

Cuerpo, violencia y subjetividad en Jorge Barón Biza.

BELMES, Lucía / Estudiante - Filosofía y Letras, UBA. – lubelmes@hotmail.com

» Palabras claves: cuerpo – violencia – subjetividad – auto-ficción – identidad

» **Resumen**

En la novela *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza encontramos un vínculo específico entre la violencia y la subjetividad que nos interesa abordar, en primera instancia, desde la materialidad del cuerpo afectada por la violencia. Es el cuerpo herido, desfigurado, el que da lugar a la escritura. Aquella escena inicial en la que el padre realiza el acto de crueldad inaugura la narración y produce un quiebre que da lugar a la búsqueda por reconstruir no sólo el rostro desfigurado de la madre, sino también la identidad del hijo. En la narración se postula una idea de la identidad como la “abertura hacia el abismo”, tomaremos para el análisis esta figura de despojo desde la cual se erige una subjetividad particular que evidencia una identidad inestable, vacilante, que se interroga a sí misma. La violencia ejercida por Arón sobre el cuerpo de Eligia desestabiliza la constitución identitaria del hijo, y en este sentido la ficción aparece como una opción que podría de alguna manera recomponer las partes fragmentadas, afectadas, deshechas no sólo respecto al rostro de Eligia sino, sobre todo, de la subjetividad del narrador. El trabajo se propondrá una lectura crítica que nos permita analizar los procedimientos puestos en juego en la novela -el trabajo con el lenguaje, la mirada estetizante sobre los acontecimientos, la tensión entre la biografía y la escritura ficcional, entre otros- para dar cuenta de aquella búsqueda que inicia el narrador y que irá revelando, conforme avanza la narración, una articulación entre el cuerpo, la violencia y la subjetividad. Dentro de este marco nos interesa atender a la particular concepción sobre la identidad que se constituye en la novela y que aporta una reflexión respecto a los modos de narrar los acontecimientos de una vida.

» **Presentación**

La articulación entre los ejes cuerpo, violencia y subjetividad nos permite elaborar una lectura de *El desierto y su semilla* que tenga como centro el problema, o la pregunta, respecto de cómo narrar los acontecimientos de una vida. La novela trabaja sobre la trágica historia familiar del autor que involucra hechos dramáticos que conmocionaron a la opinión pública en la década del '60. El padre de Jorge Barón Biza, Raúl Barón Biza, es un reconocido personaje excéntrico, militante radical, escritor de novelas

controvertidas. En el prólogo de Nora Avaro se lo describe, entre otros rasgos que tienden a lo grotesco, como un “heredero ricachón, viajero del mundo entero, don Juan fiestero y depresivo, viudo monumental, rentista y dilapidador...”¹ En el relato de ficción, Mario Gageac recuerda a su padre desde la contradicción: “el viejo había sido violento, cruel, furioso, pero hizo las cosas con pasión, se había jugado por ideas, había gastado fortunas en combatir a los dictadores, después de malgastar otras mayores en putas europeas”². Dentro de los acontecimientos polémicos que protagoniza la figura de Raúl Barón Biza, el acto más perturbador se remonta a mediados de agosto de 1964, durante la reunión en la cual se lleva a cabo el divorcio formal entre Barón Biza y, su segunda esposa, Clotilde Sabatini. Él, ofreciéndole a ella un vaso que parecía ser agua, le arroja ácido vitriolo en el rostro, desfigurándola. Después de ese acto, se dispara un tiro en la sien e inaugura así una serie de suicidios en la familia –la de Clotilde, y dos de los tres hijos del matrimonio, María Cristina y el escritor, Jorge Barón Biza. –

No obstante, más que profundizar en la historia de la familia nos interesa detenernos en los modos que encuentra la ficción para elaborar, reformular, los sucesos vividos. Jorge Barón Biza plantea ciertas ideas respecto a la ficcionalización de su historia familiar que nos impiden leer la novela simplemente en clave autobiográfica. Hay una distancia que se postula a partir de las reflexiones del autor en conferencias, artículos, y fundamentalmente, desde los procedimientos narrativos empleados en la escritura.

