

El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza. Un relato de violencia y femicidio en clave identitaria

El desierto y su semilla by Jorge Barón Biza.
A story of violence and femicide in an identity key

Fabián Mossello

fmossello@hotmail.com

Universidad Nacional de Villa María

SOCIALES INVESTIGA. Escritos Académicos, de Extensión y Docencia
N°14, Julio-Diciembre de 2022 (pp. 24-36)
e-ISSN 2525-1171
Villa María: IAPCS, UNVM
<http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar>

El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza. Un relato de violencia y femicidio en clave identitaria

Resumen

La obra de Jorge Barón Biza es compleja en matices temáticos, retóricos y enunciativos. Su prosa se despliega configurando un mundo literario que juega, tanto con los recursos lingüísticos, como con lo estético, para construir ficciones que ponen al lector ante un trabajo interpretativo destacado. *El desierto y su semilla* es quizás la novela más leída del autor, con una prosa elaborada que recrea momentos dolorosos de la propia vida del Biza. Las referencias en la historia a la violencia de género y el femicidio permiten una reflexión, desde la ficción, sobre este particular delito que atraviesa la contemporaneidad. En este artículo esbozamos un análisis de las configuraciones literarias del femicidio y la particular manera de configurar el cuerpo de la mujer como el lugar de la identidad.

Palabras clave: literatura; ficción; mujer; violencia; femicidio

Abstract

Jorge Barón Biza's work is complex in thematic, rhetorical and enunciative nuances. His prose unfolds, configuring a literary world that plays, both with linguistic resources and aesthetics, to build fictions that put the reader before an outstanding interpretive work. The desert and its seed is perhaps the author's most widely read novel, with elaborate prose that recreates painful moments from Biza's own life. References in history to gender violence and femicide, allow a reflection, from fiction, on this particular crime that crosses contemporaneity. In this article we outline an analysis of the literary configurations of femicide and the particular way of configuring the woman's body as the place of identity.

Keywords: literature; fiction; woman; violence; femicide

Palabras preliminares

La novela *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza⁷, es un texto que se inserta en una compleja y truculenta historia familiar y, como dicen algunos críticos, es uno de esos escritores cuyos recorridos personales no pueden ser obviados a la hora de leer su producción literaria.

Jorge Barón Biza, además de ser hijo de un político y escritor y de una bella e inteligente mujer de familia tradicional, fue un hombre de letras, cuyos primeros trabajos se concretaron como colaborador en el área cultural de diversas publicaciones porteñas. Las notas más recordadas fueron las que se publicaron en la editorial Kapelusz, en la revista *Arte al Día* y en el suplemento *Radar* del diario *Página 12*. Luego de varios años de residencia en la Ciudad de Buenos Aires, en 1993 decidió mudarse a Córdoba y publicó notas para los diarios *Página 12 Córdoba* y *A diario* hasta el año 2001, como también colaboró en la *Voz del Interior*. Los libros están incluidos dentro de su extensa producción y se destacan *El indiferente*, una traducción-ensayo sobre Marcel Proust, *Papiroflexia* y *El desierto y su semilla*. En esta última obra se pueden encontrar algunos episodios que remiten a la dramática historia familiar que dejó huellas indelebles en su vida. En una entrevista que concedió a un medio local cordobés, el autor se animó a contarle a la gente una ínfima parte de su existencia, presentándose como ese Yo heterodoxo formado “en colegios, bares, redacciones, manicomios y museos de Buenos Aires [...] Rosario, Villa María, La Falda, Montevideo, Milán y Nueva York” (Biza Barón, 1998).

El desierto y su semilla es la novela más conocida del autor, pues en ella Jorge Barón Biza realiza una catarsis de sufrimientos y padecimientos personales. El relato comienza con el momento en que un rostro de mujer, Eligia, comienza a desaparecer bajo los efectos del ácido; horas más tarde, el esposo agresor se suicida⁸. A partir de estas primeras líneas Mario, el hijo de Eligia, inicia un periplo para convertir ese cadáver viviente, en que se había transformado su madre, en un rostro aceptable. Mario viaja con ella por médicos argentinos e italianos, quienes someten a Eligia a innumerables operaciones reconstructivas. Así, su hijo acompaña a su madre y es testigo de su transformación. En su estadía en Milán, Mario conocerá el otro costado de la vida en las ciudades europeas: la soledad, la prostitución, las pensiones y el hospital. Así, se encuentra con un mundo lujoso y exclusivo en el interior de clínicas para las cirugías estéticas y un mundo de afuera, plagado de diversidades y heterogeneidades culturales. En el interior de la clínica tendrá contacto con Sandie, la hija de un rico habitante de

⁷ Jorge Barón Biza fue hijo de Raúl Barón Biza, un millonario escritor y político argentino muy cercano al radicalismo que, como empresario, introdujo el cultivo sistemático del olivo en Argentina, además de la explotación de minas de wolframio y bismuto en el noroeste. La madre de Jorge Barón Biza fue Clotilde Sabattini, hija del líder radical Amadeo Sabattini, quien tenía solo diecisiete años cuando conoció a Raúl Barón Biza. Raúl y Clotilde se casaron luego de que él quedara viudo de la actriz Miriam Steffor, a causa de un accidente aéreo. Por ello, Raúl mandó a levantar el monumento en forma de ala de avión que se encuentra ubicado en el camino que une la ciudad de Córdoba y Alta Gracia.

