

# La agresión

Sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza

Por Juan Maveroff\*

**Resumen:** El presente ensayo toma fundamentalmente el estudio de caso de la novela *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza y echa mano de una serie de textos artísticos, históricos, filosóficos y psicoanalíticos para indagar en el papel que el rostro juega como instrumento de representación y los efectos que tiene su puesta en crisis en el caso de una agresión violenta y deliberada. El rostro agredido pierde la capacidad de funcionar como una metáfora y se abre al campo de la aplastante literalidad en sus representaciones artísticas. Aquel viaje desde el símbolo y la metáfora hasta el desierto de lo real e idéntico es el fundamento sobre el que se basa la relación de Mario, narrador de la novela, y su madre Eligia. La travesía de reconstrucción que emprenden juntos luego de que el rostro de la madre fuese desfigurado con ácido también es un viaje hacia una región en donde las cosas son como son y no pueden ser de otra manera.

**Palabras clave:** rostro; desierto; mutilación.

---

\* Universidad Católica Argentina.

*What if I look upon a man  
As though on my beloved,  
And my blood be cold the while  
And my heart unmoved?  
Why should he think me cruel  
Or that he is betrayed?*

W. B. Yeats

Exceptuando el caso de algunos historiadores del arte, casi nadie conoce el nombre de Henry Tonks. La causa de esto es un oscuro puente interdisciplinario. Así como la teología cristiana toma su forma de la retórica del derecho romano y la novela moderna de los documentos legales, Tonks, el último gran retratista del siglo diecinueve, se desempeñó como cirujano en su juventud y retratista de la clase alta londinense de manera separada, y del encuentro de estos dos oficios nacieron los retratos que mejor encarnan al mismo tiempo la decadencia restante del siglo diecinueve y la emergencia tortuosa del veinte.



*Retratos de soldados heridos y gueules cassées, por Henry Tonks.*

Tonks fue empleado en el *Queen Mary's Hospital* en Sidcup por el cirujano plástico Harold Gillies para documentar las técnicas de reconstrucción facial en soldados de la Primera Guerra Mundial entre 1916 y 1917. Este puesto tan específico le dio la libertad de no tener a la vista los parámetros idealizadores de la propaganda y el arte bélicos, titánico esfuerzo que solo muy pocos, como Sargent, podrían afrontar solo después de terminado el conflicto, caso de la tela *Gassed* de 1919. La recepción restringida y la necesidad de exactitud de los cuadros proporcionó la razón de su significancia y la de su ocultamiento. En toda su correspondencia oficial, su autor solo se refirió a ellos como “temas espantosos para el

espectáculo público”. Eligió el pastel, usualmente vinculado a escenas femeninas y a ambientes “frívolos”, como medio predilecto. Este no solo era su medio favorito, sino que suplía la necesidad de color: la fotografía no daba cuenta de la evolución en los procesos regenerativos del rostro, en buena medida evidenciada por la coloración del tejido. Tonks era poseedor tanto de la capacidad de representar como del bagaje anatómico para elegir los tonos necesarios. Su influencia de los impresionistas lo empujaba a tratar la luz como creadora de nuevos colores y a despreciar el llamado “color local”, contradiciendo el método ilusionista de los maestros del Renacimiento. Como dice Suzannah Biernoff en *Portraits of Violence: War and Aesthetics of Disfigurement*, sus armas como dibujante fueron hechas en salas de disección y pabellones de hospital. Haciendo uso de toda su capacidad elaboró una serie de retratos para estricto uso informativo que dieron registro de los albores de la cirugía estética. La elección de Tonks no podría haber sido más acertada, puesto que fue en ese momento en que la noción de cirugía aliada al campo estético empezaba a tomar legitimidad. La cirugía se había convertido, según Reginald Pound, en un “extraño arte” cuyas fronteras no estaban delimitadas, y en el que la carne se había convertido en materia prima de nuevas posibilidades de representación. Dice Biernoff:

*The images and accounts of facial injury that have survived bear witness to physical and psychological trauma, but they also violently disrupt the cultural ideal of embodied masculine subjectivity. They are personal, empirical, and symbolic in equal measure. The complexities become apparent if one compares Tonks's pastel studies with other, more usual, forms of medical representation: graphic illustration and photography.*

