

EL DESIERTO Y SU SEMILLA: POLITICA E IRONIA

The desert and its seed: policy and ironie

Denise Daniela VARGAS

U. Nacional del Sur
Friducha12@hotmail.com

Resumen

El presente artículo estudia la relación entre el arte y lo político en la novela *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza (2013), caracterizada por una intencionalidad irónica, porque hace uso de técnicas propias de esta figura del discurso que le permiten decir lo político difiriendo del enunciado literal. Se dejan de lado las lecturas biográficas y acudimos a los aportes de Jacques Rancière acerca de la estética elusiva, que hace al arte político y sus advertencias sobre las diversas formas en que el arte es repolitizado. Por otra parte, se tendrá en cuenta el estudio propuesto por Ana María Amar Sánchez sobre el discurso de los perdedores, para así poder complementar el estudio sobre la novela y la reflexión en torno a lo político. Por último, la intencionalidad irónica del autor se expresa en el uso de la alusión que le permite hablar de lo político, alterando así, en términos de Rancière, el dispositivo estético que vuelve a la obra subversiva.

Palabras claves: política, ironía, alusión, narrativa argentina, Jorge Baron Biza.

Abstract

This paper studies the relationship between art and politics in the novel *The desert and its seed*, Jorge Baron Biza (2013) with an ironic intent, because it makes use of characteristics of this figure of speech, allowing you say what techniques political differing from the literal statement. Leaving aside the biographical readings and turn to the contributions of Jacques Rancière about the elusive aesthetic that makes political art and his warnings about the various ways in which art is repoliticized. Moreover, proposed by Ana María Sánchez Amar study will consider, on the speech of the losers in order to complement the study of the novel and the reflection on the political. Finally, the ironic intent of the author is expressed in the use of allusion that lets you talk of politics, altering, in terms of Rancière, aesthetic device returns to the subversive work

Keywords: Policy, ironie, alussion, argentine narrative, Baron Biza.

Introducción

El desierto y su semilla fue la única novela escrita por Jorge Baron Biza, presentada para el Premio Planeta en 1995 pero que ni siquiera llegó a encontrarse en la fila de los finalistas. En una entrevista para el Canal A, el autor le confiesa a Silvia Hopenhayn que su vida personal es solo un tema, un “motivo” que le sirve para construir un sentido ficcional [Rey]. A pesar que el texto tiene una fuerte marca autobiográfica, la novela no se vuelve ni confesional ni intimista. Es precisamente este tipo de lectura que Baron Biza detesta: las que se dejan seducir por lo autobiográfico [Pauls: 10].

A pesar de estas confesiones, trabajos críticos dedicados a su novela remarcan el relato de vida. Nahuel Cristobo [2010] aborda al texto con reflexiones sobre el género autobiográfico y su sujeto. Desde su análisis, Cristobo concibe que la ficción desfigura la referencialidad “realista” de lo autobiográfico. Ello lo lleva a hablar de “fantasma autobiográfico” que se mueve en dos espacios: en el de la ley de la realidad, el afuera del texto, y el “otro” espacio o la ley del adentro [2013].

Alan Pauls [10], en un breve artículo titulado “Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo”, define la novela como la “autobiografía de un sobreviviente” pero la enmarca dentro del campo de la autoficción. De todos modos, Pauls cree indispensable escribir sobre la historia familiar de Baron Biza y dedica la mayor parte de sus páginas a narrar acerca de la genealogía trágica del autor¹. Anteriormente Daniel Link ya se había preocupado por recuperar las palabras de Baron Biza: “El libro fue bien recibido, sí. Pero se leyó mucho lo autobiográfico y el sufrimiento no legitima la literatura. Lo que legitima la literatura es el texto”. Quien señala esta lectura autobiográfica y repara en los elementos que vuelven a la novela una autoficción es María Soledad Boero. En su artículo destaca la transgresión de los límites del género autobiográfico a través de ciertos procedimientos autoficcionales.

Baron Biza, en *El desierto y su semilla*, cuenta la historia de Mario Gageac, un joven que acompaña a su madre Eligia² al hospital, desfigurada por su padre, Arón Gageac. Ella ha sido atacada por el conflictivo esposo, quien le ha arrojado ácido en

¹ En una reunión de sus padres para finalizar los trámites de un prolongado divorcio (1958), Raúl Baron Biza, simulando ofrecer un vaso de whisky arroja ácido sobre el rostro de Clotilde Sabattini. La noticia salió en los diarios más importantes de Buenos Aires y conmovió a toda la comunidad porteña.

² El nombre nos hace pensar en que puede ser un apócope de Elegida. Creo que es importante pensar en las sugerencias que hacen otros nombres en la novela como en el caso de Arón, que nos lleva a recordar a Aarón, el hermano de Moisés, quien según la Biblia servía a su hermano de traductor debido a su tartamudez.

la cara una tarde de 1964. Horas después de lo sucedido, Arón decide suicidarse, pegándose un tiro en su departamento, en el mismo lugar en el que atacó a su mujer.

Mario Gageac narra las experiencias vividas a partir de ese acto violento. Las primeras intervenciones en el hospital, el viaje a Milán y la lenta reconstrucción del rostro de su madre, al mismo tiempo que su relación con diferentes personajes: Dina, una prostituta; Sandie, una joven italiana y su padre fascista; el profesor Calcaterra, quien reconstruye lentamente el rostro de Eligia. La novela concluye con el regreso al país y a la actividad política por parte de su madre, luego de casi dos años en Milán.

