

La piel, superficie simbólica: una lectura de la relación del cuerpo y la (des)configuración de la identidad en *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza.

RAIMONDO BERNASCONI, MARÍA AGUSTINA

Eje: 4) Anátomo-políticas y prácticas médicas: cuerpos enfermos y anomalías.

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cuerpo, cirugía, Jorge Barón Biza, reconstrucción del yo, subjetividad.*

› **Resumen**

La piel registra, en tanto inevitablemente expuesta, las huellas de lo otro, a la vez que exhibe la fragilidad del cuerpo, cuya visibilidad cobra mayor intensidad en presencia de teorías y estéticas que exponen la corporalidad tocada por el filo de la violencia. ¿Es posible una reconstrucción de la subjetividad y el lenguaje una vez que lo corporal y lo sensorial son quebrados?

En tanto la violencia y la intervención quirúrgica (que es, además, una estrategia biopolítica que requiere un espacio particular), así como también las concepciones de fealdad y belleza, constituyen técnicas para modelar cuerpos y subjetividades, el objetivo de la siguiente ponencia es abordar la novela *El desierto y su semilla* (Barón Biza, 1998) considerando que la materialidad del cuerpo está puesta en primer plano, a partir del relato de la intervención destructiva y reconstructiva sobre la piel, representación que opera ligada a la identidad, específicamente en la medida que el tipo de proceso al cual se somete el rostro tiene un efecto en el lenguaje.

› *Acercamiento a la novela*

Buenos Aires. 1964. Calle Esmeralda. Finalmente tiene lugar la audiencia de divorcio luego de veinte años de matrimonio y sucesivas separaciones y reconciliaciones. Tras firmar los papeles del divorcio, Raúl Baron Biza (Arón Gageac en la novela) arroja en dirección al rostro de su ex mujer, Clotilde Sabattini (Eligia), un ácido corrosivo con el propósito de dejarla ciega. Ella tapa sus párpados, pero no por ello impide que la sustancia comience velozmente a desarmar sus rasgos y consumir su rostro. Raúl Baron Biza se suicida al día siguiente de un tiro en la cabeza. En este punto comienza la narración de su hijo Jorge (Mario Gageac), escrita casi treinta años después. A partir de entonces, Mario se encuentra atado a ese cuerpo agredido al cual debe asistir.

› *El lugar de la herida*

La piel es el órgano del cuerpo humano con mayor extensión y peso. Dada su capacidad sensorial y nerviosa, es fuente de percepciones y reacciones inagotables: frío, calor, placer, dolor. La piel nos sitúa en el mundo en la medida en que a partir de ella es posible la experiencia del cuerpo. Al mismo tiempo, constituye la identidad aunque no sólo por sus características físicas y biológicas. Por esta razón también puede ser entendida desde una perspectiva simbólica. Por el contacto con el medio y los efectos de la temporalidad, esta superficie queda marcada; se transformará en un mapa de toda perturbación, crueldad y manipulaciones. En caso de una agresión fatal, de la pérdida de un miembro, capacidad o expresión del cuerpo, ¿qué sucede en la dimensión de la subjetividad?

A medida que el relato de Mario avanza, la herida toma completa posesión del cuerpo, es prácticamente imposible apartar la mirada de la agresión. Con el paso del tiempo, la remoción de la carne muerta y los injertos, la cara de su madre se irá transformando en un páramo, un rostro reconstruido que, sin embargo, luce yermo, inexpresivo, aún más cercano a una semicalavera que antes de la intervención médica:

En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y

simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban las líneas de los músculos de su cara. (...) La cara ingenuamente sensual de Elegia empezó a despedirse de sus formas y colores (...) Esos colores iban dejando atrás toda cultura, se burlaban de toda técnica médica que los quisiese referir a algún principio ordenador. (Baron Biza, 2013: 21)

Del hecho de que las descripciones de lo que queda del rostro cuando ya no hay rostro sean tan minuciosas, establece en qué medida la identidad de Elegia se encuentra socavada hasta lo más profundo por el acto de violencia de su ex marido. No obstante, no se trata solo de una percepción visual, sino de una del tipo táctil ya que al ver el rostro de Elegia, los personajes sienten una especie de choque: sus músculos se tensan, el cuerpo se petrifica.

Este rostro que asiste a un intenso proceso quirúrgico ha dejado de ser una cara y de tener una mirada. En lugar de rasgos, toma presencia una desarticulación de pliegues y texturas deformes, que señalan, justamente a modo de preludeo a las cicatrices, el espacio y los orificios en que la piel ya no está presente. Desde esta ausencia terrorífica, puede observarse aquello que no debería verse: la carne e, incluso más allá, los huesos. Sólo permanece intacto lo artificial, ajeno al cuerpo, lo previamente manipulado. La nariz de Elegia, operada durante su juventud, se mantiene como *“la letra final de una identidad que se iba, azotada por las olas de un nuevo perfil, inhumano”*. (Ibidem, 42)