En años posteriores los retratos de Tonks fueron materia de debate en torno a la recepción: ¿a quién están destinadas estas imágenes ahora? ¿Pertenece al archivo médico o a una galería? Esta indecisión topográfica era la traducción específica de un problema más genérico: el límite que se había revelado como difuso no era otro que el que puede haber entre naturaleza y artefacto en el más literal de los planos, el de la piel. El nuevo protagonismo de lo estético al mismo tiempo, y como reacción contraria, da cuenta de su volatilidad. ¿Hasta qué punto es la belleza un artefacto? ¿Cuál es la profundidad de los lazos de los cuales depende? ¿Por qué serían menos naturales las cicatrices de los soldados que sus intervenciones o más naturales que sus prótesis? La identidad y la apariencia habían perdido su último nexo común, y *bello* ya no quería decir *comunicable*, ni *comunicable* quería decir *legítimo*. El ideal griego de apariencia exterior como expresión de entereza en el carácter ya había sido dañado por el cristianismo, que se dedicaba a la adoración de un cuerpo tensionado por la tortura y ahora se decantaban por rumbos independientes. Al mismo tiempo, en esta separación se resiente la necesidad de su vínculo: los estudios de Lombroso y la eugenesia de Francis Galton volvían a traer legitimidad científica a la noción

de que por el solo hecho de nacer ya se es de una u otra manera, la aplicación del darwinismo social y los escritos apocalípticos de Malthus daban una explicación al imperialismo que había desencadenado la Gran Guerra en primer lugar.

Los retratos de jóvenes heridos a menudo carecen de la información que un espectador moderno necesitaría, como el nombre o la edad del sujeto. La anonimidad propia del entorno médico se traslada al mundo del arte en la forma de una nueva experiencia que ha dejado atrás los parámetros del siglo anterior. La imagen de un rostro exige por sí misma una idea de identidad, en especial estos rostros heridos que nos dan un vislumbre de su interior, de su fondo cuántico a la vez igual e indescifrable, y más aún los rostros que miran directamente al espectador. La nota principal de las imágenes es la vulnerabilidad, como dice Suzannah Biernoff. Y esta vulnerabilidad está ligada a la identidad por medio de la pregunta: ¿quiénes son estos soldados *ahora*, que ha quedado en el campo lo que habían sido al enlistarse? La indecisión de la imagen traduce la indecisión del todo, y los retratos de Tonks dan cuenta de esta indecisión en el momento en que son hechos. De ellos podría decirse en un sentido ridículamente literal lo que Gilles Deleuze dice de las cabezas de Francis Bacon:

*... la extraordinaria agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie supondría recomponer, sino mucho antes de fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil. Son como fuerzas que afronta en el cosmos un viajero transespacial inmóvil en su cápsula. Es como si fuerzas invisibles abofeteasen la cabeza desde los ángulos más diferentes.*

Estas fuerzas serían, por supuesto, los obuses, las balas, la metralla y los culatazos, que mucho después de disparados o detonados continúan ejerciendo su efecto en la víctima. Sin embargo, apunta Biernoff, la diferencia fundamental entre los cuadros de Picasso o Bacon y los retratos de Tonks es la intención. Las obras de los dos artistas se configuran como esfuerzos por establecer parámetros estéticos nuevos. En cambio, Tonks parte de una poética realista que configura alrededor de las mutilaciones de los heridos. Picasso y Bacon dan cuenta de una creación, Tonks da cuenta de una transgresión. Picasso dice que no busca, sino que encuentra; Bacon se somete a la “brutalidad del hecho”, como le dijo a David Sylvester, el azar del caos que conjura en su estudio. Tonks interroga la naturaleza de la imagen que tiene frente a sí.

La vulnerabilidad necesita más que la visión. Lo mismo que la cualidad de erótico, Tonks necesitaba recurrir al sentido más próximo del cuerpo, que es el tacto, para un retrato que valiera la pena. La cualidad *háptica* de los rostros es producto de una reconstrucción sensorial completa. Tonks ha empezado la labor de reconstrucción en el mismo momento de hacer un retrato, o como dice Josephine Tipper, representan el esfuerzo del médico de

reconstruir el rostro y el esfuerzo del artista por reconstruir la identidad. Conscientemente o no, sus imágenes habían encontrado la forma, quizás la primera del nuevo siglo, de “hacer visibles fuerzas invisibles” (Deleuze). Hay una línea de correspondencia de Harold Gillies que la bibliografía resalta una y otra vez, en la que describe las apariencias de los soldados que llegaban al hospital: “*Men without half their faces; men burned and maimed to the condition of animals.*” El uso de la palabra “animales” no deja de ser enigmática y acertada al mismo tiempo. Si entendemos la palabra en el sentido aristotélico sería algo así como “calcinados al punto de retroceder en la escala de la creación”. Sin embargo, el simbolismo animal nunca deja de tener su ambivalencia. Si bien representan un nivel de creación inferior al del hombre, sus habilidades (vista, oído, olfato, etc.) sobrepasan ampliamente las humanas. En el momento de expresar el desastre (recibir a estos soldados desfigurados) también se adivina subrepticamente su potencial de renovación. Vuelvo a Bacon en un pasaje compatible con la experiencia de mutilación:

*En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal, pero no lo viene a ser sin que el animal al mismo tiempo no se convierta en espíritu, espíritu del hombre, espíritu físico del hombre presentado en el espejo como Euménide o Destino. No es nunca combinación de formas, es más bien el hecho común: el hecho común del hombre y del animal.*

El uso de la palabra “animal” tampoco puede ser casual. En su ensayo sobre *El desierto y su semilla*, Pablo Maurette llega a una conclusión parecida en torno a la transmutación que el rostro de Eligia atraviesa a lo largo de los meses: “Por un instante creemos estar frente a un renacimiento gestado en el núcleo más íntimo de la vida animal, allí donde nos percibimos como puro movimiento y como organismo compuesto de partes.” El cuadro de Arcimboldo que aparece en la novela y en la portada de la primera edición es una encarnación literal de esto.

La mutilación de los rostros, principal índice de información social en la interacción, pone de relieve otro problema, que es el de la desviación del parámetro. ¿Qué sucede cuando lo que debería comportarse según reglas establecidas por la experiencia social no se sujeta a ellas? Este es un problema que Marjorie Gehnhardt señaló en su libro *The Men with Broken Faces: Gueules Cassées of the First World War*:

*... wounded faces have not often been depicted, not least because they challenge traditional conceptions of beauty. The canonical aesthetic notion of order and symmetry is defied, as scars disrupt the distinctive traits and common contours usually associated with the face. Not only do gueules cassées unsettle this ‘objective’ understanding of beauty, but in preventing the viewer from recognizing the men,*

*and even more from identifying with them, the disfigured faces also threaten human relationships.*

El sociólogo Erving Goffman establece en su libro *Estigma: la identidad deteriorada* el sistema interno de la apariencia que da a luz al estigma social. Cada individuo forma una identidad *ad hoc* que se adapta al entorno social en que debe incurrir, llamado identidad virtual, y luego un sedimento de aquello que el individuo es independientemente de la variación del entorno es llamado identidad real. El estigma surge cuando entre la identidad virtual y la real, cuyo solapamiento debería ser más o menos invisible, se abre una brecha que deja al descubierto la distancia insalvable entre las dos. Esta brecha es el estigma. Ahora bien, para que haya un estigma es necesario interpretar esta diferencia entre las dos identidades en términos de *una falta*. El estigma varía en su visibilidad directa (Goffman habla de estigmas *desacreditados*, es decir, inocultables, como la amputación de un miembro, y de *desacreditables*, que pueden ocultarse pero de ser descubiertos desacreditarían al individuo, como ser madre soltera o haber estado en una institución psiquiátrica), pero igualmente importante es la interpretación que se hace de la disonancia social lo que puede legitimar el estigma y redimirlo del fantasma de la falta para convertirlo en una diferencia de vida.

Henry Tonks utilizó el pastel, medio asociado a la femineidad, para emprender una labor de reconstrucción de la identidad de sus pacientes. Ante la falta de lo que habían sido, comenzó la búsqueda de nuevas formas de identidad que empezaran por, como dice el doctor Calcaterra en *El desierto y su semilla*, “darle a la tragedia su propia naturaleza, su camino para expresarse”, en primer lugar, porque estos pacientes debían volver a reconstruir sus vidas civiles luego de volver del hospital y sin duda enfrentarían el desprecio de la población que habían querido proteger al enlistarse. El regreso a la población general planteaba para estos hombres mutilados un problema tan inevitable como insoluble: el de pasar por “gente normal”. La necesidad de aparentar un cuerpo no estragado por los horrores de la guerra representaba una lucha contra un cero que nunca iba a dar el brazo a torcer, simbolizado por el uso de una prótesis que podía cubrir más de la mitad del rostro. Una nueva noción de normalidad se había hecho necesaria, y fue esto lo que verdaderamente afectó a la población que había visto volver a sus hijos mutilados y amputados: la sola existencia de estos cuerpos hace que los suyos, los “normales”, se vuelvan problemáticos en su legitimidad. El motivo de superioridad numérica había perdido gran parte de su territorio. Lo mismo podía hallar su traducción en el conflicto entre los roles de género: las guerras, que suelen movilizar a gran parte de la población masculina hacia el frente, traen aparejadas una instancia de progreso social para las mujeres, porque su inserción en la fuerza laboral, debida a la falta de trabajadores, se hace necesaria. Como sucede con la dialéctica del amo y el esclavo, la población femenina podía constatar la huella de su paso en el entorno por medio del trabajo, y terminado el conflicto la regresión a un estado anterior era imposible. El caso del soldado con secuelas es una instancia privilegiada

