas, disarmónicas y corruptas se vuelven morbosas o siniestras, conllevan la idea de muerte. Distinto de lo tragicómico, que sugiere un vaivén de una instancia a otra, lo grotesco se sitúa en la frontera, radica en la oscilación constante. Mikhail Bajtin y Wolfgang Kayser fueron los dos teóricos que conceptualizaron el término en el siglo XX: lo grotesco es para ambos una fuerza, una potencia: la de la risa popular para Bajtin, la del «ello» demoníaco en el mundo para el otro. En ambas concepciones, el motivo grotesco cuestiona lo trascendente: el grotesco de Bajtin está vinculado con lo carnavalesco, la risa medieval liberadora y regeneradora, que trastoca el orden jerárquico de la sociedad y del mundo, mientras que el de Kayser aparece como la representación de un mundo vaciado de su sentido trascendental, gobernado por poderes oscuros y a menudo demoníacos, terroríficos.

6. Cabe señalar de paso que la categoría estética del grotesco ha sido asociada también a ciertas producciones argentinas a lo largo del siglo XX: dio nombre a un género teatral nacido en los años 1920-1930 cuyo mayor representante fue Armando Discépolo (el *grotesco criollo*) y pudo ser utilizada también para calificar la estética narrativa de Roberto Arlt, como lo hizo Ana María Zubieta en su texto crítico «Roberto Arlt: la configuración del grotesco», del que se hace eco el título de nuestro artículo.

7. En este análisis de *El desierto y su semilla*, no nos referimos a estas manifestaciones propiamente rioplatenses, sino que privilegiamos la dimensión plástica de la noción de grotesco, en tanto estética visual de la deformación y desfiguración, de la anulación de las categorías naturales. El acto criminal relatado provoca un trastorno moral y estético que la novela se encarga de transcribir: en la carne, el ácido carcome los rasgos y el rostro, superficie en la que se empiezan a confundir las formas, que se asemeja a lo monstruoso y caricaturesco; en el mundo que parece girar en torno a la cara (centro metafórico de la novela), las categorías de comprensión y las pautas (el núcleo familiar, el viaje iniciático, la transmisión de sentido por el lenguaje, etc.) van perdiendo validez. Jorge Baron Biza no solo fija «desintegraciones, descomposiciones y escoriaciones, sus propios vértigos

en suma» (Albornoz, 2010; 15), sino también el vértigo del mundo después de un trauma. Por lo tanto, nos parece que la estética grotesca surge en la novela, no como una forma gratuita ni ornamental, sino como un motivo necesario frente a una crisis del lenguaje, apelado por una escritura del horror en tanto experiencia-límite de narración. *El desierto y su semilla* constituye en efecto el lugar de un relato crítico: además de contar la explosión del núcleo familiar, el narrador se enfrenta a una crisis del lenguaje, a una «imposibilidad de pensar metáforas» (p.25) para figurar el cuerpo de la madre, en particular su rostro descompuesto. Igualmente, el acto criminal inicial cuestiona la fijeza de los valores morales y proyecta la idea de crisis ética en la novela entera. Esos motivos nos llevan a pensar la estética grotesca de manera general como forma crítica (en su sentido de *crisis*) de la representación.

1. El rostro materno como enigma

8. «En los momentos que siguieron a la agresión...» (p. 11): con la primera frase de su novela, Jorge Baron Biza anuncia su enfoque: no el acto destructor de su padre sino la fase postraumática, las consecuencias mismas del gesto violento y la posibilidad del convivir con la herida carnal y moral. El autor descarta la historia anterior, la de los amores de Eligia y Arón, melodramática, casi folletinesca, para concentrarse en la tarea de organizar el relato póstumo, de contar los vestigios y la lenta reconstrucción. Se plantea igualmente el problema de tejer un relato que surge después de un choque, que conlleva el riesgo de obstaculizar la voz traumatizada. De la misma manera, la descripción del rostro materno, centro concreto y metafórico del trauma, es sumamente compleja: la cara de la madre se aleja poco a poco de sus rasgos humanos para transformarse en un espacio casi abstracto e indescriptible.
9. El rostro descompuesto pierde su función de lugar de identidad, al mismo tiempo que su estructura: pasa a constituir un espacio grotesco – en el sentido pictórico del término – en que las formas se confunden, los rasgos se desdibujan para dar lugar a todos tipos de motivos y analogías. El rostro de Eligia, tal como lo describe el narrador, es un soporte en que llegan a confundirse las categorías visuales. Según el término de Nora Domínguez, se trata de un «texto-rostro» (Domínguez, 2007) cuya lectura se frac-

ciona, se multiplica en un caos de sentidos metafóricos, o se revela imposible, al aparecer finalmente el rostro como una página en blanco.

10. A partir de esta crisis de la representación se desarrolla una estética grotesca de la decadencia – la corrupción de las formas plásticas se asocia a una corrupción moral – y de la yuxtaposición, del palimpsesto, del conjunto discordante. Así, la confusión de las formas, la decadencia y la «totalidad heterogénea» (p.180) forman tres *leitmotive* estéticos suscitados por la mutilación corporal original y vinculados cada uno con el género grotesco. La cara de Eligia, en tanto espacio de violencia, de descomposición y regeneración, constituye poco a poco el centro simbólico de la novela: en torno a este núcleo gravitan todos los otros elementos.