⁸ En el plano extratextual la escena es homóloga a la que había ocurrido entre la madre del autor, Clotilde Sabattini y su padre, Raúl Barón Biza. Un domingo de 1964, con sus padres y en presencia de sus abogados, se reunieron para arreglar cuestiones relacionadas con el divorcio del matrimonio Biza-Sabattini y, en un momento de la conversación, Raúl ofreció servirle a Clotilde lo que dijo era whisky. Ella aceptó el trago, pero su esposo le arrojó en la cara el contenido de lo que no era whisky, sino ácido clorhídrico. Le produjo gravísimas quemaduras, tanto que pocos segundos después el rostro de la mujer, que hasta entonces todos admiraban por su extrema belleza, comenzó a desfigurarse. Posterior a ese episodio, Raúl Barón Biza se quitó la vida, disparándose un tiro en la sien. El hecho familiar marcó de tal manera la vida de Jorge Barón Biza que nunca pudo superar la tragedia en que se fue sumiendo su entorno afectivo.

Milán, mientras que en la calle y en las tabernas, donde va a tomar, se encuentra con la prostituta Dina. La otra mujer de la que se habla es Eva Duarte de Perón, enterrada en un cementerio sin nombre identificatorio cerca de la clínica donde está Eligia. Una coincidencia entre lo familiar, personal y la política que la obra recrea en algunos lugares de su historia, para poner en contacto a Eligia y a quien fuera primera dama argentina. Las dos son admirables y el cuerpo de ambas está siendo manipulado en Italia. Eligia intenta recomponer su rostro y, así, dar nueva forma a su identidad; a Eva, por otra parte, la embalsamada trashumante, le buscan ocultar su identidad. En la novela (como ocurrió en la vida extratextual de Clotilde Sabattini y Eva Duarte) aquellas dos mujeres aparecen como enemigas políticas y sufren la tristeza del borramiento de sus nombres.

El trabajo analítico que presentamos tiene como objetivo desplegar algunas líneas de sentido que la novela escogida plantea en relación con la corporalidad y los efectos que produce sobre ella la violencia de género, entendida en sus tramas tanto materiales como simbólicas. En particular y a partir de un planteo metodológico estilístico-semiótico nos focalizaremos en las series sígnicas, con énfasis en índices y símbolos, que el enunciador ha dispuesto en su estrategia comunicativa para narrar la metamorfosis de un cuerpo, el de Eligia, convertida en otro/yo/sujeto bajo una intensa metamorfosis. Es, además, importante destacar el énfasis que pondremos en la estructura policíaca del relato, en tanto género estructurante de la voz narrativa que busca descifrar el enigma de la agresión.

Violencia de género y femicidio en *El desierto y su semilla*

La novela de Barón Biza, *El desierto y su semilla*, reconstruye el itinerario de lo que llamaríamos una metamorfosis. Eligia ha sido agredida por su marido, Arón, en el momento en que ella iba, de alguna manera, a poner fin a la relación matrimonial. Es decir, Eligia le estaba pidiendo el divorcio al hombre con quien había construido un matrimonio atravesado por la violencia, la soledad y el vacío afectivo. En el departamento que el narrador describe y cohabita con Eligia y Arón (sus padres), su madre ha decidido enfrentar esa soledad y ese desamor. Dispuesta a la conversación con Arón en la sala de lectura, este le arroja ácido (vitriolo) en la cara con un doble propósito, tal como lo presenta el enunciador: agredir materialmente el rostro de su esposa, como una manera de borrar las marcas de belleza que Arón no puede dejar incólume y, al mismo tiempo, borrar la historia de una relación, a través de la venganza hacia esa mujer que lo está dejando. Es decir, el vitriolo en el rostro tiene una funcionalidad material, a partir de la venganza sobre el cuerpo de la mujer, y otra simbólica, que busca el borramiento de una identidad, produciendo esa metamorfosis que la convierte, sin cambiar su nombre, en otra mujer. Por lo tanto, *El desierto y su semilla* empieza con una escena de violencia de género en el marco de un drama pasional que terminará con el suicidio de Eligia:

En el coche que la lleva de urgencia al hospital, el rostro de Eligia se va desintegrando por el efecto del ácido. A su lado va Mario, su hijo y narrador de los hechos, que desde entonces la acompañará a lo largo del lento proceso de reconstrucción de ese rostro, sin el cual ninguna identidad sería posible, ni la de la madre ni la del hijo (Biza Barón, 1998: 2).

