

El mandato de parecerse a una cara: desertificación y reconstrucción en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza

La novela El desierto y su semilla de Jorge Baron Biza presenta de forma ficcional los acontecimientos reales del ataque que el escritor, pornógrafo, político y dandy argentino Raúl Baron Biza produjo a su esposa Clotilde Sabattini cuando le arrojó un vaso de ácido sulfúrico en el rostro deformándola de por vida. La construcción literaria de Jorge Baron Biza, hijo del atacante y la víctima, no solo reconstruye textualmente el ataque y sus consecuencias, sino que plantea una operación formal que emparenta la reconstrucción del rostro de su madre con la construcción básica del relato nacional argentino.

Palabras clave: *Jorge Baron Biza, Raúl Baron Biza, desierto argentino, romanticismo argentino, monstruosidad*

The novel El desierto y su semilla by Jorge Baron Biza fictionalizes the real-life incident in which the writer, pornographer, politician, and Argentinian dandy Raúl Baron Biza attacked his wife Clotilde Sabattini by hurling at her face a glass full of sulfuric acid resulting in her deformity for life. The literary artifact penned by Jorge Baron Biza, son of the attacker and the victim, not only attempts a representation of the attack, but at the same time it creates a parallel between the reconstruction process of his disfigured mother and the construction of the Argentinian national narrative.

Keywords: *Jorge Baron Biza, Raúl Baron Biza, Argentinian desert, Argentinian romanticism, monstrosity*

El 16 de agosto de 1964 el político, terrateniente, escritor y *dandy* argentino Raúl Baron Biza arrojó un vaso con ácido sulfúrico sobre el rostro de su esposa Clotilde Sabattini – ella misma mujer pionera en la política argentina e hija de una importante figura del partido político Unión Cívica Radical – durante el que sería el último encuentro del matrimonio con la intención de discutir su aplazado divorcio. Al día siguiente, mientras la mujer se

encontraba en cuidados intensivos, el atacante acabó con su propia vida. Esta anécdota de vida familiar del “patriciado” terrateniente argentino sirvió como excusa narrativa para la novela *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza, hijo de ambos involucrados en la antedicha situación.

Propondremos en el siguiente análisis que esta base autobiográfica del relato de su tragedia familiar¹ será utilizada por el narrador antes que nada como una excusa para una construcción literaria que se valdrá de diversos recursos formales para conformar una textualidad rugosa donde los surcos y deformaciones en el rostro de la madre serán una condensación de sentidos múltiples que funcionan como metáfora de las formas en las que miramos, el modo en el que se construye la otredad y las formas en las que la violencia simbólica se traduce en marcas físicas innombrables y perennes. Pero también veremos, a partir del origen y clase social de los involucrados en la escena, una reflexión acerca de la conformación del relato nacional argentino.

En la novela, la deformación del rostro se presenta como un efecto directo en la humanidad de la víctima delineando un borde sinuoso entre lo que se considera (y consideramos) humano tanto en la víctima como sujeto pasivo del ataque como en el atacante que la convirtió en un ser deformado. Utilizando este punto de partida, el narrador construyó, en ese borrado radical de humanidad, una narración que llamaremos “reconstructiva” sobre la base del rostro desertificado que irá desde y hacia esa cara, intentando dar una respuesta que sustituya la falta de signos lingüísticos que den cuenta del acto criminal y su consecuencia en la deformación absoluta del rostro.

ROSTRO E IDENTIDAD

Pasaportes, licencias de conducir, identificaciones emitidas por los Estados o incluso por empresas privadas, todos estos tipos de pruebas de identidad tienen un lugar reservado para una fotografía del rostro del portador, una fotografía que se debe tomar a partir de ciertas guías o lineamientos específicos para permitir la inequívoca identificación del sujeto a quien le asignan el documento.² A la vez, en la búsqueda de producir mecanismos identificatorios irrefutables para sus legítimos usuarios, los dispositivos tecnológicos actuales cuentan en cada vez más casos con tecnología de reconocimiento facial. La ciencia forense ha desarrollado más primitivamente este mismo dispositivo biométrico con la creación de las técnicas de *identikit* (retratos de sospechosos de un crimen realizados por la policía a partir de relatos de testigos). Por este mismo motivo, los criminales más buscados han encontrado la forma de modificar su expresión facial mediante cirugías o cambios de otro orden específicamente

concentrados en el rostro como modo de engañar a sus perseguidores. Durante siglos, y aún en algunos casos hasta nuestros días, la tradición de tomar una copia en yeso del rostro de una persona recién fallecida (la máscara mortuoria) ha sido una costumbre seguida como mecanismo para la obtención de una última pieza de identidad para recordar a la persona que acaba de morir ¿Qué sucede entonces con la identidad si el rostro sufre una transformación radical?