1.1 LA IMPOSIBLE PROSOPOPEYA

11. La cita de Paul de Man insertada en la novela como epígrafe del capítulo X nos permite abordar el problema de la representación de la cara de Eligia:

La voz asume la boca, el ojo y finalmente la cara, una cadena que es manifiesta en la etimología del nombre del tropo, “*prosopon poien*”, conferir una máscara o una cara [“*prosopon*”]. Prosopopeya es el tropo de la autobiografía, por el cual el propio nombre (...) se convierte en tan inteligible y memorable como la cara. Nuestro tema se vincula con el dar y el quitar caras, con cara y descaro, “figura”, figuración y desfiguración. (p. 140)

12. Sabemos que la prosopopeya como mera figura retórica consiste en dar voz a un muerto, o imaginar el discurso de una cosa personificada (una alegoría por ejemplo). Pero la etimología griega de la palabra, explicitada por Paul de Man, nos permite profundizar el concepto: se trata también de «fabricar» (*poieîn*) lo que se presenta (*pros*) a la vista (*ôps*), lo que se hace ostensible, es decir la frente, la mirada, los ojos «y finalmente la cara», el rostro y la persona. El tropo es obra de figuración. Las primeras prosopopeyas consistían, en la tragedia griega, a hacer surgir una voz de una *persona*, es decir de la máscara de un actor. Así, la función de la prosopopeya no consiste sólo en conferir una voz, sino (en el sentido genealógicamente anterior de la palabra) de modelar un rostro, de asociar una identidad a un conjunto de rasgos, de fijar una personalidad en una *persona*. La cita de Paul de Man es por lo tanto programática en la novela de Baron Biza: se trata de conferir una presencia expresiva a la madre, esbozando los rasgos de su rostro. Como lo afirma Nora Domínguez, «sitio de interrogación, enigma interpre-

tativo, mosaico de intervenciones médicas y de lecturas, el rostro de la madre en *El desierto y su semilla* es un espacio de desfiguración.» (Domínguez, 2007)

13. Se plantea entonces un problema de representación: en efecto, se trata de figurar a un personaje desfigurado por el ácido, de presentar un rostro poco a poco despojado de sus rasgos, cual texto codificándose infinitamente hasta hacerse ilegible. Eligia surge así en la novela como un personaje apotérico, que imposibilita los tropos de la descripción, y que sin embargo tiene que ser rescatado de este «abandono de identidad carnal» (p.63). Por ser una cara «vacía», aparece también como una cara muda, si fusionamos la idea de la prosopopeya (entregar la voz) con su sentido etimológico estricto (ostentar el rostro). Un personaje silencioso: en la primera escena del libro, el narrador no le confiere un discurso sino sólo «gemidos», y en escasas ocasiones se expresará Eligia en su propia voz después. Un rostro mudo, un espacio semántico vacío, en que se han difuminado tanto los rasgos humanos como la historia del ser:

Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: (...) una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. (p. 11)

Su rostro había sido el lugar en el que con más evidencia se manifestaron su historia, la sangre de los Presotto – pobres inmigrantes italianos – y su fe empeñada en la razón y la voluntad de saber. Pero los “siempre” de su cara se estaban esfumando. (p. 14)

14. El rostro de formas y lecturas anuladas constituye entonces un problema de mostración, lo que nos permite un primer acercamiento a la idea de una crisis de la representación con el género grotesco. En efecto, la esencia de lo grotesco, a pesar de la diversidad de sus formas, parece residir en cierta tensión entre el objeto y su representación, en una aporía de la figuración. A la hora de elaborar una definición del término *grotesco*, Isabelle Ost escribe que «par son mouvement de *dissolution* des images et des significations, le grotesque apparaît en réalité comme une force de *défiguration* et de *désidentification*» (Ost, 2004; 9-10). Es más llamativa aun en nuestra perspectiva la fórmula del dramaturgo suizo de lengua alemana Friedrich Dürrenmatt: para él, lo grotesco significa «la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage» (Dürrenmatt, 1970 ; 66). *Mutatis mutandis*, la frase de esta figura primordial del teatro grotesco europeo se puede aplicar a nuestro análisis: lo grotesco apela a una dificultad en la comprensión del mundo, despojado de sus referencias y códigos, incompatible con las pautas

de lectura (de descripción, en nuestro caso), que provoca la mirada pero imposibilita la lectura. Como la «cara sin rostro» («visage d'un monde sans visage») de Eligia, lo grotesco tiene que ser representado pero no deja ninguna clave, ninguna pauta para ser figurado, y al contrario hace que caduquen los modelos que permitirían comprenderlo.

15. Con este problema de representación surge también otra paradoja. En efecto la escritura tiene que enfrentarse con lo abyecto, con la descripción de un rostro no sólo despojado de su historia e identidad sino también monstruoso. La cara carcomida por el ácido, perdiendo su apariencia humana, en la que se opera «un sistema del cual se desconoc[e] el funcionamiento de sus leyes» (p. 12), perturba la percepción y por consiguiente constituye un interrogante para la narración. En efecto, la mirada del narrador, en el incipit de la novela, vacila entre varios modos y escalas de observación: ¿Se tiene que considerar el rostro de Eligia todavía como reflejo de la persona, como parte del cuerpo, o ya como un espacio independizado del resto que tiene su propia «génesis», sus propias «licencias» (p. 12)? A un problema óptico de enfoque visual se asocia una duda narrativa. Resulta esta paradoja: lo *monstruoso* (etimológicamente, lo que se *muestra*, que se designa) dificulta la *mostración*, la circunscripción con palabras. Así como lo subraya Nora Domínguez:

El rostro, espejo por excelencia de lo humano, se vuelve vacío, abismo, páramo. El rostro de la madre se revela inhumano y en ese límite de la representación la novela postula al arte que alude a la degradación de la carne como el terreno donde se instala una posibilidad-imposibilidad para la palabra. (...) La novela tematiza su propia función: cómo narrar el horror y su después, sus efectos, sus derivaciones monstruosas. Al mismo tiempo dibuja su espejo: cómo leer lo que es decididamente revulsivo e innombrable, qué saberes y conceptos se pueden poner en funcionamiento para su comprensión, qué operaciones de lecturas se pueden ejecutar. (Domínguez, 2007)

16. Si consideramos el rostro como un conjunto de datos sobre la persona, o sea metafóricamente como un texto, la prosopopeya consiste en apropiarse de este rostro-texto previo («la voz asume la boca, el ojo y finalmente la cara») para entablar una descripción del personaje, para construirle una voz propia. En el caso del personaje de Eligia, la posibilidad de la prosopopeya está amenazada, ya que tiene que partir de cero, de un rostro mudo, una página en blanco. Frente a la dificultad de concebir una prosopopeya que partiría del rostro previo para fijar una voz, podemos pensar que la novela misma, que va recolectando los recuerdos y la historia de Eligia,

radica en una especie de prosopopeya invertida: ya no se trata de construir un personaje y su expresión a partir de un rostro sino, a la inversa, de reconstruir una cara borrada gracias a una recolección testimonial de «los siempre» (p.14) del ser desfigurado: «Las caras (...) sólo son precisas después de la reconstrucción de la memoria» (p. 35), afirma el narrador.

