

Italianidad siniestra y degeneración familiar: algunas claves góticas para El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza

Agustín Conde De Boeck

CONICET – UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

ABSTRACT

As an anomalous and transgressive novel, Jorge Barón Biza's *The Desert and Its Seed* (1998) has become a classic of Argentine literature in recent decades. In this paper we are interested in approaching its reading based on its link with that "Gothic mode" read by critics as a perverse nucleus omnipresent in Rio de la Plata literary tradition. We will focus on two aspects that could be considered cardinal: (a) the uncanny representation of the Italian and (b) the recurring motif in Argentine literature of the decline of old oligarchic families.

Keywords: Gothic, Barón Biza, Italy, Uncanny, Argentina.

Novela anómala y revulsiva, *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza se ha convertido en un clásico de la literatura argentina de las últimas décadas. Aquí nos interesa abordar su lectura a partir de su vinculación con ese "modo gótico" que la crítica ha percibido como núcleo perverso omnipresente en la tradición literaria rioplatense. Nos centraremos en dos elementos que consideramos cardinales: (a) la representación siniestra de la imagen de lo italiano y (b) el motivo recurrente en la literatura argentina de la decadencia de las viejas familias oligarcas.

Palabras clave: Gótico, Barón Biza, Italia, Siniestro, Argentina.

Pero ni siquiera puedo mirarte, a pesar de que quisiera hacerte muchas preguntas, enterarme de muchas cosas y observarte detenidamente. ¡Tal horror me das!

Sófocles, *Edipo Rey*

[...] that the sins of the fathers are visited on their children [...]

Horace Walpole, *The Castle of Otranto* ("Preface to First Edition")

Soy más fuerte que Dios, voy a destruir, destruyéndome, esta agrupación de espermatozoides desarrollados.

Raúl Barón Biza, *El derecho de matar*

Jorge Barón Biza necesitó (o pudo) escribir una única novela, *El desierto y su semilla*. La aspiración, sin embargo, es desmedida: reconstruir, en una interpretación total, no ya el sentido de su propia vida (en todo caso, esta novela escapa permanentemente de lo meramente autobiográfico), sino el significado profundo, acaso destinado a permanecer en una siniestra semi penumbra, del vínculo tormentoso que unió a sus padres. Jorge Barón Biza fue hijo de Raúl Barón Biza (1899-1964), figura célebre y excéntrica de los años de la Década Infame. Fraguada como una exploración ficcional, distorsiva en más de un aspecto, de un episodio autobiográfico, la novela se presenta como una anomalía dentro del campo literario argentino, en consonancia con otras ambiciosas narrativas publicadas a fines de los noventa¹, como *Los sorias* de Alberto Laiseca, *Vivir afuera* de Fogwill, *El traductor* de Salvador Benesdra o *La Historia* de Martín Caparrós, con

¹ El autor terminó de escribirla en 1995 y la presentó en 1997 al premio Planeta con el título de *Leyes de un silencio*, sin llegar a ser seleccionada. La primera edición fue costeadada por él mismo y apareció en Ediciones Simurg (*annus mirabilis* para esta editorial que, en un mismo año, publicó *El desierto y su semilla*, *Los sorias* de Alberto Laiseca y *Las islas* de Carlos Gamerro). La novela experimentó una recuperación crítica al ser reeditada por Eterna Cadencia en 2013 (esta editorial había operado una vindicación análoga en 2012 al reeditar *El traductor* de Salvador Benesdra, otra gran novela de fines de los noventa soslayada durante más de una década), aunque ya había venido cosechando la veneración de figuras como María Moreno, Alan Pauls, Christian Ferrer y Sylvia Sáitta. Tres volúmenes recopilan sus ensayos y reseñas periodísticas: *Los cordobeses en el fin de milenio*, junto con Rosita Halac (Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1999), *Por dentro todo está permitido* (Buenos Aires: Caja Negra, 2011) y *Al rescate de lo bello* (Córdoba: Caballo Negro, 2018). El título del segundo, aunque proviene de un subrayado del autor en *Viaje al fin de la noche* de Céline, ciertamente recuerda a los títulos de las novelas del padre.

las cuales comparte los atributos de una enorme autoexigencia compositiva, una ostensible singularidad estética, así como una autoimpuesta voluntad de ocupar el lugar de “obra maestra” tanto en la producción de sus respectivos autores como en la tradición literaria dentro de la cual emergen.

Nos interesa leer en *El desierto y su semilla* la circulación de ciertas figuraciones simbólicas del miedo, asociables a la concepción freudiana de lo siniestro. Como obra extraña y transgresora, atravesada por una estética de lo grotesco, consideramos que esta novela está permeada por recursos y motivos novelescos donde se despliega un repertorio de infamias morales que, si bien de evidente cuño decadentista y existencialista, establecen un fuerte vínculo con las modalidades canónicas que la ficción gótica ha cobrado en la tradición literaria argentina.

Ya Julio Cortázar, en sus programáticas “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, reafirmaba la impregnación de lo gótico en la literatura argentina a partir de una transposición compleja: “hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y escritura [...] pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente” (1975, 151). Esta apropiación no solo habilitó proyectos creadores decadentistas como los de Quiroga y Lugones (quienes superaron el moderatismo discipular que los narradores decimonónicos como Juana Manuela Gorriti, Miguel Cané o Eduardo L. Holmberg habían operado sobre la imitación un tanto simplificada de Radcliffe, Poe o Hoffmann), así como tampoco tuvo su efecto exclusivamente en el surgimiento de una literatura fantástica compleja y cosmopolita (Borges, Bioy Casares, Castillo, Ocampo, el propio Cortázar): también dispuso un imaginario oscuro para representar la vida de la ciudad, tal como se percibe en el gótico urbano² que va de Arlt y Mujica Lainez a Denevi y Sabato, donde se elabora una atmósfera narrativa saturada de reminiscencias góticas que recrean, a partir de variantes distorsivas del realismo decimonónico, los foscos escenarios mentales de Fiódor Dostoievski, Joris-Karl Huysmans y, en el caso de Sabato, del existencialismo de Sartre y Camus.

Por su parte, como un destilado más desorbitado, profético y tenebrista de esta vena gótica, el pensamiento ensayístico de Ezequiel Martínez Estrada (exornado por los más extraños relatos y piezas teatrales que se han escrito en el país) configura la filosofía sintomática por antonomasia de un período donde gran parte de la ficción optaba por buscar en lo oculto e invisible los significados

² Tomamos el concepto de *urban Gothic* de la definición que propone Kathleen Spencer (1987 y 1992) al estudiar la representación de la degeneración urbana en *Drácula* de Bram Stoker. La noción se ha aplicado en general a la escenificación lúgubre, laberíntica y sórdida del espacio urbano, en especial en la literatura industrial y post-industrial, cuyo paradigma se encuentra en la novelística de Charles Dickens y sus oscuros suburbios y tugurios londinenses.

secretos y las supersticiones estremecedoras que permitieran explicar los atavismos nacionales.

Herederero de esta vocación de “acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias” (Cortázar, 146), Jorge Barón Biza encontró en un cierto “modo gótico” (cfr. Amícola 2003) los recursos para erigir ese inquietante monumento narrativo a su oscura prosapia familiar que es *El desierto y su semilla*. Sin necesidad de caer en las tramoyas artificiales y el “gran guiñol” (Cortázar, 150), Jorge Barón apeló sin mediaciones a la lógica de lo siniestro, que es aquella que motoriza el núcleo perverso de la narrativa gótica.

Señalamos como una línea crítica digna de ser explorada –vacante en los estudios más completos en torno a esta novela (Saítta 1998; Rogers, 2004; Boero 2006, 2008, 2009 y 2017; Musitano 2017; Ferroggiaro 2018)– la clave de lectura que habilita la vinculación de *El desierto y su semilla* con el modo gótico. Proponemos, en esta línea, dos perfiles que despuntan en la novela como elementos que dialogan con la ficción gótica y, muy especialmente, con sus ecos en la tradición literaria argentina: (a) la representación siniestra de la “italianidad” y (b) el motivo de la decadencia de las viejas familias de la oligarquía argentina, que da lugar, como veremos, a todo un despliegue de “gótico doméstico”.

Cuestión de modo: el mapa del gótico en la literatura rioplatense

Que la tradición literaria argentina está apacentada sobre la base de una constante variación y transformación de temas y motivos que componen la parafernalia del género gótico ha sido y es objeto de mapeos y reterritorializaciones críticas³, sea para (a) definir el sentido de las dicotomías axiológicas fundacionales del siglo XIX, (b) rastrear las derivas simbólicas del terror político como columna vertebral de la experiencia social e histórica argentina, (c) intentar establecer la circulación y reciclaje que la recepción de esta literatura extranjera hizo productiva para desarrollar una literatura fantástica, o bien (d) explicar el fenómeno de reflujos de un nuevo terror en la literatura argentina reciente.

Amícola afirma que “las razones por las que el modo gótico encuentra un *humus* tan fértil en el Río de la Plata tienen que ver [...] con el proyecto borgeano desde las décadas del 20 y 30 de oponerse al realismo literario” (200). En esta interpretación, es la oposición borgeana al paradigma realista de Gálvez, al realismo socialista de Boedo y a la resurrección güiraldina de la gauchesca lo que

³ En este plano cabe mencionar la insoslayable producción crítica de José Amícola, Carlos Abraham, Pablo Ansolabehere, Sandra Gasparini, Carlos Culleré, Juan Pablo Dabove, Adriana Goicochea, Jimena Néspolo, Nadina Olmedo, Marcos Seifert, María Negroni, Martín Sorbille y Ana Eugenia Vázquez, Mónica Bueno, entre otros. Nosotros mismos hemos realizado algunos modestos aportes al área.

vendría a estimular la emergencia de una ficción contaminada por la discursividad gótica, lo cual acuerda con la observación que hacía Cortázar (1975) sobre el gótico rioplatense. Y, sin embargo, es inevitable notar cómo, por ejemplo, la vertiente tremendista y oscura del realismo socialista que postula Elías Castelnuovo (por no mencionar las ambiguas filiaciones estéticas de Roberto Arlt) poseen en sí el mismo germen de obsesión por lo grotesco, monstruoso y extravagante que exhibirán años más tarde, en Estados Unidos, los escritores emblemáticos del gótico sureño, como William Faulkner y Carson McCullers.