Los rostros, señala Rosemarie Garland-Thomson, “are texts we engage or resist, opportunities for revelation or refusal” (*Staring* 101). Leemos en los rostros del otro porque tienen una determinada fisionomía predecible. Sigue Garland-Thomson, “[w]hat makes a face a face is its regularity, its predictable shape, allocation, and arrangement of features. In philosophical terms, homogeneity determines the face’s essence. Our cognitive task is to differentiate among similar configurations, to recognize a face as a face but also as specific face” (*Staring* 102). Los rostros envejecen y cambian. Sin embargo, la violencia que deforma al rostro tiene un efecto diferente, porque elimina las facciones esperables donde se leía la identidad del sujeto víctima de esa violencia. La pérdida identitaria por medio de la deformación que lleva al orden de lo indecible es lo que observamos como núcleo narrativo de *El desierto y su semilla*. La novela comienza en los minutos inmediatamente posteriores al ataque referido y contiene en uno de sus primeros párrafos ese núcleo que guiará la totalidad del texto,

La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes. (Baron Biza 11-12)

La destrucción del rostro de Eligia, que Arón pretendía como una forma de grabar su propia presencia para siempre en la memoria de la mujer luego de acceder finalmente al tan aplazado divorcio, termina teniendo un efecto superador e inesperado: borra la identidad y, con ello, la humanidad de la víctima. El resultado no se sabe cuál será, pero sí se sabe que ha borrado a la persona que había sido hasta entonces Eligia. Su rostro se convierte así en la expresión carnal de una abstracción para la que no hay, en principio, explicación ni forma de describir, porque ha comenzado a dejar atrás toda cultura en tanto se ha roto el “contrato de lectura” que lo posibilitaba como rostro humano. Seguimos a Garland-Thomson: “The atypical face is a failed face, perhaps an improperly human, rationally organized face ...

Unorthodox face also throw easy recognition rituals into chaos. A face that cannot conform to expectations is illegible" (*Staring* 104-05).

La imposibilidad de reconocer signos legibles en la forma de los órganos esperables termina de convertir a Eligia en algo que no se sabe qué es exactamente. El ataque de Arón transformó en desierto lo que antes era humanidad, borró la historia previa de Eligia, produjo una *tabula rasa* en su rostro modificando la pertinencia a la pregunta que toda persona se hace a lo largo de su vida, "¿quién soy?" hasta transformarla en otra pregunta: "¿qué soy?" Leemos así la des-historización del rostro de Eligia: "[s]u 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" (14). El atacante Arón se suicidará al día siguiente del ataque convirtiéndose así en un agente de pura destrucción, sin reconstrucción posible o construcción de algo nuevo sobre ese desierto que ha creado. Su accionar cobra así la forma de una pura desertificación.

EL DESIERTO ARGENTINO

La destrucción del rostro es total, la des-historización absoluta y solo guarda relación con un exterminio o una acción de la Naturaleza que borra, entierra en roca caliente a una civilización entera³ o con una intención humana de borrar una forma para hacer surgir sobre sus despojos una forma nueva. El crítico Diego Hernán Rosain sostiene que el autor "[l]ogró ver en esa demostración de violencia doméstica la brutalidad de un país que se destruía a sí mismo con la excusa de reconstruirse" (9), refiriéndose así a la Dictadura Militar que ejerció la totalidad del poder del Estado en Argentina entre 1976 y 1983. Esta lectura merece, a nuestro criterio, una rectificación y una ampliación. Por empezar, es claro que no fue Eligia la que eligió la destruirse a sí misma para luego reconstruirse como señala el crítico, sino que la destrucción fue producto de la agresión direccionada de Arón. Por otra parte, condensar, en el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el referente metafórico último de la trama de la novela-ficción biográfica, implica un cerco interpretativo que deja por fuera una serie mucho más grande que es la historia argentina en general, construida alrededor del significante del desierto que es parte del título de la novela. Un título que no se limita a enunciar "el desierto" que describe en la forma del enigma que es el rostro de Eligia⁴ (y aquí debemos considerar también la fuerza simbólica de la palabra "enigma" que tiene resonancias en el imaginario liberal del siglo XIX argentino que se preguntaba, notoriamente en *Facundo* de Sarmiento, acerca del motivo de la violencia autoritaria estatal como problema fundamental de la imposibilidad de hacer de

Argentina una democracia liberal y capitalista), sino que continua el sintagma nominal agregándole “y su semilla”, es decir, la promesa de algo nuevo que pueda crecer allí donde no habría nada. Está claro que la palabra “desierto” en el marco de la cultura argentina se encuentra atravesada por significados muy profundos que hacen al origen mismo del Estado argentino, así como a la construcción original del discurso político que le dio legitimidad. En este caso, esos significados se derraman necesariamente sobre el rostro deformado de Eligia, que tuvo rasgos humanos reconocibles y ahora es algo imposible de definir, desde, como dijimos, el título mismo de la novela; pero también en la forma en la que hemos visto se nos viene presentando al personaje y el producto de la violencia física sobre su rostro. En este sentido, leemos en Fermín Rodríguez la definición del “desierto” para el pensamiento argentino del siglo XIX que forjó la unidad nacional y territorial argentina: “la llanura no solo es un desierto por lo que desde el punto de vista de la geografía comparada nunca tuvo, sino también por lo que alguna vez existió y, de pronto, le falta” (77).

La organización nacional argentina y la inserción en el mercado capitalista mundial lograda a partir de los gobiernos liberal-conservadores de la Generación del 80 es un periodo que ha sido reducido en la literatura escolar argentina precisamente a una referencia en la forma de la fundacional “Campaña del Desierto” de Julio Argentino Roca. Por medio de esta campaña militar se exterminó y sometió a los pueblos originarios que habitaban los territorios que se incorporarían a la República Argentina y se repartieron las tierras productivas ganadas en dicha campaña entre unas pocas familias que pronto conformaron una oligarquía agrícola-ganadera que sentaron las bases para la inserción de la Argentina en la división mundial del trabajo de comienzos del siglo XX como potencia agroexportadora. También en el imaginario popular argentino, y sin dudas alentado por estas mismas élites hasta nuestros días inclusive, este periodo histórico previo al ascenso de las clases obreras y medias a la participación política es recordada como el momento en el que Argentina formó parte de las pocas y selectas potencias económicas mundiales. El ascenso de la Unión Cívica Radical al poder y con este de las clases medias a lo que le siguió unas décadas después el ascenso de las clases obreras bajo el liderazgo de Juan D. Perón, conjugado con los cambios políticos globales posteriores a las dos guerras mundiales, fueron y aún son vistos por las mencionadas élites como los causantes de la larga decadencia económica y política argentina. Interrumpido el proceso democrático, constitucional y republicano reiteradas veces a lo largo del siglo XX por golpes militares que intentaron retornar al país a ese mítico “paraíso perdido” es posible ver desde la propia forma de denominación que adquirieron algunas de estas experiencias *de*