1.2 LA CARA GROTESCA

17. El rostro herido se vuelve pura carnalidad, conjunto de materias, formas y colores, compuesto por la piel, la sangre y el hueso. Examinándolo como con una lupa, el narrador accede a otra escala de observación de la cara materna, que pasa a ser una superficie a la vez muy abstracta y exclusivamente corpórea. Notamos por otra parte que Jorge Baron Biza, que escribió numerosas reseñas sobre artistas visuales (Frida Kahlo, Anselm Kiefer, Balthus, entre otros), maneja aquí un lenguaje muy pictórico, convirtiendo el rostro en una obra de arte evolutiva.

18. Cabe observar que el rostro herido, tal como lo transcribe el narrador en las primeras páginas de la novela, se transforma en un «*floreecer estrafalario*» (p. 23), en un espacio grotesco. En efecto, se describe la cara como un espacio donde opera una «génesis» de funcionamiento desconocido, que convierte los rasgos en arabescos extraños:

Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tenido curvas (p. 11)

Sobre la piel se dibujaron líneas que se extendían por caminos inesperados. (p. 24)

19. Del mismo modo, la piel se llena de «colores desligados de las formas» (p. 12) que dibujan frutas y rocas en el rostro («frutos inciertos que parecían nacer maduros»; «una manzana en la mejilla», p. 22). El narrador insiste además en el aspecto sumamente irracional del cambio plástico del rostro: para el profesor Calcaterra en la clínica en Milán, la cara de su paciente es un «laberinto en movimiento» (p. 73). Está en acción una fuerza carnal interna y descontrolada, que va formando un paisaje desordenado, caótico:

Fue una época agitada y colorida de la carne, tiempo de licencias (...) Esos colores (...) se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador.(p. 12)

La laboriosidad del caos plaga. (p. 23)

20. El arte ornamental grotesco consta de motivos pictóricos y arquitectónicos que no toman en cuenta las leyes de perspectiva, enturbian la percepción del espectador con líneas irregulares y figuras estrafalarias e híbridas, en las que se confunden por ejemplo animales y formas vegetales, quimeras y cuerpos humanos. Wolfgang Kayser subraya así que:

Para el Renacimiento, el término grotesco, empleado para designar un determinado arte ornamental, sobre la base de estímulos recibidos de la Antigüedad (...) se refería (...) a un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estética, la simetría y el orden natural de las proporciones. (Kayser, 1964; 20)

21. En este sentido, el motivo grotesco consiste en un *hybris* de las formas, en que las categorías de clasificación de la naturaleza se esfuman. Es también, según Isabelle Ost, una negación del espacio cartesiano regido por las reglas de la perspectiva y de la gravedad. Asimismo, van brotando de la cara de Eligia metáforas vegetales («Traté de proyectar algo fructífero sobre lo que veía», p. 22), y la evolución de la carne se hace «geología», impulsada por una «actividad volcánica» (p. 24). Las proporciones cambian radicalmente, hasta construir un espacio «exuberante» (p. 22), que es a la vez superficie carnal, paisaje geológico y formación vegetal. Se constituye una zona en que además «las marcas del ácido qued[an] (...) orientadas de una manera que contrad[icen] la ley de gravedad» (p.24).

22. Kaiser menciona que los italianos del siglo XVI solían llamar a los grotescos ornamentales *sogni dei pittori* («sueños de pintores»), vinculando este motivo artístico con la idea de un desvío del artista, de un proceso creativo sin razonamiento, como producto de puro antojo. Del mismo modo, el rostro aparece al narrador como el terreno de experimento de un creador caprichoso, el «hybris» de un escultor enloquecido:

la cara y el cuerpo quedaron juntos pero sin conexión, como si un capricho eventual los hubiese reunido (p. 22)
el borbotón de los colores ofrecía una falsa sensación exuberante, pintura feroz realizada por un artista embriagado de sus poderes (p. 22)

23. Frente al rostro de su paciente, el doctor Calcaterra se exclama:

¡Invenciones inútiles! ¡Caprichos! ¡Laberintos! ¿Qué sentido tienen? (p. 73)

24. Ante estas apariciones grotescas que se confunden con el rostro herido, el narrador alude implícitamente a la referencia pictórica que ins-

pira probablemente esta descripción, y que se hace explícita en el capítulo V: la obra pictórica de Arcimboldi:

Tuve la vaga sensación de haber visto algo parecido a esa superposición de frutos y cara en algunas imágenes de arte. (p. 22)

25. En efecto, la visión de estos «frutos efímeros que se habían insinuado en todo el cuerpo de Eligia» (p. 25) parece anunciar la del cuadro *El Jurisconsulto* (p. 124), a la vez eco deformado y punto de comparación con la cara materna. El cuadro del siglo XVI, más conocido como *El jurista* y reproducido como paratexto en la tapa del libro editado por Simurg, expresa a su vez una modalidad de lo grotesco: se trata de un retrato compuesto con libros y animales (un pescado, un pollo), de tal modo que se pueda ver a la vez el rostro del personaje y los elementos ajenos de los que consta. Otra vez encontramos aquí los tropos de lo grotesco: la superposición y fusión de elementos naturales ajenos unos a otros, la idea de un «sueño de pintor» (el propietario del cuadro, dirigiéndose a Mario: «No me diga que este Arcimboldi no veía las cosas con audacia degenerada», p. 127), la burla de las reglas artísticas clásicas («¡Nada de perspectiva, ni espacio racional, ni movimiento localizado!»). Pero sigamos con Arcimboldi y sus representaciones polisémicas, para ver en qué el rostro materno es un sitio de interrogaciones en el que se multiplican las metáforas hasta agotarse.