De alguna manera, el texto nos presenta el largo proceso que va de la agresión a la curación de una mujer; curación que no es el paso para restituir una identidad igual, idéntica, misma, sino curación de las heridas al asumir un nuevo rostro que Eligia aceptará estoicamente a manera de resistencia-pasiva, ante la violencia del hombre. Es interesante

observar esta tensión entre la violencia de Arón, su marido y cierta calma del sujeto sufriente, Eligia, como una manera que tiene el enunciador para proponer a la mujer como un lugar de concentración de temas positivos e innegables como la vida, el amor y la fidelidad.

Así, desde las primeras líneas, la novela articula un tríptico de personajes, dos masculinos y uno femenino. Un triángulo afectivo con relaciones diferenciadas por la tipología del lazo: de cuidado entre Mario (el narrador e hijo) y su madre Eligia; de amor/odio entre Eligia y Arón, y de rechazo entre Mario y Arón. En este triángulo de personajes, Arón es el punto de concentración de los efectos de sentido más negativos y Eligia el de los positivos, siendo Mario el que liga estos dos extremos. El hijo es un catalizador afectivo y, en parte, su acción narrativa supone un trabajo de sutura de eso que se torna incomprensible en la delictividad contemporánea, pero que constituye una presencia cada vez más intensa: el femicidio.

Estos vínculos entre los actores centrales de la novela de Barón Biza se ven matizados, algunas veces por la ternura y la proximidad y otras por ciertos momentos de violencia. Es el caso del hecho central dentro de la novela cuando Arón arroja ácido en la cara de Eligia. Este hecho funciona como disparador de toda la acción novelesca y punto de inflexión en la trama, entre un pasado luminoso en el que Eligia gozaba de su identidad como mujer política y reformista docente, y un presente asociado con el sufrimiento, la violencia de género y el borramiento lento y doloroso de una identidad:

En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban las líneas de los músculos de su cara, bastante suaves hasta ese día, a pesar de sus cuarenta y siete años y de una respingada cirugía estética juvenil que le había acortado la nariz. Aquel recortecito voluntario que durante tres décadas confirió a su testarudez un aire impostado de audacia se convirtió en símbolo de resistencia a las grandes transformaciones que estaba operando el ácido. Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tenido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad (Biza Barón, 1998:4).

El narrador alude a la relación entre sangre y ácido en el momento en que se va a vivir al departamento de Arón por unos días. Espacio de las reminiscencias, donde están los restos de la tragedia: la sangre, las líneas del vitriolo sobre las cosas, los raspones, un escenario de violencia en donde no es posible encontrar una idea tranquilizadora. Pero, quizás, el elemento más importante que atraviesa toda la novela es la idea de que Mario, el narrador, haga partícipe al lector de un largo proceso de develamiento de ese otro Yo, en que se va convirtiendo el rostro de Eligia. De alguna manera vamos asistiendo, acompañando al narrador en la lectura del texto, al trazado del mapa inscripto en la cara de la mujer a través de los trabajos del vitriolo. Una metamorfosis que no va a poder detener ninguna de las cirugías. Mejor dicho, las cirugías van a producir la segunda alteración en el rostro de Eligia. Como ya adelantamos, el hecho de violencia de género desplegado en la novela no solo parece buscar un daño irreparable para desintegrar la belleza como atributo no negociable (si Eligia deja a Arón, este la destruye para que no sea ya de nadie más) sino que, también, se estaban borrando las marcas de una subjetividad; Eligia solo conservaría su nombre en un cuerpo que ya no es el mismo.

En este sentido, el rostro es un elemento clave para ir asistiendo al proceso de transformación de una mujer en otra; proceso narrado por su hijo que, además de acompañarla, se convierte en lector y relator de la metamorfosis de Eligia en "crisálida

doliente” (Biza Barón, 1998:64). Este proceso no es menor en el texto de Biza y abre toda una lectura que podríamos encuadrar en una trama detectivesca doblemente compleja. Por un lado, existe un hecho que es la agresión y mutilación del rostro, lo que luego de años desemboca en el suicidio de Eligia. Este suceso supone un acontecimiento policiaco que el narrador irá mostrando en sus causas, su contexto, su historia, la naturaleza del victimario y la condición de la víctima. Por otro lado, el rostro de Ligia es un mapa a descifrar, en el que se han inscripto las marcas del odio, el resentimiento, la envidia, la intolerancia; es decir, valores asociados a casos de violencia de género y de femicidio.

Dos tramas policiales, en las que Mario se constituye en narrador-detective de verdades en distintos órdenes de la historia. Una en el plano histórico, político y social en el que Eligia es destacada pedagoga, política en ascenso (en el marco de una pugna entre el Partido Radical y las principales figuras del peronismo de los años '50). Espacio de circulación social que se ve truncado por un hecho de violencia de género. A partir de esto, se abre la otra trama negra que se ubicará en la interioridad de la mujer, en su rostro constituido en segundo enigma de la novela; rostro hecho mapa inescrutable, pues ¿es Eligia la que se esconde detrás de la máscara de la tragedia o es ya otra mujer que comparte el nombre? De esta manera, la novela puede ser leída como el desarrollo de estas dos búsquedas por parte de Mario, quien arma lenta, fluctuante y hasta anárquicamente el mapa de la vida de la víctima.

