

Rostro y metáfora *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza. Destrucción y reconstrucción de identidades

MARÍA A. SEMILLA DURÁN
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
mariaa.duran@univ-lyon2.fr

1. Jorge Barón Biza forma parte de esos linajes malditos que vierten en una sola y amarga catarsis escritural la inefable desdicha de la historia familiar. En esa encrucijada polémica de la autobiografía y la ficción a partir de la cual se construye *El desierto y su semilla*, Barón Biza, escritor de una sola obra literaria que bastó para inscribirlo con letras indelebles en las páginas más sombrías y más potentes de la literatura argentina contemporánea, cuenta una historia atrozmente verdadera de la cual fuera, sucesivamente, testigo, protagonista y víctima. En agosto de 1964, y durante un encuentro pactado para finalizar los trámites legales de un divorcio varias veces diferido, Raúl Barón Biza, el padre del autor –de familia oligárquica muy afortunada, anarquista y escritor censurado de literatura pornográfica y de otros escritos revolucionarios y radicales– arroja vitriolo a la cara de su esposa, Clotilde Sabattini –hija del caudillo radical y gobernador de la provincia de Córdoba, Amadeo Sabattini– educadora de renombre, que ha sido Subsecretaria de Educación del presidente Arturo Frondizi y, antes de ello, enemiga política de Eva Perón. Al día siguiente Raúl Barón Biza se dispara un tiro en la sien.
2. El ácido destruye la cara de Clotilde, quien se verá obligada a iniciar un largo periplo a través de clínicas especializadas en cirugía reparadora, que insume varios años de su vida –de los cuales dieciocho meses en un establecimiento milanés– y en el cual la acompaña y la asiste su hijo Jorge, el autor. Cuando finalmente el tratamiento se da por concluido, Clotilde intenta volver a sus actividades políticas, pero comprende rápidamente que ha quedado fuera de la historia y que sus apariciones en público no sólo no atraen electores, sino que los espantan. Doce años después de la agresión, Clotilde se suicida, lanzándose al vacío desde el balcón de la sala en la cual perdiera su primer rostro. La atípica novela de Jorge Barón Biza donde se

cuenta esta historia familiar, tan ficcional en sus procedimientos como testimonial en el recuento de los hechos, se publica en 1998. En 2001, el autor salta al vacío desde el mismo balcón, cumpliendo así un gesto en el que el personaje de la novela que es su doble, Mario Gageac, ha pensado sin decidirse a realizarlo. O sea que, contrariamente a lo que hubiera parecido lógico, no es la fantasía de la vida la que se concreta en la novela, sino la tentación de la novela la que halla su consecución en la vida. María Soledad Boero y Alicia Vaggione resumen así esta secuencia de obstinadas autodestrucciones, cuya *semilla* había sido sembrada en él desde el momento en que el rostro de la madre dejó de ser aquel en el cual el hijo pudiera reconocerse:

Su muerte –inscrita en la leyenda familiar– sigue alimentando y enrareciendo una vez más, las fronteras entre lo real y lo ficcional, y actualizando en esta economía entre muerte, vida y escritura, la pregunta sobre dónde comienza y dónde termina una obra (Boero, 2008; 524).

Perder el rostro

3. *El desierto y la semilla* organiza la secuencia de hechos que acabamos de resumir sin respetar el orden cronológico e instaurando una sofisticada lógica de composición literaria. El relato comienza cuando Eligia (doble/máscara de Clotilde) es transportada en ambulancia al hospital luego de haber sufrido el ataque:

Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encresparon las líneas de los músculos de su cara. 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, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad (Barón Biza, 2006; 11).

4. El núcleo compositivo de la historia es pues la prolongada estadía en la clínica milanesa donde, luego de haberla liberado de todas las adherencias de piel quemada hasta dejar visibles los huesos, se inicia el lento proceso de “cultivo” de piel para los injertos que luego tendrán que rellenar los huecos de la cara que fue, para poder construir la que será. Mario/Jorge, espectador atento y distante de un alucinante proceso de desfiguración y de refiguración –en el sentido que da a esos términos Paul De Man cuando

define el funcionamiento prosopopéyico de la escritura autobiográfica¹, pero que alude esta vez a una mutación literal y visible, y no sólo a un concepto metafórico– protagonizará durante todo el tiempo de internación un solitario *cara a cara* con una madre a la que nunca da ese nombre, registrando hasta la más ínfima variante de color, sustancia y arquitectura del rostro ausente, su potencial monstruoso y su muda esperanza:

Como las zonas de color se escondían en las cavernas que abrían los médicos, estudiaba de cerca los abismos de las mejillas para observar su evolución y desear que de esas pinceladas rebrotase la armonía. Así me introduje en los secretos del espacio negativo, la hornacina sin tallas ni estatuas. Allí las heridas tenían vida propia y retirada, escondidas por los gruesos rebordes. Esos rebordes y la concavidad que circundaban formaron un espacio cada vez más profundo, en el fondo del cual cada punto parecía pronto a estallar de energía vital por la fuerza que surgía de la piel herida, renovada constantemente por el bisturí (Barón Biza, 2006; 23).