1.3 AUGE Y DECADENCIA DE LA METÁFORA

26. En el motivo grotesco ornamental suelen entrelazarse formas animales, vegetales, humanos: lo grotesco cubre así todas las categorías naturales, anula las fronteras que los separan. Del mismo modo que las cabezas compuestas por Arcimboldi, la cara grotesca de Eligia constituye un espacio polisémico, o más bien de fraccionamiento del sentido, de multiplicación de las lecturas, un sitio abierto a todas las metáforas. Para Roland Barthes, los rostros compuestos de Arcimboldi declinan sus contenidos semánticos en función de la distancia de observación del espectador:

Le sens dépend du niveau auquel vous vous placez. Si vous regardez l'image de près, vous ne voyez que des fruits et des légumes ; si vous vous éloignez, vous ne voyez plus qu'un homme à l'œil terrible, au pourpoint côtelé, à la fraise hérissée (l'Été): l'éloignement, la proximité sont fondateurs de sens. (...) En somme, la peinture d'Arcimboldo est mobile: elle dicte au lecteur, par son projet même, l'obligation de s'approcher ou de s'éloigner, lui assurant que dans ce mouvement

il ne perdra aucun sens et qu'il restera toujours dans un rapport vivant avec l'image. (Barthes, 1982; 133)

27. En *El Jurista* se observa, en un primer nivel, los elementos sueltos: el pescado, el pollo, los libros; en un segundo nivel, el retrato monstruoso del jurisconsulto formado por el conjunto antropomórfico de los elementos anteriores; en el tercer nivel, siguiendo los términos de Barthes, el «sentido alegórico»: por ejemplo la figura de la justicia como una institución inhumana, corrupta. Lo que constituye el primer sentido en la percepción del cuadro de Arcimboldi (los frutos, los objetos o animales) corresponde al segundo en la del rostro de Eligia en la novela: las metáforas vegetales, geológicas, que vienen a aplicarse sobre la piel herida, sobre la cara desnuda y de por sí indescriptible. En efecto, la profusión de metáforas que se observa en las primeras páginas da cuenta de cierta inefabilidad de lo abyecto, de lo monstruoso. La metáfora aparece en esta perspectiva no como un adorno estilístico innecesario sino como un recurso para expresar lo que no se podría transcribir sin imágenes. Es la dificultad de la descripción la que lleva a una abundancia de recursos visuales metafóricos. Barthes afirma que en las caras compuestas por Arcimboldi se suelen confundir las impresiones de vida y muerte: «Tout se passe comme si, à chaque fois, la tête tremblait entre la vie merveilleuse et la mort horrible. Ces têtes *composées* sont des têtes qui se *décomposent*.» (Barthes, 1982; 134). Así, a medida que los rostros se van descomponiendo (la cara de la madre y las caras de Arcimboldi se relacionan en un diálogo intermedial), los sentidos propios y figurados se acumulan, se segmentan y multiplican hasta hacer del espacio de la cara un caos semántico fértil, una exuberancia de significación metafórica. La esencia del motivo grotesco no parece consistir en otra cosa que ese exceso, como lo explica Dominique Iehl:

Le grotesque apparaît d'abord sous l'aspect d'une exubérance, en des formes qui se combinent et s'interchangent, selon le mouvement d'une prolifération (Iehl, 1997; 12)

28. Sin embargo, esta proliferación de la metáfora en el rostro parece llegar, como lo expresa el narrador, a un punto de exceso en que de repente el sentido deserta el cuerpo de Eligia:

La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. La fertilidad del caos la abandonó. (p. 25)

29. El rostro se vacía de todo sentido figurado, se hace impermeable a cualquier relación metafórica con otro objeto; se agota el recurso de la analogía visual para narrar lo indescriptible. Frente a la cara deshecha y desnuda de su madre, que se asemeja más a una calavera que a un rostro y no expresa ninguna forma de vida, Mario declara: «para mí se había acabado la ilustración.» (p. 25) A un espacio en que abundaban los sentidos figurados sucede una superficie estéril, un terreno clínico, poco a poco cubierto de colgajos e injertos, como lo explica Nora Avaro: «Cuando los tropos fallan, (...) ya sea por defecto o por exceso de significación, el activismo interpretativo cesa, y lo que resta entonces es la descripción de la materia en plena forma» (Avaro, 2007).

2. Descomposición carnal y decadencia

30. Por otra parte, esta crisis de la representación se relaciona con una crisis de orden ético. A la inestabilidad estética se suma una crisis moral: en efecto, la novela está atravesada por la temática de la decadencia, que se formula tanto en los personajes como en el trasfondo histórico de la diégesis. El deterioro físico, la corrupción de la carne funcionan entonces como metáforas de una decadencia histórica y política.
31. Conviene primero observar que el estilo grotesco antiguo, y los dibujos ornamentales descubiertos en la casa de Nerón en particular, no pertenecían a una forma artística culta o seria, como pudo pensarse al principio, sino que se identifican con el declive del arte romano, producto de una cultura decadente. Refiriéndose al período de declive del imperio romano, Marguerite Yourcenar, en *Sous bénéfice d'inventaire*, relaciona así el concepto de decadencia con las diversas formas de la desmesura: gigantismo, exceso, despilfarro. El motivo grotesco, con sus formas excéntricas y sobreabundantes, se asocia a la desproporción, al final exuberante de una civilización que dilapida sus medios de salvarse.
32. Si bien una crisis moral, fundada en el acto criminal inicial, atraviesa la novela de Baron Biza, el deterioro ético no se limita al ámbito de los personajes principales del texto, sino que se extiende a todo el contexto sociopolítico en que se sitúa la diégesis. La historia de Mario y su madre se inscribe así en un trasfondo histórico que, tal como lo describe el narrador, está en una fase de decadencia. Jorge Baron Biza, citado por Daniel Link,