› ***El hijo***

Luego de las curaciones en el hospital de Buenos Aires, Elegia y Mario viajan a Milán, Italia, para continuar el tratamiento de reconstrucción con el mejor especialista. Una vez allí, la carne se transforma en roca, en superficie desértica e infértil para la construcción de identidad, de sentido. El estado del rostro de Elegia pasa a ser cadavérico y su identidad, fantasmagórica:

Su cuerpo se convertía en un ritmo de vacíos y tensiones. Esta capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto (...) El descarnado cotidiano generaba una vida diferente, ajena al cuerpo y a los cuidados, origen autónomo de la sustancia orgánica liberada de toda regularidad. (Ibíd. 31-32)

Por otro lado, la identidad de su hijo, parece seguir el mismo camino. Ante la ausencia del rostro de su madre, Mario ya no podrá hacer sentido de sus propios sentimientos: “Comprendí que (...) la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos”. (Ibíd. 33) Para soportar el peso de estar a cargo de un cuerpo vacío, deberá transformarse en otro, asumiendo papeles en dos esferas: el hospital, reflexionar repetidas veces en el acto acometido por su padre, y la noche, que le permite escapar de la herida hacia cualquier parte y, de este modo, creer que se encuentra desvinculado de la vida, “de la esfera de las heridas de *Elegia* [que] me ataba para siempre”. (Ibíd. 139)

En este esfuerzo por imponer distancia de la nueva realidad de su madre, Mario Gageac repite a Arón. En primer lugar, se refugia en un bar cercano a la clínica en donde bebe licor barato casi todas las noches y, de este modo, cumple su predicción de ser “vulgar imitador en la copa”. La herida funciona como el disparador de la búsqueda de todos los otros que es posible ser. Por otro lado, repite el gesto de violencia y tajea la cara de Dina, prostituta que conoce en el bar, agresión más que sugestiva dentro del marco de una narración que parece seguir al pie de la letra el postulado de Paul Valery para quién lo más profundo que hay en el hombre es nuestra superficie.

En *El desierto y su semilla*, Dina constituye el paradigma de lo femenino que representa la sexualidad, es decir todo aquello que *Elegia*, en tanto madre y cuerpo atacado y vaciado, no posee. *Elegia* es un cuerpo que ya no está asociado a la pasión, lo cual termina por desconfigurar la significación de su corporalidad en la medida que las partes de su cuerpo de mayor simbología se encuentran anuladas. Por el contrario, Dina es, toda ella, materia positiva. A diferencia de la madre, el rostro y la figura de Dina no son de ninguna roca. Para Mario, establecer contacto con su piel es sorprendente, incluso conmovedor aunque al mismo tiempo despierta sus impulsos violentos.

Atado a la esfera de la desfiguración de su madre, para Mario un cuerpo no puede ser más que marcado: “Acercó sus labios. Tomé de mi bolsillo la navaja. La saqué sin vacilar y le corté un pómulos”. (Ibíd., 193) La única sexualidad posible es ejercer violencia sobre el rostro de Dina, abrirla, ahondar en piel en la medida en que ello es también anclar en la interioridad del cuerpo, llegar a él y, ante todo, permanecer: “Pude ver

el hueso por un segundo. (...) En aquel momento pensé que sus cicatrices serían vistosas”.
(Ibidem, 197)

También es Dina quien le da la posibilidad de ser otro a través del lenguaje. Es con ella con quien conversa y al hacerlo, reconstruye la lengua a partir de un cocoliche que aprende viendo películas italianas. Este lenguaje también se (des)arma con palabras en latín, un precario alemán aprendido en el colegio suizo y fragmentos de libros y artículos escritos por su padre. Se trata de una lengua inacabada y fragmentada, hecha de retazos unidos como parches irregulares que se cosen unos junto a otros, justamente como el proceso médico al cual debe someterse el rostro de su madre.

› **La madre**

Ambas mujeres representan el carácter dual que para Jorge Barón Biza, como expresa en una entrevista en Canal A, tiene la carne: por un lado, el espacio del dolor y, por otro, la sustancia de la tentación. Ahora bien, ¿qué sucede con otro de los aspectos que el autor señala, la esperanza?

El desierto y su semilla es también el relato de una reconstrucción o, al menos, su intento. Se trata de la reconstrucción de la vida de ambos, madre e hijo, en paralelo al proceso de reconstrucción del cuerpo femenino, de los rasgos femeninos. Y esto último incluso sobrepasa el camastro de Elegia y se encuentra apenas deslizado en los detalles del mundo hospitalario que existe detrás de su puerta. Las mujeres que ingresan allí lo hacen para corregir defectos físicos, creyendo que, de ese modo, comienzan una nueva vida en la que la belleza está asegurada. En antagonismo con ellas, al igual que en contraposición a Dina, Elegia es pura pérdida, una cara sin sexo, sin identidad.