Como he señalado, si hablamos de Baron Biza y su literatura parece inevitable referirse a la vida personal. Es tentador caer en la lectura autobiográfica pero nadie parece reparar en las palabras del escritor. Según Baron Biza su novela ironiza la relación entre la biografía y la novela [Link]. La clave de esa ironía tal vez no resida en el ensayo del género autobiográfico, sino en la capacidad de ficcionalizar lo que no es de dominio público. Para Jorge Baron Biza el dolor no puede negarse pero debe transformarse en otra cosa; por eso, se distancia de la escritura y problematiza los límites del lenguaje debido a la imposibilidad de decir lo político y lo trágico.

Así como el autor destacó las lecturas biográficas sobre su novela, también se refirió a las que rescataban otros aspectos de su escritura: “Algunos lectores europeos vieron ciertas cosas. Por ejemplo, el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante” [Link]. El discurso sobre la carne está en la boca de distintos personajes a lo largo de la obra: el profesor Calcaterra³, el cura que oficia una misa en la capilla del hospital⁴ y el mismo

³ “Toda esta carne no sabe qué hacer consigo misma y su historia, ha perdido el norte y su sentido” [Baron Biza: 74].

⁴ “La carne se transforma en un instrumento de la buena voluntad, instrumento para hacer el bien a los demás, lo cual resulta particularmente para vosotras, que habéis elegido una

Mario⁵. El narrador se encuentra con un problema: el lenguaje no le permite enunciar el nuevo rostro de su madre, el que aparece después del ataque. Las comparaciones se vuelven inútiles en su intento por describir el rostro destruido de Eligia. Mario parece encontrar frutas en su cara y esto lo inquieta: “Tuve la vaga sensación de haber visto esa superposición de frutos y cara en algunas imágenes de arte” [Baron Biza: 31]. Solo encuentra cierta correspondencia con el arte pictórico; luego descubriremos que se refiere a los cuadros de Giuseppe Arcimboldo, un pintor italiano que vacila entre la representación mimética y la superposición de variados elementos.

Baron Biza esperaba que en su novela pudiera leerse esa función de la carne en la política de los años 60 [Link], pero no ha sido una lectura que haya logrado imponerse por sobre la autobiográfica. Esperaba que su novela pudiera leerse en clave alegórica: el rostro destruido corresponde con la imagen de una Argentina fragmentada y dividida, que no solo se corresponde con los momentos de la historia política que se recuperan en la novela y con los 90, cuando fue presentada para el Premio Planeta, sino además con el año en que Link escribe su crítica. Es por eso que cabe preguntarse: ¿la obra de Baron Biza fue ignorada porque es una novela de denuncia? ¿Es una novela de tesis? ¿O es una novela política?

El vínculo entre la obra y lo político fue señalado, como acabamos de comentar, por Daniel Link pero no se ha estudiado detenidamente. Tal vez el desafío no reside en el nombre de su autor y la referencialidad, sino en el hecho de

profesión humanitaria. Ya no es la carne contra el espíritu sino la carne que tiende la mano para ayudar al prójimo y, a través del necesitado, ayudar a su propio espíritu [...]” [129].

⁵ “Yo procuraba echar miradas sobre esas formaciones, pero con el transcurrir de los días me resultó cada vez más difícil, porque lo que hoy prometía ser una manzana, mañana se transformaba en una pera roja, y al día siguiente en una frutilla inmensa. Su cuerpo se convertía en un ritmo de vacíos y tensiones. Esa capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto” [30-31].

proponer un disenso entre las formas de narrar lo político, considerándolo no desde una postura partidaria, sino porque problematiza la relación entre la política y la literatura desde la tragedia personal.

En el presente artículo⁶ propongo el análisis de la novela de Jorge Baron Biza *El desierto y su semilla* desligada de la mirada que busca la fatalidad de una historia familiar: la obra nos permite el estudio entre el arte y lo político propuesto desde una estética que no establece vínculos obvios y fáciles de reconocer a primera vista. Esta lectura puede pasar desapercibida para quienes prestan más atención a la tragedia personal del autor realizando una lectura autobiográfica, y dejan de lado los aspectos que vuelven político al texto. Los estudios citados anteriormente han sido presentados con el objetivo de señalar cuáles han sido las lecturas predominantes de la obra de Baron Biza; dicho estado de la cuestión me permite presentar otro aspecto de la novela, que ha sido señalado pero no estudiado aún: el vínculo entre el arte y lo político. Los recursos utilizados por el autor que permiten la alusión nos hace pensar en un discurso irónico, que permite decir –sin ser evidente o explícito– lo que realmente quiere decirse porque allí entra en juego un doble significado: el literal y el otro, que se esconde detrás de él. Según Pierre Schoentjes [70-73], la ironía es un tropo que funciona por la relación de contrario, y desde sus orígenes es tomada como lo dicho, que es contrario a lo que se piensa.

Para el estudio de la relación entre la estética elusiva que hace al arte político, he utilizado como marco teórico el análisis propuesto por Jaques Rancière en *El espectador emancipado*. El autor nos advierte sobre las diversas formas en que el arte es

⁶ Este trabajo, bajo la dirección de la Dra. Marta S. Domínguez, se enmarca en el PGI: “La sátira en la literatura argentina: ironía y humor en Roberto J. Payró, Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares y Ezequiel Martínez Estrada” (2012-2015), del que soy integrante y está totalmente financiado por la Universidad Nacional del Sur.

repolitizado. Numerosas estrategias han sido utilizadas; no obstante, a pesar de que variados artistas han enunciado una discrepancia con las formas miméticas, esta es la tradición que permanece vigente en el campo artístico.