En cierto sentido, si la escuela de literatura fantástica asociable al proyecto borgeano y al entorno de *Sur* (con sus antecedentes en Lugones y Quiroga) encuentran, tal como lo ven Cortázar y Amícola, la formulación de una verdadera ficción gótica, en el sentido decimonónico del término, lo cierto es que escrituras como las de Castelnuovo, Arlt y luego Martínez Estrada articularán todo un andamiaje gótico derivado, más que de la literatura fantástica, de la distorsión estética del expresionismo alemán (Kafka), del naturalismo francés (Zola) y del tremendismo español (Gutiérrez Solana), así como, hacia atrás, del onirismo psicológico de Dostoievski y de los ominosos *slums* londinenses de Dickens. Asimismo, como han estudiado diversos especialistas, una buena parte de las ficciones fundacionales de la Argentina decimonónica hacen uso de recursos de la novela gótica sin plegarse por completo a sus constreñimientos genéricos y sin ceñirse necesariamente a la literatura fantástica, tal como ocurre con el *Facundo* de Sarmiento (cfr. Duff 2021; Ansolabehere 2011 y 2012a), *Amalia* de Mármol (cfr. Gasparini 2003 y 2004; Ansolabehere 2012b; Ferrer Plaza 2018) o “El matadero” de Echeverría (cfr. Culleré 2008; Ansolabehere 2009; Sorbille 2010 y 2015), y de allí hacia el núcleo mismo de la gauchesca (Ansolabehere 2003).

Y es que la circulación de una estética gótica en la literatura argentina (como claramente acierta a sostener Amícola) no se limita exclusivamente a la filiación de género, sino más bien a la infiltración de un cierto modo discursivo que se sirve de recursos de lo novelesco tal como fueron desarrollándose y ramificándose a partir del sustrato de la novela gótica. No obstante, no se trata de que la tradición literaria argentina responda a un funcionamiento particular, puesto que la noción de *gothic mode*⁴ atraviesa gran parte de la crítica contemporánea, especialmente

⁴ En especial a partir de la distinción de Alastair Fowler (1997) entre género y modo genérico: si un texto puede pertenecer de forma excluyente a un género específico, el modo genérico permite percibir en un texto dado la intervención de elementos incompletos asociables un género, mientras que la estructura externa de este (su forma, podríamos decir) se halla ausente o se trasciende. Un modo genérico (como es el caso del modo gótico) puede reconocerse a través de una sutil semiótica de motivos, estereotipos, giros retóricos o guiños paródicos. Muchos críticos argentinos, como Amícola o Goicochea, abrevan específicamente en la distinción de Fowler para erigir su aplicación del concepto de “modo gótico” a la literatura argentina.

angloamericana, y es el eje desde el cual se percibe la articulación, transformación y reapropiación de la ficción gótica en la literatura mundial desde el siglo XX hasta la actualidad. Es en este marco que los motivos, en tanto elementos discursivos, de la italianidad siniestra y de la decadencia de las familias oligarcas nos permiten ensayar aquí una lectura desde la cual reconocer el modo gótico en *El desierto y su semilla*.

El caso y la novela

Raúl Barón Biza (1899-1964), político, aventurero, escritor maldito y playboy de la oligarquía cordobesa (aunque nacido en Buenos Aires), configura toda una leyenda oscura en su provincia. Hijo de terratenientes millonarios, pasó su juventud en la París desaforada de los años veinte, despilfarrando su fortuna en juergas y extravagancias. En la madurez, además de las obras literarias decadentes y sentimentales que lo hicieron conocido (de las cuales hoy sus descendientes deniegan los derechos de reedición y los críticos reafirman su pésima calidad), Barón Biza se consagró a una vida política saturada de contradicciones: para completar la perfección de su malditismo, militó en las filas del radicalismo y se enfrentó ideológicamente a su propia clase de origen. Sus libelos y declaraciones revolucionarias durante la Década Infame, contrastantes con sus costumbres de excéntrico ricachón, le valieron la persecución política y sucesivos encarcelamientos. En 1933 publicó la que sería su obra más célebre, *El derecho de matar*, que dedicó escandalosamente al papa Pío XI y se convirtió en *best seller* en Argentina. Novela erótica y pseudofilosófica, supurante de ira, resentimiento, misoginia y arengas revolucionarias, le valió un juicio por obscenidad. El prólogo a la novela es muestra suficiente de su carácter megalómano:

Lector. No quiero, ni debo engañarte. No necesito tu aplauso, no temo a tu brazo, ni me hace falta tu dinero. Estoy más allá del oro y de la fama; más allá de esa fe que te hace creer sincera la caricia de tu hembra y la mano de tu amigo. No te pido respeto ni mofa. Estoy por encima de tu admiración o de tu burla. No espero tu aceptación ni tu rechazo. Voy hacia ti sin que me llames, seguro de mí mismo. (1949, 3)

Dos cruentos hitos jalonaron esta vida de excesos y escándalo. Por un lado, la trágica muerte de su primera esposa, Myriam Stefford, al estrellarse con su avioneta en la provincia de San Juan, en 1931, y el posterior monumento ciclópeo que él hizo construir en homenaje, en su estancia de Alta Gracia: un obelisco más alto que el de Buenos Aires bajo el cual, supuestamente, se oculta un tesoro

(construcción digna de la más afiebrada fantasía *laissez-faire*)⁵. El otro fue el atroz atentado que cometió en 1964, cuando desfiguró a su segunda esposa, Rosa Clotilde Sabbatini, con quien se encontraba desde hacía años en trámites de divorcio, al arrojarle ácido sulfúrico en el rostro, para luego suicidarse de un disparo en la cabeza. Los suicidios posteriores, los de esta exesposa y ambos hijos del matrimonio, sellaron la infamia a la que la familia parecía estar sentenciada, desde un comienzo, por la base patológica del carácter paterno.

Jorge Barón Biza, uno de estos hijos suicidas, retrató en *El desierto y su semilla* aquel perturbador episodio: el hijo acompaña a la madre, grotescamente desfigurada por el ácido, a través de una peregrinación, más bien un calvario, por las diferentes cirugías reconstructivas y estados anímicos. Al tratarse, no de una obra autobiográfica, sino, en todo caso, de una autoficción (siguiendo la noción de Philippe Lejeune⁶, es decir, de una ficción no carente de distorsiones, especialmente en los nombres propios), prima la estilización antes que el acontecimiento duro, así como un cierto abrillantamiento existencialista y decadentista como destilado reflexivo del mórbido acontecimiento.

Hay narrativas que se entregan a un prurito que podría llamarse clasicista (si no purista): concentrar la autoexigencia de su prosa en una apertura (una primera frase) cuya fuerza expresiva y sintética exhiba la promesa de convertirse, con el paso del tiempo, precisamente, en una referencia clásica. Desde “¡Sombra terrible de Facundo voy a invocarte [...]!” hasta “No hay, al principio, nada. Nada”, la literatura argentina abunda en aperturas que son, en sí mismas, prácticamente el frontispicio de toda una declaración de principios literarios. No sería errado afirmar que *El desierto y su semilla* –aunque el tiempo, no necesariamente la justicia, prescribirá su supervivencia– posee en su frase inicial esa cualidad fascinante que permite ver cifradas allí las tensiones fundamentales de su mundo:

⁵ En *Contra Córdoba*, Diego Tatián describe este monumento con las siguientes palabras: “una absurda construcción de inequívoca semiología sexual (pene, cuerno...) asendada a la pacata sociedad cordobesa, un monumento-insulto que, como un arcano de la década infame, continúa allí aunque el nuevo trazado de la ruta hacia Alta Gracia haya decidido evitarlo – los memoriosos podrán recordar el personaje arltiano que hasta hace algunos años conducía por unas monedas al lúgubre interior del irónico cemento erguido” (2016, 21).

⁶ Según Philippe Lejeune (1996), una de las formas del autodiscurso es la autoficción: en este género, el autor no sella el “pacto autobiográfico” en su escritura (pacto que entendemos como un tipo de intervención social en la cual el autor asume la identificación con el sujeto de la enunciación y el protagonista de la obra). En todo caso, la autoficción podría leerse como una autobiografía encubierta, ficcionalizada y no legitimada socialmente a través de la explicitación architextual (la pertenencia al género de la autobiografía).

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. (21)

El naturalismo anatómico, el contraste morboso entre armonía y deformidad, y la pertenencia de clase (connotada en la “cirugía estética juvenil”): estas tres claves recorren toda la obra. Pero, fundamentalmente, es el *tono* de la escritura lo que impacta en el comienzo (impacto que luego se acentúa con el correr de la narración): la objetividad descriptiva como enmascaramiento de una perturbadora estolidez afectiva (es el hijo, al fin y al cabo, el que narra). El aparente recurso literario de la objetividad como confesión involuntaria cuya oscuridad declara, con mayor elocuencia que el atentado del padre, la caída moral de la familia, la ruina de una cosmovisión basada en la naturalización del privilegio económico y el enclaustramiento mental dentro de un afrodisíaco esteticismo existencial. Incluso al dar cuenta de los aspectos más cruentos de la desfiguración, imperan en la voz del narrador protagonista (como recurso, pero también como síntoma) las lánguidas referencias a las bellas artes, no carentes de irónica perversidad; los *filosofismos* retorcidos, el ocio improductivo, el vicio hastiado del *niño* de la familia, el dandismo y el carisma para con las mujeres, el *flaneurismo* a través de una inhóspita Milán y una aséptica clínica exclusiva.

Todo en la obra grita una pertenencia crepuscular a la alta sociedad y a una refinada educación de avanzada: cuando las élites culturales caían, lo hacían con la cita culta en los labios. Es la pendularidad entre la oscuridad patológica y el consuelo en la dignidad artística de la tragedia familiar lo que en la novela busca nimbar el escándalo con la altura de un mito gótico, un mito grotesco cuyos tentáculos buscan, en la caída del propio linaje, arrastrar también a la clase de pertenencia y, en el camino, alcanzar esa belleza contradictoria de la ruina y la putrefacción.

