El desierto y su semilla. Regeneraciones portentosas de la lengua y el espacio urbano

Delfina Cabrera
Universidad Nacional de La Plata/ CONICET

Et ta mère, c'est un paysage ou un visage? Un visage ou une usine?[1]
Jean-Luc Godard, *Numéro Deux*, 1975.

"Qué gran pena no poder continuar leyendo. Apenas acababa de conocer la existencia de Jorge cuando se me ha matado", así anuncia Enrique Vila-Matas su triple hallazgo, el de una novela, un suicidio y un escritor; pero tarde, porque diez años atrás ninguno de los tres era noticia para nadie. En la ciudad de Córdoba, algunos meses antes de que Argentina quedara atravesada por la crisis de 2001, Jorge Baron Biza, escritor, periodista y docente, había saltado por la ventana de un piso doce, al igual que su madre y su hermana azafata, pero distinto de su padre, también maldito y escritor, que eligió darse un tiro en la sien después de volcarle a su esposa y madre de Jorge un vaso de ácido en plena cara. El que se le ha matado a Vila-Matas es entonces el último de una serie o linaje que hace historia a fuerza de dejarse caer contra su herencia, un escritor que entra en la piel del biógrafo acaso para probar que toda autobiografía funciona, al decir de Iris Murdoch, como un método más para salvarse de sí mismo.

El desierto y su semilla, su única novela, se publica en Buenos Aires en 1998 y se distingue, insólita, del amplio conjunto de textos que Baron Biza escribió para revistas y periódicos argentinos. La agresión contra la madre que le da inicio, además de crónica policial y portada de matutinos locales a mediados de los años sesenta, fue a su vez el hecho reconocible que puso el libro al amparo del género autobiográfico y al margen o resguardo involuntario de mayores indagaciones críticas. Pero el carácter excepcional de esta novela le debe menos a la historia trágica que narra que al acto de

[1] "¿Y tu madre es un paisaje o un rostro? ¿Un rostro o una fábrica?" (mi traducción).

escritura que prueba, como señala Martín Albornoz, "desentrañar los mecanismos y procedimientos del arte entendido en su sentido más general y llevarlos a la práctica" (14).

Baron Biza podría haber escrito una gran novela autobiográfica e incorporar al fin los rasgos de un paisaje familiar tan célebre como siniestro (no sólo en términos de historia familiar, sino también con respecto al modo en el que esa tragedia podría haberse convertido en literatura). Pero no; del rostro de la protagonista, Eligia, es imposible desgajar una lengua y un paisaje conocidos: la novela cambia las coordenadas valiéndose de una forma de escritura que lejos de forjar una lengua extranjera dentro de la lengua propia (retomando el postulado clásico de *Kafka. Por una literatura menor*), lo que hace es *provocar* su plasticidad, atizarla mediante la puesta en contacto o en conflicto de sus propios materiales y su tradición.

El narrador, encerrado en sucesivas clínicas con su madre, trasladándose de Buenos Aires a Milán y de Milán a Buenos Aires, va registrando las innúmeras descomposiciones y excoriaciones del rostro destruido:

> En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encresparon 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. [...] 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. La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes (Baron Biza *El desierto y su semilla* 11).

El ácido continúa actuando sobre la piel mucho tiempo después de haberla tocado. Como en *El rostro ajeno* de Kôbô Abe, la cara se transforma en un espacio semoviente. El descarne cotidiano despliega "la laboriosidad del caos plaga" (*El desierto y su semilla* 13): una cadencia de descomposición y reconstrucción que le otorga al rostro su autonomía y lo dispensa de los trazos obligados de la identidad.

Puesto que los rostros se producen en torno a formas esperables, en cada uno de ellos reconocemos los rasgos que animan a sus portadores. Madre o padre, médico o paciente, mujer o varón. A cada rostro, su lengua: "un niño, una mujer, una madre de familia, un hombre, un padre, un jefe, un profesor, un policía —señalan Deleuze y Guattari— no hablan una lengua en general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos" (*Mil mesetas* 172-173). Es por esto que sería más preciso decir que no portamos un rostro, sino que somos

portados y hablados por él. Sin embargo, en el espacio incierto de la piel de Eligia, en la geografía de sus relieves tundidos, lo que se exhibe, antes que la identidad de una mujer divorciada, es la violencia fundadora que permite que cada rostro sea percibido como tal.

