*Aprendizaje de la carne. Cuerpos violentados en* El desierto y su semilla *de Jorge Baron Biza y* El traductor *de Salvador Benesdra*

*Solis, Victoria / FFyL UBA -* *solisvict@gmail.com*



*Eje: ponencia. Cuerpo, política y crueldad*



*Palabras claves: Cuerpo- Identidad - Violencia – Literatura Argentina*

# › Resumen

Es posible leer *La carne de Rene* (1950), del cubano Virgilio Piñera, como una novela de formación donde el protagonista realiza un “aprendizaje de la carne”. Allí los cuerpos se vuelven carne lacerada, “chamuscada” y amorfa por medio de las pedagogías del dolor y la violencia sin un anclaje contextual determinado.

Una distancia espacio temporal media entre ese texto y los aquí trabajados, pero interesa recuperar el modo en que las trayectorias de aprendizajes de los protagonistas son motivadas por la emergencia de un cuerpo violentado. Ya sea el rostro en descomposición de Eligia en la novela *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza o la prostitución de un ser amado en *El traductor* de Salvador Benesdra, en ambos casos concluyen por aprender la lección de la corruptibilidad de los cuerpos, rebosantes de goce y perversión. Pondremos en diálogo dichos recorridos insertos en escenarios igual de derruidos que las identidades de los sujetos que narran. Ácido, navaja o hierro ardiente se alternan para dominar la carne (aquí, femenina) y asignarle a la corrupción corporal el valor de una revelación.

# › Ruinas narrativas

La tragedia que desencadena el itinerario narrativo de Mario Gageac, narrador de *El desierto y su semilla* (Baron Biza, 1998: 1), es el ácido arrojado al rostro de su madre. La violencia ejercida hacia *esa mujer* - antagonista política y corporal de Evita, cuyo nombre se elude -es perpetrada por su esposo con la intención de eternizar su propia imagen antes de enceguecerla. Arón se erige como un sujeto perverso y magnánimo, que le habla a Dios como a un igual y que ha deseado el sufrimiento de Eligia, creando una monstruosidad. Dicho acto de crueldad desencadena en el narrador un trayecto de aprendizaje por el cual su identidad se reconstruye al tiempo que lo hace el rostro materno: “Me reconstruiría a mí mismo con la misma tenacidad que Eligia, contradiciendo todos los designios de Arón” (1998: 69). Efectivamente, ambos parecen hallarse en un grado cero identitario, constituidos en la negación: gesto, historia y sangre, cifrados en el rostro de Eligia, han desaparecido, mientras que el hijo rechaza –infructuosamente- el ejemplo y las letras paternas[[1]](#footnote-1).

*El traductor* de Salvador Benesdra se publica en el mismo año que la novela de Baron Biza y también es narrada por una primera persona derruida. Sin embargo, por momentos alterna con una segunda y tercera persona que traduce narrativamente la alienación sufrida por el protagonista. El cuestionamiento en torno a su identidad se enlaza, igual que en la obra anterior, con una figura femenina; en este caso, la bella Romina es la destinataria de su enamoramiento y, luego, de sus intentos por lograr que goce sexualmente. Aquí, el enigma no se centraliza en el rostro, sino en el cuerpo joven y el sexo de la mujer que se enfrentan a una violencia latente y monstruosa. Ricardo es un “traductor fracasado”, con las reminiscencias arltianas que aquel título evoca, enfrentado a una crisis político-ideológica: el ex trotskista se enamora de una evangelista y trabaja en una editorial de izquierda cuyas prácticas traslucen un dogmatismo recalcitrante. Esta degradación coincide con otra primigenia y afectiva: “Así como América Latina estaba poblada de terratenientes ausentistas, yo había tenido padres ausentistas” (Benesdra, 1998: 76). La carencia filial y el desconocimiento de sus raíces judaicas, a los que adjudica su continuo fracaso amoroso, se traducen corporalmente “en la superficie misma de la cara, allí donde uno ventila involuntariamente las carencias más dolorosas” (78). El rostro, nuevamente, cifra la conciencia del sujeto y su desorden señalaría una pérdida de humanidad.