facto la intención refundacional que los guiaba: “Revolución Libertadora”; “Revolución Argentina”; “Proceso de Reorganización Nacional”. Pero no solo a partir de su nombre llevaron su intención refundacional, sino que sus acciones constituyeron intentos de desertificación de sus oposiciones políticas, civiles y hasta de otras ramas militares a través de la destrucción física, simbólica y política de aquellos que en consideración de los que llevaron a cabo estos golpes de Estado y su acompañamiento civil se antepusieron al progreso de la Argentina e impedían la vuelta a ese mítico momento en el que el país había sido una potencia mundial. Cabe aquí destacar la continuidad del problema que se planteaba Sarmiento en el modo en el que los diferentes gobiernos argentinos del siglo XX, en particular los *de facto*, han introducido una y otra vez las dicotomías políticas y la lucha contra los enemigos que se construyeron como el problema último de la incapacidad de la Argentina de reincorporarse a la senda del progreso económico y la relevancia cultural mundial.

Superada la instancia de la organización nacional con el exterminio de los pueblos originarios y sin conflictos internos ni externos que amenazaran a la Nación, la vuelta a la construcción de un enemigo interno como el responsable del atraso argentino, tal como había sucedido durante el siglo XIX fue una guía ineludible en la historia política del siglo XX argentino. Esto incluyó el proceso de eliminación y expulsión del contrario en la vida política y social e incluyó diferentes instancias como el borrado de nombres propios, la eliminación física de opositores políticos y civiles, la prohibición de presentarse en elecciones a partidos políticos mayoritarios y las persecuciones ideológicas hasta la culminación en el genocidio del Proceso de Reorganización Nacional, la forma más sistemática y regulada de desertificar nuevamente la Argentina para sobre ese lugar donde antes hubo algo y ya no habría nada, construir de nuevo y esta vez definitivamente la Nación.⁵

Como vemos, asociar la desertificación del rostro de Eligia solo con el gobierno militar del período 1976-1983, si bien pertinente, implica desechar los profundos significados que el significante “desierto” trae aparejado en el imaginario político y cultural argentino a lo largo de su historia. Consideremos también que la novela, publicada en 1998, necesariamente es producto la última de las desertificaciones sociales al menos hasta el momento de su publicación como fue la política neoliberal-conservadora del gobierno democrático del período 1989-1999. Con millones de argentinos cayendo por fuera de toda red de contención económica mediante la destrucción del aparato productivo y el desmantelamiento de los restos del estado de bienestar, una masa inmensa de la población quedó

en zona de no pertenencia, de descarte, de desierto sobre el que, una vez más, se construiría algo nuevo, una Argentina del Primer Mundo.⁶

Entonces, si el rostro de Eligia representa la desertificación como mecanismo metafórico para referenciar un periodo de la historia argentina debemos extenderlo y no dejarlo ubicado solamente en referencia al que produjo la Dictadura Militar 1976-1983 porque decir “desierto” en el contexto argentino implica un imaginario que se extiende mucho más allá del último y más organizado plan de refundación sobre la supuesta llanura argentina. Seguimos una vez más a Rodríguez donde dice que “el desierto era el nombre de una cesura por la que no dejaban de manar las fantasías con las que fundar una nación: antes que expresar un contenido positivo, el desierto nombra, negativamente, la plenitud ausente de una nación todavía por venir” (212).

La organización nacional Argentina de fines del siglo XIX surgió a partir del vaciamiento espacial físico (con el exterminio de los pueblos originarios) de un territorio que los viajeros ingleses y los intelectuales de la Generación del 37 habían construido previamente en forma literaria como un desierto.⁷ Jorge Baron Biza en cambio, con *El desierto y su semilla* poetiza el acto aberrante e imposible de describir de la deformación del rostro de su madre construyendo literariamente un desierto en un espacio que fue previamente vaciado por la acción criminal de Arón/Baron padre.

Arón Gageac al igual que Raúl Baron Biza acaba con su vida pasadas pocas horas del acto desertificador con lo que no podemos sostener que haya habido una intención suya de construir sobre ese desierto que crea su acto criminal. Su acto desertificador cumplió por la fuerza de la violencia sobre el rostro de Eligia/Clotilde Sabattini lo que la oligarquía terrateniente a la que Baron Biza perteneció construyó mediante el exterminio y el reparto de las tierras con la “conquista del desierto”.⁸ Esta es la operación que construye el narrador de *El desierto y su semilla* al convertir al personaje histórico en personaje literario. Raúl Baron Biza en este sentido asume el rol del terrateniente conquistador mientras que su alter-ego Arón Gageac, por ser una construcción literaria basada en el personaje real, construye ese desierto en forma simbólica.