A cada rostro, también, su paisaje. Ciudades, pueblos, parques funcionan como rostros de lo urbano, así como los rostros evocan paisajes que fueron añorados o deseados. La correlación rostro-paisaje da cuenta de una evidencia visual que organiza y otorga inteligibilidad, una diagramación del espacio que es inseparable de los cuerpos que lo habitan y lo perciben. ¿Cómo significa, entonces, el espacio en esta novela urbana y sin rostro definido?

Si, como escribe Fermín Rodríguez, "analizar la literatura en términos de espacio supone captar dos movimientos: uno es el trazado de límites y clasificaciones; y dos, el de los movimientos de huida, de flujos, de formas fluidas" (17), el movimiento que ejecuta *El desierto y su semilla* es un desplazamiento de la organización soberana del rostro que se supone debería portar la "literatura latinoamericana". Alejo Carpentier, en 1964, afirmaba que "la gran tarea del novelista americano está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos" (13). Se trataba, en otras palabras, de elevar la fisionomía urbana local a la altura de las grandes ciudades literarias, como la Praga de Kafka o la Dublín de Joyce (Ferreira Gonçalves Pimenta 17). En *El desierto y su semilla* esa tarea adquiere un giro particular, pues es Milán, y no Buenos Aires, que no cesa de ser otra, como la piel quemada, irreconocible y móvil:

> Ninguna dirección era constante, ninguna referencia, estable; no había damero que enmarcase el conjunto. [...] Toda esa incertidumbre sin referencias empeoraba con la niebla obnubiladora que fue cayendo, la primera gran niebla densa del año. Costaba distinguir si a diez metros se podía doblar a la izquierda, a la derecha o no había salida (42).

Mediante un delicado procedimiento de composición, el narrador va injertando en el rostro de la madre (de la madre-lengua), en la propia sintaxis de identificación de la lectura, un cocoliche (ese modo de hablar propio de los inmigrantes en la Argentina, caracterizado por la mezcla de idiomas) que no responde a sistematicidad ni gramática alguna, pero que es la materia que hace posible construir el espacio en la novela. "De mi País, en suma, absolutamente nada decir; eso era lo Mejor. Yo debía no hablar" (33), escribe el narrador en sus cartas de infancia, recordando quizá la cita de Jacques Vaché con la que Julio Cortázar comienza *Rayuela* (1963): "Nada mata más a un hombre que verse obligado a representar un país". En nombre de una redención del cocoliche, extrayéndolo del costumbrismo para acercarlo al terreno borroso de la lírica, Baron Biza escribe la vibración de una lengua en un rostro inasible, "toda esa incertidumbre sin referencias" vuelta el mismo espacio donde sucede la escritura. De allí que la presencia de Giuseppe Arcimboldo atraviese la trama y la composición misma del texto.

Pintura móvil, la de Arcimboldo "pasa virtualmente de una pintura newtoniana, fijada en la inmovilidad de los objetos representados a un arte einsteiniano en el que

la posición del observador entra en el estatuto de la obra" (Barthes 42). El trabajo de Baron Biza con la lengua y el espacio es un arte plástico de la descomposición; reproduce el procedimiento de Arcimboldo y logra crear un paisaje imponiendo una nueva forma sobre la precedente: "No me diga que este Arcimboldi no veía las cosas con audacia degenerada. Lo odio tanto que me fascina. ¡Nada de perspectiva, ni espacio racional, ni movimiento localizado!" (*El desierto y su semilla* 63). Así funciona el espacio del desierto: pone las evidencias visuales en estado de emergencia y hace de la ciudad menos una realidad a incorporar o a describir que una materialidad en la que hundirse.

El desierto, "artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino", como sugiere Rodríguez (14), desencadenó una tradición literaria, desde Guillermo Enrique Hudson hasta César Aira, pasando por Domingo F. Sarmiento y Esteban Echeverría, que supone la invención de una geografía vacía (por vaciada) que será aquella de la madre patria. Baron Biza toma lo que ha quedado fuera de ese paisaje (la barbarie, las malas lenguas, el argentino que da asco en las aerolíneas de bandera), para volverlo contra sí mismo, perder el rostro, y escribir.