Fuera de época

Martín Prieto, al leer *La pérdida del reino* de José Bianco, afirma que ésta narra dos historias a la vez, dos tramas superpuestas: “la de la patética vida de Rufino Velázquez, su progresivo fracaso como amante y como escritor” y la de “la decadencia de la alta sociedad porteña” (2006, 310). Prieto percibe que la novela exhibe un “rechazo” mezclado con “fascinación”

por los jóvenes oligarcas de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, su doble moral, sus modestas orgías, sus vidas vacías y aburridas, tanto en las

enormes quintas bonaerenses como en un velero navegando el delta del río Paraná [...] (*ibidem*)

A su vez (siguiendo con Prieto) esta novela fue trágicamente póstuma. De haber sido publicada durante el primer peronismo, cuando el oficialismo “se disputaba el poder político con la oligarquía”, *La pérdida del reino* habría sido objeto de debate y probablemente habría tenido una recepción más intensa. Sin embargo, al publicarse en los años setenta, la novela “pareció ser, sobre todo, un tardío ajuste de cuentas con una época y una clase social que ya no importaban a nadie” (*ibidem*).

Podría decirse algo equivalente acerca del argumento múltiple de *El desierto y su semilla*: por un lado se encuentra la historia del protagonista, Mario, quien acompaña a su madre (Eligia), desfigurada por el padre, en su trayecto macabro a través de hospitales y posoperatorios entre Buenos Aires y Milán; superpuesto a este argumento, se narra también la decadencia psicológica de la alta sociedad, encarnada en el dandismo megalómano de la figura del padre, Arón Gageac, trasunto del autor maldito Raúl Barón Biza. Asimismo, podría juzgarse que, en cierto modo, también la novela de Jorge Barón Biza es una obra póstuma, como la de Bianco: un “tardío ajuste de cuentas con una época y una clase social que ya no importaban a nadie” (*ibidem*). Puede pensarse en las novelas de fines de los noventa que recuperan la Guerra de Malvinas (*Las islas*), la marginalidad durante la era menemista (*Vivir afuera*) o el fracaso de la izquierda en la coyuntura neoliberal (*El traductor*) para vislumbrar lo extrañamente epigonal que resulta *El desierto y su semilla*, obra que acaso habría podido alcanzar sus mayores cotas de escándalo cultural de haber sido escrita y publicada durante la década del sesenta, cuando los acontecimientos referidos en la narración estaban aún frescos y cuando todavía sobrevivía un resto del esplendor social de los grandes apellidos. Incluso el decadentismo mórbido, el nihilismo existencialista y el cuidado estilístico de la novela resultan para la época de su publicación una pieza de aspecto arcaico (no sin cierto parentesco retórico con los barroquismos de Mujica Lainez y Bianco, o con las fintas existencialistas de Sabato), pero quizás es en ello donde radica parte de su valor como obra marginal, inactual, a destiempo, y donde se justifica su canonicidad: en el carácter espectral de la centralidad cultural que evoca y que solo encarna como eco. Como bien dice Alan Pauls: “el decadentismo de Barón Biza es heredado, y acaso ya fuera viejo cuando el que lo sobreactuaba era su padre, Raúl Barón Biza” (2012). Jorge Barón Biza es un sobreviviente de la historia oscura de su familia, exornada de suicidios. Esa condición de “último de su estirpe” impregna la novela con un tufo testamentario (lo cual deja de ser metafórico si

pensamos en su casi inmediato suicidio, en septiembre de 2001, al arrojarse desde un doceavo piso en la ciudad de Córdoba⁷).

Como hemos dicho, la novela cierra, a fin de siglo, el relato cultural de la decadencia de las antiguas familias de la alta sociedad argentina, un tópico que llegó a configurar toda una tradición del gótico nacional, esos “misterios que no lo son”, como llama Arlt a la fascinación del mediopelo por los misterios novelescos del rico patriciado, el inflado imaginario gótico que ve en la oligarquía “una logia misteriosa y truculenta de señores que van de frac y antifaz a reuniones bimensuales” (1999), que posteriormente engazaría con una tradición, la del relato de *fin de race*, concentrada en la locura atávica de las familias de la oligarquía, la declinación psicológica como consecuencia de la antigua violencia decimonónica que se oculta en los orígenes oscuros de la riqueza familiar.

De *El castillo de Otranto* a los jardines de Bomarzo: los derroteros de la italianidad gótica

Cierta tarde de verano, Sigmund Freud se encontraba paseando por una pequeña ciudad italiana. Deambulando por el laberinto de callejuelas desérticas típico de la fisonomía medievalizante y ruinoso de las vetustas poblaciones mediterráneas, Freud se extravió y llegó hasta un barrio de evidente condición marginal, tal como se dejaba ver por las mujeres pintarrajeadas que se asomaban a las ventanas de las casas. Quiso abandonar de inmediato esa zona y tomó por un atajo, pero, tras errar por diversas callejuelas, volvió al mismo punto. Ante un nuevo intento de escapar de aquel sórdido distrito, volvió a ocurrirle lo mismo:

⁷ Jorge Barón Biza se instaló definitivamente en Córdoba en 1993, donde se dedicó a diversas colaboraciones periodísticas. Estando esta ciudad tan ligada al origen familiar, y siendo, por lo pronto, su lugar de nacimiento, instalarse allí representa una suerte de retorno que tiene ciertas resonancias góticas: el regreso del hijo pródigo al lugar de origen de su estirpe condenada, como Quentin Compson en *The Sound and the Fury* (aunque Jorge vuelve cuando es el último de su familia: “Una gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en un océano vacilante y sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos” [1998a]). El propio Raúl Barón Biza, aunque nacido en Buenos Aires, era hijo de ricos latifundistas cordobeses. Dice Daniel Link que “la fatalidad de ser cordobés acompañó a Jorge Barón Biza toda su vida” y que el padre “tiene en la mitología cordobesa un lugar de privilegio” (2001). Por su parte, Fernanda Juárez (en el prólogo a la edición de los escritos periodísticos reunidos de Jorge Barón, titulada *Al rescate de lo bello*) reflexiona: “Córdoba era una caja de resonancia de las tragedias familiares de los Barón Biza y cuando Jorge eligió ese lugar para radicarse definitivamente también eligió enfrentar *los fantasmas del pasado* y aproximarse al ojo de un torbellino amenazante que podía arrastrarlo. Un monumento en forma de obelisco atraía como una aguja imantada las limaduras y filosos recortes de una historia difícil” (2018, 9; la cursiva es nuestra).

regresó al mismo punto de partida. Finalmente, tras otra tentativa, el médico austríaco logró salir de allí y retornar a la *piazza* de la que había partido originalmente, pero es el efecto de inquietud de aquel momento, esa sensación de indefensión provocada por la repetición de lo mismo, la que años más tarde recordará con la finalidad de ejemplificar el sentimiento de lo siniestro u ominoso (cfr. Freud 1982, 38-39): ese impulso emocional que, definido con el adjetivo alemán *unheimlich* expresa lo inquietante en el seno de lo familiar y que, en el marco del psicoanálisis, le permitirá conceptualizar tanto la idea del retorno de lo reprimido como la de “compulsión de repetición” que subyace al conflicto entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte.

Si bien la ley psicológica que dimana de allí implica que “se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior” (41), todo el estudio freudiano no es sino una pieza de crítica literaria centrada, en particular, en el clásico relato de E.T.A. Hoffmann, “Der Sandmann” (“El hombre de la arena”). Es notable que, al querer definir una noción del funcionamiento psíquico, Freud termine fundando una categoría cardinal para la comprensión de la ficción gótica y sus efectos de lectura. Y es particularmente notable que en la experiencia personal que narra, situada en ese lúgubre *quartiere malfamato*, sea el escenario italiano⁸ el que dé la nota, considerando que cierta italianidad novelesca (cierta imagología de lo italiano⁹) configura uno de los ejes obsesivos de la imaginería de la ficción gótica desde sus orígenes (cfr. Demata 2006). Desde la novela fundadora del género, *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole pasando por las novelas de Ann Radcliffe y los cuentos de Hoffmann, Italia, con sus bandidos, su grandeza artística y arquitectónica, su religiosidad atávica y su sensualidad desaforada, ha sido una suerte de manía para la imaginación gótica de escritores ingleses y alemanes. La italianidad como índice de lo siniestro abunda en la ficción gótica canónica: sonoridad y nomenclaturas italianas como Otranto (Walpole), Udolfo (Radcliffe), Rappacini (Hawthorne), Spallanzani,

⁸ Obviemos las implicancias de clase que hacen a Freud asociar, acaso en un lapsus, lo siniestro con la marginalidad social, pero es evidente que, en tales términos, es cierta espectralidad de clase (siguiendo la concepción derridiana en *Espectros de Marx*) la que formula aquí un efecto de siniestralidad cultural.

⁹ La imagología configura una rama de los estudios de literatura comparada concentrada en el análisis de las imágenes de lo nacional y lo extranjero que se representan en la literatura. Si bien, en tanto disciplina académica, la imagología (tal como es desarrollada por teóricos como Hugo Dyserinck, Manfred Beller o Joep Lerssen) establece específicas distinciones terminológicas y abordajes metodológicos sistemáticos, aquí nos limitamos al uso más laxo del término, asociado a la idea de la representación y recreación literaria de los estereotipos nacionales, en línea con el modo en que Roland Barthes aborda semiológicamente en sus *Mitologías* la retórica y el sistema connotativo que formulan, en los *textos* de la cultura de masas, cierta imagen de “italianidad” o cualquier otro atributo de nacionalidad.

Coppola, Brambilla (Hoffmann), Zanoni (Bulwer-Lytton), Zastrozzi (Percy Bysshe Shelley), Valperga (Mary Shelley), Fortunato (Poe), Spalatro (Sheridan Le Fanu) son solo algunas de las que abundan en sus páginas¹⁰. Incluso en el siglo XX esta fascinación por connotar lo inquietante con caracteres o escenarios italianizantes se mantiene en pie. Baste pensar en algunas *nouvelles* de Daphne Du Maurier (como *Don't Look Now* con su siniestra Venecia), en los relatos de Thomas Ligotti, que reactivan mucho de la estereotipia perturbadora de lo italiano en las nomenclaturas que circulan por su obra, o en las filtraciones góticas en el cine, desde la expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (no por nada un producto derivado completamente de la imaginación hoffmanniana) hasta la inquietante Roma monumental de *The Belly of an Architect* de Peter Greenaway, por no insistir en la obvia referencia al cine *giallo*, que logro hacer un arte sutil del terror a partir de la *exploitation* de los clichés nacionales. En fin, la genealogía literaria de esta correspondencia emblemática entre lo gótico y la italianidad como signo parece conferir cierto espesor imagológico a la mencionada anécdota freudiana, la cual, a su vez, opera como piedra de toque empírica para justificar un concepto teórico (lo siniestro) que no casualmente encuentra su aplicación ejemplar en el campo de la ficción gótica (el cuento de Hoffmann).