La operación del narrador (que se confunde a su vez con el autor), que busca una forma de darle significado al acto aberrante al que no le puede encontrar sentido, a la vez construye literariamente esa desertificación apelando a estos sentidos presentes en la biografía de Raúl Baron Biza y también a partir de la forma en la que veremos en el siguiente apartado se lo describe como una especie de Dios creador/poeta en la novela.⁹ Así se reproduce una vez más la dinámica simbólica-real del evento histórico asociado al “desierto” en la historia argentina. Esta cobra la forma de la

construcción simbólica de un desierto y la corroboración de esta construcción en la conquista violenta de ese territorio al que se acepta como territorio desierto. Solo que en el caso del evento real/novela el procedimiento es totalmente inverso al proceso histórico asociado con el imaginario del “desierto” en la Argentina. Si este estuvo originalmente construido de forma simbólica por los viajeros ingleses y los poetas románticos del siglo XIX y luego sobre esa construcción poética se produjo la “conquista”, la violencia física, el exterminio, en el caso de la anécdota familiar y su posterior traslado a *El desierto y su semilla* encontramos que primero se produjo la violencia física en el orden de lo real y como paso posterior, a partir de la escritura del artefacto literario, la poetización del evento, la construcción simbólica del desierto que permite otorgarle un sentido al horroroso acto *a posteriori*. Como el mismo autor le indicara al crítico Christian Ferrer hablando de su obra: “[l]a novela es obviamente autobiográfica, pero no es confesional. Es cierto que hay una base existencial en la trama, que busca, más que cicatrizar, establecer qué pasó en aquellos años” (15). En intención del autor, entonces, la novela se construyó como una forma de hermenéutica acerca del acto de su padre. Un padre que como hemos señalado, tenía una doble biografía como poeta romántico y como parte de la oligarquía agroexportadora argentina. Esta doble vertiente lo hace el sujeto perfecto para esta operación literaria que se inicia con el título de la novela, de proveer la respuesta al acto a partir del imaginario que el signo “desierto” tiene en la cultura argentina. Raúl Baron Biza condensa en su figura y en su acto al “desierto” argentino. Por una parte, encontramos la poética de creación simbólica del desierto (naturalistas ingleses y escritores románticos del siglo XIX argentino encarnados en Baron Biza como escritor maldito y exponente tardío del romanticismo) y la real de la violencia física refundacional (la oligarquía terrateniente que produjo la violencia física brutal sobre el “desierto” y la pertenencia de clase de Baron Biza).

El resultado del ataque de Arón asume la forma caprichosa de una fuerza entrópica que somete a sus azares destructivos el rostro de Eligia, formando el desierto como espacio donde antes hubo algo y ahora no hay nada reconocible. Esto queda explicitado claramente en la forma en que lo documenta el médico italiano que atenderá a la paciente durante su primera consulta,

Fíjese – fue señalando con su índice los vericuetos caprichosos que trazaban las restas y cicatrices.

Su dedo se orientaba firme en una dirección, pero terminaba describiendo círculos que duplicaban los de la piel.

- ¡Laberintos!, señora mía, en los cuales usted misma se pierde. ¡Invenciones inútiles!
¡Caprichos! ¡Laberintos! ¿Qué sentido tienen? (Baron Biza 73)

La reconstrucción del rostro desertificado requerirá de las manos de especialistas médicos como este para volver a cumplir con su mandato de parecerse a una cara. En ese sentido, la semilla que pueda plantarse en el desierto escapa a cualquier posibilidad propia de la portadora del rostro: “la materia de esa cara había quedado liberada por completo de la voluntad de su dueña” (12).

La reconstrucción no puede provenir de la propia víctima, que se ve relegada a una posición pasiva, de contemplación del modo en el que los médicos intervienen en su cara con el instrumental apropiado, y las apreciaciones acerca de su humanidad y sus facciones deformadas. La reconstrucción física la proveerán los médicos, pero la re-historización, la resignificación quedará en su hijo, el narrador, que es quien la acompaña y cuida en su tratamiento y quien, rompiendo los límites entre autor y narrador, escribirá también la historia para proveerla de un sentido. Los recursos que utiliza este en la búsqueda de narrar lo innombrable de esa desertificación y reconstrucción se conformarán de una serie de mecanismos formales y narrativos complejos que tendrán que dar cuenta de la dificultad de narrar lo que es nada. Si antes hubo un rostro y una identidad, una Historia y unos “siempre” de fe en lo racional y esperable en tanto humanidad, con el borrado que produce el ataque, ha quedado una nada, un desierto, porque lo que hay es innombrable e inhumano.

En línea con la imposibilidad de nombrar con la que se encuentra el narrador, María Soledad Boero sostiene,

En este sentido podemos decir que el narrador se encuentra ante una experiencia de lo límite: límite de representación, límite de la razón, límite del lenguaje mismo ante ese rostro “portador de vacíos”, un rostro que en sus transformaciones transgrede todo intento de representación. “La cara es sagrada”, reflexiona el narrador, y detrás de esa afirmación se oculta el camino de una profanación. Una profanación, no sólo al rostro materno, sino también a todo lo que significa y transmite un rostro. (529)

En la introducción a la colección de ensayos *Freakery*, Rosemarie Garland-Thomson señala que hasta el advenimiento de los discursos médicos los cuerpos deformes o por fuera de lo común eran entendidos como un castigo divino. Por otra parte, Arón es el nombre del hermano del profeta bíblico Moisés.