5. Ese espacio devastado y móvil, *intervenido* por los cirujanos una y otra vez, vaciado y rellenado con retazos de piel especialmente “fabricada” con ese fin, en los que el único indicio de vida son los ojos sin párpados y cuyos blancos huesos brillan en la oscuridad, invade poco a poco el espacio de la escritura hasta saturarlo, y ejerce tanto en el personaje del hijo como en el lector un efecto hipnótico. Desprovisto de todo sentido y de toda lógica, su presencia obsesiva lo convierte en una especie de icono absoluto del vacío, en la manifestación extrema de una *imago*² privada de imagen. Si el esquema imaginario o la representación inconsciente de la madre, elaborada a partir de las primeras relaciones intersubjetivas con el hijo, tiene como correlato exterior el rostro real de la misma, el borramiento de éste

1 “La voz asume la boca, el ojo y finalmente la cara, una cadena que es manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiien*, conferir una máscara o una cara (propon). 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.” (Paul De Man, 1991 ; 116).

2 El concepto de *imago* lo debemos a Jung (1911). “Con frecuencia se define la *imago* como una “representación inconsciente; pero es necesario ver en ella, más que una imagen, un esquema imaginario adquirido, un clisé estático a través del cual el sujeto se enfrenta a otro.” (Diccionario de Psicoanálisis, <http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/5713/Ima...>). Según el diccionario de Laplanche y Pontalis, *imago* significa “prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar”. (Psicoanálisis grupal, <http://www.enigmapsi.com.ar/psicogrupal.html>)

puede destituirlo y, por ende, cava también un agujero en la subjetividad del hijo.

6. El centro de nuestra reflexión tendrá entonces por objeto lo que constituye el núcleo irradiante de significado en la novela: el rostro. Parte indiscutida del cuerpo, y a la vez portador de un valor específico que trasciende lo meramente físico, el rostro es el espacio donde se entrecruzan los sentidos y los planos más diversos, un punto de intersección entre lo social y lo privado, la representación y la verdad, la superficie y lo oculto, la desnudez y el simulacro. Espacio móvil, expresivo, que se puede leer como un texto aunque a veces lo leamos mal o se niegue a ser descifrado, el rostro es y no es el cuerpo, es más que el cuerpo en términos de construcción de sentido, pero también es un espacio más indefenso, expuesto y problemático. Un rostro, como dice Aumont:

[...] establece un juego entre presencia y ausencia, entre similitudes y desvíos, entre imperfecciones y parecidos. Es decir, permite experimentar con los mecanismos de la representación. Al mirar un rostro reconocemos una identidad, en ella vemos cómo lo representado se hace representación (Aumont, 1998, citado por Domínguez, Nora, 2005).

7. Después que los rasgos del rostro materno han sido borrados por el ácido, toda expresividad es excluida: desaparecen las huellas de la historia y su memoria al cesar el *lenguaje* facial, pero además habrá inadecuación entre el objeto –faltante– y su nombre, al cual ya no responde:

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 empecinada en la razón y la voluntad de saber. Pero los “siempre” de su cara se estaban esfumando (Barón Biza, 2006; 14).

8. O bien: “Era la letra final de una identidad que se iba, azotada por las olas de un nuevo perfil inhumano” (Barón Biza, 2006; 34).
9. Nora Domínguez, en su excelente artículo “Dar la cara. Rostridad y relato materno en “El desierto y su semilla” de Jorge Barón Biza” (Domínguez, 2005), recuerda con pertinencia las reflexiones de Deleuze sobre la mirada como máquina de rostrificación y la necesidad de pensar el dispositivo que lo define, no sólo en términos individuales, sino también en función de formas de poder encarnadas en los diferentes sistemas de dominación socialmente articulados. La destrucción del rostro concierne también la destrucción de las funciones sociales que él refleja, y la complejidad de ese proceso se acentúa evidentemente en el caso del rostro de la madre. El

mismo Deleuze, refiriéndose al primer plano del rostro en el cine, lo sitúa en el espacio de la no significación, en el linde mismo de la no-humanidad. La centralidad del rostro de Eligia en la novela –su “primer plano” escritural–, trabaja en el mismo margen, pero no sólo por la desnudez de la extrema visibilidad –lo que funciona en el plano de lo simbólico– sino también por la desnudez expuesta del esqueleto, plenamente literal.