Cabe resaltar que los dos personajes deambulan en un mundo devastado equiparable a sus experiencias: el traductor es testigo de la desintegración laboral en la argentina menemista y, además, observa la inminente caída de la URSS. En el otro texto, el ataque se produce en 1964 y la reconstrucción sólo puede ser posible en Milán, porque allí está el Doctor Calcaterra, especialista en heridas de guerra. La arquitectura de esa ciudad en ruinas evidencia el horror que se ha perpetrado allí, donde todo es discontinuo y fragmentario. El anclaje contextual es claro en ambos textos, a pesar de la insistencia en eludir el nombre de Eva Perón, enfrentándose a una novela como *La carne de Rene* (1950) de Virgilio Piñera. Si recuperamos el título es para iluminar los motivos que se repiten en las novelas analizadas: los caminos de formación de los protagonistas derivan en un “aprendizaje de la carne”, capaz de alojar el placer y el dolor. En Piñera, el placer y el erotismo se encuentran truncados y eludidos, cuestiones que aquí revisten una centralidad flexionada en femenino.

# › Aprendizaje carnal

En *El desierto y su semilla*, la carne dictamina una nueva espacialidad y también otra temporalidad, dado que la rutina clínica domina los actos de Mario, además de controlar sus vicios alcohólicos cuando debe afinar su pulso para atender a Eligia. En este nuevo régimen, el hijo afirma que “El estudio permanente de esa piel me desasosegaba” (40). Ciertamente, asiste a un aprendizaje relacionado con la mirada, recubierta de prismas artísticos. El rostro no ha desaparecido; por el contrario, se ha sumido en una transformación constante equiparada a una obra de arte cuyos rumbos su creador no puede controlar (el arte, una monstruosidad). Al inicio, admira la etapa pictórica de la “belleza armónica” alojada en la sustancia que no cesa de mutar, hasta llegar a la detención y la abstracción. Los frutos son reemplazados por el paisaje rocoso y desértico, mientras que “la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos” (33). De esta forma, el proceso corporal-material mima tanto su narración alejada de sentimentalismo como su personalidad apática y muda, que narra con distanciamiento el tratamiento y suicido materno. Hay una imposibilidad de hablar de sí mismo –y de su país- y su lengua parece fluir solamente cuando fabula frente a los turistas extranjeros: “Miento porque me hace sentir más seguro, porque la extrañeza de todo lo que me rodea me lo permite (…) Como defensa, los interrogo a ellos” (173). Parece imitar, así, las escenas de su infancia en las que su madre evade sus preguntas y responde “figuras incompletas” (32). Aún en la clínica, donde domina un lenguaje mecánico repleto de fórmulas, la madre permanece en silencio y no se queja ante los sufrimientos o torturas médicas que le vedan la posibilidad de mirar o palpar su imagen. Consecuentemente, la elipsis alojada en el rostro, en el lenguaje y en su subjetividad empuja a un intento de asir una totalidad que recomponga los huecos del ser.

El resquebrajamiento de sí y la incomunicación aparecen, asimismo, como centro en *El traductor;* sin embargo, pronto brota la voracidad lingüística y la proliferación de identidades. Opuesto al silencio y hermetismo de Mario, en su narrativa reinará el lenguaje políglota y delirante del traductor que verifica las correspondencias entre todas las esferas de su universo[[2]](#footnote-2). Segundos después de ver a la mujer permanentemente caracterizada a través de su belleza y mutismo, Ricardo construye una identidad impostada y fantasiosa, disponiéndose “A empezar desde cero para reconstruir mi personalidad completamente si eso era lo que necesitaba para alcanzar la paz” (18) [[3]](#footnote-3). Si solía “conquistar a sus presas” (las relaciones amorosas son animalizadas por el “macho bestial”) a través del oficio de la palabra, decide ser un hombre de acción (otra vez y contrapuesto, Mario declama: “Yo, como siempre, no opiné ni actué”). Esa puesta en acto se sirve de modelos literarios que lo moldean, desde los criminales arltianos hasta Brockner, filósofo alemán de derecha (inventado por Benesdra). Cuando los intentos por satisfacer sexualmente a Romina fracasan, profundizando la derrota fundante del sujeto, el personaje se desdobla y narra en tercera persona cómo Ricardo Zevi “caminaba hipnotizado colocando el hierro al rojo en la visual entre los ojos de Romina y los suyos para expresarle a ella sin palabras lo que le esperaba” (403). Si intenta edificarse, entre las ruinas, a partir de la simulación, ahora volverá realidad sus fantasías e intentará dominar el cuerpo femenino volviéndose cafishio. En la serie de los paralelismos, deviene “amo” de su pareja prostituta al interior de su departamento y asambleísta combativo en la editorial, imaginando utopías que recompongan el individualismo mercantil. La opresión violenta se desarrolla mientras él persigue un itinerario paranoico, literario y existencial -la ciudad recorrida en sus paseos refiere a Arlt y Asís-, donde resalta el procedimiento comparativo y las preguntas retóricas.