› **La narración de una vida**

En “La autobiografía”, –conferencia leída en mayo del 2001 en Río Tercero y publicada cuatro años más tarde en la revista cordobesa *La intemperie*– el escritor formula determinados ejes que destituyen a la autobiografía de su lugar privilegiado en la narración de los hechos vividos, y resalta la idea de incompletitud tanto en la escritura como en la vida:

Y así, en ese estado imperfecto, reconociéndose no ya como un ser que sabe todo y lo va a contar desde un punto de vista privilegiado, sino con la humildad del que sabe que no domina, que no se conoce a sí mismo, ni nunca va a poder conocerse completamente, se conecta con el mundo subterráneo y desde allí sale a relucir una nueva lápida que es el texto autobiográfico.³

¹ Avaro, N., Prólogo a *El desierto y su semilla*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, 8.

² Barón Biza, J., *El desierto y su semilla*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, 41.

³ Barón Biza, J., “La autobiografía” en *Por dentro todo está permitido*, Buenos Aires, Caja negra, 2010, 145.

Este texto incompleto producido por una persona que se reconoce incompleta, continúa el autor, sólo podrá completarse en la multiplicidad de interpretaciones producidas por los lectores. Como ocurre con los textos ficcionales. De modo que no hay una verdad arrojada a la biografía, no hay hechos reales que iremos a descubrir en las confesiones de un autobiógrafo, ni un sentido cerrado y concluido. Lo que leemos en *El desierto y su semilla* es una construcción ficcional que recupera hechos dramáticos de una tragedia familiar, pero que no encuentran una reparación en la escritura sino que en ella se abren nuevas grietas. Es decir, nuevas posibilidades de experiencia y nuevas búsquedas por recuperar un sentido sobre los acontecimientos narrados. Lejos de clausurar una verdad sobre los hechos, la novela se abre a otras preguntas.

El concepto de autoficción desplaza la clave autobiográfica y nos acerca a una lectura más productiva de la obra. María Soledad Boero en su artículo “Sobre rostros caídos. La construcción de una estética en *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza” analiza este pacto de lectura según el cual no hablamos ya de un autobiógrafo sino de un autoficcionario, “alguien que decide hacer una ficción de sí mismo y que es consciente de todas las ficciones que lo atraviesan.”⁴ Es la distancia que habilita la ficción lo que le permitirá al sujeto reconstruir un espacio que está vaciado a partir de la violencia ejercida por el padre sobre el rostro de la madre. Aquél espacio de la identidad constituida es el que Mario Gageac interrogará e intentará reconstruir a la par que acompaña a Eligia en el proceso de curación de su rostro desfigurado. La autoficción, es decir, la invención de sí mismo, revela la búsqueda que orientará el desarrollo de la novela: la recuperación o la creación de un nombre propio, de una identidad. Uno de los procedimientos narrativos que da cuenta de esto es la inclusión de paratextos como la nota, al final de la novela, en la cual el autor enuncia las alteraciones que va sufriendo su nombre en correlación con el conflictivo vínculo de sus padres:

Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Baron Sabattini. No sé si “Jorge Baron Biza” debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional o un desafío. (JBB)⁵

La identidad no alcanza un estatuto definido, estable, no encuentra un anclaje sino que es arrastrada en el vaivén de los dramas familiares. Y ese nombre del padre que aparece como un desafío, en la novela se presenta como aquello que es opuesto, en contra de esa figura es que el narrador intentará definirse:

⁴ Boero, M. S., “Sobre rostros caídos. La construcción de una estética en *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza”, en *Cartaphilus* 3. Universidad de Murcia, 2008, 2.

⁵ Barón Biza, J., *El desierto y su semilla*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013, 222.

“Decidí rehacerme por oposición, ser todo lo contrario: nada de violencia, nada de resentimiento, nada de ira. Como no me sentía un santo, practiqué la apatía desde muy temprano.”⁶ Hay, sin embargo, una mirada ambigua del hijo hacia esa figura paterna que se sostiene entre el desprecio y la admiración. Un fuerte rechazo por las acciones violentas y por las novelas que escribe, pero a la vez, Mario reconoce sentir “de manera inevitable cierta admiración por su coraje en la pelea, su disposición a jugarse entero, hasta la vida, en cualquier momento.”⁷ Veremos durante el análisis que esta turbación respecto a la figura del padre, y la intención de comprenderla o ubicarla al menos en algún espacio posible de asir –concebirlo no únicamente como una figura monstruosa–, es una de las aristas sobre la que se sostiene la búsqueda identitaria. Por otro lado se ubicará la compañía de Mario hacia Eligia durante la curación, en la relación con la madre se erige otra dialéctica que está fundada más bien en la contemplación.