10. Nos hallamos así frente a dos condiciones que delimitan la constelación simbólica que nos disponemos a examinar: el vacío, la pérdida, lo que falta materialmente por una parte; el vacío de significación, la pérdida de coherencia entre el objeto y su nombre, lo que falta lingüísticamente para decirlo, por otra. Y, además, lo que ese rostro ya no dice pero que la escritura trata de reconstruir, y la mirada del hijo que acecha los signos perdidos detrás de la vacancia. Esos son los momentos en los que la *imago*, como representación imaginaria previa simbólicamente operativa, y la imagen actual como nada inaccesible pueden disociarse o entrar en colisión. La tensión, revelada por el tratamiento médico, entre caverna –vacuidad– y proliferación regenerativa, entre calavera y vida, entre silencio y lenguaje, se proyecta también sobre la disposición del texto, sus imposibilidades y sus artificios.
11. Desde el punto de vista del relato, el angustioso *huis clos* de la habitación de la clínica, lugar donde los misteriosos oficios de la regeneración se ejercen, alterna con las salidas de Mario y sus deambulaciones por la ciudad hostil, sus borracheras en los bares y el encuentro con una joven prostituta, Dina. Ésta suele arrastrarlo a sus citas profesionales con perversos más o menos peligrosos, donde el propio cuerpo del narrador es humillado, amenazado o maltratado. Al mismo tiempo, y a pesar de esos juegos peligrosos, Dina se convierte en una especie de protectora o *madre tutelar* y sustituta. Una prostituta con la que durante casi toda la novela mantiene relaciones de castidad, pero cuyo rostro viene a llenar, en un juego de simetrías inversas, el vacío que ha inaugurado su padre con el ácido al *deshacer la cara* de Eligia, y que la madre intenta rellenar y resignificar obstinadamente. Sustitución simbólica que acabará siendo, como ya veremos, una analogía literal sometida a las leyes compulsivas de la repetición. La opacidad de la exposición del no rostro de Eligia, al límite de la indecibilidad, halla su término opuesto y compensatorio en la magnífica desnudez de Dina, sólo visible al final de la novela, y verdadera epifanía de la integridad de la belleza. Pero

su rostro intacto, corolario de esa belleza, será profanado por la navaja de Mario.

12. Al describir la tríada simbólica constituida por el padre mortífero y definitivamente ausente –supresión del propio cuerpo–, la madre desfigurada y por lo tanto des-identificada –cuerpo presente y significación ausente, significante vacío– y el hijo, que oscila entre dos presencias femeninas cuyas funciones lógicas han sido desplazadas: la madre in-válida a quien Mario cuida con celo materno, la prostituta in-tocada que cuida a Mario como una madre, podemos evaluar un *desplazamiento* radical del esquema simbólico clásico de la configuración edípica. El mismo Barón Biza problematiza ese paradigma en su vertiente literaria, al declarar:

La presencia de la Madre en la literatura argentina está dominada por una campana de cristal. La Madre es siempre inmaculada. Yo rompí con la tradición (popular, medieval) de la Madre en una campana de cristal y puse a la Madre en el espacio del dolor (Barón Biza, citado por Daniel Link, 2011).

13. Ya Daniel Link señala un primer desplazamiento al ver en *El desierto y su semilla* una construcción simbólica que “invierte el relato de un Edipo que se arranca los ojos al saber que ha asesinado a su padre y ha copulado con su madre. En la novela, es Arón, el padre, el que quiere cegar a la madre y por eso le arroja ácido en la cara” (Link, 2011). A ello agregaríamos otra variación significativa: el hecho de que la pareja paterna excluye desde siempre al hijo de la triangulación simbólica: la sexualidad, la ceguera y la des-identificación se juegan en circuito cerrado. El hijo porta en sí la herencia maldita del padre sin que la mirada de la madre lo haya sustraído, con su reconocimiento amoroso, al gesto violento de la des-figuración. Link va aun más lejos: “La novela es totalmente antipsicoanalítica. El protagonista no sabe llegar a la madre con su sexualidad. Por eso pierde su sexualidad y, junto con ella, se van desarmando sus ideas sobre arte, belleza, etcétera.” (Barón Biza, citado por Link, 2011) Nosotros seríamos menos radicales, en la medida en que lo que vemos en la ficcionalización del trauma a la que procede Barón Biza, no es una negación de la dimensión psicoanalítica, sino una sistemática desviación de algunas de sus escenas, una especie de des-figuración paralela a todas las otras que se operan en el texto. Dada la falencia inicial de la triangulación, veremos que el conflicto que hubiese debido tener como opositor al padre y como objeto de deseo a la madre se desplaza al interior del personaje. En efecto, éste está escindido entre, por una parte, una forma de culpa refleja que lo lleva a reparar el crimen cometido por el

padre cuidando a la madre y colaborando con el proceso de su recuperación. Por otra, la compulsión repetitiva y destructora subyace en el “accidente” que se produce cuando vuelca la sopa hirviente sobre el injerto destinado a generar nuevas células para la madre, con lo cual interfiere en el proceso curativo y obliga a recomenzarlo; y se impone en el momento crucial en el cual Mario Gageac lacera el rostro intacto de Dina, sin otra razón inteligible que el cumplimiento de un oscuro mandato paterno :

Dina comprendió que yo estaba conmovido. Cerró los ojos y acercó sus labios. Tomé de mi bolsillo la navaja. La saqué sin vacilar y le corté un pómulos. Pude ver el hueso por un segundo, antes de que se cubriese de sangre. También tuve tiempo de aplicar un segundo corte en la cara, antes de que Dina abriese los ojos horrorizada, no por las heridas, sino porque no entendía lo que estaba ocurriendo (Barón Biza, 2006; 220).