de este concepto, puesto que el cuerpo masculino que ha perdido su “normalidad” ha sido simbólicamente emasculado. ¿Quién merece entonces una mayor predominancia social? ¿La mujer entera o el hombre a medias? Esta tierra de nadie social era el campo de cultivo de nuevas lecturas de la sociedad y su relación con el individuo.

El último problema, y al mismo tiempo el que yace en la raíz de todos los otros, es el problema de la representatividad. La vía apofática es sencilla, se sabe lo que es falso y no traduce con fidelidad la experiencia del soldado, por ejemplo, la propaganda oficial. Sin embargo, la pregunta permanece, y no en cuanto a los medios de expresar la experiencia, sino en cuanto a si esta puede ser representada en absoluto. El mismo problema, y con mucha mayor repercusión, se dio en torno a los campos de exterminio nazis. Los textos del momento en que fueron descubiertos, y aún muchos de los contemporáneos, se atrincheran en una isotopía de lo incomunicable, del horror que trasciende a las palabras. Esto, según Georges Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo*, es no solo un error sino un acto de irresponsabilidad, puesto que, si una matanza fue planificada y ejecutada, puede y debe ser explicada. Lo mismo puede decirse de los rostros mutilados de los soldados que volvieron. La palabra es el único derecho y el único deber.



*Retrato de un soldado antes y después de una intervención quirúrgica*

Las primeras dos cosas que resaltan en la descripción que Mario, el narrador de *El desierto y su semilla*, hace del rostro desfigurado por el ácido de Eligia -su madre- es el desapego del tono y una lectura original del conjunto. Desde el primer momento la isotopía de la falta es reemplazada por la isotopía de la metamorfosis. El primer rasgo que resalta es el único rasgo “artificial” del rostro: la nariz que Eligia se hizo operar. Este rasgo es el único que se mantendrá firme a lo largo de un tratamiento que mantendrá en un rostro que dejará

de reconocerse a intervalos diarios. Lo “artificial” es lo constante, cualidad que desde Platón se suele adscribir a la naturaleza y a la idea. En la descripción del terrible trayecto hasta el hospital Mario menciona los ojos de Eligia cinco veces al tiempo que desconfigura el ensamblaje de su rostro. El acto de mirar y lo mirado se hacen dependientes uno del otro. La relación que la nariz operada tiene para con el resto del rostro encuentra su contrapunto en la relación que los ojos tienen para con el cuerpo de Eligia. Mientras el auto debe detenerse ante grupos de peatones que cruzan la calle, ojos curiosos se asoman a la ventana para ver si lo que estaba sucediendo dentro era “algo erótico o funesto”, y a pesar de que se trata de lo segundo el narrador describe la lucha terrible del cuerpo por deshacerse de las ropas empapadas en ácido como un “*strip-tease* ardoroso” mientras gime en voz baja, sin gritar. “La agresión” es enmarcada como un proceso en el que Cupido toma parte. Pero este creador, como apunta Pablo Maurette, es “un Cupido hiperkinético en el laberinto movedizo de la carne que hurga, que abre caminos y que expande el espacio. En síntesis, la devastación es la promesa de regeneración”. Lo único que para este movimiento poderoso está fuera de las posibilidades es la intervención de una voluntad. El mal, uno de sus efectos, no es la excepción. Mario dice, en sus cavilaciones filosóficas, que es “involuntario, total y ausente, como en los desiertos de rocas”. En *El jurista*, pintura que ostenta el padre de Sandie en su casa, Mario reconoce “una materia tan atenta al mal que había perdido conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse.” El padre de Sandie está de acuerdo: del cuadro lo que más le llama la atención es su falta de voluntad.