En esta línea también nos interesa detenernos en la representación de los nombres dentro de la ficción, lo que da cuenta de un corrimiento respecto de los nombres propios y a la vez, la intención de crear otra identidad para el narrador. La opción de iniciar esa búsqueda que mencionamos, de hallar un anclaje posible para la propia identidad. La manera de hablar sobre la tragedia, sobre lo inverosímil de lo real, es alejarse, construir otras voces que puedan narrar los acontecimientos. Esta distancia –construida desde el uso de la ironía y desde una ruptura con el tono confesional, los nombres de los personajes cambiados, los paratextos, etc.– en palabras del mismo autor⁸, significa la posibilidad de sobrevivir a los hechos que atraviesa. Ante esta carga dramática tan devastadora, la literatura aparece como la opción de reconstruir o alcanzar un nuevo sentido.

El inicio de la novela está dado en el instante posterior al acto de crueldad que realiza Arón. Desde ese comienzo en el que Mario viaja en el taxi junto a Eligia hacia la clínica, y va observando y describiendo los primeros cambios en la piel de su madre, esa mirada atenta al rostro estará en primer plano a lo largo del relato, atendiendo a las modificaciones y buscando reponer una explicación posible respecto de esas aberturas que se extienden sobre la carne, sobre el cuerpo afectado de la mujer. La violencia ejercida sobre el rostro de la madre se presenta así como la condición de posibilidad de la narración. Lo que en esa acción se quiebra y se deforma adquiere una dimensión que supera los cambios en las facciones, los colores, las texturas. La mirada del narrador no dejará de asombrarse y de acompañar esas formas que se pierden y se transforman, lo que constituye un plano del relato. En consonancia con esto leemos otro aspecto de la narración que persigue un tipo distinto de reconstrucción: la de la propia identidad, el propio

⁶ *Ibíd.*, 27.

⁷ *Idem.*

⁸ Cita en “Un Edipo demasiado grande” por Daniel Link en Página 12 (01/09/2001).

nombre. Es decir, las consecuencias de la violencia y la crueldad de Arón involucran no sólo el terrible proceso de recomposición de un rostro, sino también la profunda reflexión acerca de la constitución subjetiva del narrador. Los silencios de Eligia resaltan con mayor intensidad esta búsqueda del hijo, en tanto ella no emite juicios sobre sus padecimientos, el desarrollo del relato está ceñido a la mirada de Mario y sus apreciaciones, sus preguntas y turbaciones respecto de los sucesos,

Asistirla a Eligia era una tarea tolerable, porque a los dos nos gustaba el silencio. Ella nunca hacía dramas ni caprichos; pasaba horas y horas callada, sin que nadie supiese en dónde tenía sus pensamientos. Sólo me perturbaban los momentos en que no podía evitar la cercanía más inmediata: ayudarla a incorporarse, cuando se entreveían las heridas ocultas del cuerpo; darle de beber y comer, lavarle las heridas. Así, con esa constancia, la verdad desmenuza los andamios protectores de nuestro ingenio.⁹

Durante el tratamiento de curación de su madre, él irá develando el lugar de la identidad como un núcleo vacío. La verdad, lo establecido y unívoco de la construcción identitaria, se resquebraja. Así como el Doctor Calcaterra –especialista en cirugía de reconstrucción en la clínica de Milán– comprende el rostro de Eligia como un caos de formas y sentidos sobre el que habrá que restablecer un orden racional, una perspectiva similar se lee desde la voz narrativa que relata los hechos –desde los testimonios de su paso por el colegio alemán de Montevideo, hasta el presente en las calles de Italia–, como una recopilación de fragmentos: “En una esquina imprevista, un automóvil casi me atropelló al doblar invadiendo la vereda simbólica. No me sentí seguro. Me pareció que atravesaba una sumatoria de fragmentos que nunca se reunían.”¹⁰

› **La violencia y sus restos**

La narración avanza sobre ruinas: los restos de la carne de Eligia, la ciudad que ha sido reconstruida después de la guerra, su “callecita de edificios de posguerra que no eran más que cirugía urbanística para paliar los destrozos de las bombas”¹¹, describe Mario al arribar a Milán. Incluso el particular trabajo con el lenguaje que desarrolla la novela presenta otra arista posible para analizar la cuestión de la fragmentariedad, las partes dispersas que no logran integrarse, en la narración. Daniel Link menciona este rasgo de *El desierto y su semilla* en filiación con una hipótesis central de la novela del siglo XX: la imposibilidad de una lengua literaria¹². La incorporación del cocoliche funciona artificializando el estilo

⁹ *Ibíd.*, 41.