14. En el momento preciso en que Dina reemplazaba en sus prácticas la función materna desatendida por Eligia y, simultáneamente, “legitimaba” al ofrecerse sexualmente un incesto sustitutivo, Mario, el hijo del Antón mortífero, vuelve a cometer el acto, atenuado sin duda, pero simbólicamente equivalente, de la *desfiguración* de una mujer. A partir de ese momento sólo queda el insistente y silencioso llamado del abismo que el protagonista experimentará luego de la muerte de la madre: “Treinta metros por debajo de mis ojos está el jardín en el que cayó Eligia y se estrellaron las habilidades del Profesor Calcaterra.” (Barón Biza, 2006; 244) Encerrado entre el salón donde se produjo la primera desfiguración de la serie y el vacío en el que se consumó la última, el personaje sabe ya lo que advendrá a la persona.
15. Un desplazamiento comparable puede postularse con respecto a algunos conceptos de la teoría de Winnicott sobre el desarrollo de la estructuración subjetiva y su incorporación, con otro valor, de la metáfora del espejo lacaniano. Para Winnicott, quien se refiere a los primeros pasos de la constitución de la subjetividad en el niño, “el primer espejo es el rostro de la madre” y una de las funciones de la madre es “proporcionar un espejo, figurativamente hablando, en el cual el niño pueda verse.” (Winnicott, 1972. Citado por Spurling) En el contexto de la teoría del área transicional, esa afirmación de sí que implica verse mirado con aceptación comporta una “ilusión de unidad, de no separación, de no discriminación, de no pérdida, de no símbolo. Es una señal de experiencia.” (Casas de Pereda, 1999; 240) Correlativamente, el acto de “crear” en sí el objeto que la presencia materna

constituye, implica, como ya señalara Freud, su recreación, recreación que Myrta Casas de Paredes define como “expresión de deseo, que es demanda y que implica pregunta acerca de lo enigmático de la respuesta del otro.” (Casas de Pereda, 1999; 246)

16. Podríamos pensar la presencia de la madre sin rostro en su cama de hospital, convertida en objeto constante de la mirada del hijo, a partir de una desviación radical de esa escena fundadora. El sentido de la(s) mirada(s) se altera: por una parte, la subjetividad ya constituida del hijo es sometida a la mirada inmóvil de una madre privada de toda expresión; por otra parte, la del hijo adulto debe construir, paralelamente al trabajo de los cirujanos, no ya la subjetividad de la madre, sino la máscara/rostro que debiera revestirla. Al mismo tiempo, no hay en esa mirada ningún deseo posible que pueda sostener la función especular ni la ilusión fusional, la separación entre ambos es radical y la frialdad de la observación casi entomológica de Mario Gageac ilustra esa des-vinculación(des-ligamiento?). La interrogación ante el enigma de la respuesta del otro también se desplaza, puesto que ya no interpela sino a un vacío insondable. Pero la mirada de la madre no ha sido evacuada: los ojos sin párpados, hundidos en sus órbitas, siguen viéndolo. Según María Soledad Boero,

“El acto de ver remite, en este punto, a un “vacío” (metafórico y literal) que “mira” al narrador y en algún sentido lo constituye. Ante la visión permanente de la caída, de la pérdida del rostro de su madre (a través de los tortuosos tratamientos que, paradójicamente, intentan reconstruirlo), podemos concluir que el narrador experimenta su propia pérdida, su propio vacío, y todo lo que ve estaría marcado por la pérdida del rostro materno (Boero, 2008).

17. En efecto, a medida que el relato avanza, la vida del hijo, que parecía haber sido hasta entonces, si no una vida equilibrada, una tensión contenida, va convirtiéndose en una suerte de caos que reproduce el proceso incontrolable del caos de la carne del rostro de la madre que se regenera, informe. Es allí donde parece articularse la especularidad negativa que recusa la construcción previa de la subjetividad hasta disolverla. Porque ese proceso de in-volución del hijo, fruto de una posible expiación sacrificial, es también una progresión hacia la identificación restaurada con el padre. Cuando las cavernas del rostro de Eligia se rellenan finalmente, son los abismos morales que el hijo construye a instancias del modelo paterno los que se cavan en su interior.