En este sentido, *El desierto y su semilla* presenta cruces entre la novela policial negra y ciertos temas que hacen a una narrativa existencialista. Un dato clave del texto, que aparece en relación a la agresión y luego reconstrucción de una identidad, es justamente que la manera de indagar sobre el rostro de Eligia articula un enunciado existencial con origen en Mario, quien ahora está interesado en “la gente que hace daño” (Biza Barón, 1998:32). Porque en el fondo, el existencialismo desborda lo policial y coloca la historia en un problema del hombre y la mujer en un mundo en que resulta difícil salirse del esquema violento. Entonces, la violencia se desliza hacia un problema mayor: los orígenes, funcionamiento y alcances del mal. Así, la novela de Biza nos acerca a la lectura de clásicos de la literatura negra como *El gato negro* (2019) de Poe o *Reyunos* (2008) de Antonio Di Benedetto. Arón agrede a su mujer y luego se suicida, dos acciones que sintetizan la fuerza del mal como modelo de relación en el mundo. Por eso, Arón es un personaje sin remisión, sin salida en la novela. Conforman un personaje que se ha edificado sobre la ley del resentimiento absoluto que modula y modela las acciones.

El otro gran pliegue policial tiene que ver con la búsqueda de un sentido al enigma de la mujer y, en particular, de esa mujer que es Eligia. En esa otra cara del enigma, la configuración de lo femenino se ofrece como un abismo de sentidos hacia un mundo interior que no es de fácil comprensión. El enunciador intenta una posición gnoseológica respecto a que, según el relato de Dina, “el mundo interior [...] femenino nunca va a ser comprendido completamente [...] sólo podemos intuir nosotras las mujeres” (Biza Barón, 1998:133). Así, lo femenino, y sobre todo desde el punto de vista de Eligia, se ubica en un contexto existencial y lugar de lo indecible, en el sentido de que hasta el final del texto no sabremos qué es lo que está pensando la madre de Mario y cómo ha asimilado la violencia. El rostro, como mapa de un alma en metamorfosis y lugar en el que se está inscribiendo un enigma, no dice muchas cosas para el observador externo. Nadie sabe con certeza que hay detrás de la piel y el silencio de Eligia.

Es interesante observar cómo el enunciador va operando como detective de ese rostro que se va haciendo a partir de párpados, boca, ojos, labios y pómulos. Todas metonimias subordinadas a la metamorfosis de la piel, único elemento dinámico que va

cubriendo y descubriendo los lugares invadidos por el ácido. Hay una lucha en esa reconstrucción entre lo artesanal quirúrgico y el sostenimiento de una humanidad. En la escena en la que se le reconstruyen los párpados aparece esta tensión asociada con la mirada del mundo, pues si Eligia no podía cerrar sus ojos a voluntad, se estaba privando en ella de la nota central de lo humano: la meditación, la reconcentración a través de la mirada interior.

Aquí se abre un asunto destacado que va a recorrer toda la novela y que aparece con mayor intensidad en el viaje que hace Mario con su madre a Italia para iniciar el proceso de reconstrucción facial. Este tema tiene que ver con la monstruosidad, porque ese rostro deformado por el ácido incluye también la configuración de un sujeto que ya no es ella, sino que se ha convertido en algo extraño, que espanta, asusta a los otros.

Así, esa conexión entre la cara y la monstruosidad es una de las claves que el narrador va poniendo como tema y punto de inflexión entre un pasado luminoso, público e intelectual en el que la persona de Eligia se construye a partir de la belleza e inteligencia y un presente de la historia marcado por el ostracismo y la monstruosidad. En este proceso de transformación, el narrador es el único que intenta naturalizar la metamorfosis e hilvanar el pasado de una madre oradora política e impulsora educativa y un presente, en el que se ha convertido en mirada silenciosa, alguien que está ahí vivo, pero en silencio. En este presente, Eligia llama la atención de los otros, no por sus discursos y su belleza, sino por esa metamorfosis inconclusa en la que se ha convertido, como es la escena al descender del avión en Italia y aparecer con esa combinación entre monstruosidad y deformación, es decir, lo que es ella ante los otros:

El avión apagó sus motores con un suspiro de alivio [...] antes de salir nos detuvo una de las jóvenes, —no, por favor, esperen un momento ustedes —decían—, pues ustedes descienden después [...] al pie de la escalerilla estacionó una ambulancia, pensé que esa atención del capitán era una exageración; después de todo, el pequeño partido político en que actuaba Eligia ni siquiera estaba en el gobierno por esos días [...] Eligia me esperaba en la silla de ruedas como abandonada en la pista, a un costado del avión brillante [...] no podía componer ninguna expresión (Biza Barón, 1998:59).