¹⁰ *Ibíd.*, 84.

¹¹ *Ibíd.*, 63.

¹² Link, D., “Un Edipo demasiado grande” en Página 12 (01/09/2001).

literario, en un movimiento disruptivo que contamina la voz narrativa agregando fragmentos de voces coloquiales: la mezcla en la sintaxis de la lengua italiana o alemana con el castellano, las traducciones propias del narrador y aquellas que no sabe hacer –las palabras que no conoció en el cine italiano no las aprende–, o que trastoca –las traducciones de las lápidas–, los dialectos como los de Sandie, y el pancriollo que surge hacia el final, en un gesto que condensa las diferencias idiomáticas y la imposibilidad de una lengua homogénea. Esta no consigue consolidarse como tal sino es descartando los restos. La novela evidencia una tensión que, podemos pensar, como una disputa entre el caos –los fragmentos, la dispersión, la pérdida del sentido– y el orden, una suerte de verdad constituida.

Esta dicotomía actúa también en función de la experiencia del narrador en aquel viaje a Milán. La ciudad se presenta como un espacio confuso y fragmentario, es un sitio que ha sido bombardeado durante la guerra y luego reconstruido, también se erige como un espacio laberíntico desde la percepción del narrador que deambula por las calles sin objetivos ni rumbos claros.

La estadía en Milán se segmenta entre los momentos en que acompaña a Eligia dentro de la clínica, y las salidas hacia el afuera: los bares, los encuentros con Dina, los recorridos por la ciudad. Ambas instancias están narradas desde una perspectiva que no logra alcanzar una certeza, un sentido completo. El proceso de curación de Eligia representa “un laberinto en movimiento”, en palabras del doctor. Las intervenciones sobre el rostro son múltiples y vacilantes en la medida en que no hay una imagen precisa de lo que podría alcanzar esa reconstrucción, de hecho hacia el final de la novela se menciona que estas se detienen ya que “no tenía sentido alcanzar la perfección”¹³.

El tiempo fuera de la clínica comprende una serie de experiencias errantes, de encuentros y conversaciones donde no leemos diálogos precisos ni una comunicación clara, por un lado, a raíz de la puesta en juego del cruce entre dialectos en el lenguaje que trabaja la novela, pero también los acercamientos a otros personajes que vivencia el narrador se dan en escenas absurdas, como la noche que comparte junto a Dina y uno de sus clientes, un viejito que baila con un tutú esperando halagos y caricias. O el recorrido por el cementerio que realiza junto a una pareja de turistas australianos. Encuentros casuales, azarosos, sin sentido.

Es posible leer este tránsito errante como una expresión de la búsqueda, de los intentos de reparación que persigue el narrador a partir del acto violento ejercido por su padre, ese momento que quiebra las

¹³ Op., Cit., p 205.

posibilidades de significación: “El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados.”¹⁴ Después de la agresión sólo quedan los restos y la incertidumbre. La novela es, en algún punto, la narración de un proceso de abertura o resquebrajamiento. Si por un lado se describe el tratamiento de curación del rostro de Eligia, por el otro se va revelando la pérdida de la identidad para el narrador como algo sólido y establecido: “Todas las reflexiones que me he planteado respecto de Arón, valen también para mí. Parece la única puerta que me dejó entreabierta. Comprendo que esa abertura hacia el abismo quedará para el resto de mi vida.”¹⁵

El narrador hace mención a una pérdida de las metáforas, a partir del acto violento, la carne se vuelve literal, expresa, manifiesta... no hay sentidos figurados, todos los cambios suceden a la luz, en lo más externo del cuerpo. Y sobre este horizonte resulta particularmente complejo aunar las partes dispersas en una nueva totalidad. Mario se concentra de hecho en los fragmentos minúsculos de la piel, “tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de lo que ocurría”¹⁶, para encontrar allí posibles explicaciones de lo que estaba aconteciendo en el cuerpo de Eligia.