*El desierto y su semilla* es la novela de una serie de pasiones (el placer, el dolor) que los actores solo pueden padecer o pararse a contemplar, no sin cierta “mórbida fascinación”, igual a la que Henry Tonks mencionaba acerca de sus retratos. Esta fascinación es lo que justifica que el relato continúe, mirar como “desde otro mundo”, como el espectador imprevisto que Mario encuentra al principio de la novela. Las menciones a ojos propios o ajenos atraviesan toda la novela (hay más de veinte menciones) y se cristalizan en instancias privilegiadas que son también los momentos más bellos del texto. El “blanco del ojo” de Eligia lo atormenta en su desnudez de párpados, que hacen incierto si está en estado de sueño o de vigilia. Los ojos de Arón, en cambio, carecen de mirada en la reconstrucción que Mario hace de ellos en su memoria. La única vez en que un personaje cierra los ojos, que es Dina en el momento de entregarse a Mario, este saca su navaja y le hace dos cortes en la cara. Mirar es una obligación, dejar de hacerlo implica el daño o la muerte. Estas instancias del mirar están asociadas a la interpretación. Por medio de la descripción que Mario hace de sus modos de mirar, el lector obtiene pistas acerca de cómo debería él mismo leer el texto. Mario se concentra en los espacios vacíos del rostro de Eligia cuando está dormida, su lectura no es global sino microscópica, localizada en grado sumo. Cuando contempla *El jurista*, atestigua maravillado cómo en el ojo de la cabeza conformada por pollos y pescados la convergen dos miradas antitéticas que representan “a la vez, la inocencia



más despojada y el cálculo frío y despiadado.” Las menciones al cine, arte visual antes que sonoro, se esparcen por toda la novela, en especial como fuente de información. Mario aprendió italiano mirando películas del neorrealismo italiano, y cuando le falta una palabra menciona que en las películas no estaban; el padre de Sandie, en su elogio al fascismo, le pide a Mario que “no crea aquello que ve en las películas de hoy”.

A través de la agresión al cuerpo de Eligia se evidencia lo desperfecto en sí mismo que es un cuerpo. ¿No es la indefinición última lo que caracteriza su posesión? En su *Discurso de la dignidad del hombre*, Pico della Mirandola dice por boca de Dios: “No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal, ni inmortal, a fin de que tú mismo, libremente, a la manera de un buen pintor o de un hábil escultor, remates tu propia forma.” La inconclusión del cuerpo es el producto de la lucha y colaboración de todos sus fantasmas, la condición de abierto es lo que posibilita su vida y lo hace producto de la fascinación. *El desierto y su semilla* es una novela que observa el famoso escolio de la tercera parte, proposición II, de la *Ética* de Spinoza:

*... nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma.*

Es imposible concebir el paisaje que el cuerpo formaría librado a su propia merced. Eligia, privada de todo contacto visual o táctil con su propio rostro, solo lo conoce “a través de la imaginación.” Mario, de alguna manera, se propone documentar el propósito imposible de un cuerpo sin otra directriz que su propio impulso “incomprensible y regenerador”, estar a la par del cuerpo de Eligia sin jamás sobrepasarlo. Esto tiene sus repercusiones en el lenguaje de la novela. Con el tiempo de los injertos en el rostro de Eligia, Mario sentencia: “para mí, había terminado la ilusión de las metáforas”. Y ciertamente Mario adopta un estilo transparente que no deja lugar a adivinar intenciones ocultas, salvo mínimas ocasiones como la vez que anudan sus dedos. El personaje de Sandie, con quien Mario establece una breve relación de tono irónico, despliega un rejunte de lugares comunes que los intelectuales de los años sesenta establecían entre las teorías de Freud y una difusa “sabiduría ancestral” que involucra la astrología y los arquetipos de Jung. Sandie translitera de la manera más burda la frase de Freud “la anatomía es el destino” y deduce de ella que una rinoplastia (operación a la que Eligia también se sometió) es la mejor

manera de mejorar su destino. Sobre esta frase apunta Alexandra Kohan en su libro *Un cuerpo al fin*:

*Se trata de la diferencia y también se trata del corte. Fue en esa clave que Lacan leyó la frase de Freud: la anatomía en sentido de corte, el corte es el destino. Porque no hay cuerpo sin corte. El 15 de mayo de 1963, Lacan se ocupa de esta frase de Freud y dice que se convierte en verdadera si le damos al término "anatomía" su sentido etimológico, es decir, la función de corte...*