Es este procedimiento artístico el que saca a la escritura del rango de estandarte de la tradición nacional y el que exige a su vez pensar en términos de una circulación de la ficción literaria que ya no entra dentro de la geopolítica del siglo XX. Sobre este punto, también Albornoz, antes de hacer entrar a Baron Biza en el club de los excéntricos, propone otra figura para él: la del escritor-centro. Para repensar la ubicación de la literatura latinoamericana en tanto periferia con respecto a Europa, vuelve al ensayo "Centro-periferia" del escritor Alberto Laiseca y señala que "la verdadera literatura en nuestras latitudes encuentra su posibilidad de realización en la obra de aquellos escritores que hacen estallar la posible vinculación de dependencia, constituyéndose ellos mismos como centros perfectos o casi perfectos" (15).

El modo en que Baron Biza hace estallar esa relación de dependencia está, precisamente, en la creación de lo que dio en llamar "cocoliche globalizado", o sea, "un principio formador que no proviene de las normas, sino de una pugna entre la expresión, la ignorancia y la experiencia" (*Por dentro todo está permitido* 155). La precariedad de la lengua y del espacio en la novela, esa "cadencia antifuncional" que la sostiene sin describir nada es el gesto que le permite a Baron Biza escapar del género autobiográfico y crear una forma de escritura en carne viva, abierta a lo que irrumpe y se instala como injerto incómodo y necesario en la tradición de la que parte.

El desierto y su semilla abre una serie que es preciso analizar para poder extraer, como reza en el versículo de San Juan del que se deprende el título de la novela, "el mucho fruto que lleva". *Un episodio en la vida del pintor viajero*, novela que César Aira publica en el año 2000, es acaso el primero de esos frutos. Allí se relata la estancia argentina del pintor alemán Johan Mortiz Rugendas, quien pierde el rostro al ser primero fulminado por un rayo y después arrastrado tierra abajo por un alazán desbocado en el medio de la pampa. Con la cara hecha un descalabro, horror de toda simetría, Ruguendas alcanza el clímax de su técnica pictórica cuando, envuelto en una mantilla negra de mujer, deja de pintar el "rostro inexpresivo del paisaje

pampeano" para captar el oleaje del malón. Pero también, en *Romance de la negra rubia* (2014), novela de Gabriela Cabezón Cámara protagonizada por una artista okupa se prende fuego a lo bonzo para evitar un desalojo. Sobrevive por milagro y es elevada a santa patrona de los sin techo y representante de la Argentina en la Bienal de Venecia. Se enamora ahí de una suiza que empieza dándole su amor y su fortuna para despedirse regalándole su cara. El trasplante se logra con éxito y la negra regresa rubia y gobernadora a Buenos Aires.

El desierto y su semilla podría ser así el primero de esta serie en la que los aparatos sensoriales se destruyen para inventar un espacio literario que prescinde de espejos y de rastros referenciales; un espacio plantado en el límite del silencio y el grito para palpar "esas construcciones alejadas de la voluntad del arquitecto" (37), o dicho de otro modo, la regeneración portentosa de una lengua que precisa desfigurarse para labrar su espacio.

Referencias documentales

Abe, Kôbô. *El rostro ajeno.* Madrid: Siruela, 2007. Impreso.

Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero.* Buenos Aires: Literatura Random House, 2015. Impreso.

Albornoz, Martin. "Prólogo". *Por dentro todo está permitido: reseñas, retratos y ensayos*, Buenos Aires: Caja Negra, 2010. Impreso.

Baron Biza, Jorge. *El desierto y su semilla.* Buenos Aires: Simurg, 1998. Impreso.

Baron Biza, Jorge. *Por dentro todo está permitido: reseñas, retratos y ensayos.* Buenos Aires: Caja Negra, 2010. Impreso.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1982. Impreso.

Cabezón Cámara, Gabriela. *El romance de la negra rubia.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Impreso.

Carpentier, Alejo. "Problemática de la actual novela latinoamericana". *Tientos y diferencias.* Montevideo: Arca, 1964. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Trad. De José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 1988. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor.* Trad. Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Era, 1978. Impreso.

Ferreira Gonçalves Pimenta, Sofia Vera. *La nueva geografía de la novela: narración e invención o la ciudad como un espacio literario en la narrativa latinoamericana.* Tesis doctoral (inédita). Universidad de Bérgamo, 2013. Impreso.

Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea.* Londres: Chatto & Windus, 1978. Impreso.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.

Vila-Matas, Enrique. "Enigmas variados." *El País,* 18 junio de 2006. Web. 1 noviembre 2016.