Texto, injerto, metáfora

18. La clave de la reconstrucción del rostro de Eligia reside en el cultivo del “colgajo”, es decir la generación planificada de células destinadas al injerto. Ese proceso, lento y progresivo, que construye un “puente” de carne entre el rostro vaciado y el cuerpo, sólo puede desplegarse a partir de un trabajo de “limpieza” que completa la acción del ácido y desnuda sin escrúpulos la estructura ósea del rostro afectado. Ninguna adherencia de piel quemada, ningún residuo de carne encrespada puede contribuir al proceso de regeneración –¿resurrección?– de la carne:

Quitaremos toda esta confusión. Esa carne quemada formaba parte de una estructura mayor de músculos, muy compleja y sabia. Los médicos que antes curaron a su madre han quitado lo que estaba evidentemente dañado, pero dejaron restos de la estructura, aquéllos que no fueron quemados. Andamios inútiles ahora. Una estructura incompleta es el caos o, peor aun, un fracaso de la razón, ruinas en las que todo se pierde. Pondremos nueva materia, pero la vamos a fundar sobre bases sanas, cimientos firmes y claros [...] (Barón Biza, 2006; 75).

19. Una vez expuesta la impudicia blanca del esqueleto y percibida la verdad que se oculta bajo el velo de la piel, el proyecto regenerativo podrá trocar el desorden de la carne librada a una proliferación anárquica por el orden restaurado, el extravío del laberinto por el reconocimiento, si no del rostro original, de su máscara o simulacro. Pero antes habrá que operar el cultivo del *colgajo*, que en un primer momento viene a sumarse a la dimensión monstruosa de la mujer des-figurada, encadenándola a un imprevisible designio de rostro futuro:

Una tira de carne unía la parte interna del brazo –hijo, muy cerca de los huesos de la cara– con la parte inferior de la barbilla. Los médicos la llamaban el “colgajo”, pero no colgaba, sino que estaba tensa y no permitía ninguna libertad (Barón Biza, 2006; 104).

20. Cuando finalmente ese procedimiento llega a su término, otro rostro irá imponiéndose sobre las ruinas expurgadas del primero:

Las anfractuosidades más profundas desaparecieron gracias a la “materia” que aportaron los colgajos, y ella adivinaba muchas posibilidades en sus carnes ganadas.[...] Con la sustancia volvió la cara, o por lo menos un esbozo general de ella (Barón Biza, 2006; 199-200).

21. De la desaparición del rostro legible –e interpretable– original (*de-facement*) a la reconstrucción de otro rostro reconocible como tal –en la entidad, y no en su identidad primera– (*re-facement*) –se realiza un proceso de

descenso a las profundidades del hueso, de lo habitualmente invisible e ilegible, puesto que “lo que sucede adentro es inexplicable” y hay que cavar en el fondo de las heridas para “encontrar la gran verdad”. Un tal itinerario nos remite forzosamente a la técnica misma de la indagación psicoanalítica, que “desciende” hasta la profundidad oscura del inconsciente para permitir luego la emergencia de una verdad significativa. El discurso utilizado por el doctor Calcaterra puede ser leído a la vez como una descripción de las metamorfosis materiales de la carne y como una explicitación de los procedimientos de la terapia analítica:

Allá abajo hay una potencia! Verá cómo empiezan a emerger viejos puntos que le aplicaron durante ese tratamiento de urgencia; reaparecerán como si fuesen flechazos que vuelven del pasado. [...] Toda esa carne ya no sabe qué hacer consigo misma y su historia ha perdido su norte y su sentido. No es extraño que *lo que esté en ella quiera salir* (Barón Biza, 2006; 74 [el subrayado es nuestro]).

22. Vemos instalarse así una simetría analógica entre la pareja piel/carne y conciencia/inconsciente que, partiendo en ambos casos de la idea de trauma–físico/psíquico relaciona la restauración del rostro con el retorno de lo inhibido. Sólo que ese doble proceso está disociado desde el punto de vista de los personajes que le sirven de soporte: si el rostro que se reconstruye gracias a la réplica médica y proliferante de la sustancia faltante es el de la madre, el descenso a los abismos del inconsciente que presagia el retorno de lo reprimido es puesto en acto por el hijo. Si el cuerpo de Eligia y más particularmente el espacio de su rostro sufren un calvario pródigo en estaciones monstruosas, son el cuerpo y el alma de Mario los que cumplen el descenso a los infiernos de un calvario moral, que a la vez acompaña y desborda al de la mujer víctima. Y ambos son a su vez reduplicados y hasta en cierto sentido sintetizados por el camino de degradación primero y de redención después emprendido por Dina, que consigue poco a poco re-identificarse como persona, dejando de ser un objeto de uso público, para disponerse, por amor, a ser la madre-amante de Mario. Llenar los huecos, resañar las heridas, disponer de los cuerpos: la lógica profunda del texto es la de un catálogo de usos, tratos y destratos que podrían abrir el camino de las reconciliaciones armónicas – con la vida, con el otro, con la sexualidad – pero que finalmente resultan esterilizados y lacerados, sea por el ácido, sea por las miradas

Los chicos seguían fijando sus ojos en la piel de parches desentonados, en la forma desmoldada de su cara, mientras los adultos prorrumpían en una catarata

de elogios –evidentemente forzada– sobre lo bonita que había quedado (Barón Biza, 2006; 222).