El corte es lo que definió la relación entre Arón y Eligia (Mario lo llamó "apasionado divorcio infinito"). Una retahíla de veintiocho años constituida por separaciones, reuniones y nuevas separaciones que alimentaban un deseo incomprensible por ambas partes. El suicidio de Arón y la "agresión" (palabra que Mario utiliza invariablemente para referirse al episodio por lo menos ocho veces) son el último intercambio de cortes que la pareja hizo, un intercambio de vida y muerte. Al aspecto devastado de Eligia lo contrapuntea el cuerpo muerto pero inmaculado de Arón, del cual el forense dijo que "podría haber vivido mil años más" y cuyo paralelo es el cuerpo embalsamado de Evita, acérrima enemiga de Eligia a quien sin embargo le debe todo. El mecanismo que habían iniciado no se detiene: Arón, al quemar la carne de Eligia, en vez de destruirla la había "sublimado por demolición". La danza de creación y destrucción, como la de los ejércitos patrios que hacen una danza y contradanza en el artículo que Mario le lee a Eligia, no termina ni con la muerte. En el pabellón de la clínica Mario contempla a las pacientes que acuden allí buscando ser más bellas. Contempla, desapegado de sus palabras, los rasgos de los que esas mujeres quieren deshacerse, pero fatalmente y sin posibilidad de evitarlo transmitirán a sus hijos. Arón también transmitió su legado a su hijo: el momento en que Mario incurre en su propia "agresión" se confirma el legado paterno y se adivina el destino de sus acciones. Al final de la novela reconoce que no puede quedarse en un distanciamiento frío si quiere dar vuelta su destino: debe responsabilizarse por aquello que Arón es y que fue parte de su origen. Esa es la última frontera de la reconciliación que cierra la novela.

La literalidad del daño, apunta Maurette, borra la posibilidad de la transferencia necesaria de un reino a otro, mecanismo primordial de la metáfora. El cuerpo de Eligia es "una sola negación". El relato no puede aventurarse más allá del hecho verificable. "La carne horadada no es *como* la roca, *es* roca." Esto hace imposible, también, la traducción. Los diálogos de personajes que no hablan castellano, como Dina, son transliterados tanto en el vocabulario como en la sintaxis: "... puedes tirarla vía, si quieres"; "no sé cosa"; "vienes de nosotros". La composición "YO ESTOY ORGULLOSO DE ESTA COLEGIO" que se adjunta en el texto desde el título apunta la transliteración de la palabra "colegio" en el artículo, que en castellano es masculino (el) y en alemán femenino (die). Los sustantivos comunes mantienen sus mayúsculas alemanas, y la sintaxis que debe poner el auxiliar al

principio y el verboide al final se mantiene constantemente: “... quiero a través de esta Composición mi Agradecimiento expresar.”

La virtud compositiva del alemán se mantiene en palabras como “Díalectivo”



*Giuseppe Arcimboldo, El jurista (1566), óleo sobre tela.*

(Schultag) o “Mundialguerra” (Weltkrieg). El turista australiano le pregunta a Mario si puede traducir lo que dice en esa “bellezallena” (beautiful) lápida. La composición en sí misma relata en un tono político (o lo que un adolescente puede entender de política) ese “vaivén de las tinieblas” que menciona el epígrafe, cosa que luego el relato del soldado que oscila ridículamente entre un bando y otro de una batalla en el siglo XIX. Este es repetido luego en el vago y anónimo contexto político que Mario describe: actores de un partido que se unen al partido rival. En efecto, el vaivén es el movimiento fundamental de la novela: idas y venidas del hospital, idas y vueltas del extranjero, entradas y salidas de la cárcel, las idas y venidas del cuerpo de “la esposa del General”. La recursividad del

movimiento es una especie de remedio empírico a la incertidumbre del cuerpo de Eligia, que va por caminos inexplorados e inasibles. Alrededor de una estricta rutina amoldada al tratamiento de Eligia, Mario recurre a Dina como “una cuota de acontecimientos imprevisibles”. Toda su relación se construye sobre la base de un resentimiento que apenas es cobrado en la forma de venganza se termina. El relato de Mario incurre en imágenes parecidas o análogas para cosas distintas. Cuando ve el pubis desnudo de Dina, utiliza la imagen de hormigas con patas enrolladas, que es la misma que apareció en su último sueño: “hormigas negras, de patas muy largas y enrolladas, como rizos.” Contempla el rostro descarnado de Eligia con la misma fascinación con la que miró el fuego que consumía el cuerpo de Arón, reacción que empezó a contaminar y yuxtaponer sus imágenes: Mario comienza a imaginar la vida de Arón en la clínica de Milán y debe reconcentrar su aversión para mantener su distancia de él, se mezclan “lo intacto y lo herido” hasta hacer toda distinción imposible. La última oración: “Es de reconciliación de lo que estoy hablando”, es un eco del sermón del cura que habla acerca de las tentaciones de la carne y con el que Mario está muy de acuerdo: “Nos alegraremos en Dios por nuestro Señor Jesucristo, por

medio del cual hemos conseguido la reconciliación”. El texto de la batalla fratricida sacado de una revista de estudios históricos se ve repetida, *mutatis mutandis*, por el enfrentamiento de dos bandas de barrabravas durante el festejo en el San Silvestro. Los distintos niveles de realidad se ponen en contacto en círculos excéntricos.