De modo que en la novela de Barón Biza venimos destacando algunos aspectos fundamentales que podemos ir resumiendo. El primero de ellos tiene que ver con la presencia insistente de la metonimia del rostro como elemento fundante de la identidad de los sujetos humanos, pero que puede ser alterado para, juntamente, modificar, desvirtuar, destruir esa identidad a través de su metamorfosis. La segunda cuestión está relacionada con el policial y el valor que se le da en la novela, al menos en dos niveles de la historia: de la investigación sobre los sucesos anteriores y posteriores a la agresión a Eligia por parte de Arón, una investigación que tiene al narrador como protagonista-testigo de un suceso de violencia de género, y de la investigación que se inicia con la desfiguración del rostro de aquella mujer asociada, como dice el Dr. Calcaterra (el médico esteta de Milán) con lo que él llama "los laberintos del rostro" (Biza Barón, 1998:84). Una investigación que se hace existencial —por las ligaduras con la vida de Eligia— y metafísica, porque también puede ser encuadrada en una pugna entre el bien y el mal. Este es un punto sugestivo en la novela, de momento que Arón va acumulando un sinnúmero de valoraciones negativas que lo ubican en el centro de un sistema axiológico disfórico que integra resentimiento, locura, violencia, fracaso, lo que lleva a construir la figura del mal absoluto.

El Dr. Calcaterra es un personaje interesante, pues es el que pone ese costado filosófico al proceso de reconstrucción de la cara de Eligia, dando una explicación no convencional a la violencia sobre las mujeres y poniendo el caso de Eligia en el marco de

una hermenéusis corporal, cuasi artística, en la que los injertos de piel son, para el doctor, pinceladas en un cuadro probable e hipotético. Dice en la clínica a Mario: "su padre ha creado alguna cosa de nuevo, no podemos negarnos entonces. Sólo nos resta darle a la tragedia su propia naturaleza como su camino para expresarse, quitar las viejas ruinas para que la nueva cara se forme en libertad sin laberintos engañosos" (Biza Barón, 1998: 82).

Discurso que termina de elaborar Calcaterra, con esa idea de que la sumatoria de las partes de una cara forman el rostro y que la identidad está asociada a un nombre, al decir "esa mujer recuperará todas las funciones: párpados labios todo. Pero la estética, eso se lo dejamos a la vida, permita que el mundo se familiarice con esa nueva forma" (Biza Barón, 1998: 82). Es decir, volvemos a la relación entre violencia de género, identidad y monstruosidad, lo que confluirá, a manera de corrientes oscuras, hacia el suicidio de Eligia. Deformación que aparece con insistencia en esta novela, como el resultado en el orden material y simbólico cuando se agrede a una mujer, pues los femicidios están asociados, casi siempre, con escenas previas de violencia y agresiones psicológicas-corporales. Mario observa a Eligia a través del lugar vacío en que se ha convertido su belleza:

Al salir del quirófano se afanaban a su alrededor varios médicos y enfermeras [...] No estaban más los párpados [...] y las cuencas mostraban los ojos en blanco hundidos y completamente inmóviles [...] Se veían porciones de huesos del pómulo de la mandíbula los dientes y molares [...] La contemplé varias horas absorto (Biza Barón, 1998:81).

La metamorfosis de la mujer agredida se acerca a una imagen mortuoria, premonición del narrador de eso que lleva adentro, debajo de su piel, detrás de sus ojos y colgada de sus manos, lo que es la propia muerte.

En *El desierto y su semilla* es destacada la representación de la sexualidad. Podemos afirmar que el delito de femicidio ocurre en el marco del enfrentamiento violento entre hombres victimarios y mujeres víctimas, y que en este tipo de interacciones, la sexualidad es un dato no menor. Se puede decir que el femicidio tiene como origen estados pasionales complejos, como los celos, la envidia, lo que lleva al enojo y la cólera. En todos estos estados la sexualidad es clave. En el juego de representaciones que la novela propone, Mario, narrador y testigo-protagonista de la historia de Eligia, representa el centro radiante de relaciones con distintas mujeres. En la novela se destacan tres actores femeninos, que permiten construir un abanico mínimo pero significativo de posibilidades de relación de un hombre con una mujer. La primera de ellas es Eligia, madre de Mario, sobre la cual caen todas las cualificaciones positivas: cuidado, respeto, reconocimiento, maternidad, intelectualidad y fortaleza. Está construida en la novela de esa manera, para ser la imagen estoica de los modos de recuperación de una mujer ante el infortunio, a pesar de que Biza no construye modelos a seguir y Eligia decide, al final, suicidarse. La segunda mujer es Dina, como ya referimos, una prostituta que contrasta fuertemente con los efectos de sentido que se producen en relación a Eligia. Dina es alguien que permanece oculta para Eligia, quien no hubiera aprobado el contacto con Mario. Este la conoce en un bar cercano a la clínica y con ella establece una extraña amistad, ya que Dina, por ejemplo, le pide a Mario que la acompañe cuando está con algún cliente. Es interesante la configuración del vínculo Dina-Mario para mostrar las posibilidades de la sexualidad y, también, para exponer el estado pasional del hijo de Eligia, quien ha desmontado casi todo vínculo con el sexo, diríamos; es un impotente psicológico que opta, por lo menos en este pasaje, por la no violencia. Un momento

interesante, atravesado por el sadomasoquismo con uno de sus clientes, donde Mario defiende la no violencia:

De pronto a la voz de Dina se sobrepuso con sus matices de prepotencia insegura esta vez también con cierto tipo burocrático [...] Dina [...] trató de compensar a desgano exagerando su resistencia teatral. Los pelos de su pubis se movieron como patas de hormigas que no van a ninguna parte. El hombre miraba atentamente hasta que, excitado, me incito —dale pégale, —yo no le pego a nadie, es mejor que lo hagas tú —me dijo en voz baja—, —qué, tienes miedo de una puta —insistió el hombre—, —si te gusta así bien, si no buena noche, yo no le pego a nadie (Biza Barón, 1998:100).

La tercera es Sandie, que aparece casi al final de la novela. Una chica joven de clase alta italiana con quien realiza otros itinerarios ciudadanos. Con ella conoce otras facetas de la sociedad, en las que se destaca la frivolidad, cierta doble moral, sobre todo del padre de Sandie que, siendo casado, va a los prostíbulos. Acá aparecen los contornos de una sociedad, la de Milán, y, a través de algunos personajes de clase alta, se reconstruyen unas formas de vida, tal como las mostrará Carlos Fuentes en ese libro memorable de *Las buenas conciencias* (1996), con personajes que viven una vida pública respetable y otra privada, que muchas veces se contradice con la primera. Esto sucede con el padre de Sandie: “su padre se retiró después [...] Antes de salir del comedor me metió en el bolsillo su tarjeta con la dirección de un prostíbulo” (Biza Barón, 1998:132). Por lo cual es una constante, exceptuando la relación con Eligia que es su madre, que el narrador no establezca vínculos empáticos con Dina y Sandie, pues su manera de relación con la mujer está caracterizada por cierta pasividad e impasibilidad, a partir de una mirada existencialista y marcada por claros y oscuros, pero sin comprometerse afectivamente con ellas. Mario, más bien, aparenta vincularse con las mujeres a partir de una estructura de sexualidad bloqueada, dentro de un espacio comportamental en el que el sexo circula como un asunto complejo y hasta contradictorio, al conjugar deseo y placer con lujuria y masoquismo. Todos estos mezclados, paradójicamente, con ciertas formas de la apatía. Es decir, una sexualidad sin goce, una sexualidad sin amor, una sexualidad que se ejerce como una acción vacía. Estas conductas parecen ser explicadas en la novela a partir de las vivencias del hijo con un padre violento, a causa de las cuales Mario no puede establecer contactos profundos con las mujeres, pues ha aprendido en carne propia que el amor lleva indefectiblemente a la muerte.

En un pasaje interesante de la relación entre Mario y Dina, el enunciador muestra hasta qué punto el hijo de Eligia ha desactivado sus deseos y solo ha tomado en cuenta, como una monomanía corporal, la piel de hombres y mujeres, única referencia de su existencia: “Dina se mostró delgada [...] Pero al acostarse sobre el sofá nacieron curvas de una sensualidad imprevista y el triángulo de ombligo y pezones se convirtió en una vela tensa” (Biza Barón, 1998:218). Mario asiste, por primera vez en la novela, a un espectáculo de erotismo y sensualidad, como si esa mujer con la que solo ha realizado recorridos urbanos y ha quedado clausurada en la metonimia de la piel, se proyectase, ahora, hacia un cuerpo que debe ser admirado como un todo,

suspendido fuera del tiempo, tenía demasiado marcados los abdominales [...] pero el conjunto en sí permanecía alejado de la historia de los detalles [...] Había cometido un error al concentrarme sólo en una pequeña fracción de piel del brazo [...] Dina era infranqueable, resultaba inútil tratando de decir algo de sus labios o de sus músculos abdominales porque ella era el principio mismo de la unidad (Biza Barón, 1998:219).

Esta percepción de Dina como un todo bello e infranqueable es un leitmotiv novelesco de momento: si hay belleza e inteligencia en la mujer, debe ser destruida,

bloqueada, negada. No en vano Arón intentará destruir a Eligia y a Mario. En otra escena de su relación con Dina, violentará su cuerpo. Un mismo patrón comportamental, originado en la sinrazón de la agresión a la mujer. Así, desde el suceso policial inicial del ácido sobre el rostro, el enunciador en *El desierto y su semilla* está reconstruyendo las lógicas del femicidio en el borde mismo de lo incomprensible, pues matar a una mujer es el último impotente acto de posesión que tiene un hombre. Una tensión contradictoria entre amor-odio parece animar la mente de Arón: ama a una mujer como Eligia y, cuando el amor va siendo sustituido por el desamor, emerge el rencor, los celos y el odio, tres componentes básicos en los casos de crímenes de mujeres.