23. sea por la navaja. La pulsión mortífera de Arón, que Mario porta en sí como herencia y paradigma, acaba por vencer la resistencia de la conciencia y aflora, degradada, para cobrar nuevas víctimas. Los visos grotescos del rostro de Eligia con los huesos al aire, de los vómitos hiperbólicos con los que Mario expurga sus borracheras y sus culpas, de los simulacros de violación compartidos con Dina para satisfacer a los clientes y pagar el precio de la humillación reparadora, acaban por alcanzar el límite de su potencialidad distanciadora y abren el camino de la tragedia. La secuencia de suicidios familiares testimonia por sí sola de la imposibilidad de curar tales heridas.
24. Otra analogía completa el sistema de correspondencias que vertebra la novela: el de los *injertos* textuales –composición de la estructura– y lingüísticos –procedimientos complejos de adaptación del *cocoliche* como intrusión des-figurante de lenguas híbridas en el cuerpo de la lengua. Como ya lo hemos señalado, la trama está compuesta de un núcleo narrativo construido en torno al tratamiento de restauración del rostro de Eligia, con el cual se articulan relatos retrospectivos que remiten a la vida anterior del narrador o a la de su padre, referencias al relato nacional que van instalando progresivamente una trama paralela y dialógica, cuyo principal referente es el rostro y el cuerpo de Eva Perón; y los episodios correspondientes a las deambulaciones de Mario por la ciudad en compañía de Dina o más tarde, cuando viaja solo por Italia. Esa proliferación de relatos, que puede ser vista como un término metafórico más de la proliferación anárquica de la carne del rostro de Eligia después del accidente –lo que determinaría la existencia de una nueva equivalencia texto/rostro– puesto que no obedece a ninguna lógica racional predeterminada, muestra también la interferencia de *injertos* que irrumpen en el texto como cuerpos extraños, lo alimentan y dejan en él marcas indelebles. Nos referimos a los fragmentos de otros textos que son acogidos en los huecos de la representación y que los colman, sustituyendo el eventual discurso descriptivo sobre uno u otro de los personajes por un texto escrito por él, y donde la escritura hace entonces las veces de una figuración o retrato, de un rostro ausente y convocado. Esos textos tienen procedencias variadas y pueden ser transcripciones –o al menos son presentados como tales– de otros escritos, o bien de relatos orales, pronunciados por personajes a menudo marginales pero cuyas palabras instalan elementos esenciales de significación que organizan una poderosa configu-

ración simbólica subyacente. Sin detenernos en el detalle –lo que nos llevaría demasiado tiempo– esas significaciones aluden en parte, sea a las coordenadas de lectura de la política nacional, sea a la destrucción de los cuerpos en la guerra y la aniquilación de la humanidad del ser. Veamos algunos ejemplos: el manifiesto político firmado por Arón en 1934: “La hora de la lucha ha llegado”, tanto como la composición que Mario redacta en 1955 en su tercer año del Colegio alemán de Montevideo sientan las coordenadas de lectura de la política nacional, vista desde una oposición militante al peronismo. El artículo que cuenta un atroz episodio de guerra, publicado en la misma revista en que Arón había publicado años antes su proclama, se conecta con la transcripción de la conversación que el narrador mantiene con el padre de Sandie en torno a la pintura de Arcimboldi, que funciona como un relato reflejo de la construcción y la deconstrucción grotesca de los rostros y remite a la técnica pictórica con la que Mario describe al principio las manchas cambiantes de colores a las que se reduce el rostro de su madre. La transcripción de una parte del sermón al que asisten Eligia y Mario en la capilla de la clínica, en la cual a su vez se injertan las voces de las mucamas presentes y los pensamientos del propio narrador, tiene como objeto la *carne* como “materia viva dejada de la mano de Dios” y el deseo de los cuerpos. La transcripción del relato y las reflexiones de la tía de Dina son una adaptación de un texto de Martin Buber que remite a la vez a la dimensión filosófica y antropológica del rostro en Emmanuel Levinas ; el relato de la anciana peronista sobre Evita Perón culmina el alucinante *cuerpo a cuerpo* de Eligia y Eva con el triunfo absoluto del bello cadáver *íntacto* y consagrado de la madonna peronista, y de alguna manera acaba de expulsar a Eligia del espacio político, es decir, en términos deleuzianos, la des-rostrifica. Finalmente, el fragmento de un artículo de crítica literaria sobre la poesía lírica funciona como una verdadera “arte poética” en el que se hace el elogio altivo de la singularidad y la soledad del poeta, más allá de toda audiencia o provecho, en una oferta “que en lugar de someterse a la demanda, se presenta ante la libertad” (Barón Biza, 2006; 238).