Justamente, cuando el placer de su “hembra” se retrasa brotan las dudas sobre su identidad, racionalidad y consecuente inmersión en la fantasía, concluyendo en la institucionalización en el manicomio. El delirio lingüístico explota y, alienado, descubre que se ha comunicado en un nuevo lenguaje sin que nadie sea capaz de traducirlo. Una vez más, sus devaneos identitarios dialogan con el cuerpo femenino, ya que ella logra acceder al goce con otro hombre y esto revela, para él, que no hay utopía ni fantasía que permita evadir o detener la degradación de sus universos. Finalmente, la trayectoria de formación del sujeto lo devuelve a las ruinas normalizadas de los noventas y encuentra una posible utopía en ese mundo. Al contraer matrimonio con Romina, la pareja logra escapar de la dialéctica de la sujeción, y el narrador termina recomponiendo su resquebrajamiento. Se descubre un oasis de fertilidad en el “desierto sexual” -equiparado al contexto mismo- y el aprendizaje concluye con el nacimiento de un hijo (y de una novela paranoica).

El manicomio o el “Periscopio” (departamento de Zevi) mencionados anteriormente son espacios del horror que la novela de Biza también construye. Fundamentalmente, el hospital en Milán se identifica con una “línea de desmontaje de la vida” que aloja a los enfermos y a aquellos que voluntariamente decidieron intervenir y modificar sus rasgos con cirugías estéticas. Por fuera se encuentran los bares donde Mario intenta conjurar con el alcohol los horrores que vivencia y que “nosotros mismos hemos cultivado con empeño”. Es decir, una semilla de ese mal que ha presenciado, lejos de ser resistido, pareciera ser manifiestamente avivado. Dicha afirmación se evidencia gracias al encuentro con otra mujer, la prostituta Dina, residente de otra “esfera” a la que supone alejada de la cotidianeidad diurna. En las noches “la usaba a ella para atraer sucesos que me aliviasen de las incertidumbres del tratamiento de Eligia” (63). Por lo que, en principio, no la esclaviza ni intenta acceder a su sexo, como en la obra comparada, sino que su cuerpo le permite la evasión y la continua práctica de su mirada artística[[4]](#footnote-4): “el efecto parecido al que sentía al palpar con los ojos cerrados una estatua pulida” (104). Nuevamente, su identidad corrompida sólo focaliza en fragmentos, abstracciones y decadencias, a pesar de que no se halla frente al rostro de su madre: “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.”, similar a la ciudad italiana[[5]](#footnote-5). Pero la experiencia que atraviesa en la esfera diurna y clínica, disparada desde el acto realizado por su padre, no está alejada de sus derivas nocturnas como él lo supone. Acompañando a Dina en la visita a uno de sus clientes, Mario ejercita una lección de violencia que la carne parece llevar atada consigo. Ella acaricia a un anciano que realiza una performance disparatada; sin embargo, “Lo que empezó como un juego, fue creciendo en violencia por mi parte (…) Cuanto más impedido se veía el anciano de reaccionar, mayor era mi energía con las manos para modelar caricaturas con esas carnes fláccidas” (116).