El arte presenta lecturas del mundo y estas se concretan a través de los recursos y formas utilizadas. Algunas de estas interpretaciones responden a la idea de causa y efecto y otras se pretenden sumamente subversivas desde lo político y lo artístico ¿Qué es lo que vuelve subversivo al arte? el cambio en el dispositivo estético. En palabras de Rancière [60] la suspensión de toda relación directa entre la producción de formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado es lo que vuelve político al arte mismo

El arte verdaderamente político no apunta a un efecto ya que no existe una relación *directa*⁷ entre el arte y lo político. La eficacia de la desconexión, de la ruptura con lo mimético es lo que lo transforma en político. Es necesario notar el cambio de las referencias de lo que es enunciable y visible en el arte: han aparecido nuevas propuestas para ver lo que ha sido observado fácilmente, notar lo que antes no se veía y establecer vínculos que antes no estaban.

Rancière advierte:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario, opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce el disenso, que cambia los modos de representación y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación [67].

⁷ El subrayado es propio de Barón Biza.

En primer lugar, me interesa señalar en esta exploración dicha relación entre el arte y lo político que en la novela no se presenta de forma evidente sino más bien elusiva y detectar cuáles son esas alteraciones en el dispositivo estético de la obra que la vuelven políticamente subversiva. A pesar de que en la novela aparezcan referencias a lo político, que pueden resultar obvias para un lector atento, considero que es importante destacar aquello que permanece oculto en una primera lectura y que, sin embargo, alude a lo político indicando su vínculo con el arte de forma velada, conformando así un discurso irónico. Así mismo entiendo por ironía a la figura del discurso cuya intención difiere del sentido literal de las palabras: es ambigüedad y paradoja, apariencia y realidad [Domínguez 38].

En segundo lugar intento determinar qué tipo de discurso es el que predomina en la novela: ¿el del perdedor o el del fracasado político? Para este estudio acudiré a los aportes realizados por Ana María Amar Sánchez [12], quien analiza el vínculo de los perdedores políticos con la literatura latinoamericana desde la segunda mitad del siglo XX hasta principios del XXI. El perdedor o derrotado es quien resiste y tiene la capacidad de la memoria, mientras que el fracasado se rinde a la resignación, la aceptación o la traición.

El presente estudio está organizado en apartados. El primero estudia las dos figuras que permiten el análisis político de la obra: Eva Perón y Eligia; el siguiente se detiene en el estudio sobre el espacio que ocupa el arte pictórico en la obra, específicamente la pintura “El juriconsulto” de Arcimboldo porque se torna una metáfora que problematiza el lenguaje y lo político; y por último, se destacará el discurso de algunos personajes para determinar cuál es el tipo de sujeto político que se propone, si el de un perdedor o un fracasado en cada caso [Amar Sánchez:77-79].

En mi opinión la novela, además de ser un manifiesto del relato de vida, también es un manifiesto político, que habla sobre toda una generación que se encuentra frente al desencanto político (el narrador y su madre están en esa posición); que narra una tragedia íntima mientras esconde una propuesta de escritura que interroga lo político y el fracaso de un proyecto.

Evita/ Eligia ¿Dos caras de la misma moneda?

La novela se inaugura con el traslado de Eligia, madre de Mario Gageac, a la clínica en la que realizan las primeras intervenciones para detener la corrosión del ácido con el que fue atacada por Arón. A partir de este episodio, el narrador cuenta sobre su madre y acentúa su faceta política: Eligia es radical. Aunque es preciso destacar que estas palabras nunca aparecen en el texto y las referencias no gozan de menciones explícitas, sino todo lo contrario: son eludidas. Para hablar de Juan Domingo Perón y Eva Duarte, Mario se refiere a ellos como “el General y su esposa” o, en el caso de referirse solo a Eva, “la esposa del General” o simplemente “ella”. La alegoría es el recurso que se utiliza al momento de hablar de estos sujetos: como los mismos no pueden nombrarse, se acude a una figura que permita cierta personificación o representación de aquellos de quienes se habla.

La primera referencia política que aparece en la novela en torno a las figuras de Perón y Eva es a través de una composición escrita por Mario cuando era niño para el colegio al que asistía en Uruguay, fechada el 2 de octubre de 1955. En el texto, con un español contaminado a causa de ser hablante nativo de alemán y bajo el cuidado de una institutriz polaca debido al temprano exilio de su familia en Suiza cuando era un niño, Mario relata la ocasión en la que su madre fue detenida y encarcelada por sus ideas políticas y el período que compartió la cárcel con ella, cuando él era un niño: “Yo creo que la que

debió empuertada quedar debió ser la gran Política mujer de mi país, la esposa del General, en Lugar de nosotros” [44].

Además de la narración de la experiencia vivida en la niñez, Mario parece reproducir el discurso de los adultos que en esos tiempos refería a Eva Perón: “Pero una de esas sucias Putas que ni para Seguidoras del General servían (y por eso en el Cárcel quedaban, en esos Tiempos -hace tan poco superados para siempre- en que las Putas por ahí andaban, y querían Vicepresidentas ser [...]” [44]⁸. A lo largo de la novela, se establece la dupla Eligia-Eva. Ya sea desde los contrastes como por los paralelismos entre ambas mujeres. El texto insiste constantemente en dos modelos de país encarnados en mujeres que tienen puntos en común, pero a la vez son enemigas. Eligia, radical, se enfrenta con la popularidad de Eva⁹. Pero, más allá de la confrontación ideológica que se establecen en la obra, la tragedia es la que sirve como punto de convergencia entre ambas.