25. Es también interesante señalar, aunque ya haya sido dicho más de una vez, que la sucesión de planos en las que los mismos significados espejean y se significan los unos a los otros: cuerpo-piel/inconsciente-conciencia/rostro-texto como cuerpos injertados, se extiende a una tercera dimensión: la histórico-política. La des-figuración del rostro nacional provocada según Eligia por el peronismo como movimiento populista de masas parece ser

análoga a la del rostro quemado del personaje, y es en esa historia donde se despliega el duelo sordo de la belleza y de la muerte entre Eligia/Clotilde Sabatini y Eva Perón, enemigas políticas cuyos cuerpos fueron ambos martirizados –por el cáncer, por el ácido– y restaurados: el embalsamamiento prodigioso de Evita, la recomposición del rostro de Eligia. Evita, conservada primero como un cuerpo sagrado y mutilada después por el odio militar cuando se sustrae su cadáver al escenario simbólico de la adoración peronista, reaparece un día con toda su belleza para instalarse definitivamente en el mito y en la memoria popular. Eligia, devastada por el odio privado, sobrevive, reconstruye un rostro en el que nadie puede reconocerse ni reconocerla, y cuando intenta perdurar en la práctica política, es des-conocida por sus correligionarios. El relato que la vieja campesina peronista cuenta, rodeada de gente humilde, al final del último mitin, es de una total precisión a ese respecto:

Tan bien la escondieron que nadie podía hallar el rastro. Nadie sabía ande se habían llevado su cuerpo y lo habían escondido. Un buen rato estuvo desaparecida, pero ella misma reapareció –solita se volvió– y yo la pude ver cuando reapareció tan rubia como siempre; y aunque tenía las marcas del odio de sus enemigos, estaba blanca, angelical y eterna (Barón Biza, 2006; 226).

26. Eligia, en cambio, fracasa en su retorno político:

El público estaba sólo interesado en el coraje de la oradora, que *daba la cara* a la adversidad, lo cual era considerado como una virtud mucho más importante que el análisis de las estadísticas de la educación [...] La despidieron con el reconocimiento por su estoicismo; sin el entusiasmo con que se aclama el coraje (Barón Biza, 2006; 224 [el subrayado es nuestro]).

27. Mientras Eva se instala en la eternidad del mito, Eligia sale de la Historia. Una vez más el cuerpo reconocible se impone sobre el desfigurado, y aunque el rostro de Eva también haya sido afectado por la profanación, su rostridad no ha sido alterada. El mismo narrador hace la síntesis cruda de esas trayectorias a la vez similares y divergentes:

Ambas habían estado a miles de kilómetros de su patria: una, perfecta, eterna, enterrada a escondidas y bajo falso nombre; otra, destrozada, ansiosa de trabajar, tratando de regenerar su propio cuerpo bajo la mirada asombrada de todos (Barón Biza, 2006; 223).

28. Los itinerarios, convergentes al principio e inversos al final, de Mario y Eligia, también pueden ser considerados como una variante especular y degradada de esas figuraciones y re-figuraciones, sean físicas o morales. Si el sacrificio político de Eva Perón la consagra en el altar de la Historia, el

suicidio privado de Eligia aparece como la aceptación de la propia derrota. La autodestrucción de Mario, y dado su camino de perversión, no resulta significativa para la Historia, sino para la literatura. No sólo porque es en cierta medida la versión actualizada de un héroe negativo fundador: el Erdosain de Roberto Arlt, sino porque el cierre del texto coincide prácticamente con el de la vida de Jorge.

29. En cuanto a los injertos lingüísticos propiamente dichos, merecerían un estudio específico. En el Río de la Plata se designaba como “cocoliche” el español imperfecto hablado por los inmigrantes italianos a fines del siglo XIX y principios del XX. El uso del término se extendió más tarde a cualquiera de las anárquicas combinaciones lingüísticas a las que dieron lugar los diversos flujos migratorios entre el castellano y las otras lenguas “intrusas”. A partir de ese principio, Jorge Barón Biza escribe una novela que se desarrolla en Italia y en ese caso toda transcripción de palabra dicha es formulada como una traducción literal del italiano al español, lo que evidentemente implica una cierta cantidad de irregularidades, faltas e incongruencias que funcionan como cuerpos ajenos integrados, es decir como injertos. Lo mismo ocurre cuando, durante su viaje por Italia, se encuentra con turistas australianos que hablan en inglés. La transcripción funciona según el mismo procedimiento, y la superficie de la lengua se llena poco a poco de anfractuosidades y desbordes, como el relato, como los rostros. La escritura no es, en última instancia, sino el rostro del texto.

30. La ficción ha sido a la vez autobiográfica: el narrador y su doble, Jorge Barón Biza, y biográfica : el calvario de Eligia y su modelo, Clotilde Sabatini. En ambos casos figuración y desfiguración han modelado rostros y vidas, en ambos casos la escritura cumple una misión reparadora, en la medida en que los huecos del rostro de la madre han sido rellenados por las palabras, y el descenso a los infiernos de Mario ha sido contenido por el texto. Leer el no rostro es el primer paso hacia su recreación. Pero recuperar el rostro de la madre no ha bastado para conjurar los designios de la genealogía. Según Nora Domínguez,

En su representación se concentra el sentido de la lectura del hijo narrador [...] y se exhiben los materiales con los cuales esa lectura se convierte en escritura del/ sobre el rostro y al mismo tiempo en escritura del yo que se confronta con él. Así, palabra, representación y rostridad arman un engranaje a través del cual el relato del narrador se constituye, se coteja y disputa con el rostro de la madre. Un rostro cuyo primer plano llega con soporte propio, el relato de una

vergüenza y un escándalo que hacen de su superficie un no rostro (Domínguez, 2005).