El campo semántico que rodea la reconstrucción del ataque en la novela (el nombre del hermano de uno de los más destacados personajes bíblicos

del atacante, la imposibilidad de reclamarle una explicación o castigarlo por sus acciones y, con esto, la semejanza con la imposibilidad de interpelar a Dios por el nacimiento de una persona deforme o discapacitada y también la idea de la posibilidad de decidir quitarle la humanidad a un individuo y la suya propia disponiendo su suicidio)¹⁰ le dan un nuevo sentido a la idea de la *profanación* que señala Boero, uno que se mueve en el borde peligroso entre el acto divino y el mal más humano. El narrador debe luchar con la tensión interna entre entender el acto desertificador de su padre como la acción premeditada de un individuo y la tentación de verlo como un sujeto más allá de lo humano, maléficamente divino. Las tentaciones por ver a esta figura más allá de lo humano y cercanas a un dios son muchas. Leemos la escena cuando va a retirar el cadáver de su padre de la morgue:

No tenía casi señales de deterioro cuando lo retiramos de la morgue. Lo habían guardado al frío, y lucía como un cadáver saludable, como si conservase todavía algún elemento indestructible: "Podría haber vivido mil años más" dijo el forense frente a los familiares, que acariciábamos la esperanza de que algún cáncer fuese la explicación de su gesto final. (Baron Biza 67-68)

El cuerpo incorrupto, el comentario acerca de que hubiera podido vivir "mil años más", la premeditación racional de su atentado sin una explicación más allá de la pura maldad y el egoísmo de perpetuarse como la última cara que la víctima viera en su vida confluyen para conformar la imagen de un Arón más allá de los límites de lo humano en la consciencia del narrador. Una imagen con la que luchará internamente a lo largo del relato. ¿Quién es creador de una nueva realidad más allá de Dios? El poeta. Entrecortado en el texto encontraremos fragmentos de los textos literarios que publicó Raúl Baron Biza en vida, con lo que el narrador insiste en llevar al lector a la identificación de ese personaje Arón/Baron con la figura del poeta creador. Como hemos establecido, la obra en forma de la desertificación del rostro de Eligia tiene relación directa con la tradición de los intelectuales argentinos del siglo XIX que desertificaron simbólicamente el territorio para luego permitir el avance de la desertificación física que permitió la construcción de la República Argentina.

El atentado que este poeta e intelectual ha ejecutado en una secuencia de destrucción de humanidad y creación de desierto ha dejado múltiples consecuencias, pero la fundamental y más duradera es el exterminio de Eligia como sujeto convirtiéndola en algo distinto de un ser humano. El proceso de deshumanización, tal como lo señala Herbert C. Kelman en su estudio acerca de los procesos psicológicos que funcionan en la concreción de genocidios, es una de las condiciones psicológicas básicas necesarias

para emprender un proceso de exterminio físico y sistemático de un enemigo: "To the extent that the victims are dehumanized, principles of morality no longer apply to them and moral restraints against killing are more readily overcome" (48). El autor luego agrega en su definición de qué es lo que convierte a un individuo en un ser con una identidad humanizada: "To accord a person identity is to perceive him as an individual, independent and distinguishable from others, capable of making choices, and entitled to live his own life on the basis of his own goals and values" (48).

Eligia, al igual que los pueblos originarios que habitaban los territorios que luego serían incorporados durante las campañas militares al Estado Nación Argentina, ha perdido su identidad humana, en este caso y como dijimos, no por obra de la construcción poética sino por el contrario, primero por obra de la violencia y luego en segundo término, por la construcción poética del rostro que le ha quedado luego del ataque como un desierto.

Este proceso de deshumanización que conlleva a una animalización (si es humano pero no es humano tiene que ser alguna forma de animal) también se inserta en el plano de los significados que adquiere el significante "desierto" en el imaginario político-cultural argentino. Fermín Rodríguez define precisamente al proceso de la "Conquista del desierto" a partir también de la deshumanización literaria de los habitantes de ese espacio

La animalización de los indios, masas hirvientes de instintos desencadenados, es el mecanismo de deshumanización por el cual la matanza se desrealiza. No hay allí violencia contra una forma de vida porque esa vida ya estaba negada desde el momento en que el enemigo se presenta como una fiera sedienta de sangre, fuera del límite de lo humano. En un paisaje desierto, sin testigos, esas muertes nunca tuvieron lugar ni dejaron huellas en la memoria de nadie. No son el inicio de ninguna leyenda. Los indios salen del desierto y vuelven a él como espectros, borrados por una política de la representación que, al regular los límites de la inteligibilidad humana, decreta que allí nunca hubo vida y que, por lo tanto, ninguna matanza ha ocurrido ni jamás ocurrirá. Desde Juan Manuel de Rosas en 1833 hasta Julio A. Roca en 1880, las expediciones militares al desierto han sido desfiles militares, paseos marciales por territorios previamente despoblados por maquinarias de representación. (231-32)

El causante de esta violencia disruptiva que desertifica el rostro de Eligia se arroga a sí mismo, por más que no haya sido su intención primera o no lo haya reflexionado, la facultad divina y poética de generar con su acto un espacio para la creación de un nuevo significado. Este acto premeditado de deshumanización lo coloca en una tensión que escapa a una definición

sencilla entre lo humano y lo más que humano: es como hemos establecido, o bien la forma de un Dios o un poeta con poder de crear y nombrar. Esa tensión difícil de resolver es la que se le plantea también al narrador bajo la pregunta de ¿quién o qué es mi padre que ha sido capaz de hacer semejante acto?

El narrador, en su falta de palabras para describir la violencia del acto y de los resultados deformantes del mismo, en su imposibilidad de nombrar, emprende una lucha con el lenguaje mismo y con ese Padre/Dios que a su vez ha creado algo nuevo para lo que no hay lenguaje simbólico posible y no puede evitar caer él mismo en la trampa: al intentar encontrarle sentido a lo que no lo tiene termina de asentar la interpretación del acto como una forma de construcción poética relacionada con una larga tradición desertificadora explícita a lo largo de la historia argentina. Volviendo al título de la novela y a la significación que “desierto” tienen en el imaginario político-cultural argentino, hay en la elección de ese sintagma que inaugura el texto y no otro una cierta lectura del hecho que se narra. Pero la lectura del hecho planteada por el autor/narrador implica que Arón actuó como el fundador de una realidad nueva.