La piel expresa lo más íntimo de un individuo. Es un mapa irrepetible, único. El rostro de Elegia es un mapa que lleva inscripto el recorrido de la violencia y la manipulación de los tejidos, la representación de la piel cosida y el cuerpo abierto, en carne viva, vaciado. Una estructura incompleta, afirma su cirujano, es un caos. Si el Elegia aún tiene posibilidades de ser rostro, sólo puede ser el rostro del desastre.

Asimismo, en la medida que el objetivo de Arón fue “dañarnos con el máximo

efecto posible”, la deconstrucción del lenguaje de Elegía forma parte del tratamiento.

Desde el comienzo del proceso de destrucción y reconstrucción de su rostro, Elegía prácticamente no se expresa. (“*Me contestó con una voz que se debilitaba*”, “*El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Elegía en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos*”). Frente al cocoliche que construye Mario, la madre opta por hablar lo justo y necesario. A su vez, hay otra cuestión fundamental sobre la capacidad expresiva: haber perdido el rostro implica una caída de la gestualidad: “*Toda esta carne ya no sabe qué hacer consigo misma y su historia, ha perdido su norte y su sentido*”. (Ibíd. 74)

La actitud de Elegía es de una resignación hacia los tratamientos reconstructivos y los colgajos, la única posibilidad que le queda. Es una mujer en búsqueda de un pasado conocido e irrecuperable. En su lugar, se expresa la tragedia. Sólo podrá volver a ser si deja su piel en manos de los médicos, quienes, en un principio, actúan como agentes de esperanza:

¿Qué nos oculta la piel? (...) Se necesitaría inventar una palabra que no existe. (...)
¡Allá abajo hay una potencia! (...) flechazos que vuelven del pasado (...) A partir del odio que la ha herido, de este maldito ácido, de estas heridas, usted, señora, encontrará la grande verdad, sobre la que podrá edificar de nuevo, esta vez para siempre. (Ibíd. 75)

Al desfigurarse su rostro, toda la prepotencia de su corporalidad se desvanece. Su gran verdad será abandonar, finalmente, la palabra y pasar a sumirse en el silencio, como un presagio de su suicidio una vez concluida la reconstrucción facial. Elegía no puede conservar ni soportar esos gestos nuevos en la misma vida de antes. Debe morir y, de esta manera, su gesto implica una repetición (incluso podríamos pensar, más bien, en una concreción) de la violencia de Arón contra su cuerpo.

› *A modo de cierre*

Una cicatriz es un trozo de piel, estrictamente desgarrado en el pasado. Un apaño de gran valor simbólico y estético, generalmente recompuesto con ayuda de piel, pero nunca la misma. Una cicatriz es una frontera entre el pasado y el presente, entre un yo y su

espejismo, entre el sujeto y lo otro.

El narrador de *El desierto y su semilla*, al reflexionar sobre la corporeidad, declara: “Una cara, un cuerpo, significan tanto para nosotros que su presencia resulta siempre vaga, borrosa, por la turbación que nos produce todo aquello que se manifiesta completo y desnudo”. (Baron Biza, 20013: 42)

Ante la realidad de la finitud y fragilidad ante el peligro y la enfermedad, el desgarramiento de la piel y de la identidad, el cuerpo se hace, por fin, verdaderamente visible, describible, sin metáforas ni artificios, sin figuraciones, con una precisión inédita como aquella de la que hace gala Mario al rastrear los cambios en los colores de las heridas de Elegía o al imaginar el futuro de la cicatriz de Dina. Las amputaciones transforman la realidad del cuerpo, destrozan su unidad. Una vez que lo real del cuerpo se rompe, ¿qué queda? ¿Es posible que el lenguaje llegue a tener tanto poder, tanta flexibilidad, acaso como una piel más que lo cubre y protege todo?

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Ronald Barthes define al lenguaje como una piel:

Froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación. (Barthes, 1993, 61).

La correlación entre la piel, metonimia del cuerpo, y el lenguaje es tan estrecha como la del deseo entre los cuerpos, la búsqueda desesperada del estallido de la identidad y la sexualidad, interrumpida ante el horror.

Agredida, la piel es el soporte material de una inscripción; el cuerpo, un espacio de comunicación. La piel, el cuerpo, en tanto soportes de dicha inscripción, devienen soporte material de un mensaje, un significante. Las marcas van más allá de la piel, atraviesan lo real del cuerpo del sujeto, de su identidad, y lo modifican, lo trasgreden.

Transformar la superficie de un cuerpo, resignifica su imagen y su forma. En *El*

desierto y su semilla podemos corroborar que la herida imprime sobre la piel una marca que constituye una nueva identificación. La piel, por lo tanto, es una superficie simbólica. Desde ella, como espacio y contorno del cuerpo, se constituyen la memoria y la identidad del sujeto. El rostro desfigurado y la cicatriz amenazan con desbordarse; de allí toman su fuerza como un protagonista más de la historia y conducen a los personajes hacia la fatalidad.

› **Bibliografía**

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

Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

Boero, María Soledad, "Los misterios del rostro. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009.

Saítta, Sylvia, "*El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza o el derecho de escribir", en *Entrepasados*, año VII, Núm. 14, 1998.