A través de la destrucción del rostro de Eligia se intenta borrar la historia, no solo personal sino también el rostro político de una mujer que tuvo un rol activo en la sociedad. El ácido se vuelve el elemento destructor de la identidad y de la historia: mientras que Eligia se recupera de las heridas producidas por el ataque, llegan las noticias de que el cuerpo desaparecido de la esposa del General “había sido destruido con ácido” [107]¹⁰.

⁸ Esta cita refiere de forma alusiva a la posibilidad de que Eva fuera vicepresidenta.

⁹ “-Pero vos organizaste un acto homenaje a la esposa del Libertador, una mujer del siglo pasado ‘tan de su hogar’, el mismo día en que los generalistas realizaron una marcha homenaje a la esposa del General.

-Sí. Pero a nuestro acto fueron cuarenta personas y al de ella doscientas mil” [108].

¹⁰ El cuerpo robado de Eva Perón ha sido un motivo recurrente en la literatura argentina. “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh (1966), presenta a través de la elusión, los posibles destinos a los que el cuerpo pudo haber sido confinado. Dicen Paola Cortés Rocca y Martín Kohan: “La intención original, según le relata el coronel al periodista en ‘Esa mujer’, había sido destruir el cuerpo, hundirlo en un río, tirarlo de un avión, arrojarlo por el inodoro, diluirlo en ácido [...]. Diluir el cuerpo en ácido serviría para suprimirlo pero no para revertir esa conversión de muerte en inmortalización que significaron la preservación y la estatización logradas por el doctor Ara” [80-81].

El vínculo con hombres poderosos también es una singularidad que, tanto Eva como Eligia, comparten. Así como Eva fue esposa de uno de los políticos más importantes del país, Eligia también tuvo su amorío con quien una vez fue presidente civil y constitucional de la Argentina. El narrador no dice explícitamente su nombre, pero sospechamos que se refiere a Arturo Frondizi, quien gobernó el país entre los años 1958 y 1962, perteneciente al partido radical y depuesto por el gobierno *de facto* encabezado por José María Guido [Tau Anzoátegui et al.: 412-415]. Este episodio amoroso toma relevancia en la novela cuando Mario aclara: “Según los rumores, eran precisamente los amores de Eligia con ese presidente los que habían desatado la furia de Arón” [107].

Otro factor que reúne la figura de Eligia y Eva es que ambas habitan un mismo espacio. Mientras que la ciudad de Milán es la que recibe a Eligia para la recuperación de su rostro, también es la ciudad en la que Eva está enterrada. He aquí una de las especies de la ironía: la ironía trágica pues ambas se encuentran desfiguradas, en un sentido tanto metafórico como físico. Sufrieron ataques y vejaciones, y fueron despojadas de su identidad¹¹.

Asimismo las dos mujeres son políticas: Eligia es el rostro de lo privado y Eva es la cara de lo público. Hay un paralelismo constante en el relato entre ambas, no porque se encuentran en el mismo momento en un mismo lugar, sino porque Eligia se interesa en conocer el destino del cuerpo de Eva, como si en cierta forma se sintiera identificada por esa pérdida de la

¹¹ Podría incluso establecer un vínculo entre Eligia y Eva a través del exilio. En la obra, Mario narra el exilio que sufrió con sus padres en Suiza y luego en Uruguay por causa de las actividades políticas de sus padres. Cortés Rocca y Kohan [79] resaltan el exilio del cadáver de Eva y lo relacionan con la repatriación. Ambos son actos políticos: “[...] en el exilio que se produce en vida, en el sentido político es más directo, más inmediato; y en la repatriación, que es donde los cuerpos muertos se ponen en juego, lo político funciona de una forma más mediada– [sic] lo que media obviamente es la historia. Pero en el caso de Evita es un cadáver que va al exilio- y dieciocho años después será repatriado Perón, pero aún vivo- la acción política es directa, y su objeto inmediato es el cuerpo muerto de Eva Perón”.

corporalidad y la corrosión de la carne; por eso su hijo lee en la habitación del hospital, los artículos periodísticos concernientes a “la esposa del General” [105]. En el capítulo X, Mario reflexiona: “Ambas habían estado a miles de kilómetros de su patria: una perfecta, eterna, enterrada a escondidas y bajo falso nombre; otra destrozada, ansiosa por trabajar, tratando de regenerar su propio cuerpo bajo la mirada asombrada de todos” [199]. Este es un pasaje clave para entender el vínculo que la obra establece con lo político.

La reconstrucción del rostro de Eligia y las intervenciones del profesor Calcaterra¹² nos hacen pensar en el vínculo del doctor Pedro Ara y el cuerpo embalsamado de Eva. Mientras que Ara pretendió despojar de la muerte el cuerpo de Eva para así inmortalizarlo, el profesor Calcaterra trabaja intensivamente por recuperar el rostro de Eligia y despojarlo del odio que lo destruyó. El discurso pronunciado por Calcaterra en la novela [74-75] sirve en todo momento para consolar a Eligia y darle esperanza. El esfuerzo por parte del profesional para que se recupere a través de las intervenciones y el trabajo exitoso en la reconstrucción de su rostro recuerda al trabajo ininterrumpido de Ara con el cuerpo de Eva tiempo atrás. Trabajos que luego van a ser despojados de su esplendor: el cuerpo de Eva sufrirá vejámenes¹³ y el rostro de Eligia volverá a corromperse cuando, al final de la novela, decida suicidarse, arrojándose desde el piso donde fue atacada por Arón.