31. El texto deviene así un compendio de rostros paradigmáticos, monstruosos o grotescos, reales o imaginarios, una máquina de fabricar otros que son yo. Si, como dice la tía de Dina, “La cara es sagrada porque ya es el Otro” (Barón Biza, 2006; 213), todas las transfiguraciones tienen cabida en ese entrelazamiento trágico de identidades que sólo se reconocen en la imposibilidad de acoger al Otro. La única que se ofrece como plenamente humana y capaz de amor es Dina: “el cuerpo de Dina se destacaba por contraste, por su disposición para aceptar todo, y la certeza de poder recibirlo todo” (Barón Biza, 2006; 216), esa Dina “entera, completa y nueva” (Barón Biza, 2006; 218) que constituye, al final del relato, el análogo inverso del rostro devastado de Eligia con el que se abre la novela; y cuya desnudez devuelve la armonía al mundo:

Una sombra modeladora cubría esa parte de la cara de Dina; otra más clara recorría el brazo, pero en ambas, la tonalidad pálida de la carne vencía la oscuridad y se transparentaba como un desafío silencioso... sin colgajos que confundiesen el brazo con la mejilla (Barón Biza, 2006; 219).

32. Ese cuerpo intacto de Dina será el espacio escénico donde se representará el último acto simbólico destinado a zanjar el conflicto edípico: responder al mandato del padre, desfigurando a su vez el rostro de la mujer; vengar a la madre, privando a la rival de su belleza. O, quizá, eligiéndola como madre sustitutiva y no como amante, y reduciéndola por ello a la misma condición de víctima que la madre biológica. Los cuerpos de las mujeres son significantes en los que se graba la historia conflictiva de los vínculos, sean privados o sociales, y cuyos significados propios son avasallados por la esterilidad de la dominación. Cuando, al llegar a la clínica de Milán, Mario repasa los hechos tratando de comprender el gesto maléfico del padre, descubre lo que sería el “carozo de su pánico: la presencia de cualquier vulva” (Barón Biza, 2006; 67). Cuando, al cerrar el ciclo, la mirada de Mario abarca la resplandeciente desnudez de Dina, se fija en “la vulva de Dina, que, con el vientre y los muslos, absorbían la luz de un velador encendido sobre la mesita, a los pies de la mujer.” (Barón Biza, 2006; 219) Es el mismo pánico, probablemente, el que le hace sustraerse a la iluminación por la desfiguración.

Bibliographie

AUMONT Jacques, *El rostro humano*, Barcelona, Paidós, 1998.

BARÓN BIZA Jorge, *El desierto y su semilla*, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2006.

LINK Daniel «Un Edipo demasiado grande», *Página 12*, suplemento Radar *Página 12*, 16/09/2001
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/...>

BOERO María Soledad, y VAGGIONE, Alicia, “Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza, y *Efectos colaterales*, de Liffschitz, Gabriela, en *Astrolabio* n° 3, Centro de Estudios Avanzados –Universidad Nacional de Córdoba revista en línea, <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/boero-vaggione.php>

BOERO María Soledad, «Sobre rostros caídos. La construcción de una estética en *El desierto y la semilla*, de Jorge Barón Biza», en *Cartaphilus* 3, (2008), 20-30, Revista de Investigación y de Crítica Estética, ISSN 1887-5238.

CASAS DE PEREDA Myrta, *En el Camino de la Simbolización. Producción del sujeto Psíquico*, Paidós Buenos Aires, 1999.

DE MAN Paul, “La autobiografía como desfiguración, en La Autobiografía y sus problemas teóricos, *Suplementos Anthropos*, n°29, Barcelona, diciembre 1991.

DOMÍNGUEZ Nora, “Dar la cara. Rostridad y relato materno en "El desierto y su semilla" de Jorge Barón Biza”, en MORAÑA, Mabel y OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (eds), *El salto de Minerva: Intelectuales, género y estado*, Berlín, Iberoamericana-Vervuert, 2005, versión en línea, <http://www.elinterpretador.net/30NoraDominguez-DarLaCara.html>

JUNG, *Metamorfosis y símbolos de la libido* [*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1911]), Buenos Aires, 1962.

SPURLING Laurence, “Winnicott y el rostro de la madre”,
<http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Spurling.pdf>, y Casas de
Pereda, Myrta, “En torno al rol del espejo. Winnicot, Lacan: dos
perspectivas”,
http://www.querencia.psico.edu.uy/revista_nro4/myrta_casas.htm

WINNICOT Donald Woods, *El rol especular de la madre en la familia y el
desarrollo del niño*, *Realidad y Juego*, Buenos Aires Granica, 1972.