Al final del tratamiento y con un discurso científico, Mario acaba de comprender que los colgajos de Eligia crean nuevas e infinitas posibilidades, porque la carne aloja una materia positiva, semilla o fruto fértil. Es decir, no encuentra solamente la crueldad vivenciada y personificada en su padre, de quien ha intentado alejarse continuamente. Además del rostro, podrá observar el cuerpo de Dina desde un nuevo aprendizaje, el de la belleza como continuidad: “miré por primera vez su cuerpo como totalidad” (194) e “infragmentable”[[6]](#footnote-6). En la escena final, se ubica frente a él desde el conocimiento de que las elipsis pueden recomponerse y de que la degradación admite nuevas figuraciones e, inevitablemente, laceraciones. Con una navaja corta el rostro de la prostituta: el camino de escape de la monstruosidad paterna se revela como una peripecia trágica en la cual concluye por imitar sus actos. Entonces, ¿halla la fertilidad dentro del desierto o la semilla del mal que se esparce?

# › Letras de fin de siglo

La escritura de las dos novelas, aunque distantes estilística y narrativamente, desencadena un aprendizaje que permite recomponer la negación e interrogación de los sujetos. Ellos elaboran narrativamente una respuesta a la pregunta anterior: en la carne residen tanto la fertilidad y la utopía como la violencia y sujeción de quien reconoce en ella un vínculo indisoluble con la propia identidad.

Con componentes autobiográficos, los textos incorporan escándalos conocidos y recorridos por la prensa (el ataque de Raúl Barón Biza y las polémicas en torno a *Página 12*, donde Benesdra trabajó), que igualmente se ocupa de noticiar los suicidios cometidos por ambos. En pos de acrecentar un interés crítico literario, resta considerar otros modos de insertar a estos textos dentro de nuevas series que no pueden ignorar la vinculación entre perversión, cuerpo y escritura.

# Bibliografía

-Avaro, Nora. “Salvador Benesdra, el gran realista” en *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, número 12, 2005.

-Baron Biza, Jorge. *El desierto y su semilla.* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

-Baron Biza, Jorge. *Por dentro todo está permitido*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010

-Benesdra, Salvador. *El traductor*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

-Rogers, Geraldine. “Injertos y colgajos de la memoria (sobre *El desierto y su familia*, de J. Baron Biza)” en *El matadero*, Revista. Buenos Aires: Corregidor, 2a. época, n. 3, 2004.

1. El hijo manifiesta un desprecio por la narrativa de Raúl Baron Biza, cuya temática erótica y libertina se destina a escandalizar a la clase alta con la que se codea, mediante un lenguaje brutal opuesto al de Jorge Baron Biza. [↑](#footnote-ref-1)
2. La fertilidad lingüística brota en el texto de Baron Biza en las zonas del cocoliche, al que le dedica una observación en “La libertad del cocoliche”. [↑](#footnote-ref-2)
3. La imitación, también, contagia al lenguaje usado: “Estaba usando el lenguaje que siempre había considerado como una invención caprichosa y cobarde de los hombres más mediocres cuando se topan con la libertad de la mujer. [↑](#footnote-ref-3)
4. El narrador afirma: “Los artistas son víctimas de los géneros –me dije en mente-, ningún pintor había logrado el equilibrio entre retrato y desnudo que conseguía Dina.” (194) [↑](#footnote-ref-4)
5. Escena similar se produce cuando Zevi asiste al prostíbulo y observa mujer: “pedazos de prostitución (…) trozos de prostitución que habían deambulado por mi mente comenzaron a reconstruir el rompecabezas del cuerpo que caminaba delante de mí”. [↑](#footnote-ref-5)
6. Dina se inserta en la serie de oposiciones que traza con su madre con otras mujeres. Por ejemplo, frente a Eligia, la piel de Sandie parece de una “sustancia impenetrable”. Claro que la centralidad reside en el cadáver de Eva, que se mantiene maquillado y momificado bajo tierra. Todos los cuerpos femeninos, igualmente, se muestran vulnerables frente al del padre muerto que yace “como si conservase todavía algún elemento indestructible”. [↑](#footnote-ref-6)