¹² El apellido del profesor es un tanto inquietante y permite complejizar la lectura de la novela. La combinación de la idea de “estampar” (*calca*) y “tierra” (*terra*) nos remite precisamente al trabajo de reconstrucción del rostro de Eligia. La cara es un desierto y lentamente será grabada a través de las numerosas intervenciones. Aquí refrendamos la importancia alegórica de los nombres señalada en la nota 2.

¹³ “[El teniente coronel Carlos Eugenio Moorikoenig] tenía una pasión enfermiza por el cadáver. Los testimonios coinciden en afirmar que colocaba el cuerpo –guardado dentro de una caja de madera que originalmente contenía material para radiotransmisiones– en posición vertical en su despacho del SIE; que manoseaba y vejaba el cadáver y que exhibía el cuerpo de Evita a sus amigos como un trofeo” [Pigna].

Lo que vuelve político al texto no son las referencias a Eva y el peronismo. Es el paralelismo trazado entre Eva y Eligia: una posee un nombre, la otra no lo tiene, una está sin rostro, la otra desaparecida. El interrogante es hasta qué punto se separan.

Arcimboldo: metáfora de lo político

Una de las cuestiones más inquietantes que vuelven tan atractiva a la novela es el vínculo establecido con la pintura, específicamente con las obras de Giuseppe Arcimboldo¹⁴. Cuando Mario acepta la invitación a cenar a la casa de Sandie Mellein, la joven que conoció en la clínica donde se recuperaba Eligia, establece una conversación con su padre. El diálogo se origina gracias a una pintura que se encuentra en el comedor llamada *El jurisconsulto*. La charla toma un relieve interesante: el padre de Sandie –“el comendador Mellein”– es fascista y expresa sus ideas sobre Mussolini: “A mí no me molesta esta democracia, mientras haya negocios para hacer. Pero reconozco que aquel Mussolini de los primeros tiempos era todo un hombrazo [...]. Se equivocó después, en la política exterior” [121].

Arcimboldo es un artista que vacila entre dos sentidos. Lo que se ve en sus obras a primera vista es un rostro, pero si se observa detenidamente, son los objetos utilizados los que le dan forma al mismo. Una encarnación de lo visible y lo oculto, lo que está detrás, las apariencias y los fragmentos que lo componen. En cierto modo Arcimboldo problematiza el concepto de representación. Sus cuadros aluden a un referente, pero los objetos utilizados si son vistos de forma fragmentaria no aluden más que a la función de objeto

¹⁴ Fue un pintor italiano, conocido sobre todo por sus representaciones manieristas del rostro humano a partir de flores, frutas, plantas, animales u objetos; esto es, pintaba representaciones de estos objetos en el lienzo, colocados de tal manera que todo el conjunto tenía una semejanza reconocible con el sujeto retratado. Sus pinturas fueron redescubiertas a principios del siglo XX por artistas dadaístas y surrealistas [Ferino-Pagden: 6-18].

(comestible, utilitario, decorativo). Su mayor atractivo reside en el efecto óptico de sus obras, que invitan a ser doblemente miradas.

Al igual que en esos cuadros, la novela está atravesada por dobles composiciones: existe un doble discurso, un doble rostro, una doble ideología política. Un aspecto tiene nombre y el otro no. El rostro destruido de Eligia, las ideologías de izquierda y el peronismo solo pueden ser retratados en los fragmentos que los componen o que quedan de ellos. El rostro de Eligia no puede ser descripto: no existen los términos que logren retratar su cara. Frente a la necesidad de referirse a ello, Mario encuentra en Arcimboldo la estética que le permite poder hablar de su madre y su nueva apariencia¹⁵.

Es interesante cómo, a partir de la tragedia personal, se plantea el problema del lenguaje. El rostro de Eligia parece quedar fuera de él, así como también ciertas ideas políticas. Mientras que el fascismo tiene nombre y rostro, la izquierda y el peronismo carecen de ello. Anteriormente, señalé de qué modo se referían a Perón y Eva, siempre desde una enunciación elusiva, y además, el cuerpo de Eva permanece desaparecido. No se nombran porque no pueden nombrarse. Pero el fascismo si puede decirse: Mussolini y Hitler son nombrados por los personajes de la novela. Mientras que este lleva nombre, apellido y tiene un cuerpo físico, la izquierda y el peronismo están despojados de nombre, de ideas, de cuerpos. Los tiempos de incertidumbre a nivel político se retratan en el texto. Es por eso que la izquierda no tiene nombre: pierde identidad con sus alianzas. Y al finalizar la novela, ya es un proyecto que ha perdido vigencia. Al comienzo de la obra, Mario denuncia:

¹⁵ Creo que la necesidad de enunciar el rostro de la madre es un acto meramente impolítico y ético en sí, aunque más adelante, Mario opte por callar y optar por un rol pasivo frente a lo político. Roberto Esposito sostiene acerca de lo impolítico de la palabra: "su estar en la contradicción de lo que no se puede decir y sin embargo no se puede callar" [150].

Por aquellos tiempos, la historia nos convertía sistemáticamente en payasos. Vivíamos épocas de inestabilidad política y las noticias consistían en un desfile de civiles y militares, todos recargados de símbolos de poder y prometiendo escarmientos o paraísos. Los veíamos desaparecer al cabo de unos años o aún meses, sin cumplir nada. Algunos de estos salvadores reaparecían, después de sus períodos de poder, en nuestros boliches, en carne y hueso, con la mirada apagada, que solo se encendía cuando fantaseaban sobre sus pasados tiempos de gloria [38].