admite que intentó construir un «paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante.» (Link, 2001) Así, el deterioro de la cara materna funciona como metáfora de la degradación de ideales políticos en el periodo pos-peronista. Descomposición carnal, desilusión política, y declive de los valores se asocian. Baron Biza retoma el tópico del cuerpo enfermo como símbolo de una época en decadencia. En *À rebours* (1884), novela decadentista por antonomasia, el escritor francés Joris-Karl Huysmans describía flores que imitan pieles gangrenadas u organismos enfermos, visiones de la sífilis personificada. Las enfermedades en la novela decadentista finisecular eran los síntomas metafóricos de lo que los autores consideran como el *mal du siècle*, esta afección de la época en declive, este sentimiento de su radical inadaptación ontológica al mundo, cuyos valores y sentido se están derribando. En *El desierto y su semilla*, la cara de Eligia es, por una parte, metáfora del espacio de violencia que constituye la Argentina en las décadas del sesenta y setenta; por otra parte, la deconstrucción del rostro por el ácido representa el derrumbe de las ideologías, cierta decadencia moderna argentina. Según Daniel Link,

En esas articulaciones entre caras deshechas, carne muerta, restos de lenguaje y episodios familiares, la Argentina se descompone y es ese proceso de descomposición, sobre todo, lo que le importaba contar a Baron Biza en *El desierto y su semilla*. (Link, 2001)

33. El rostro herido se refiere alegóricamente a una visión de la Argentina como terreno de crímenes. Como lo sugiere el artículo sobre la batalla y «lucha fratricida y sórdida» (p. 90) que Mario lee a su madre en el capítulo IV –y cuya falta de datos exactos (fechas, nombres, lugares) parece indicarnos que se podría tratar de cualquier acto de violencia en la Historia argentina (de la masacre de los indios a la represión de la dictadura) –, la Argentina escribe también sus anales con páginas de sangre, con periodos de extrema violencia. El relato en *El desierto y su semilla* se abre en el año 1964, que corresponde en la historia argentina a un periodo en el que el conflicto social y la violencia política se intensifican. El gobierno electo de Arturo Frondizi, que gana las elecciones de 1958, muy restringido por el poder militar, es derrocado en 1962 por las mismas Fuerzas Armadas, llevando a un régimen dictatorial encabezado por el civil José María Guido hasta 1963. Luego tres años de democracia, se produce de nuevo un golpe de Estado militar, que da lugar a la dictadura denominada «Revolución Argentina», desde 1966 hasta 1973. Así, durante la década del sesenta como

en la siguiente, todos los gobiernos electos fueron derrocados por golpes militares, hasta que se instale en 1976 el llamado «Proceso de Reorganización Nacional».

34. El narrador alude así a una época en la que va desapareciendo la esperanza política y la confianza en los gobernantes:

Por aquellos tiempos, la historia nos convertía sistemáticamente en payasos. Vivíamos épocas de inestabilidad política y las noticias consistían en un desfile de civiles y militares, todos recargados de símbolos de poder y prometiendo escarmentos o paraísos. Los veíamos desaparecer al cabo de pocos años o aun meses, sin cumplir nada. Algunos de estos salvadores reaparecían, después de sus períodos de poder, en nuestros boliches, en carne y hueso, con la mirada apagada, que sólo se encendía cuando fantaseaban sobre sus pasados tiempos de gloria. (p. 30)

35. Por otra parte, la novela traza una historia cíclica con un paralelismo entre dos épocas de decadencia: Arón y Mario representan dos generaciones que padecen en su juventud etapas de violencia política: la Década Infame para una, el pos-peronismo para otra. Así, el texto construye una referencialidad histórica vinculada con épocas oscuras de la historia nacional y establece un paralelo entre corrupción de la cara materna y degeneración política de la patria.

3. La «totalidad heterogénea»

36. Tanto como arte ornamental como en las formas literarias que cobrará más tarde, el grotesco consiste en una estructuración que acoge elementos ajenos, que desentonan. Es arte de «collage», donde las formas yuxtapuestas crean cierto efecto de disarmonía visual o conceptual. Este motivo del conjunto discordante se puede discernir en varios elementos de la novela y forma una especie de *leitmotiv* estético. Para el narrador, la visita de una iglesia italiana (capítulo VIII) es una revelación, y le genera reflexiones que adquieren un papel central en la configuración estética del relato. La decoración interior de la capilla consta de estilos arquitectónicos y ornamentales muy distintos, que pertenecen a varias épocas, superpuestos poco a poco. El conjunto forma un palimpsesto: los adornos barrocos dejan aparecer fragmentos de lo renacentista, la estructura medieval sigue legible debajo de lo neoclásico, etc. Así, el transecurso de la historia se escribe, no de manera lineal, sino fragmentaria y desordenada, constituyendo un motivo algo des-

templado. Esta visión del conjunto inarmónico, con elementos ajenos unos a otros que cohabitan y contrastan, le permite a Mario una comprensión de la historia:

Esa mescolanza de ángeles barrocos, arcos románicos, capuchinos románticos y columnas romanas, hace rechinar a cada elemento en su lugar, los desacomoda entre sí y los convierte en una totalidad heterogénea. Así debe de trabajar Dios, con lo heterogéneo, con lo casual. (p. 180)

37. Nos parece que se puede extender la idea que formula Mario acerca de lo «heterogéneo» a muchos motivos simbólicos en *El desierto y su semilla*: primero a la cara poco a poco recompuesta de Eligia, pero también a la genealogía política de la familia del narrador, a la biblioteca ideológica de Arón, o a la novela misma. En efecto todas constituyen conjuntos discordantes, en los que los elementos internos se cotejan, contrastan y se contradicen.