De este modo, la des-humanización de Eligia ocurre en su cuerpo, pero es en la mirada de los otros donde se concentra y se hace explícita. Al romperse las líneas funcionales de su rostro, se convierte en eso que, como dijimos, no se puede leer. Su des-humanización se presenta entonces a partir de la imposibilidad de los otros de leerla y decodificarla para hacerla comprensible. En el viaje en avión a Italia hacia la clínica de reparación estética leemos la siguiente escena:

En la cabina, un chico de ocho años empezó a llorar cuando entró Eligia. Aunque ya era bastante grande, no parecía sentir ninguna vergüenza por sus propias lágrimas y berridos, ni la madre hizo nada por impedirlos, mientras los otros pasajeros desaparecían detrás de sus silencios. “¿Qué es? ¿Qué es?”, preguntaba el chico, y la madre contestaba: “No mires, no mires”. (Baron Biza 48)

“¿Qué es?” es la misma pregunta con la que P.T. Barnum montó en el siglo XIX su espectáculo de *freaks*: “What Is It?” (Cook 139) donde la clase acomodada de Nueva York se preguntaba exactamente qué era, qué eslabón entre el mono y el hombre era un hombre africano en el medio de un escenario. El sujeto de Barnum era planteado como “a *nondescript*: a ‘living curiosity’ in need of more precise classification, yet remarkably resistant to the management’s ‘best efforts’ to do so” (140). Pero mientras que en “What Is It?” la pregunta se refería a qué era entre el mono y el hombre en *El desierto y su semilla* la pregunta del niño busca la respuesta a qué es eso

entre el ser humano y algo más allá de lo humano, algo que despierta una atención que mezcla la curiosidad con la repulsión porque escapa a la normalidad. Como hemos leído en Rodríguez, esa es precisamente la definición del desierto: un espacio donde hubo algo y ya no hay nada o donde se espera que haya algo que no hay. Los desiertos han sido a partir de la modernidad un espacio a conquistar y sobre todo un lugar donde construir para poner a funcionar productivamente. El rostro de Eligia ha quedado fuera de la productividad porque ha sido desertificado y será la ciencia médica la que con su instrumental y conocimiento deberá volver a hacerlo un rostro, convertirlo nuevamente en un espacio productivo tanto para ser leído por los otros como para interactuar en forma “productiva” en el marco social.

Al finalizar el vuelo, la azafata les pide a Eligia y al narrador que esperen a que todos los demás pasajeros desciendan del avión antes de bajar ellos. Cuando finalmente les llega el momento del descenso, personal de la aerolínea obliga a la mujer a ir en silla de ruedas, extendiendo así su rostro improductivo en una improductividad total de su cuerpo. La situación pone al descubierto el modo en el que la mirada de los demás estuvo todo el tiempo posada sobre Eligia. Ella no tiene una discapacidad motriz, sino que posee un rostro deformado, pero en la mirada de los empleados de la compañía aérea esa deformidad podría esconder una incapacidad que llevara a un tropiezo y a que ellos sean responsabilizados por el mismo. La farsa de la mirada que no juzga, que no hace comentarios, que no pregunta “¿qué es?” acaba cuando esa mirada callada demuestra que en su silencio igual estaba juzgando y que lo que juzgaba era que la desfiguración implica también una forma de improductividad.

Eligia, apenas es bajada del avión se convierte un espectáculo *freak* para la gente que está en ese momento en la pista de aterrizaje: “[a]l pie de las escalerillas se reunió un grupo de curiosos – trabajadores del aeropuerto y pasajeros de otros vuelos – que miraban incrédulos mientras la silla descendía en andas, con un movimiento continuo y regular, como si flotase” (Baron Biza 71).

Hasta ese momento Eligia había estado sometida solamente a la mirada de los médicos y su familia, ni siquiera a su propia mirada posada sobre sí misma porque los médicos que la habían tratado le habían quitado el espejo del baño de la habitación. Serán estos desconocidos que la observan con fascinación y repulsión los que la construyan en el lugar de *freak* según la definición que da Elizabeth Grosz:

The freak is an object of simultaneous horror and fascination because, in addition to whatever infirmities or abilities he or she exhibits, the freak is an ambiguous being

whose existence imperil categories and oppositions dominant in social life. Freaks are those human being who exist outside and in defiance of the structure of binary oppositions that govern our basic concepts and odes of self-definition. (57)

Es entonces en la mirada de estos otros que la *tabula rasa* en la que se ha convertido la humanidad de Eligia tiene sus primeras asignaciones de identidad: *freak*, discapacitada, imposibilitada de bajar por sus propios medios de un avión, sujeto que ha perdido su productividad social.

Pero Eligia no solo se ha convertido en todo eso en la mirada de los demás, sino que se verá sometida a la mirada médica que también busca la forma de definirla y principalmente, de volver a convertirla en productiva. Los médicos, como especialistas sustentados en la ciencia que practican, operan según su propio conjunto de reglas desconociendo la humanidad que habita todavía en ese supuesto desierto. Si en la mirada de los pasajeros de un avión Eligia se ha convertido en un *freak*, en la mirada de los empleados de la aerolínea en una discapacitada, en la mirada del sistema médico ella es un caso de estudio y una superficie desértica sobre la que reconstruir una humanidad por medio de su conocimiento especializado, sus bisturíes, sus escalpelos, sus sierras para cortar hueso y todos los instrumentos positivas que operando sobre el desierto que es el rostro de Eligia pueden hacer que un nuevo rostro humano, productivo, surja de ese desierto.