También en Argentina las derivas de la literatura gótica produjeron ciertos desarrollos imagológicos asociados a la siniestralidad italiana. Entre los escritores de literatura fantástica de la Generación del 80 (como Eduardo Holmberg, Miguel Cané, Luis V. Varela, Raimunda Torres y Quiroga o Carlos Olivera), la imitación permanente del modelo hoffmanniano estimuló a que las ficciones trasladaran sus ambientaciones más a Alemania que a Italia, a fin de acentuar la fuente germánica de inspiración¹¹. No obstante, ya en el siglo XX abundan ejemplos de cómo la italianidad gótica se filtra en la literatura fantástica o extraña: las escenificaciones tortuosas y pesadillescas de Venecia en “La barca o Nueva visita a Venecia” de Julio Cortázar o en “Máscaras venecianas” de Adolfo Bioy Casares, o bien la fascinación borgeana por el Infierno de Dante (que se expresa no solo en la lectura que hace de los detalles perturbadores de la *Divina Comedia* en sus *Nueve ensayos dantescos*, sino también en ese oscuro relato de venganza orillera titulado “La espera”). También abundan en las novelas naturalistas de Eugenio Cambaceres, en las aguafuertes de Roberto Arlt o en los relatos tremendistas de Elías Castelnuovo (aunque estos tres bajo diferentes signos ideológicos) imágenes

¹⁰ Cfr. el amplio estudio de Juan García Iborra (2007) sobre la representación del mundo mediterráneo en la novela gótica inglesa, de Walpole a Maturin.

¹¹ “Esta noción de que para escribir literatura fantástica había que disfrazarse de alemán –es decir, disfrazarse de Hoffmann–, era sumamente frecuente entre los creadores de literatura fantástica del siglo XIX” (Abraham 2014, 140). Sobre la recepción de Hoffmann en Argentina, cfr. también Abraham 2015, 629-634.

inquietantes del salvajismo o de las angustias de los paupérrimos inmigrantes italianos llegados al país desde fines del siglo XIX, lo cual contrapuntea a su vez con todo un género tragicómico en la época: el teatro del llamado *grotesco criollo*, cuyas pasiones exageradas, miserias morales y animalizaciones monstruosas adquieren por momentos un rango de mascarada expresionista y parecieran emparentarse con los seres excéntricos, degenerados y marginales del *Southern Gothic* norteamericano.

Finalmente, se encuentra una *summa* absoluta del alquímico *Cinquecento* italiano en esa cruce entre novela histórica y novela gótica que es *Bomarzo* (1961) de Manuel Mujica Lainez, nacida de la obsesión del autor por el origen de los grotescos y misteriosos monumentos del *Parco dei mostri*, cuyas caprichosas efigies el *condottiero* Pierfrancesco Orsini mandó construir, en 1550, como parte de los jardines de su castillo.

Consideramos que *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza, con su tétrica y decadente representación de la ciudad de Milán, si bien ésta tiene origen en un episodio autobiográfico y no en una opción estética, se enlaza directamente con esta tradición de la italianidad gótica.

Espacios liminales: el laberinto de Milán y el rostro de la madre

En cierto modo, Milán no solo funciona en *El desierto y su semilla* como una referencia de carácter autobiográfico (la facticidad de que los hechos reales transcurrieran en esa ciudad), sino que, al transponerse a un terreno autoficcional o heterobiográfico (como prefiere leer Boero [2017]: la autobiografía puesta en tensión, la disolución y la alterización de ese relato de la experiencia subjetiva), asume inevitablemente el peso que, como espacio construido desde la literatura, absorbe de toda una parafernalia de clichés y estereotipos culturales. Desde el momento en que la experiencia *real* se reabsorbe en el relato ficcional, la contingencia fáctica del escenario milanés adquiere los atributos de la tramoya, del montaje, de la escenografía imaginaria, y pasa a dialogar con otros artificios en el gran mapamundi de la imagología literaria. Es decir, la Milán de la experiencia se convierte irremediabilmente en una Milán de novela, armada con los retazos de otras iteraciones novelescas del mismo escenario.

En esa Milán de los años sesenta que presenta Barón Biza se funden la reconstrucción y el progreso de la Italia desarrollista de posguerra (era del Plan Marshall y el *miracolo economico* italiano) y los espectros del trauma bélico encarnados tanto en las ruinas y escombros que todavía pueden percibirse, como la idiosincrasia estragada de algunos de los especímenes urbanos que merodean por las márgenes de la ciudad. En sus calles, Mario Gageac encuentra una evasión al clima opresivo de la habitación que comparte con su madre en la clínica; en su

laberinto busca formas de infamia que permiten no solo encauzar su a veces impostado *ennui* existencial, sino también equilibrar con un descenso moral la obra de involuntaria piedad filial que cumple puntualmente al asistir a Eligia en todo momento. De este modo, Milán ofrece al narrador un paisaje donde se proyecta su subjetividad a modo de una exteriorización romántica de todo un repertorio interior de concepciones *malditas*. Esa Milán, en cuya topografía rebuscada y distorsiva (hecha de monumentalismo semiderruido: ruinas que están por dejar de serlo) Mario Gageac superpone el mapa derruido del rostro materno, recibe todo el reflujo semiológico de una ciudad gótica, cercana a esa “ciudad muerta” que, como motivo literario, inaugura esa poética novela gótico-decadentista que es *Brujas, la muerta* (1892), del belga Georges Rodenbach, con su *flâneur* hastiado obsesionado por su esposa muerta, a la que cree ver vagando por las callejuelas de la ciudad, tanto como el narrador de *El desierto y su semilla* percibe en la capital lombarda, aunque en un nivel figurado, la omnipresencia de la madre semi-muerta (y ya definitivamente muerta en el momento en que el autor escribe la novela). Las ruinas milanesas, como signos ominosos de la guerra, en la medida en que entrecruzan destrucción y supervivencia, también reverberan en la imagen del rostro materno desfigurado: destruido, pero, como toda ruina, una señal de que el cuerpo se resiste a desaparecer y se obstina en sobrevivir.

En este sentido, es la liminalidad del espacio urbano la que se hace productiva a la *mirada morbosa* que atraviesa como columna vertebral el conjunto de acciones operadas por el narrador. Según Katie Garner (en Hughes, Punter y Smith 2016), la ficción gótica se caracteriza por escenificar los umbrales y fronteras de la subjetividad a través de espacios liminales, que en cierto modo simbolizan el terror a la experiencia de la muerte a través de lugares donde el cruce entre lo vivo y lo muerto disuelve los límites entre uno y otro (así, por ejemplo, la oscuridad, los subsuelos y túneles, los castillos abandonados y las ruinas, pero también las cámaras mortuorias y la fantasía de estar enterrado en vida, en esa duplicidad liminal entre la tumba y el vientre materno [*the tomb and the womb*; Garner en Hughes, Punter y Smith 2016]). A su vez, Elisabeth Bronfen postula que en los textos góticos la liminalidad expresa la fijación en el cadáver femenino como un símbolo tanto social como biológico, y que se articula en base a la figura de “un cuerpo socialmente muerto, pero no físicamente enterrado, así como en el cuerpo en descomposición” (1992, 198; traducción nuestra). Siguiendo este argumento, la *mirada morbosa* del narrador en *El desierto y su semilla* circula de manera intercambiable entre la liminalidad de la ruinoso y laberíntica Milán, y la liminalidad del rostro de la madre, ambos, ciudad y rostro, flotando oníricamente en la frontera incierta entre la sobrevida y la destrucción. A medio camino, la mirada de Mario Gageac construye un compuesto hilemórfico que circula en la novela a modo de una *ciudad-rostro*.

El rostro de Eligia, los sucesivos estados que la desfiguración encarna, cristalizan en diversas dimensiones representativas de la novela. El rostro materno desfigurado, y la forma en que simboliza una transgresión ética¹², no es solo el tema de la novela: es también la forma en que se produce el movimiento de sus procesos interiores de significación. Todo lo que en la novela *significa* algo, lo hace bajo el mismo régimen con que el narrador percibe la desfiguración del rostro materno, como si este fuera la clave desde la cual se construye todo el lenguaje de la obra: como en el expresionismo arltiano, donde, según Aira, la realidad misma es monstruosa, aquí la realidad entra en distorsión como bajo un efecto de solidaridad filial. Desde una teoría implícita de la rostricidad y la destrucción, tanto la ciudad y lo extranjero como la política y el arte aparecen como derivas de ese grado cero que es el rostro materno.

Atentar contra el rostro

En “Año cero - rostricidad”, texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari incluido en *Mil mesetas* (1980), se plantea la relación entre el rostro y el poder. Las técnicas modernas de la individuación son las que rigen y establecen la normalidad de lo humano. El rostro sería la exterioridad por antonomasia sobre la cual se sustentaría la frontera entre lo normal y lo anormal. El poder exige la significación del rostro, ser significante y significado, o, por el contrario, se es un individuo desviado, anómalo, depravado. Bajo el orden discursivo de la modernidad, las razas no caucásicas, la locura, los retrasos mentales o la llana fealdad han sido representados como cifras liminares de lo humano.