La aparición de *El jurista* puede leerse como la transliteración de las fuerzas animales que gobiernan un rostro, en este caso carne animal, pollos y pescados. El resto del cuerpo es de libros y tapados de piel. El dueño de la pintura en cuanto a recepción: “Una cabeza de materias consumibles por el diente y un cuerpo que se consume con los ojos”. El amuleto que lo anuncia a modo de prolepsis es la navaja, en cuyo mango de pasta de hueso se yuxtaponen las imágenes de un pez y una mujer desnuda, que Mario utiliza para comer carne en el avión. La pintura parece decir algo parecido al poema *Brisa marina*, de Mallarmé (que Gorbea tradujo para una antología): “¡La carne es triste y ya leí todos los libros!”. Hay una cierta incompatibilidad entre cuerpo y escritura, la melancolía del yo lírico se define solo por la negativa, no puede de hecho afirmar en el sentido de hacer contacto: “¡Oh noches!, ni la claridad desierta de mi lámpara / Sobre el papel vacío que la blancura veda, / Y ni la joven madre que amamanta a su hijo.” Mario se define a sí mismo de la misma forma en relación con Arón: “Decidí rehacerme por oposición, ser todo lo contrario: nada de violencia, nada de resentimiento, nada de ira.” Mario, se dice a sí mismo, es el anti-Arón: “No iba a permitirme esas afinidades.”

Arcimboldo fue tanto poeta como pintor, y sus composiciones originales, caso parecido a las del Bosco y Brueghel, suelen remitirse de manera más o menos directa a fuentes escritas, como *Las metamorfosis* de Ovidio. Su pintura está estrechamente ligada a lo discursivo en la forma de adivinanzas, bromas y refranes transliterados. Del pasaje de una disciplina a otra resulta un crepúsculo en el que los monstruos aparecen. Digno hijo del Renacimiento, no podía no creer en la correspondencia del micro y macrocosmos, el hombre y el mundo. El profesor Calcaterra, a pesar de ser consciente de que está lidiando con una “nueva realidad”, adjudica el progreso de los injertos a que Eligia es “un ser en armonía”. En su libro *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History and Still Life Painting*, Thomas DaCosta Kaufman explica su postura epistemológica:

*The relations between man and nature found in Arcimboldo's work operate not only on the metaphorical level but also on the metaphysical level. Both poetry and natural philosophy can inform his imagery. Consequently the macrocosm of nature, particularized by the personification of an element or season, may also be paralleled by the microcosm of man. Thus a composite head in human form may stand for a conception of nature. This way of thinking relies on a metaphysical system of correspondences according to which what is above is also below and the macrocosm of the universe parallels the microcosm of man. This system supplies the basis for the poetics of correspondence found in Arcimboldo's witty images.*

Como Dionisio el Areopagita, parece proponer la configuración del hombre con los elementos más dispares y contradictorios, como llamar a Dios Oso, Águila o Gigante, para evidenciar que aún entre ellas Dios ha dispuesto un vínculo que se liga al todo. Una vez más encuentro una diferencia velada pero fundamental en las intenciones que yacen entre el cuadro y el mundo que propone la novela. Ahí donde Arcimboldo apunta a confirmar, apuntalar un orden en sus extremos más dramáticos, Barón Biza desencadena la materia “dejando atrás toda cultura”, hacia la tierra yerma del desierto. El mismo Mario expresa esa diferencia:

*Tuve la vaga sensación de haber visto algo parecido a esa superposición de frutos y cara en algunas imágenes de arte. Pero ahora era testigo involuntario de los caprichos de una sustancia torpe y descontrolada que no se molesta en borrar o pulir sus propios esbozos.*

Lejos de toda relación, la escritura apunta contra sí misma, el último vaivén es de escritura y meta-escritura (la “hornacina sin tallas ni estatuas”). La imagen de la sábana blanca, intersección de los tres fluidos fundamentales de la novela, sangre, semen y tinta, aparece varias veces. Mario tiene fobia a las manchas propias o ajenas, tanto de la sangre de Eligia como al semen de sus poluciones nocturnas, y recurre a la tinta en un intento de disimular (vacía tinta sobre la mancha de semen). Cuando en el último encuentro con Dina le abre la cara de dos cortes, eco de la traición de la azafata que le regaló la navaja, su reacción es el contrapunto del ofrecimiento que ella le hace de su cuerpo desnudo. Se cumple en cierto modo el pedido del cliente: la sangre aparece en vez de semen. Esto es especialmente relevante teniendo en cuenta que el sexo oral que Dina le hizo a Mario en esa misma ocasión no dio resultado.