Es decir, que la figura de Arcimboldo aparece en la obra para problematizar el concepto de representación y vuelve evidente el límite del lenguaje. Hay ideas y sujetos que son inenunciables y a causa de ello se buscan otros medios para hablar de estos, como la elusión y la búsqueda de una complicidad que se comparte entre los interlocutores para evitarlos. A pesar de que a primera vista, los cuadros de Arcimboldo responden a una estética de la *mimesis*, los objetos utilizados para el retrato hacen a la alteración del dispositivo estético.

Para Mario Gageac la carne de su madre es el espacio de lo indecible, lo irrepresentable, por eso establece paralelismos con la pintura: un elemento concreto frente a la imposibilidad del lenguaje que impide llegar al retrato mimético absoluto. Daniel Link sostiene que una de las hipótesis más relevantes de la novela es la imposibilidad de una lengua literaria y hasta de un estilo literario que explicaría el uso del “cocoliche”¹⁶ en la narración. Pero, siguiendo esta línea de investigación, creo conveniente complementar la idea de Link. Coincidimos en que hay una problematización de la lengua literaria pero es porque el narrador no logra encontrar en ella los recursos que le

¹⁶ El “cocoliche” es una jerga híbrida que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla dialectal con el español.

permitan hablar del ultraje que recibió su madre y, a la vez, la lengua literaria tampoco le permite enunciar ciertas ideas y sujetos políticos porque están prohibidos.

La *mímesis* no contiene lo político: pasa por una estética que marca la diferencia y aquella diferencia se establece introduciendo una alteración en el dispositivo. Así como lo hizo Arcimboldo involucrando en su arte objetos de diversa procedencia para problematizar la representación, Mario Gageac intenta hacer lo mismo cuando tiene que hablar de la carne de su madre. Recupera distintos discursos: el que pronuncia el sacerdote en la misa [128-132] y las palabras del profesor Calcaterra [74-75], combinándolos como piezas de un rompecabezas, tal como ocurre con los injertos en el rostro de su madre.

El doble rostro es retratado por la tía de Dina cuando se refiere a la guerra: “Se traicionaba; el mismo ojo que hoy te veía, mañana te hacía una denuncia. ¡Cómo cambiaban las caras esos desgraciados! Parecía increíble que fuese la misma gente. Un hombre pero dos caras...” [192]. El narrador no solo recupera la voz del padre fascista de Sandie, sino que también recoge el testimonio de la tía de Dina, la prostituta, un discurso que se enuncia desde un lugar no privilegiado. Dos versiones sobre un mismo momento político, uno que recupera lo que se ve a primera vista: la gestión y la política económica de Mussolini; la otra habla desde la supervivencia en una Italia hostil.

Al final de la novela, Eligia ya restablecida y recuperada, asiste como oradora a un acto político. En ese acto escucha las palabras de una anciana, quien deja entrever su fervor peronista. Eligia entiende que ella jamás será capaz de comprender a esa mujer e incluso a los que sienten y piensan como ella y de este modo descubre que su carrera política carece de sentido. Según Baron Biza:

Esa vieja es uno de los pocos personajes plenos que hay en la novela, uno de los pocos que no se están desintegrando. La mujer no es litoraleña, ni chaqueña, ni nada: habla una suerte de pan-criollo que me resultó muy difícil construir. Traté de que hubiera ahí una lengua espontánea y verdadera, pero completamente inventada. Me costó horrores escribir esas páginas [cit. por Link].

Esa vieja, que no representa a nadie, según las palabras del autor, trae consigo la tensión y la utopía política de la Argentina en su discurso. Y al igual que Eligia, tampoco nombra a Eva ni a Perón, a pesar de su admiración por ellos, como si el robo del cuerpo se hubiera llevado también las palabras que los identificaban. Eligia es pedagoga, sigue al modelo de Sarmiento, y es en ese momento que recién comprende que está lejos del pueblo, cuando escucha a la mujer que no lee algo escrito sino que ejerce la oralidad, esa oralidad que ha convertido a Eva en santa. Aquella distancia entre oralidad y escritura, entre iletrado y letrado permite entender que nunca podrá estar cerca de esos sujetos. El radicalismo pierde en la Argentina porque representa al minoritario grupo letrado, mientras que en su mayoría, el pueblo argentino responde a la categoría iletrada.

Dos rostros, dos discursos y dos grandes ideologías políticas —el peronismo y el radicalismo—¹⁷ se encuentran en una constante tensión, todas atravesadas por el problema que suscita el lenguaje, no cualquier lenguaje, sino el literario. ¿Cómo decir el rostro, como decir lo político? ¿Cómo decir la derrota física y la derrota política? Callar es una costumbre en Mario: desde niño sabe que está prohibido nombrar. Ese es el problema, “de eso

¹⁷ En el año 1997 se consolidó la Alianza, una coalición política entre la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario. Ambas fuerzas se unieron por ser opositoras al gobierno de Carlos Saúl Menem y la Alianza ganó las elecciones presidenciales del año 1999, siendo elegido como presidente Fernando de la Rúa [Gambina y Campione: 247-263].

no se habla”¹⁸. Los interrogantes que se proponen en esta obra y que parecen responderse desde un solo objeto en concreto: la obra de Giuseppe Arcimboldo.

Frente a esto, vale la pena reparar en cómo se conciben los protagonistas frente a lo político. ¿Se sienten desencantados o proponen un nuevo proyecto? ¿Cómo se conciben a sí mismos? ¿Perdedores o fracasados?