Arón Gageac desfigura el rostro de su exesposa como un acto de destitución simbólica. Al comprender que el divorcio es ya irremediable, Arón decide que, si él no puede poseerla, ella no podrá quedar en una libertad total. Él dejará una huella en esa mujer, una marca: al desfigurar su rostro, la venganza inhabilita a Eligia. Sin rostro, el ser humano pierde individualidad, posibilidad de socializar y capacidad para comunicarse. ¿Cuál es el castigo de Arón a quien fuera su esposa? El claustro total, el encierro en un cuerpo al que le falta el cordón umbilical que lo une con el mundo: el rostro. Como los maridos árabes que exigen a sus mujeres el uso riguroso del velo, Arón la marca con la conminación a una reclusión vergonzante: la de una fealdad integral y definitiva, la de una desfiguración que neutraliza la pertenencia genérica. La condición de mujer centrada no en el órgano

¹² En *Ética e infinito*, el filósofo Emmanuel Levinas define el rostro como el modo por excelencia en que se presenta el Otro al sujeto: el rostro es una categoría en la cual se resuelve el acceso que tenemos a la dignidad trascendente de la persona humana: “Yo me pregunto si se puede hablar de una mirada dirigida hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Yo pienso más bien que el acceso al rostro es, de entrada, ético” (2000, 71).

reproductor, sino en la capacidad de intervención social del rostro: ser mujer bajo la mirada del otro. Esa cosificación humillante de la mirada masculina como determinación de los límites físicos de la femineidad que ya aparecía en *La vida breve* de Onetti (una mujer que, tras una mastectomía, queda exiliada de su género bajo la mirada deshumanizante del hombre). Pero en *El desierto y su semilla*, la marca de propiedad del hombre va más lejos. El atentado busca exiliar a Eligia a la anomalía total (la monstruosidad) y a la liminaridad absoluta (lo inhumano, lo abyecto). La mirada exterior le concederá la repugnancia, la incapacidad de recibir verdadera empatía (solo los ojos sobrevivirán, ese núcleo del rostro y del alma al que solo el hijo podrá remitirse para buscar el vestigio residual de la madre originaria). Su propia mirada interior únicamente le reservará la soledad, la depresión y la locura.

Ya Candelaria De la Sota, en su biografía de Raúl Barón Biza, encuentra que el tema de la corporalidad atraviesa todas las obras del padre:

la decadencia de los cuerpos, de la carne, la descomposición de la materia, le producía un escozor difícil de explicar. Tanta angustia le provocaba el envejecimiento y el paso de los años que prefería a quienes morían jóvenes y dejaban el recuerdo de su belleza como una marca imborrable en su memoria. (2012, 41).

Por su parte, en *El desierto y su semilla* el narrador describe a su padre:

Esa voluntad de Arón por penetrar en la carne de cualquier manera, de poseer con violencia a todo cuanto estuviese a su alcance, sobre todo aquello que se le escapaba o se estaba por desvanecer. Me encontré, sin quererlo, con el carozo de su pánico: la presencia de cualquier vulva. (68)

Esto echa luz sobre el desprecio de su atentado final contra Clotilde/Eligia: desfigurar esa belleza, descomponerla, y arrojar a su exesposa a la ruina de un envejecimiento monstruoso. La particular misoginia de fondo en su concepción de la belleza femenina está atravesada por esa impostura de la admiración posesiva típica en cierta actitud *dandy* y megalómana que Arón/Raúl había adoptado como rasgo fundamental de su personalidad. Concebir a la mujer como un animal bello, sagaz y peligroso que debe ser poseído o destruido. Dice De la Sota: “La idea de que una mujer ejerza sobre él un poder inimaginable, lo aterra. Su misoginia deviene, muy probablemente, de su pánico a ser devorado, consumido, por la mujer amada” (75).

La novela desarrolla una filosofía de la destrucción del rostro. Se esboza un cuestionamiento parejo al de Deleuze y Guattari: la cuestión de la rostricidad. Dicen en *Mil mesetas*:

Precisamente porque el rostro depende de una máquina abstracta no se contentará con ocultar la cabeza, sino que afectará a las demás partes del cuerpo, e incluso, si fuera necesario, a otros objetos completamente distintos. Así pues, la cuestión es saber en qué circunstancias se desencadena esa máquina, que produce rostro y rostrificación. Si la cabeza, incluso la humana, no es forzosamente un rostro, el rostro sí es producido en la humanidad, pero por una necesidad que no es la de los hombres "en general". El rostro no es animal, pero tampoco es humano en general, incluso hay algo absolutamente inhumano en el rostro. Es todo un error hacer como si el rostro solo deviniese inhumano a partir de un cierto umbral: primer plano, ampliación exagerada, expresión insólita, etc. Inhumano en el hombre, el rostro lo es desde el principio, el rostro es por naturaleza primer plano, con sus superficies blancas inanimadas, sus agujeros negros brillantes, su vacío y su aburrimiento. (1988, 176)

Es entonces ese poder escópico el que no logra distribuirse en la novela. La mirada solo recae en el rostro que falta (el rostro constantemente en primer plano, en los detalles de su superficie). El cambio de Eligia, los diversos cambios grotescos que van moldeando sus facciones, nunca retornan al rostro original: abandonan el seno de la personalidad anterior y se arrojan a lo desconocido. Nuevos rostros, no animales, pero tampoco del todo humanos: algo que para el protagonista comporta una cierta aventura estética. Ver hacia dónde se dirige el rostro cuando pierde su humanidad. ¿Qué rasgos afloran? ¿Qué revela el rostro cuando escapa de la sujeción de la normalidad? ¿A qué reglas exteriores a lo mundano se pliega la desfiguración, a qué ocultas leyes sublunares, a qué ciencia de la ruina? En todo caso, el cuestionamiento que respira de fondo, base de la sensación siniestra que impregna la novela, apunta a si ese nuevo orden de rostricidad que adviene en la madre es una superposición al sustrato original y perdido –es decir, una máscara–, o bien si se trata de una arqueología que revela una cara profunda que hasta el momento había estado oculta para, ahora, salir paulatinamente a la luz, a medida que la piel y los músculos van cediendo como consecuencia del efecto corrosivo del vitriolo:

Su figura expulsaba colores y tomaba la conformación de aquellos huecos encontrados entre las cenizas de Pompeya, que marcan el lugar donde se ha consumido un ser humano sofocado por la erupción, vacío que solo por un esfuerzo de la inventiva del espectador dejaba entrever la carne que lo había generado, hasta que a un arqueólogo obvio y sacrílego se le ocurrió rellenarlo con yeso. Al igual que los cirujanos, el arqueólogo obtuvo el horror que nadie puede dejar de mirar, volver a la sencilla mostración de lo cruel, a diferencia de lo que habían sido antes esos huecos en la lava: una teoría general de lo que nos destruyó y todavía nos amenaza. (Barón Biza, 26)

La desfiguración de la madre comporta un estado de angustia infantil: la desaparición de la madre y su remplazo por otra persona. En la novela constantemente se menciona cómo el rostro deformado no es solo la ruina de un rostro pasado, sino más bien uno nuevo, con sus propias normas estéticas. Y a un rostro nuevo corresponde, implícitamente, una nueva personalidad... incluso una nueva persona.

El cirujano Calcaterra, sumido en su delirio espiritual, recruce esta impresión con sus extravagancias: “- Señora, cavaremos en busca del Creador, lo buscaremos en el fondo de las heridas de usted, señora. Lo vamos a buscar y cuando lo encontremos le pediremos que rehaga una nueva mujer” (75).

Al hablar de la distorsión del rostro en el arte vanguardista y en los medios masivos, Jacques Aumont dice: “a fuerza de ser blanco de miradas, el rostro acaba desfigurado” (1992, 16). Esta distorsión que produce, según Aumont, una suerte de “derrota del rostro”, es la que cristaliza en la desfiguración de *El desierto y su semilla*¹³.

La ciudad-rostro

Milán y el rostro de Eligia: la relación es de homología. Cuando Mario sale de la opresiva clínica donde ella está internada, a la espera de las sucesivas cirugías reconstructivas, encuentra en la ciudad una extensión de ese rostro desfigurado que lo obsesiona y espanta. Al describir la calle donde se ubica la clínica, dice el narrador: “callecita de edificios de posguerra que no eran más que cirugía de urgencia urbanística para paliar los destrozos de las bombas” (63). Reconstrucción artificial sobre las ruinas de una ciudad neblinosa y fastuosa: tras la guerra, Milán debió verse como Roma durante las invasiones bárbaras.

El cirujano Calcaterra llama “laberintos” a los pliegues desfigurados del rostro encarnado de Eligia. Igualmente, la Milán que recorre Mario se torna súbitamente un laberinto en el que es fácil extraviarse. Como el rostro de su madre,

¹³ Podría compararse este efecto con el de la película alemana *Ich seh ich seh* (2014), de Severin Fiala y Veronika Franz, en la cual dos pequeños hermanos conviven incómodamente con su madre después de que ésta se somete a una cirugía estética del rostro. Ellos sospechan que bajo los vendajes que la cubren como a una momia y bajo los eventuales lamparones de sangre hay una persona diferente. La angustia proviene, precisamente, de esa falta de lo familiar. Lacan (1999) decía que eso familiar que, al faltar, provoca lo siniestro es el *Heim* de la expresión freudiana *unheimlich*: la casa del hombre, el hogar. No es casual que la experiencia de extrañamiento de los hermanos frente a la madre, en la película, necesite de un segundo recurso metafórico: la convivencia con esa otra-madre coincide con una prosaica mudanza de casa. El drama interior se exterioriza: la casa, el espacio, se rostrifica, tanto como la ciudad de Milán en la novela de Barón Biza.

la ciudad se le presenta caótica, “atravesada de una sucesión de fragmentos que nunca se reunían” (84):

Soy hombre de ciudad racional, uniforme y cuadrículada.

[...] ambulando por esas calles caprichosas cuyo trazado obedecía a murallas que ya no estaban [...] Ninguna dirección era constante, ninguna referencia estable; no había damero que enmarcase el conjunto. El ancho de aquellas arterias era indeterminado: a veces variaba por cambios bruscos, otras por transiciones imperceptibles; lo cierto es que nunca sabía si caminaba por una calle, una avenida o una plaza. (*ibidem*)

Como si la ciudad-rostro estuviese hecha de carne, la descripción evoca directamente la que antes se ha hecho del rostro desfigurado, en virtud de la observación obsesiva del hijo: un rostro que ha perdido la simetría racional y uniforme que lo hace rostro. Todo se vuelve en la carne rasgos caprichosos (“se le encrespaban las líneas de los músculos de su cara”) que obedecen a elementos que ya no están:

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. (21)

Los cambios hacen del rostro una sucesión de elementos sin conjunto, sueltos, sin puntos de referencia: ya no hay nariz, mejillas o labios que puedan determinar una imagen. Si Milán ya no obedece, a los ojos de Mario, a las leyes de la ciudad racional, el rostro de Eligia tampoco. Son las nuevas leyes del caos y el laberinto las que se enseñorean de lo que debiera ser un compuesto armónico entre materia y forma. Ambos, rostro y ciudad, son superposiciones arqueológicas de sustratos: ruinas del pasado sobre cataplasmas, colgajos y agregados modernos de carne nueva y brillante, de edificaciones modernas de posguerra, refugios para disimular el terror de la destrucción incontenible de la materia.