El narrador, por su parte, observará a su madre todos los días y tratará de ir deduciendo en los cambios que se van produciendo en esa cara el avance del tratamiento y la cura. Eligia, en esa mirada también es convertida en un terreno desierto donde se está produciendo la reconstrucción, el nuevo andamiaje de su rostro.¹¹ Pero cuando los escalpelos de los cirujanos terminen su primera etapa de reconstrucción, retirando toda la carne necrosada, será el narrador el que se encontrará con una calavera viva a la que no podrá dejar ver. Porque para él también ahora su madre se habrá terminado de convertir en un *freak*:

Sólo cuando nos dejaron tranquilos en el cuarto, pude observarla con detenimiento. Faltaba todo. Los injertos de urgencia no estaban más: los pesados párpados con quelonios no estaban más, y las cuencas mostraban los ojos en blanco, hundidos y completamente inmóviles. Lo poco que antes quedaba de los labios y la mejilla más dañada también había desaparecido. Se veían porciones de huesos del pómulo, de la mandíbula, los dientes y molares, con la lengua laxa que sobresalía un poco entre los huecos de la dentadura. El pelo estaba prisionero de una cofia. La contemplé varias horas, absorto. (81)

La falta de párpados en el nuevo esquema facial de Eligia la deja en la condición de una mirada perpetua que el narrador menciona le impide determinar si su madre estaba dormida o no mientras él le leía relatos durante la noche. Entonces Eligia no solo es sujeto de todas las miradas que la determinan y la reconstruyen, sino que además no puede dejar de mirar porque ya no tiene párpados y aun así, sin espejos, está impedida de ver su propio rostro, de intentar reconocerse y buscarse a sí misma y a su humanidad perdida en ese rostro que ya no existe, de establecer una identidad propia. Lo que queda es puro desierto.

Aún cuando el proceso reconstructivo sobre su rostro, Eligia todavía será un proceso en construcción. Las marcas del ataque la acompañan como cicatrices y eso todavía llevará las miradas de los otros a posarse sobre ella. Eligia habrá de quedar condenada por el ataque de Arón a llevar consigo un desierto y este debe ser poblado o convertido en un espacio productivo. El narrador buscará infructuosamente eso mismo, la semilla, aquello que permita repoblar el rostro. El suicidio de Eligia anunciado en los capítulos finales de la novela señala que, como hemos sostenido, esta posibilidad estaba por fuera de su voluntad. La novelización del hecho trágico por otra parte encierra el hecho y le da ese nombre final: la imposibilidad de decir exactamente qué es el rostro de Eligia tiene el nombre de desierto, que viene aparejado de todos los significados que hemos establecido acompañan a este nombre común en el marco de la cultura argentina. Esa denominación produce un doble movimiento: por una parte define, establece, orienta la lectura hacia el signo “desierto” y al mismo tiempo abre su interpretación transformando el hecho trágico en literatura, relato y apertura a la posibilidad de asignarle múltiples sentidos, abre la posibilidad para que el lector pueble ese desierto con sus semillas interpretativas.

University of Toronto

NOTAS

- 1 Además del suicidio de Raúl Baron Biza, la víctima del atentado se suicidó en 1978. Su hija María Cristina Baron Biza Sabattini, hermana del autor, hizo lo mismo en 1990. En palabras del propio Jorge Baron Biza recogidas en la solapa de la edición analizada: “[u]na gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en un océano vacilante y sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos”. El autor se arrojó desde

la ventana del piso 12 del departamento donde había sucedido el ataque y murió en el acto el 9 de septiembre de 2001. Como señala María Soledad Boero: “[s]u muerte – inscrita en la leyenda familiar – sigue alimentando y enrareciendo una vez más la frontera 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” (524).

- 2 Veáse Hugh Aldersey-Williams.
- 3 “Su figura expulsaba colores y tomaba la conformación de aquellos huecos encontrados entre las cenizas de Pompeya, que marcan el lugar donde se ha consumido un ser humano sofocado por la erupción, vacío que sólo por un esfuerzo de la inventiva del espectador dejaba entrever la carne que lo había generado, hasta que a un arqueólogo obvio y sacrilego se le ocurrió rellenarlo con yeso. Al igual que los cirujanos, el arqueólogo obtuvo el horror que nadie puede dejar de mirar, volvió la sencilla mostración de lo cruel, a diferencia de lo que habían sido antes esos huecos en la lava: una teoría general de lo que nos destruyó y todavía nos amenaza” (Baron Biza 26).
- 4 El juego de significantes Eligia/enigma donde una simple sustitución de la primera consonante por otra y de la anteúltima vocal por una consonante alcanza para, sin cambiar el orden del resto de las letras, agregar o quitar otras, pasar del nombre propio al nombre común y viceversa fue quizás sutilmente advertido por primera vez por Alejandro Chacoff: “Eligia, meanwhile, remains something of an enigma throughout the book, more mysterious than her misanthropic husband” (70).
- 5 Esto ha quedado claramente explicitado en una frase del ideólogo y uno de los más prominentes ministros de economía argentinos durante el periodo 1976-1983, José Martínez de Hoz quien sostuvo en un discurso ante las cámaras empresarias en 1977 que “construiremos un país para 15 millones de habitantes” (Bernal). Teniendo en cuenta que la población argentina según el censo de 1980 era de 27.949.480 habitantes (INDEC) podemos sostener que el país que imaginaba la Junta Militar y sus adherentes requería eliminar, *desertificar*, a prácticamente la mitad de la población del país en ese momento.
- 6 “Hacia fines de 1999, el 37 por ciento de los argentinos sobrevivía por debajo de la línea de pobreza, con 30 por ciento de desocupados y subocupados sobre la población económicamente activa. La distribución regresiva del ingreso se acentuó durante aquella nefasta década: el 10 por ciento más rico de la población ganaba 24 veces el ingreso percibido por el 10 por ciento más pobre” (Bernal).
- 7 “Ningún futuro, ninguna perspectiva de progreso, ninguna imagen, pueden arraigarse sobre un territorio inhóspito y desvitalizado, frontera estética donde lo representable parece fracturado y la subjetividad romántica se divide ... Respecto de la selva y de lo que la geografía denominará pampa húmeda, la