El retrato de la derrota política

En octubre del 78, Eligia encuentra una caja con fotografías y recuerdos de su vida profesional y su matrimonio con Arón. Cuando le pregunta a Mario “¿Qué hago con todo esto?” [199] no se refiere solo a los recuerdos de su matrimonio y a las heridas que le ocasionó dicha unión: también alude a las ideas políticas que sostenía hasta hace un tiempo. Eligia yace junto a un plan político que ya no tiene vigencia. Según el análisis brindado por Ana María Amar Sánchez, durante los años 70 y 80 se derrumbaron los principios que sostenían ciertos proyectos políticos, más conocido como la “caída de las utopías”.

Es evidente que Eligia es uno de los personajes definitivamente enigmáticos a nivel político en la novela. Parece que pertenece al rango de los perdedores ya que reúne ciertos rasgos que caracterizan a este ser político: el exilio que padeció en su vida, el mapa trazado entre América Latina y Europa, las alianzas con otros partidos y la dictadura argentina de los 70.

Cuando Eligia escucha durante el fogón a esa anciana hablar de Eva Duarte, comprende que no existe nada que la vincule con esos sujetos, que nunca logrará comprenderlos y opta por el completo alejamiento de cualquier proyecto político: “a medida

¹⁸ “Que si yo decía algo equivocado o un Nombre Propio, siempre en la cárcel quedaríamos. De mi país en suma, absolutamente nada decir; eso era lo mejor. Yo debía no hablar” [44].

que hablaba la anciana [Eligia] fue adoptando un aire de pasividad desarmada” [203]. Si solo tenemos en cuenta este fragmento, podemos creer que se trata de una resignación o aceptación, propio de los fracasados políticos, pero cuando Eligia le pregunta a Mario qué hacer con todos esos recuerdos, entiendo que su mayor preocupación reside en que su memoria está más viva que nunca y esta capacidad solo es propia de los derrotados.

La decepción de los proyectos políticos y el desplazamiento como el exilio, la ambigüedad en la enunciación al momento de escribir, en este caso en primera persona y combinando diferentes fragmentos encontrados (manifiestos, ensayos, noticias, composiciones escolares, ensayos) son elementos combinados entre sí que vuelven al texto un manifiesto problematizador de los modos de narrar la historia, tanto personal como política, que privilegia la voz de los desposeídos.

Considero oportuno señalar una posible relectura del discurso de la tía de Dina, siguiendo a Ana María Amar Sánchez y definirlo como otra manifestación de un sujeto derrotado. Tanto Dina como su tía son seres marginados de la sociedad y deben lidiar con lo que la guerra les ha dejado: la miseria, la orfandad y la humillación. Dina es prostituta y participa de los actos más degradantes para poder sobrevivir en la Milán de la posguerra. Las palabras de la tía de Dina se oponen con el discurso oficial (en la novela, las palabras del padre fascista de Sandie). Amar Sánchez sostiene que en determinados relatos, el perdedor “va más allá del duelo, no intenta superar una pérdida personal, sino construir un camino en el que la resistencia y la insistencia en la memoria impidan, justamente el olvido” [77]. Al final de su discurso, la tía de Dina sostiene la imposibilidad de volver a realizar determinados actos en ciertos espacios, y como ello afecta la memoria: “Se notaba que no quedaba en aquellos cuartos ningún rincón para el reencuentro, ninguna memoria de lo que allí se había vivido.

Ninguna madre podría cocinar otra vez en esas cocinas” [Baron Biza: 193]. La postura de la tía de Dina deja entrever la reflexión sobre la experiencia de lo vivido: no hay que callar ni ocultar lo que se padeció en esos años, ni el porvenir, aunque este no sea esperanzador: “Hoy todo es distinto. Con la paz las caras parecen siempre las mismas. Pero una ya sabe que alguien de la política se meta decir estupideces para que esas caras empiecen otra vez a ser dobles” [192].

A diferencia de su madre y de la tía de Dina, Mario opta por quedarse al margen y callar: “Yo, como siempre, no opiné ni actué, cada acontecimiento me desconcertaba más. De mi país mejor no hablar [...]” [200]. Tal vez esa resignación se deba a cierto cuestionamiento del vínculo entre la ética y la política. Frente al ataque de su padre a Eligia, Mario se pregunta cómo un hombre como Arón, quien luchó contra las injusticias de un Estado opresor, reaccionara de forma tan violenta contra su madre, un ser vulnerable y frágil [40-41; 217]. Al parecer, frente a este interrogante, Mario no logra concebir como diferentes o separados, lo ético y lo político. Para Mario Gageac, la ética está íntimamente ligada con la política y la piensa como una continuidad. A diferencia del rostro, del discurso y de las ideas políticas partidarias, en la ética no existe un doble: es un todo que se funde con la política y una no puede ser pensada sin la otra. Cuando Mario dialoga sobre política con el padre de Sandie y la tía de Dina, enuncia la misma frase: “¡Qué horror! Me considero un enemigo personal de la violencia ¿sabe?” [122]. Podemos comprender que Mario no concibe que la política vaya de la mano de la violencia, aunque históricamente lo haya hecho. Tal vez esto nos permite pensar que, en cierta forma, hay una ética vinculada a lo político ya que el narrador no postula la aplicación de la violencia como medio de imposición de una idea política. Por eso, tanto en su diálogo con el padre fascista de Sandie como con la tía de Dina, enuncia las mismas palabras, para condenar la violencia [193]. Teniendo

en cuenta estos episodios, que cuestionan el orden de lo político, considero a Mario como un narrador impolítico.