La ciudad lo ahoga y se vuelve gigante a sus ojos, absorbente y poderosa. El personaje se encuentra sumido en el miedo a la “madre arcaica”: un imaginario que se encarna en la ciudad. El mitema de la madre como monstruo abyecto que, por ser una *cosa* irrepresentable como tal, emerge bajo la forma de símbolos desorbitados cuyo horror final es una nada impetuosa:

Busqué con angustia algún límite, algún marco, los ángulos rectos que le diesen sentido a la construcción, que abarcasen un todo, que enmarcasen las tensiones, que las colocasen dentro de una certeza confiable. [...] Esas construcciones,

ominosas y gigantescas, terminaban por no referirse a nada: hacia arriba, se perdían en un resplandor apagado e incoloro detrás del cual debía de estar el cielo; a los costados, los arcos se internaban en la oscuridad de la calle. Toda continuidad, toda secuencia, toda reproducción, quedaban truncadas. (86; el remarcado es nuestro)

Recordemos la asociación que Freud hace entre el impuso emocional de lo siniestro y el haberse extraviado en las calles tortuosas de una ciudad (precisamente) italiana, lo cual coloca la italianidad, o la iconicidad del imago tipo italiano, en la base de la fundación del concepto mismo de *lo siniestro*. La hostilidad de la ciudad se torna particularmente siniestra no solo por el “factor de la repetición de lo semejante”, sino también, como se desprende de la interpretación freudiana de lo siniestro, del componente de base de tal afectividad: el retorno de lo reprimido. ¿Qué retorna en esa Milán hostil y laberíntica sino el rostro de la madre, el espanto reprimido que este le produce? Más aún, ¿no es acaso el cuerpo materno el que se despliega en esas caminatas extraviadas por esa ciudad-madre? No casualmente la ciudad despliega sus poderes castradores de extravío para separar al hijo de la compañía de una amante (“No sé cuál de los dos se escabulló, pero a los pocos minutos caminaba solo y perdido” [84]). Y, como afirma Freud al leer el relato de E.T.A. Hoffmann, el retorno de lo reprimido surge en directa relación con la angustia de castración (y que en la novela de Barón Biza se sintomatiza en situaciones contrapuestas de insatisfacción sexual: desde la anorgasmia voluntaria hasta el “sueño húmedo” involuntario [cfr. 70-71, 98]).

La sordidez decadente de la vida que lleva Mario en Milán, en contacto con un submundo abyecto, mientras su madre está internada, es significativa: decidido a ser el opuesto exacto de su padre (si este era vital y violento, él será mustio e indiferente), su personalidad se encuentra vaciada por la constante comparación con este. A su vez, la destrucción parcial de la madre opera sobre su estado de ánimo para tornarlo desaprensivo con respecto a su propia salud emocional. Como el Mersault de Camus, está dispuesto a explorar la infamia, pero, como el Roquentin de Sartre, lo hace en un estado de molicie que convierte todas sus inmoralidades en vicios moderados, poco comprometidos, incapaces de comportar un acto absoluto y terminal como el del padre.

También la clínica resulta un espacio inhóspito, bajo cuyo “humanitarismo sonriente” subyace la indiferencia. Frente a esa asepsia maligna e hipócrita, Mario no sabe si preferir otra forma de Mal, menos tortuosa: la del vitalismo iracundo y destructivo de su padre. A su vez, como encarnación suprema de esa clínica indiferente aparece el profesor Calcaterra, reputadísimo cirujano cuyo lenguaje, saturado de delirio místico e irrealidad artística, provoca una sensación de aprensión en el protagonista: “hablaba con tranquilidad, aunque el sentido de sus palabras fuese inquietante” (73). La siniestra grandilocuencia y la pompa

fanfarrona parecen extenderse hacia todo el bestiario de personajes italianos de la ciudad, todos sumidos en un extravío estético, una idiosincrasia teatral y un ímpetu nacionalista que evocan, como un espectro, los ecos del pasado fascista.

Calcaterra, con su filosofía sobre la armonía de la carne y su ministerio contra (¿o a favor de?) el caos de la desfiguración, confieren su nota más gótica a la novela, evocando el arquetipo del “científico loco”, mesiánico y visionario, que va desde Víctor Frankenstein de la novela de Mary Shelley a aquel Aylmer del angustiante relato de Nathaniel Hawthorne “La marca de nacimiento”, quien, obsesionado con extirpar, a como dé lugar, una mancha en el rostro casi perfecto de su esposa, acaba por convertirla en un cadáver.

Si se acepta la ley de pervivencia del plano que el urbanismo afirma como base de toda ciudad, lo que hace laberíntica y siniestra a Milán es su trazado, ese trazado donde se superpone la racionalidad equilibrada del Renacimiento y la pompa moderna de la industrializada Belle Époque, con sus bulevares y teatros, al caos de callejuelas medievales y al fantasma de esa ciudad romana que se erigió sobre la base de una aldea celta llamada Médelhan. En todo caso, es justamente la pervivencia del plano, de la estructura de base, lo que hace también espeluznante y mágico el rostro de Eligia: ciudad y rostro, parchados y reconstruidos uno sobre otro, de modo que ya nunca nadie sabrá cómo se veían originalmente.

Esterilidad y fertilidad: la decadencia de las viejas familias y la exteriorización urbana del gótico doméstico

[...] los actos de las pasadas generaciones son el germen que puede y ha de dar sus buenos o malos frutos en un tiempo lejano [...] junto con la semilla de esa cosecha meramente pasajera que los mortales consideran conveniente, se siembran, de manera inevitable, las bellotas de una más duradera producción, capaz de conferir un tinte sombrío a su posteridad.

Nathaniel Hawthorne, *La casa de los siete tejados*¹⁴

Según Rebecca Munford, si el castillo es el locus por antonomasia de la novela gótica, donde se ocultan los secretos familiares, las culpas atávicas, las intrigas ambiciosas y las transgresiones larvadas, la casa familiar es lugar donde emerge el monstruo: “Gothic narratives are concerned with the ways in which the

¹⁴ La traducción es nuestra.

family (as a microcosm for broader social structures of patriarchal government) regulates and unsettles human experience" ("Family" en Hughes, Punter y Smith, 2016). Así, los deseos destructivos, las figuras paternas de carácter vampírico, los regresos espectrales de los antepasados, las locuras hereditarias, los vínculos disfuncionales y violentos, así como la larvada sexualidad incestuosa atraviesan la ficción gótica como núcleos obsesivos: la casa familiar como el espacio de los deseos reprimidos y también como el escenario de su despliegue en la fantasía de sus moradores.

Asimismo, Leslie Fiedler concibe el gótico sobre la base de una estructura edípica, la del conflicto con la figura paterna y el horror ante la ausencia de la figura materna (1960, 112), todo lo cual sin duda ofrece una imagen del funcionamiento de lo siniestro en *El desierto y su semilla*: la figura paterna como eterno villano, la madre borrada desde el rostro y el hijo como el lugar donde la malevolencia hereditaria del padre busca reencarnar. Solo que, en la novela de Barón Biza, la casa familiar no aparece: destruida de raíz, de la familia original solo quedan las ruinas dispersas y un orden póstumo, con un padre que, *in absentia*, sigue rigiendo y definiendo el destino mental del hijo. La clínica milanesa y la propia ciudad de Milán son los únicos receptáculos donde esa familia residual (solo compuesta por el hijo y la madre) se relacionan con el espacio, a modo de casa. En cierto modo, clínica y ciudad absorben las funciones de la casa familiar como núcleo gótico, y la degeneración familiar, cuyo seno no es otro que el de un gótico doméstico, se exterioriza hacia un gótico urbano. Como una proyección del padre, las sórdidas peripecias que vive Mario Gageac en Milán se asemejan a esas orgías y violencias gratuitas de las novelas decadentes de Raúl Barón Biza.

El autor afirmó haber comenzado a escribir *El desierto y su semilla* para poner la historia familiar "más afuera de mí que adentro de mí" (1998, 42; cfr. también Boero, 22). Tal necesidad cardinal en el origen de la escritura es, al fin y al cabo, el movimiento de exteriorización de lo interior que se replica en el interior de la propia ficción, en la permutación del opresivo gótico doméstico (el propio idioma, la tragedia familiar, la habitación de la clínica, la madre, su rostro: lo interior) en un gótico urbano (la lengua extranjera "acocolichada" por el narrador, las historias que teje entre completos desconocidos, las callejuelas laberínticas y las sórdidas habitaciones anónimas, la prostituta: lo exterior), y en el flujo de sentidos que circula entre un dominio y el otro, entre el rostro de la madre y el vagabundeo por Milán, hiato que se sutura a la postre con el atentado final contra el rostro de la prostituta, que repite el del padre.