3.1 FRAGMENTO Y CONJUNTO: PROBLEMAS DE VISIÓN

38. Destaca en las descripciones del narrador la dificultad de una visión sintética de las cosas. El mundo, en efecto, le suele aparecer a Mario de manera fragmentaria. Así, en la primera ocasión que tiene Mario de observar el rostro de su madre después de la agresión, la visión completa está obstaculizada por un juego visual de luces y sombras en movimiento. El rostro de su madre le aparece al narrador como partido en dos mitades imposibles de unir, evocando la imagen mitológica y algo siniestra de la doble cara de Jano:

Las sombras de la noche ocultaban esa mitad de su cara (...). Cuando me recliné en mi asiento trasero, sólo pude ver de su cara, a través del espejito, el blanco de ese ojo (...). El resto del sector en sombras de la cara de Eligia era un misterio que hervía bajo la oscuridad. (...) Pude ver así la otra mitad de su cara – iluminada por la marquesina del cine–, que contrastaba, por la movilidad de las luces, con la mitad en sombras. (p. 15)

39. Se nota que la configuración descriptiva corresponde con la pauta grotesca del «espejo roto»: lo que percibe Mario del mundo es su reflejo quebrado, su imagen en pedazos, como a través de una lente calidoscópica. La representación, en este sentido, está puesta en crisis por la fragmentación, la visión de conjunto por la disyunción de las partes. Cuando Mario se pierde en Milán, destaca otra vez esta impresión visual fraccionada:

B. COQUIL, «Desfiguración y configuración del grotesco...»

Me pareció que atravesaba una sucesión de fragmentos que nunca se reunían. (...) Toda continuidad, toda secuencia, toda reproducción, quedaban truncadas. (pp. 87-88)

40. El mismo problema de mirada surge frente al cuerpo de otra mujer llamada Dina: el narrador describe así, con la pluma del crítico de arte, el equilibrio entre la cara y el cuerpo de la mujer. Sin embargo, al inicio de su observación, su visión no puede abarcar a la Dina «entera», y se concentra en partes aisladas, en detalles casi abstractos de su morfología:

Mi mirada saltaba de la cara al cuerpo y del cuerpo a la cara... Los artistas son víctimas de los géneros –me dije en mente–, ningún pintor había logrado el equilibrio entre retrato y desnudo (p. 216)

me fijé en su brazo, primero; en un fragmento del mismo, después, hasta que el foco se hizo tan pequeño que se convirtió en un plano sin referencias. (...) Desde ese día, me acostumbré a mirar fragmentos de ella, haciendo abstracción de su cuerpo. (p. 217)

41. Pero por un cambio de percepción el narrador accede, en un segundo etapa de la observación, a una visión sintética, a una totalidad: los fragmentos, captados por las «anteriores perspectivas parciales» (p. 16) terminan por unificarse. Cabe subrayar que esta reunificación final de los elementos disociados aparece al narrador, no como el resultado de un esfuerzo de análisis, sino como una intuición, cuando no una epifanía: el sentido de lo completo *se revela*. La luz deja así aparecer en su totalidad la cara materna recién herida, que como vimos va a constituir un desafío constante para la mirada totalizadora:

Cuando miré al interior del auto a través del parabrisas tuve la primera visión completa de las transformaciones en Eligia. Las dos mitades se ensamblaron. (p. 15)

42. La contemplación del cuerpo desnudo de Dina suscita en Mario otra unificación visual; es la figura misma de Dina en su aspecto más corpóreo la que invita el ojo a abarcarla en su integridad, a superar la mirada por fragmentos y la atención a los detalles:

miré por primera vez su cuerpo como totalidad. (p. 217)

Había cometido un error al concentrarme sólo en una pequeña fracción del brazo (...). Dina era infragmentable (...). Cada parte de su cuerpo existía tomando en consideración a la que la continuaba. (...) Era con toda ella con lo que yo tenía que actuar, no con sus fantasmagorías ni fragmentos de su piel. (p. 219)

43. Otro ejemplo nos demuestra que el problema de la visión, entre fragmentación y recomposición, constituye un *leitmotiv* estético a lo largo de la novela. Observando el paisaje del campo italiano, Mario tiene una intuición similar: le parece que «se impone, en la ladera y la pequeña llanura cercana, (...) una totalidad superior, que no depende de cada elemento ni de las vinculaciones que estos pudieran tender entre sí», que se arma de repente un equilibrio general del paisaje, «un sentido colectivo de la forma» (p. 194). Así el narrador intuye, aquí con la noche que «unifica, saltando del individuo, el detalle, el ejemplar, a la composición», o frente al cuerpo de Dina, la necesidad de superar el enfoque fragmentario, detallista, para abarcar una significación de conjunto.

3.2 LA IGLESIA, LA BIBLIOTECA Y EL ROSTRO: HUELLAS DE UNA HISTORIA CASUAL

44. En la iglesia italiana, Mario observa el amasijo de estilos arquitectónicos y ornamentales («sobre los muros se ven tumbas medievales, renacentistas, neoclásicas y –mucho más estridentes– barrocas y decimonónicas», etc.) yuxtapuestos o superpuestos, unos apareciendo por fracciones debajo de otros («pequeños fragmentos de pintura medieval al fresco, redescubiertos y restaurados»). Frente al resultado algo discordante de este palimpsesto de esculturas y pinturas, que resume más de quinientos años de arte sagrado, el narrador reflexiona sobre las disonancias entre las distintas épocas históricas que representan esos estilos artísticos, e intuye lo fortuito del transcurso de la Historia, «el pastiche que los siglos han armado»: imagina que Dios trabaja «con lo heterogéneo, con lo casual», que su avance se hace «por exceso de tiempo y creación, por casualidades, por disonancias, por contradicciones.» (p. 180)
45. Como la capilla italiana, tanto la biblioteca paterna (capítulo II) como el rostro materno constituyen lugares en que la historia se escribe de manera contradictoria, con yuxtaposiciones disonantes y palimpsestos. En el rostro de Eligia están inscritos, antes de la agresión, los «siempre» de su linaje italiano: su cara es el lugar «en el que con más evidencia se [manifiestan] su historia, (...) y su fe empecinada en la razón y la voluntad de saber.» (p. 14) El rostro, biografía carnal, se vuelve página en blanco bajo el efecto del ácido. Con las operaciones quirúrgicas se llena poco a poco de injertos, elementos ajenos que lo transforman en un conjunto discordante. El rostro materno aparece así como otra «totalidad heterogénea». Semejante idea