- planicie patagónica es un mundo desolador, absolutamente desterritorializado, no humano, no sintetizable. Nada se mueve sobre ese orden mineral e inmóvil, salvo el discurso” (Rodríguez 72).
- 8 No podemos tampoco dejar de considerar que, como hemos señalado, Raúl Baron Biza era hijo de una de las familias oligárquicas argentinas más adineradas y que Clotilde Sabattini era la hija de uno de los más destacados políticos de la Unión Cívica Radical (UCR). A pesar de que Baron Biza tuvo participación política a su vez en la UCR, esto no quita de nuestra lectura el hecho de la “venganza” simbólica de clase que el hijo de la oligarquía le produjo a la hija de las clases medias ascendentes que le habían arrebatado el poder del Estado precisamente a esas mismas oligarquías.
- 9 Es imposible pasar por alto que Raúl Baron Biza, debido a su estrafalaria carrera política llena de caprichos y actos subversivos que lo llevaron a exilios, cárcel y huelgas de hambre; su acomodada posición económica que le permitió solventar todo tipo de comportamientos sociales opuestos a las tendencias morales imperantes en su época; su rebeldía constante y manía por los duelos con pistolas por honor; sus excesos jactanciosos como el descomunal monumento mortuario que hizo erigir en honor a su fallecida primera esposa; sus constantes provocaciones literarias y claro está, su obra final en la forma del ataque desfigurador del rostro a su esposa Clotilde Sabattini coronado con su suicidio lo enmarcan como un exponente tardío del sujeto romántico. Precisamente las ideas del romanticismo nutrieron a la Generación del 37 que estableció los fundamentos intelectuales para la formación de la Nación Argentina y la organización nacional a fines del siglo XIX.
- 10 Incluso cuando el narrador revisa las fotos forenses del suicidio de su padre, encuentra en la forma en que lo hizo que este había decidido exactamente las circunstancias y modo de su muerte controlando hasta el último detalle del suceso: “[a]ños más tarde, cuando revisé el expediente judicial del suicidio, vi las fotos forenses: Arón permanecía sentado en la cama, estaba vestido con un robe muy importante, de camello con alarmes de seda negra. En una mano un whisky, en la otra, un 38 largo” (Baron Biza 46). En otro pasaje significativo leemos: “[u]na de las razones de su suicidio fue, sin duda, tratar de humillarlo (a Dios) mostrándole hasta qué punto había fracasado con Arón Gageac” (117-18).
- 11 En la forma en la que el cirujano explica su procedimiento hay una insistencia clara con las metáforas de la construcción: “ – Quitaremos toda esa confusión. La 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, aquellos que no fueron quemados. Andamios inútiles ahora. Una estructura incompleta es el caos, o peor aún, un fracaso de la razón, ruinas en la que todo

se pierde. Pondremos nueva materia, pero la vamos a fundar sobre bases sanas, cimientos firmes y claros – dijo casi en un murmullo” (Baron Biza 75).

OBRAS CITADAS

- ALDERSEY-WILLIAMS, HUGH. *Anatomies: A Cultural History of the Human Body*. New York: W.W. Norton & Company, 2013.
- BARON BIZA, JORGE. *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg, 2006.
- BERNAL, FEDERICO. *Crisis del modelo. Página/12* (1 oct. 2006): S. pag. Web.
- BOERO, MARÍA SOLEDAD. “Los misterios del rostro. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza.” *Revista Iberoamericana* 75.227 (junio 2009): 523-38.
- CHACOFF, ALEJANDRO. “How Jorge Baron Biza Turned His Family Tragedy into Fiction.” *The New Yorker* 30 julio 2018. Web.
- COOK, JAMES. “Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P.T. Barnum’s ‘What is It?’ Exhibition.” Garland-Thomson, *Freakery* 139-57.
- FERRER, CHRISTIAN. *Baron Biza: el inmoralista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- GARLAND-THOMSON, ROSEMARIE, ED. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York City: New York UP, 1996.
- . “Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity.” Garland-Thomson, *Freakery* 1-19.
- . *Staring: How We Look*. New York City: Oxford UP, 2009.
- GROSZ, ELIZABETH. “Intolerable ambiguity.” Garland-Thomson, *Freakery* 55-66.
- INDEC: *Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina*. Entrada sobre el censo de 1980. Web.
- KELMAN, HERBERT C. “Violence without Moral Restraint: Reflections on the Dehumanization of Victims and Victimiziers.” *Journal of Social Issues* 29.4 (1973): 25-61.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- ROSAIN, DIEGO HERNÁN. “El que calla, otorga: relatos encriptados de la post-dictadura en *¡Bernabé, Bernabé!* y *El desierto y su semilla*.” *Orbis Tertius* 22.25 (junio 2017): 1-25. Web.