Al estudiar las novelas de Mujica Lainez, Jorge Cruz afirma que aquellas que pertenecen a "la 'saga de la sociedad porteña', como testimonio de un grupo social, registran un proceso de decadencia; una clase dirigente pierde fuerza, ejemplaridad y poder, en gran parte debido a la corrosión de un germen destructor

que lleva dentro” (1978, 112). Precisamente, dos grandes narrativas emblemáticas del antiperonismo que tematizan esa dinámica entre *invasión/retirada* como simbolización del par *visibilización de las clases populares/decadencia de la oligarquía*, *La casa* (1954) de Manuel Mujica Lainez y “Casa tomada” (1946) de Julio Cortázar, han sido leídas como ficciones asociables al modo gótico. Carlos Gamero coloca a la primera lado a lado con otras narrativas canónicas del gótico americano, desde el *Dark Romanticism* hasta el *Southern Gothic*: (*La casa de los siete tejados* de Nathaniel Hawthorne¹⁵, “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe y *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner [2015, 360]); a su vez, señala el tríptico que componen “Casa tomada” y *La casa* con *El incendio y las vísperas* (1964) de Beatriz Guido (otra autora de ficciones eminentemente góticas y brontescas, como lo son *La mano en la trampa* o *La caída*) en su tematización de “la invasión de los espacios de privilegio de la vieja oligarquía por parte de la chusma peronista”. Por su parte, José Amícola señala el relato de Cortázar como parte de ciertos textos sudamericanos donde, expresión del “gótico moderno”, el castillo feudal o la mansión apartada como topos canónico permuta en “la casa burguesa que es invadida por fantasmas invisibles” (195). No sería errado también pensar como parte de este desplazamiento que comenta Amícola la aparición en pleno período hiperinflacionario, a fines de los ochenta y comienzos de los noventa, de la novela *Los fantasmas* de César Aira, donde el castillo y la mansión se convierten en burguesa torre de departamentos. Si bien el motivo literario de la aristocracia en decadencia emerge en nuestro país en relación directa con la visibilización de las clases populares y la problematización del peronismo (pensemos directamente en la gran novela gótica del período: *Sobre héroes y tumbas*), no debe desestimarse el poder de representatividad con que el motivo sería capaz de autonomizarse de su coyuntura social y política, especialmente en la medida en que tiene su fuente en la fascinación, preexistente en la literatura gótica, por la declinación de las grandes estirpes y la mostración siniestra de una decadencia rayana en la locura. Por lo pronto, ya en Mujica Lainez este motivo, siempre asociado a la presencia inquietante de sirvientes conspirativos (cfr. Rossi 2017), posee sin embargo cierta autonomía representativa que va más allá del contexto del peronismo y abreva en una decadencia de casta que, así como también se remite al anterior contexto del populismo yrigoyenista (tal como puede leerse en su cuento “El salón dorado”), remite indudablemente al valor expresivo que posee como motivo literario decimonónico. En todo caso, cuando lo encontramos en un texto como *El desierto*

¹⁵ Esta novela de Hawthorne es uno de los textos fundacionales del viraje del gótico clásico, con el *locus* del castillo, al gótico burgués, desplazado a la casa familiar. En una de sus páginas Hawthorne hace explícito esta permutación: “De esta manera se construyó el gran edificio Familiar [...] escenario de hechos quizás más llenos de interés humano que aquellos propios de un gris castillo feudal” (la traducción es nuestra).

y su semilla, predomina más el valor del tema para expresar la decadencia de una familia puntual antes que el sentido social de esta decadencia, pese a que la referencia a las masas peronistas aparece en boca de Eligia, a modo de un núcleo fantasmático de sentido, tal como si Barón Biza no quisiera dejar desligado el significado de la ruina de su estirpe con cierta obsolescencia social en la que cayeron las estirpes de ese tipo. Es notable, en este aspecto, cómo el espacio obsesivo de esta tradición, la casa familiar, descomprime su goticidad doméstica y se vuelca, sublimado, hacia un gótico urbano donde la ciudad extranjera (y su siniestra italianidad) absorben muchas de las cualidades de lo interior y privado. Una ciudad de estrechas callejuelas y monumentos en ruinas donde el último miembro de una casta decadente deambula tal como podría hacerlo por los recovecos y corredores del ruinoso caserón señorial de la familia. (caserón que, por otra parte, está en el origen mismo de los Barón, en el castillo aquitano ostentadamente mencionado siempre por su padre como heredad y solar original de la estirpe [cfr. Ferrer 2016, 71; también Avaro 2013, 9])¹⁶.

Una configuración de familia gótica (ese *domestic gothic* que definen críticos como Joan Lidoff [1979] o Elaine Hartnell Mottram [en Hughes, Punter y Smith 2016, pp. 184-187]), viciada por la locura, la tragedia, los secretos, los oscuros designios, las herencias malsanas y la predestinación, que se inaugura con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole y se puede encontrar en las novelas de Ann Radcliffe (especialmente en *El siciliano*), en *Caleb Williams* de William Godwin, en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, en *La bruja Lois* de Elizabeth Gaskell, hasta llegar a H.P. Lovecraft, con sus familias manchadas por el pasado maligno de algún ancestro brujo, y de allí hacia las familias degeneradas de Faulkner y el *southern gothic*. En la ficción gótica, las familias descriptas suelen ser patriarcales y

¹⁶ Si en la ficción gótica durante el peronismo la casa se convierte en el espacio simbólico privilegiado para escenificar la decadencia de las grandes familias, aquí, en Barón Biza, ese *domestic gothic* se disemina hacia un *urban gothic*; las familias degeneradas; el motivo de la decadencia y la locura de las grandes familias de la oligarquía argentina; el caserón abandonado, tomado, perdido o degradado se sublima en Barón Biza en la laberíntica Milán liminalizada. Si Bianco, Cortázar, Sabato, Mujica Lainez (pensemos en las familias rotas de *Las ratas*, *Sobre héroes y tumbas*, *Bomarzo* y *La casa*, “Casa tomada”) simbolizaban una experiencia social que correspondía a la ciudad y a lo colectivo, a través de lo doméstico y privado del espacio de la casa, Barón Biza invierte el movimiento y va de lo doméstico –el *Heim* quebrado por el atentado del padre a la madre– y lo sublima en la ciudad –lo *unheimlich*, inhóspito. Si en Argentina la experiencia de la decadencia de la oligarquía y de repulsa al peronismo, en lugar de generar un gótico urbano, *outdoor*, generó un gótico doméstico, *indoor*, Barón Biza reexterioriza lo doméstico, cuyo orden de base se ha quebrado, para sublimarlo en una Milán simbólica y tan interiorizada que su laberinto pareciera funcionar como una *haunted house*, su exterior pareciera ser un interior. Milán, la ciudad extranjera, se torna simbolización de una crisis doméstica cuyo sustrato cultural es nacional; la huida del aristócrata a Europa, en versión decadentista: Barón Biza sería la inversión perversa de *Raucha* de Güiraldes y de los viajes de Sarmiento.

aristocráticas (Williams 1996, 22-23), donde el padre viene a representar cierto orden cruel y atávico bajo el cual respira un matiz de feudalidad ominosa (en no pocos casos, el castillo familiar es tanto una extensión de la figura paterna como un símbolo de un orden social perimido y, a los ojos de la modernidad, ominoso). El padre tiránico y maligno ha llegado a configurar un prototipo del villano gótico, así como también el padre espectral que vuelve de la tumba para reclamar al hijo una venganza contra la deslealtad de la madre, al mejor estilo shakesperiano. Ya Punter y Byron señalan cómo configura un motivo de la novela gótica el abuso de los padres a los seres débiles de la familia, mujeres y niños (2004, 289), de modo que el motivo de la salvación de la madre por parte del héroe es recurrente. *El desierto y su semilla* reactiva estos elementos bajo el signo de cierto nihilismo y decadentismo propios de la novela existencialista (así, por ejemplo, a la función de socorrer a la madre, esta novela agrega una estolidez emocional y un *spleen* derivados de *El extranjero* de Camus). La familia Barón Biza se erige como la familia gótica perfecta: el dandismo egotista y extravagante del padre se convierte, en la novela, en la huella de la feudalidad aristocrática del padre tiránico del gótico¹⁷. El núcleo mismo de la novela es prácticamente una reformulación básica de la novela gótica: el retorno de los pecados del padre sobre sus hijos, quizás el tema más prevalente dentro del género (Punter 1980, 52).

Como dice Lidoff, el gótico doméstico se caracteriza por exhibir, por medio de los elementos cotidianos de la convivencia familiar, “fantasías del mundo psíquico subterráneo” (203) donde no pocas veces entra en juego una escritura de lo grotesco para percibir la realidad. Asimismo, “the domestic Gothic mines the fantasies of the confined inner world, overcomes the ban of aggression and thus releases energies for creative use; it is a style humorous as well as aggressive, and profusely creative” (213-214). En cierto modo, la domesticidad familiar desmantelada por la agresión del padre a la madre parece encauzarse simbólicamente en lo grotesco del suicidio del victimario y de la desfiguración del rostro. Transformados ambos padres en monstruos, el mundo interior del hijo, que es lo que debía permanecer oculto, se exterioriza de forma creativa: medita largamente en tóxicas especulaciones e interpretaciones sobre el significado de la vida y el temperamento de su padre, a la vez que, por medio de una mirada morbosa, altera obsesivamente las formas equívocas del rostro deformado de la madre y, finalmente, exterioriza los subsuelos psíquicos de la domesticidad quebrada en la fisonomía extraña de la ciudad de Milán: laberíntica, curiosamente homóloga en sus sustratos de ruinas y escombros de postguerra a la desmontada fisonomía materna.

¹⁷ En otra parte hemos estudiado esta relación entre la feudalidad como régimen representativo del Mal en la novela gótica y la figura opresiva del padre a través del caso particular de la obra de Alberto Laiseca (cfr. Conde De Boeck 2017, 455-455, 461, 487, 495-496).

Necroperonismo y reencarnación

Si, como afirma Nora Avaro, “Barón Biza enlaza su historia familiar a la historia del país”, podría decirse que ambos padres, Arón y Eligia (Raúl y Clotilde), articulan en las líneas que los definen el carácter de dos imaginarios góticos del país. Por un lado, el padre, ese dandy egocéntrico y revirado, encarna mejor que nadie el espécimen del gótico de la Década Infame, con su bestiario de infames, traidores, supersticiosos, delatores, anarquistas tirabombas, estafadores y locoides (década en la cual emergen como síntomas dispares pero complementarios textos-síntoma como *Los siete locos*, *Historia universal de la infamia*, *¡Estafen!*, *Radiografía de la pampa* y *El derecho de matar*); por el otro, la madre, voluntariosa pedagoga del radicalismo, encarna, tal como se formula en *El desierto y su semilla*, cierta sacralidad femenina propia del gótico peronista, tal como si Eligia pasara a ser una iteración o reversión de Eva Perón.