aparece con la descripción por el narrador de la biblioteca de su padre Arón que se compone de:

pornografía kitsch francesa de los años veinte (...), colecciones de los años treinta de precarios diarios clandestinos antifascistas que el mismo Arón había dirigido contra las dictaduras, más Stirner, Papini y Lenin, más ejemplares autografiados de pésimos libros de importantes políticos de mi país, y también algo del habitual relumbrón de estanterías: los grandes filósofos, novelistas franceses del XIX y las obras que le habían regalado o compraba porque le atraía el título. Sumados, constituían una muestra de las contradicciones de Arón, con las que cada persona que lo conocía armaba el modelo de personaje que prefería. (p. 44)

46. Los anaqueles forman así un compendio de la historia personal de Arón, de su evolución ideológica, de su eclecticismo de esteta, de las fluctuaciones de sus gustos y opiniones. El rostro de Eligia y la biblioteca de Arón, tanto como el decoro de la iglesia, funcionan como lugares-testimonios del transcurso rapsódico de una historia personal, ideológica o artística. La novela está atravesada por esta idea de la Historia «heterogénea y grotesca»: la de Mario, viajando de Argentina a Italia, de clínicas a sanatorios, errando por el campo italiano; la historia política argentina, un «desfile de civiles y militares», entre gobiernos de facto y desesperanzados intentos democráticos. Incluso la genealogía política del narrador se despliega como un mapa de contradicciones:

El mapa política de mi familia tendía a convertirse en un laberinto móvil: los padres de Arón habían sido conservadores; él, anarcoindividualista stirneano; el padre de Eligia, constitucionalista y furibundo antigeneralista; ella, desarrollista y por lo tanto, miembro del frente que comandaba el General. (p. 223)

3.3 LA NOVELA COMO PALIMPSESTO

47. A la manera del rostro materno que se va llenando de injertos, el relato mismo de Jorge Baron Biza constituye también un crisol de elementos ajenos. En la parte final del libro, el autor explicita sus «Fuentes» (p. 247): algunos de los textos integrados en la novela son citas de autores extra-diegéticos (el poema introductorio de Federico Gorbea, la cita de Paul de Man, etc.), otros son de personas reales reintegradas en la ficción como personajes (la proclama de Raúl Baron Biza y los fragmentos de sus novelas) o bien son textos inventados por el autor pero que tienen en general un punto de referencia intertextual (constituyen pastiches: el artículo histórico, el discurso de la «anciana criolla», etc.). La novela forma a su vez un conjunto heteróclito que acoge las voces ajenas y les confiere estatutos variados:

monólogos de personajes en cursiva, que interrumpen el curso narrativo lineal y la voz del narrador (el padre de Sandie, la tía de Dina), textos descubiertos por el mismo narrador e integrados a la «recopilación» polifónica con comentarios (los escritos del padre, o del mismo Jorge Baron Biza, desdoblado entre su nombre y figura de autor y de narrador). El efecto disonante del conjunto polifónico radica también en el uso por parte de los personajes de diferentes lenguas (las palabras inglesas insertadas por Sandie), en la presencia de incorrecciones lingüísticas en castellano para ilustrar la presencia de otro idioma (el español con formas lingüísticas inglesas o italianas), o de distintos hablas, marcados social o geográficamente (el «pancriollo» de la anciana). En su lengua misma, el texto es discordante y heterogéneo, por esta composición de un cocoliche poliglota empleado «a ráfagas», sin la menor «sistematicidad» (p. 247). Nora Domínguez considera esa presencia de voces y textos ajenos en un «pan-texto» como una metáfora de la cara de Eligia, que va integrando injertos, transformándose en un conjunto heterogéneo:

Las “Fuentes” dan cuenta de las referencias periodísticas, literarias, filosóficas que, en sus formas textuales, traducidas, modificadas o fragmentarias fueron diseminadas a lo largo de la novela y especialmente a través de las diferentes variantes lingüísticas o apuestas discursivas que ella ensaya. El desierto y su semilla se fabrica su propio injerto (Domínguez, 2007)

48. Con ese arte narrativo de la mescolanza, Jorge Baron Biza parece, como lo subrayó Nora Avaro, inscribirse en el linaje arltiano. Según Beatriz Sarlo, la narrativa de Arlt funda su propio idioma, ya que es un «bricolage» de lenguajes y registros yuxtapuestos: «la novela del siglo XIX, el folletín, la poesía modernista y el decadentismo, (...) los saberes técnicos.» (Sarlo, 2000; 18)
49. Así, el *modus scribendi* de Baron Biza termina por mimetizar el objeto central del relato: la reconstrucción del rostro mediante injertos, a partir de fragmentos ajenos. De esta manera, texto y rostro, *corpus* y cuerpo se asemejan.

4. Cuerpos heridos: Eligia y Evita

50. Según Isabelle Ost, lo grotesco se vincula con la subversión y mantiene una relación particular con la Historia, a la que considera en general con

mucha ironía. Lo grotesco se maneja así en muchos casos como una fuerza de contestación de la institución y de las figuras políticas. *El desierto y su semilla* no carece de esta tonalidad irónica, que se concentra por ejemplo en la descripción en trasfondo de la Historia argentina y, entre otros temas, en el mito de Eva Perón.