Frente a este escenario de fragmentariedad, el narrador deja leer una perspectiva estetizante sobre todo lo que observa. La distancia narrativa posibilita también una representación del rostro desfigurado –en los cambios de colores y de forma que experimenta– como si fuese una obra de arte. En este sentido la mención del cuadro de Arcimboldo es interesante ya que nos permite figurarnos la cara monstruosa de Eligia en la imagen de “El juriconsulto”, y da cuenta de las referencias artísticas presentes en la novela, no solamente como reminiscencias a una obra en particular sino, sobre todo, como un interés propio del narrador que constituye su sensibilidad y su modo de percibir las cosas. Hacia el final de la novela, en la escena en la que Dina se desnuda frente a él, leemos claramente una descripción atravesada por esta cualidad: “Así supe que la belleza es totalidad, continuidad que se desarrolla en todas las posibilidades (...) 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 a la oscuridad”¹⁷. La descripción tiene rasgos pictóricos, y cuando se produce ese viraje en el que él actúa atacando a la mujer que desea –asimilándose a la figura de su padre–, concluye: “pensé que sus cicatrices serían vistosas, pero no graves”. Hay ciertamente una mirada que estetiza el horror, fundamentalmente en el rostro de Eligia, pero también en esta acción leemos esa misma perspectiva, como si la marca sobre el cuerpo del otro consistiera en un gesto artístico.

¹⁴ *Ibíd.*, 33.

¹⁵ *Ibíd.*, 217.

¹⁶ *Ibíd.*, 34.

¹⁷ *Ibíd.*, 196.

Ante la imposibilidad de asir la totalidad que representa el cuerpo de Dina, “Era toda ella con lo que yo tenía que actuar, no con sus fantasmagorías ni fragmentos de su piel”, Mario se le acerca, toma una navaja de su bolsillo y la hiere. Con este gesto concluye uno de los últimos capítulos de la novela, cerrando los encuentros con la joven y la estadía en Milán. Hay una representación circular en este cierre, la reacción violenta frente al cuerpo de la mujer nos remite al inicio de la narración, al accionar de Arón.

› **A modo de cierre**

Si el comienzo de la obra está dado por el acto de agresión y el cuerpo afectado por esa violencia, la novela pondrá en juego en su desarrollo la idea de una subjetividad fragmentada que intentará reconstruirse desde aquél quiebre, alcanzar una nueva unidad que dé sentido a los restos. La perspectiva estetizante del narrador distingue entre un aspecto armónico y bello en el personaje de Dina, que funciona como una antítesis del rostro desfigurado de Eligia. El cuerpo desnudo de la joven es lo único que se presenta como “infragmentable” ante los ojos de Mario. Sin embargo frente a esa unidad de la belleza él no consigue actuar bien, sino que la agrede, emparentándose así con la figura de Arón, a quien intenta negar desde el comienzo. La búsqueda errante que transita Mario no se resuelve finalmente en una nueva posibilidad, sino que de aquellas interrogaciones sobre la identidad y sobre la vida sobrevive apenas la literatura: “Tarde o temprano yo también seré solo un texto; no me queda mucho más por hacer. Escribo estas líneas, y ese frágil impulso de hacer es todo lo que todavía puede llamarse, para mí, “vida” o “acción” o “posibilidades””¹⁸.

La crueldad que el padre despliega sobre el cuerpo de la madre deja, para el narrador, una identidad puesta en abismo. Frente a esta abertura, la ficción no consigue recomponer una verdad sobre los acontecimientos, sino que exhibe el recorrido de esa búsqueda revelando los fragmentos de una verdad individual, propia, incompleta. Aquél recorrido fundamental de la narración se da en términos de preguntas y de entrega a un camino de lo errante y de lo incierto.

¹⁸ Op. Cit., 220.

Bibliografía

Barón Biza, J., El desierto y su semilla. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2013.

-----, Por dentro todo está permitido. Buenos Aires, Caja negra, 2010.

Boero, M. S., "Sobre rostros caídos. La construcción de una estética en El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza", en Cartaphilus 3. Universidad de Murcia, 2008.

Link, D., "Un Edipo demasiado grande", en Radar Libros, Página/12, 16 de septiembre de 2001.