Como adelantáramos, en la agresión a Eligia y luego su suicidio encontramos los rastros autobiográficos que ligan inexorablemente sucesos de la vida de Jorge Barón Biza; su padre, Raúl, y su última esposa, Clotilde. La agresión con ácido de Arón, el suicidio de Eligia y Arón no hacen sino entablar un puente con esos otros suicidios de Raúl Barón Biza y Clotilde Sabattini y, de alguna manera, avizorar esa otra muerte que todavía no había llegado: la del propio Jorge Barón Biza. *El desierto y su semilla* se constituye, de esta manera, en un texto de cruces entre estos dos planos: el referencial, que hunde sus ligaduras en la vida de los Biza, y el ficcional. Esto supone un pacto de lectura algunas veces cercano a la realidad autobiográfica de hechos que, aunque con nombres cambiados, son similares a los narrados en la novela. Sin embargo, creemos que la novela no hace sino poner escenario a un drama, primero el del mismo Jorge Barón Biza, para desplegar, desde la ficción, ese mundo complejo, contradictorio y profundamente existencialista que tiene Mario (imagen especular en la novela del autor). El lector deberá optar por establecer distintos pactos de lectura para hilvanar y deshilar, al mismo tiempo, las referencias constatables con los procesos de ficción y entender, indefectiblemente, que *El desierto y su semilla* es una obra de ficción, a pesar de las enormes vinculaciones con la vida del autor, el contexto político y la realidad histórico social de la Argentina atravesada por el peronismo de la década del '50.

La existencia de una mujer violentada, como se viene diciendo, está asociada, en esta novela, a una mente masculina como la de Arón y relacionada a una serie de condicionamientos sociales, históricos, culturales e ideológicos con marcado énfasis de una visión machista. Esto supone el recurso a las conductas autoritarias que resignifican a la mujer como objeto a poseer o destruir. Este es el esquema básico que alimenta los femicidios, configurados sobre un componente pasional en el que el hombre, si no posee a la mujer-objeto-cosa, la destruye para que no 'sirva para nadie más'. En la novela que analizamos, Arón representa este tipo de actor-hombre en el que convergen un conjunto de semas negativos que lo modalizan para querer, desear y poder generar la muerte del otro sexo. Arón figurativiza la suma de atributos que lo llevan a ser un sujeto cuya cosmovisión, y así lo muestra un libro no editado que encuentra Mario en su departamento, está más cercana a "un torrente de resentimiento absoluto [...] Un grito de rencores estertóreos: odiaba las mujeres [...] las personas prepotentes, las personas serviles, los gitanos, los intelectuales" (Biza Barón, 1998:240). Así se constituye en el victimario perfecto, sediento de violencia, en el que se concentran mal, odio, destrucción y muerte.

En este sentido, la novela se torna existencialista, pero también podríamos decir metafísica, al proponer la construcción de sujetos caídos, asociados al mal —como lo es Castel, el protagonista de *El túnel* (2011) de Ernesto Sábato, aunque en la obra de Biza, el componente violento es un dato que acerca el texto a la estética del policial negro—. Arón aparece bajo un impulso atractivo disfórico contra Eligia, un grito desesperado en el borde

del mundo que hace desierto a su paso; Arón convierte el mundo en desierto y en ese desierto no hay lugar para la mujer y el amor, pues "para llegar voluntariamente al desierto, Arón había descarnado su amor por Eligia" (Biza Barón, 1998: 140). Entonces, el enunciador perfila ese tipo de hombre que se ha convertido en un "prisionero existencial" (Biza Barón, 1998: 244) que descarga sobre las mujeres todo el rencor sexista, ya que Arón "se cree superior a cualquier otro en asuntos de mujeres y desde muy joven se resentía con ellas por no ser el amante exclusivo de ellas" (Biza Barón, 1998: 241).

El mismo personaje Mario va construyendo esa imagen de un Arón incomprensible porque el femicidio es incomprensible, siendo Eligia blanco de una pulsión destructiva que mata por, tal vez, resentimiento o pura oscuridad dentro de una lógica de locura que busca obturar inteligencia y belleza, dos atributos esenciales de su esposa. Una lógica a la que parece no poder escapar su hijo, narrador y protagonista de la historia. Al final de la novela, Mario resuelve un ritual de seducción empezado por Dina, al modo de cómo lo aprendió de su padre.

Así, la estada en Milán guarda un incidente último que es significativo para delimitar ciertas conductas masculinas en relación a la mujer y mostrar paralelismos entre las acciones de Arón y su hijo. En la escena que describimos, Mario es seducido por Dina y este reacciona de manera violenta, lo cual desarrolla una serie de efectos de sentido contradictorios, pues de la amistad con Dina se pasa al sujeto erótico y de este a la violencia. Esta secuencia narrativa de la agresión de Mario hacia Dina genera un marco axiológico conductual que cierra la novela con una moraleja: la violencia de género puede ocurrir en contextos diversos y en el marco de relaciones diferentes y, por lo tanto, no es un suceso ligado únicamente a las condiciones de pobreza económico-cultural.