51. En efecto, Baron Biza inserta en su relato un fragmento de artículo periodístico («Con su habitual energía, la esposa del General luchaba contra sus enemigos de siempre...», p. 109) y un discurso oral (él de la anciana criolla, p. 225) que ambos idolatran a la mujer política. El autor añade así, aunque en segundo plano, su propia lectura del mito a un repertorio literario muy extenso dedicado a esta figura. Mientras que Néstor Perlongher elige la parodia y la desacralización radical en su cuento «Evita vive», en el que hace de la mujer política una prostituta, la perspectiva de Baron Biza se asemeja en cierta medida a la de Rodolfo Walsh en «Esa mujer»: en el cuento de Walsh, el narrador trata de averiguar dónde está el cadáver de Eva Perón, a la que nunca se nombra explícitamente. En *El desierto y su semilla* ocurre el mismo fenómeno: el narrador alude repetitivamente, otra vez con cierta ironía en la paráfrasis, a la «mujer/esposa del General». Pero donde Walsh establece un juego de fronteras entre el personaje del intelectual (su narrador) y la leyenda popular, Jorge Baron Biza construye una especie de bipolaridad entre dos mujeres políticas, entre dos cuerpos femeninos heridos: Eligia y Evita. Nos enteramos de que Eligia, hija de un «constitucionalista y furibundo antigeneralista» (p. 223), aunque comparta opiniones desarrollistas con el Partido Justicialista y sienta cierta admiración por Eva Perón, se define personalmente en la negación del inevitable «modelo»:

En el fondo de su alma ingenua y tecnócrata, se había visto –durante sus tiempos de funcionaria– como la continuadora de la famosa política casada con el General, mujer que era todo lo opuesto a Eligia en métodos y estilos. (p. 51)

52. Por otra parte, el relato propone una analogía entre las dos mujeres acerca del tema de la máscara y del cuerpo femenino. Al final de su relato, el narrador se entera de que el cadáver de Eva Perón fue escondido en Milán, «en un sepulcro anónimo, no muy lejos de la clínica» (p. 222-223). Como lo subraya Daniel Link,

Fue casual, pero no por eso carece de sentido, que la cura en la ciudad de Milán sucediera en un sanatorio que está a menos de dos kilómetros del cementerio donde se ocultaba el cadáver momificado de Eva Perón (Link, 2001)

53. Baron Biza juega así con la ironía del azar, y enfatiza el antagonismo radical que separa a las dos mujeres. Como él mismo lo confirma a Link: «Por un lado, el cuerpo perfecto, por el otro, el cuerpo deshecho» (Link, 2001). Por un lado, Eligia, la cara herida, monstruosa, la mujer «destrozada, ansiosa de trabajar, tratando de regenerar su propio cuerpo bajo la mirada asombrada de todos» (p. 223). Por el otro, la mujer mítica, amada por el pueblo, el cuerpo de una «muñeca angelical», «sumergido en ésteres perfumados». Un cuerpo que se descompone, y otro que está conservado eternamente en una «belleza perfecta» (p. 111). Un rostro descarnado, desprovisto de su función social; y una cara mitificada, fijada en la sonrisa icónica, envuelta en el aura, cubierta para siempre con una máscara de santidad, desconectada de toda carnalidad, intocable. Un ser social «desenmascarado», reducido a su mera realidad corpórea, y un cuerpo transfigurado por su alegoría.

Conclusion

54. Si admitimos con Nora Domínguez que *El desierto y su semilla* es un intento de construir un «texto-rostro», intuimos que el vitriolo arrojado por Arón no ataca sólo capas de piel, sino también hojas de papel. El cuerpo textual se disgrega, se fracciona en visiones fragmentarias, en voces ajenas, en idiolectos y discursos segmentados, como bajo la acción de un ácido.
55. El gesto destructor parece impedir todo acto creador, y sella el silencio tanto en una cara como en una potencial novela familiar. Sabiendo que el primer título imaginado por Baron Biza para su novela era *Leyes de un silencio*, no cabe duda de que *El desierto y su semilla* es el portavoz de una palabra *en contra*: contra la adversidad, lo inimaginable, la amenaza del *silencio* dictado por las *leyes* del espanto.
56. La herida física y la corrosión de la carne son las que originan este silencio y, más tarde, de la escritura, en la medida en que generan una crisis representativa. La posterior reparación quirúrgica del rostro, basada en la integración de fragmentos externos de tejido vivo, pasa a constituir un motivo modélico para la composición de la novela de Baron Biza. Sumamente heterogéneo, el texto consta de numerosos injertos discursivos que

forman un «ensamblaje» discordante, un «bricolaje» algo arltiano, una configuración grotesca.

Bibliografía

ALBORNOZ Martín, «El rapto de la belleza», en Jorge Barón Biza, *Por dentro todo está permitido. Reseñas, retratos y ensayos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2010, p.9-21.

AVARO Nora, «El hijo», in *El interpretador*, n°30, 2007. En línea: <http://elinterpretador.blogspot.com/>

BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARON BIZA Jorge, *El desierto y su semilla*, Simurg, Buenos Aires, 1999.

BARON BIZA Jorge, *Por dentro todo está permitido. Reseñas, retratos y ensayos*, Selección de textos y presentación por Martín Albornoz, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2010.

BARON BIZA Jorge, *Al rescate de lo bello*, Córdoba, Caballo Negro Editora, 2018.

BARTHES Roland, «Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien», in *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

DOMÍNGUEZ Nora, «Dar la cara. Rostridad y relato materno en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza», in *El interpretador*, n°30, 2007.

DÜRRENMATT Friedrich, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.

FERRER Christian, *Barón Biza. El inmoralista*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007.

IEHL Dominique, *Le grotesque*, Paris, Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, 1997.

- KAYSER Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- LINK Daniel, «Un Edipo demasiado grande», in *Página 12 (Radar Libros)*, Buenos Aires, 15-09-2001.
- OST Isabelle, PIRET Pierre, VAN EYNDE Laurent (dir.), *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
- PERLONGHER Néstor, «Evita vive», en *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- SARLO Beatriz, «Roberto Arlt, excéntrico», in ARLT Roberto, *Los Siete Locos – Los Lanzallamas* (edición crítica, coord. Mario Goloboff), París, Colección Archivos, 2000.
- WALSH Rodolfo, «Esa mujer», en *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005.
- ZUBIETA Ana María, «Roberto Arlt: la configuración del grotesco», *Revista de la Universidad de México*, vol. 39, enero de 1984, n°33, p. 44-49.