Aquello que encuentra también de involuntario en el diseño de la navaja, lo expande a todo su entorno. La navaja se convierte en un amuleto de la verdad en la cual vive inmerso y a la cual se ha acostumbrado demasiado como para soltar. Mario siente que los ojos de Eligia lo siguen a todas partes. En una ocasión sale a caminar “librado a sus pasos” por primera vez, y en su entorno neblinoso de ciudad solo ve “una sucesión de fragmentos que nunca se reunían”. Antes de que el cuerpo de Dina se ofreciera a Mario en su totalidad, él se había acostumbrado a “mirar fragmentos de ella”.

En su libro, Kohan solo puede aproximarse al cuerpo por tanteos que deben resaltar lo desconocido al tiempo que afirman algo:

*Sucede que el cuerpo está por venir, que resulta un destino incierto. El cuerpo: esa guerra de pulsiones, esa superficie donde se libran las batallas de las escrituras trágicas, pero también cómicas; el cuerpo: esa superficie donde se traman las historias sin un sentido con las que se hace una vida.*

El cuerpo de Eligia, nos dice Mario, también es un campo de prolegómenos, también es “algo que no existe, sino que está preparándose para existir.” La última frontera que *El desierto y su semilla*, y como en el caso de la representatividad está en la raíz de todo el texto, es la que separa la realidad y la ficción. Las respuestas que Mario recibía de su madre en sus conversaciones de infancia eran siempre “figuras incompletas”, un espacio en el cual podían cohabitar varias interpretaciones. Su vínculo varias veces es confundido por otro: tanto las pacientes del hospital como Dina le preguntan a Mario si está acompañando a su esposa, y a las primeras las corrige y a la segunda le miente; Sandie le pregunta incluso si tenía “el Edipo mal resuelto”. Esta línea tenue de la novela parece tomar un tono más farsesco que serio, dada cuenta de la opinión jocosa que Mario tiene de las tesis freudianas. Siempre hubo una brecha entre ambos que solo la ficción puede remediar, el texto que Mario se ha puesto a escribir después de que Eligia se suicidara. No así el caso de Arón, con quien Mario a su pesar sigue teniendo un vínculo vivo (“Mi fracaso por comprenderlo me ata a él.”) y que sigue tironeando de él más allá de la escritura de la novela que escribe en el departamento abandonado de sus padres.

Tanto el cuerpo como el lenguaje son máquinas de ficciones. El ácido que Raúl Barón Biza arrojó a Clotilde Sabattini no es más real que el que Arón arrojó a Eligia. Jorge Barón Biza puede insistir (como hizo hasta su muerte) en que *El desierto y su semilla* es una obra de ficción en el sentido en el que la realidad es una sola y solo puede adoptar distintas modalidades de manifestarse. Cuando en el capítulo final Mario lee la última novela de Arón, reconoce en su resentimiento “un espacio en el que es imposible reconocer un límite”. Los límites son la ficción que el cuerpo y el lenguaje se imponen a sí mismos para poder extraer un sentido a las cosas. Pero estos no son garantía de nada, porque como dice Juan José Saer en su novela *Cicatrices*: “No se puede apostar al caos. Y no porque no se pueda ganar, sino porque no es uno el que gana, sino el caos el que consiente.”

## Bibliografía

Barón Biza, J. (1999) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg.

Biernoff, S. (2017). *Portraits of Violence: War and Aesthetics of Disfigurement*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

DaCosta Kaufman, T. (2009). *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.

Goffman, E. (1970). *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu.

Kohan, A. (2022). *Un cuerpo al fin*. Buenos Aires: Paidós.

Maurette, P. (2018). Historia natural de la autodestrucción. En *La carne viva*. Buenos Aires: Mardulce.

Spinoza, B. de (1983). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: Hyspamerica.

Tipper, J. (2016). *Reconstructing men from the operating table to the gallery: A study on the shifting context of Henry Tonks' pastel portraits of wounded soldiers* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Edimburgo.