En esta escena vuelve a ser destacada la presencia de la metonimia corporal, la piel, como el lugar donde el enunciador ha puesto el punto exacto donde ejercer la violencia. Dice Mario:

Cada parte de su cuerpo existía tomando en consideración a la que la continuaba. Recordé mi Nietzsche: 'tu cuerpo no dice yo, más actúa como Yo'. Era con toda ella con lo que yo tenía que actuar, no con sus fantasmagorías ni fragmentos de su piel. Sentí calor y el pantalón tenso. Di un paso en su dirección (Biza Barón, 1998:219).

Lo que corresponde al momento mismo en que Mario va a agredir la cara de Dina cuando ella intenta completar su relación sexual. Porque la belleza lastima, duele en el corazón de aquel que la contempla. Mario no puede escapar a los designios de un mal familiar e infringe la barrera ética que ha venido defendiendo y construyendo en todo su recorrido, entonces:

Dina comprendió que yo estaba conmovido. Cerró sus ojos y acercó sus labios. Tomé de mi bolsillo la navaja. La saqué sin vacilar y le corté un pómulo. Pude ver el hueso por un segundo, antes de que se cubriese de sangre. También tuve tiempo de aplicar un segundo corte en la cara, antes de que Dina abriese los ojos horrorizada, no por las heridas, sino porque no entendía lo que estaba ocurriendo. Recuerdo que en aquel momento pensé que sus cicatrices serían vistosas, pero no graves (Biza Barón, 1998:222).

Incisión en el rostro, material y simbólica, que significa también un tajo en la membrana débil que limita el entendimiento entre hombres y mujeres, pues la violencia femicida es asimetría física y ética.

El rostro ha recorrido como tema toda la novela. Una metonimia del cuerpo femenino significativa constituida, como cita el mismo Barón Biza de Paul De Man, por la conjunción de distintos funitivos:

La voz asume la boca, el ojo y finalmente la cara, una cadena que es manifiesta en la etimología del nombre del tropo, *prosopon poiien*, conferir una máscara o una cara [prosopon]. Prosopopeya es el tropo de la autobiografía, por el cual el propio nombre [...] se convierte en tan inteligible y memorable como la cara. Nuestro tema se vincula con el dar y el quitar caras, con cara y descaro, "figura", figuración y desfiguración (Biza Barón, 1998:224).

Rostro, nombre e identidad conforman un tríptico que se puede romper si se cortan las ligaduras invisibles pero fuertes entre lo corporal, lo simbólico y lo social respectivamente. Arón rompe el rostro para desintegrar el nombre y el sujeto social; por ello, al final, Eligia no encuentra otro camino más que el suicidio, en ese trabajo infructuoso de reconstrucción del rostro, que es también el largo proceso de volver a tener nombre.

Algunas observaciones finales

El enunciador ha venido construyendo, entre las tramas del hecho policial, una imagen de mujer como sujeto incomprensible e insondable desde la lógica del hombre. Entonces, lo que no se puede entender y poseer como objeto de deseo y lugar de la voluntad del hombre debe ser destruido. Ese hombre es Arón, un paradigma de sujeto ambiguo que pasa de construir escuelitas y monumentos al amor de más de setenta metros de alto a arrojar "ácido a su amada [...] una evolución que no puedo entender [...] [dice Mario] ¿cómo se puede hacer daño a una mujer indefensa? [...] ¿Cómo puede hacerle daño a una mujer que lo había querido?" (Biza Barón, 1998: 242).

Esto abre una línea de entendimiento para toda la novela. *El desierto y su semilla* es la escritura del mal concretado en un femicidio, porque desde que Arón arrojó ácido al rostro de Eligia, ella ya está muerta: muerta su identidad, muerta como mujer política y educadora, y muerta como sujeto de deseo. Femicidio que comienza con una reacción ante la imposibilidad de una posesión, por eso la violencia contra el cuerpo tiene su lógica, siendo la cara el lugar enfatizado donde poder infligir y producir la incisión desfigurante y romper, así, el espejo de esa identidad que tanto inquieta. La muerte final de Eligia, una vez que ha soportado todos los avatares de la vida y ha tenido el valor de salir a la escena social nuevamente como otro Yo idéntico y, al mismo tiempo, diferente, es simbólica, en tanto la violencia de género deja huellas irreparables que la mujer no puede suturar. Sutura que tal vez llega con el suicidio, ese único momento de libertad que Eligia se había reservado.

Bibliografía

Biza Barón, J. (1998). *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Trips ePub.

Fuentes, C. (1996). *Las buenas conciencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gandolfo, E. (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.

Mossello, F. & Melana, M. (2014). *El discurso del policial. Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*. Córdoba, Argentina: Eduvim.

Sábato, E. (2011). *El túnel*. Buenos Aires: Austral.

Consultas web

Di Benedetto, A. (2008). Reyunos. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-reyunos-fragmento-1052065/html/28df24ec-83d8-4fed-aa1c-4997811313ab_2.html. (Consulta, abril de 2022).

Poe, E. A. (2019). El gato negro. *Aion.mx*. Recuperado de: <https://aion.mx/literatura/gato-negro-edgar-allan-poe>. (Consulta, abril de 2022).