Roberto Esposito [146-150] define a la violencia como aquella postura que ve a la política como conflicto, sobre todo cuando esta está pasando por un momento crítico, que dentro de la novela se enmarcaría en el camino político poco claro. Mario está lejos de ser un sujeto apolítico o imparcial porque decide problematizar la política desde su discurso. Si aplicamos los postulados de Esposito, Mario enuncia la palabra impolítica porque intenta, por primera vez en su vida, no callar y hablar sobre el rostro destruido de su madre y a la vez intenta hablar sobre un país dividido y fragmentado, encarnado en la cara de Eligia. Habla después del desastre, del ataque, aunque no pueda contarle. Debe decir la imposibilidad de contar y el modo de hacerlo es acudir a un artista como Arcimboldo y rescatar discursos de varios sujetos: Mellein, la tía de Dina, la anciana peronista.

Consideraciones finales

Con este análisis, he pretendido realizar una lectura política de la novela de Baron Biza. El autor problematiza a través de su composición el relato de la política y la violencia desde la alegoría y la elusión, dos técnicas propias del discurso irónico. Establece relaciones que no son visibles en una primera lectura e invita al lector armar las piezas de un rompecabezas ideológico y político. Cómo decir el rostro destrozado, el miedo, lo político cuando uno se ha acostumbrado al silencio: este es el problema que atraviesa toda la novela.

“Las leyes del silencio” –primer título pensado para la novela– se ponen en duda a lo largo de la obra. El narrador reconoce que está acostumbrado a callar y su narración rompe con esos mandatos de silencio y rechaza la conciliación. Si no se encuentran palabras para contar aquello que se ha silenciado

tanto tiempo, debemos acudir al arte y a otros sujetos que no callan lo que aparentemente no puede decirse.

La alteración del dispositivo estético, volviendo a Rancière, reside en vincular el lenguaje literario con el artístico a través de Arcimboldo, debido a la imposibilidad de decir la tragedia. El uso de los recursos irónicos permite decir lo político sin ser evidente, disimulando así un enunciado que problematiza el lenguaje literario y el modo de contar lo que no puede decirse. Por otra parte, el lazo trazado entre Eligia y Eva Perón invita a reflexionar sobre dos proyectos políticos, uno radical y otro peronista, encarnados en estas mujeres, que han sufrido vejámenes y se encontraron, sin saberlo, en un mismo espacio, unidas por el relato de un ácido corrosivo.

La novela de Baron Biza es una obra plena de elementos estéticos que merecen ser rescatados y estudiados. Sugiero para próximas investigaciones, prestar atención a lo político y lo estético desde la transtextualidad [Genette], que permita vislumbrar las relaciones intertextuales con otros textos literarios, las architextuales con el y/o los géneros y en particular las relaciones paratextuales desde los epígrafes hasta el apartado de fuentes que figura al final del texto*.

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, ANA MARÍA. 2010. *Instrucciones para la derrota: Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- BARON BIZA, JORGE. 2013. *El desierto y su semilla*. Pról. Nora Avaro. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BOERO, MARÍA SOLEDAD. 2009. "Los misterios del rostro. Una lectura de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza". *Revista Iberoamericana*, XLIV, 227: 523-538.

* Inicio de evaluación: 11 mar. 2015. Fecha de aceptación: 1 jun. 2015.

- CORTÉS ROCCA, PAOLA; KOHAN, MARTÍN. 1998. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- CRISTOBO, NAHUEL. 2010. "Leyes de un silencio (De algunas aproximaciones al sujeto autobiográfico de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza)". *Actas de Cartografía de Investigaciones Semióticas*. VIII Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6, 7 y 8 de octubre de 2010. Posadas, Misiones, Argentina. 697-710.
- . 2013. *Las leyes del silencio: Una lectura crítica sobre El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza*. Tesina de grado inédita. Universidad Nacional de Misiones. 1-127.
- DOMÍNGUEZ, MARTA. 2010. "Sátira e ironía". *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca: Ediuns. 38-45.
- ESPAÑA JIMÉNEZ, PAULA. 2013. "Baron Biza: una novela esculpida sobre la cara destrozada de la madre". En línea: <www.revistaen.clarin.com/literatura/ficcion/Baron-Biza-novela-esculpida-destrozada_0_1025297847.html>
- ESPOSITO, ROBERTO. 1996. *Confines de lo político: Nueve pensamientos sobre política*. Trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. Madrid: Trotta.
- FERINO-PADGEN, SYLVIA. 2010. *Arcimboldo. Nature and fantasy*. Washington: National Gallery of Art.
- GAMBINA, JULIO; CAMPIONE, DANIEL. 2002. *Los años de Menem: Cirugía mayor*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- LINK, DANIEL. 2001. "Un Edipo demasiado grande". En línea: <www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>
- PAULS, ALAN. 2012. "Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo". En línea: <www.letraslibres.com/revista/dossier/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo>
- PIGNA, FELIPE. 2007. "Secuestro y desaparición del cadáver de Eva Perón". En línea: <http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/revolucion_libertadora/secuestro_y_desaparicion_del_cadaver_de_eva_peron.php>

- RANCIÈRE, JACQUES. 2010. "Las paradojas del arte político". *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial. 53-84.
- REY, MALENA. 2013. "Reseña: El desierto y su semilla de Jorge Baron Biza". En línea: <www.losinrocks.com/libros/resena-el-desierto-y-su-semilla-de-jorge-baron-biza>
- SCHOENTJES, PIERRE. 2003. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Cátedra: Madrid.
- TAU ANZOÁTEGUI, VÍCTOR, et al. 2002. *Nueva historia de la nación argentina*. T. IX. Buenos Aires: Planeta.