La identificación de Raúl Barón Biza con la Década Infame es evidente: la pulsión de destrucción revolucionaria, el intento de desbaratar el orden social y de, a la vez, traicionar la clase de origen (como si fuera un Silvio Astier de las clases altas); pero el parangón entre Clotilde Sabattini y Eva Perón tiene sus matices¹⁸. Por lo pronto, desde los años cincuenta en adelante, se ha desplegado una extensa nómina de ficciones argentinas que retratan o alegorizan la muerte de Eva Perón. Ficciones fuertemente carnales que formulan cierto “necroperonismo”, como lo llama Juan José Becerra (2015, 147), como “Ella” (1953) de Juan Carlos Onetti, “El simulacro” (1960) de Jorge Luis Borges, “La señora muerta” (1963) de David Viñas, “Esa mujer” (1966) de Rodolfo Walsh, “Eva Perón en la hoguera” (recopilado en *Partitas*, de 1972) de Leónidas Lamborghini, “Evita vive” (1975, publicado en Estados Unidos en 1983 y en Argentina en 1989) de Néstor Perlongher, *Santa Evita* (1994) de Tomás Eloy Martínez, *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse y *La carne de Evita* (2012) de Daniel Guebel. *El desierto y su semilla* se disemina, con su concentración obsesiva en la desfiguración del cuerpo materno, hacia la mitología de la descomposición física de la madre ideológica propia de tal tradición “necroperonista”.

Dice Daniel Link:

Fue casual, pero no por eso carece de sentido, que la cura en la ciudad de Milán sucediera en un sanatorio que está a menos de dos kilómetros del cementerio donde se ocultaba el cadáver momificado de Eva Perón. [...]

¹⁸ Comparación que reponen tanto Christian Ferrer, en su biografía de Raúl Barón Biza, como Nora Avaro en su prólogo a *El desierto y su semilla* (14-15).

Jorge Barón Biza esperaba que, en su novela, se pudiera leer esa función de la carne en la política de la época. (2001)

Esta misma madre que, desde cierta lectura, escenifica el cuerpo putrefacto de Eva Perón, es la misma que, en la novela, al presenciar un acto peronista, comprende que jamás entenderá a esa gente y su fervor ideológico. En esa distancia, en esa imposibilidad, la síntesis se cierra con cierta circularidad paradójica: la imagen de una Eva Perón no-muerta, putrefacta en vida, que es incapaz de comprender el peronismo y, por ello mismo, debe volver a la muerte. En la imposibilidad siniestra de esta imagen radica su autenticidad a nivel mítico. Como si, a modo de retorno de lo reprimido, Eligia encarnara esa “madre arcaica” de la que habla Julia Kristeva (1980), una madre pre-edípica, cuyo rostro, como el de la Medusa, es un horror que no se puede mirar.

En un episodio de la novela, Mario le lee a su madre internada, a fin de distraerla, una nota periodística que relata los recientes descubrimientos en torno a la desaparición del cuerpo de Evita. En el contexto de la novela, cada frase de esta nota, reproducida en la narración, está cargada de un sentido siniestro. Las relaciones con el rostro de Eligia se hacen palpables, aunque ni ella ni el protagonista las expresan en voz alta: “el cuerpo había sido destruido con ácido”, “este cuerpo es imputrescible, eterno”, “solo lo podrían destruir el fuego o algunos ácidos”, y al describirse el aspecto de Evita durante el tratamiento de embalsamamiento, “una terrible momia arrugada, de una piel petrificada como un mineral morado, de rebordes que cercaban oscuros abismos de la carne muerta y evaporada” (cfr. 104-107). Las descripciones son fuertemente semejantes a las que hace Mario de los diferentes estados del rostro materno, de esa topografía accidentada de “cavernas barrocas” (Avaro, 12). A su vez, el relato de esa nota deja entrever un paralelismo inquietante: Perón busca mantener, por medio del embalsamamiento, la apariencia original de su esposa muerta; Arón, por su parte, busca, por medio del ácido, destruir la apariencia original de su esposa viva. Dice Nora Avaro en su prólogo a la novela,

el relato establece un paralelismo entre los cuerpos de Eligia y “la mujer del General”, que es también un contrapunto histórico entre Clotilde Sabattini y Eva Perón. Por un lado, la cara de Eligia trabajada en la corrupción ácida y en las terapias reparadoras; por el otro, el cadáver cautivo de Eva trabajado en su belleza de muñeca frágil e intacta, incorruptible; y, en un “enroque curioso” de la historia, las dos en la ciudad de Milán: una en una clínica, la otra en un “sepulcro anónimo”. (14)

Hasta el propio cirujano Calcaterra, con sus delirios metafísicos y su siniestra obsesión malsana por salvar los cuerpos de su corrupción, evoca tanto al

embalsamador de Evita, el español Pedro Ara, como al obsesionado teniente coronel Carlos Eugenio Moori Koenig, que secuestró el cadáver¹⁹. Lo que sí se explícita en la obra es la relación implícitamente antagónica que hubo entre Eligia/Clotilde Sabbatini y Evita: ambas mujeres fuertes que representaban partidos opuestos, el radical y el peronista. Sigue Link, en una lectura sugestiva:

Tratándose de manera casi excluyente de la madre, el padre y el hijo no se puede sino recordar la trinidad edípica. “La presencia de la Madre en la literatura argentina está dominada por una campana de cristal. La Madre es siempre inmaculada. Yo rompí con la tradición (popular, medieval) de la Madre en una campana de cristal y puse a la Madre en el espacio del dolor.” *El desierto y su semilla* invierte el relato de un Edipo que se arranca los ojos al saber que ha asesinado a su padre y ha copulado con su madre. En la novela, es Arón, el padre, el que quiere cegar a la madre y por eso le arroja ácido en la cara. “La novela es totalmente antipsicoanalítica. El protagonista no sabe llegar a la madre con su sexualidad. Por eso pierde su sexualidad y, junto con ella, se van desarmando sus ideas sobre arte, belleza, etcétera”. (2001; los entrecomillados son citas de Jorge Barón Biza)

Pero quizás el propio autor no percibe que el protagonista (él mismo, o al menos el trasunto heterobiográfico con que se desvía en su escritura de lo autobiográfico, según postula María Soledad Boero [2017]) llega hasta su madre por medio de una sexualidad que podría percibirse como “escópica”: la convierte en objeto obsesivo de su mirada. Aquel rostro que, tal como deseó el padre con su atentado final, estaba transformado en una nueva forma, grotesca, hecha para repugnar la mirada, es lo que termina atrayendo la atención reconcentrada del hijo. Un rostro que, como dice Kristeva al definir el de la Medusa, es “abyecto, pegajoso y viscoso” (1980, 45): la madre primitiva en quien se produce una indiferenciación arcaica entre sujeto y objeto. El rostro desfigurado diluye la personalidad de la madre (su condición de sujeto), arrastrándola hacia el dominio reificante del objeto (un ser sin interioridad, hecho para ser observado), pero de ese mismo cambio anómalo dimana una forma diferente, indeterminada: sin rostro no hay sujeto, pero, en la medida en que la distorsión grotesca clama por no ser vista, adquiere un matiz de prohibición, de tabú, que comporta en sí mismo una clave sexuada. Acceder a ver el rostro abyecto de la madre es también un acceso a la prohibición del incesto que dejó instaurada el padre, o la metáfora paterna, el nombre, “Raúl Barón Biza”, que el hijo necesita en la novela distorsionar y modificar para poder conjurar sus poderes. Uno de esos poderes, quizás el más perturbador, estriba en el mensaje implícito que deja el padre al desfigurar a la madre: la prohibición del

¹⁹ La novela que mejor retrata a estos personajes, *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, también configura su propia imaginería gótica para poner en escena los avatares ominosos que rodean al misterio del cuerpo de Eva Perón.

incesto –la Ley destinada a declinar el proceso edípico, a excluir al hijo y a introyectar los valores culturales– parece invertirse sobre la base de una metonimia. El rostro de la madre, cuya abyección evoca el sexo materno, lo que no debe ser visto, pasa a convertirse en el objeto constante de la mirada del hijo, mirada que se extiende a todo: al arte, a la ciudad, a cualquier otro ser humano (“miré anonadado”, “pude observarla con detenimiento”, “la contemplé varias horas, absorto”, “‘Es una formalidad, no hace falta mirar’, nos dijo el empleado del cementerio. Miré fascinado”). Un voyeurismo, una parafilia, cuya densidad termina clausurándolo sexualmente a él mismo frente a cualquier otra relación posible (pensemos en la anorgasmia del sórdido episodio sexual con Dina [98]). El padre deja como última palabra, como marca, la transgresión de la Ley: una conjuración al hijo para que vea lo que no debe mirar, con lo cual exige una suerte de incesto torcido. Al contemplar el rostro desfigurado, allí donde debería estar lo familiar, lo familiar falta. Y como falta, aquello familiar perdido pasa a ser una ausencia de la cual surge la angustia: lo siniestro. El padre deja encadenado al hijo no a la madre, sino más bien a una versión de la madre donde, faltando el rostro, falta lo familiar, y en ello retorna una versión arcaica de la madre, un ser poseído por un rostro nuevo y monstruoso cuyo desenvolvimiento el hijo contempla con la morbosidad de quien ve allí cifrada su propia ruina.

Y como si este legado no fuera sino una trampa del padre para regresar de la tumba poseyendo la personalidad del hijo, al final de la estancia en Milán Mario cede al impulso atávico que dormía en las profundidades de su psiquis: reencarna entonces esa violencia misógina del padre que él tanto había rechazado y desfigura cruelmente a la prostituta que había tenido como amante durante esos años en Italia. Lo reprimido retorna, pero no ya como una expresión simbólica o una refiguración imaginaria, sino en plano del acto real. Y esta repetición siniestra llevada al plano real, en tanto licencia heterobiográfica que Jorge Barón Biza introduce autoficcionalmente, es una muestra de los extraños poderes que posee la literatura como una caja de resonancias ambiguas que apuntan hacia el deseo de lo desconocido. Esa potencia expresiva y singular de la literatura para (siguiendo algunas ideas de Alberto Giordano²⁰) poner en escena los miedos, transformar el mundo moral en un mundo onírico y, a la vez, perturbar al lector por medio de la mostración de inclasificables pasiones anómalas.

Bibliografía

²⁰ Seguimos implícitamente, en esta frase conclusiva, algunas reflexiones que introduce Alberto Giordano en su teoría sobre la ética de la lectura en *Razones de la crítica* (1999), especialmente las desarrolladas en el capítulo “Temor y temblor. Ética de la lectura y morales de la crítica” (19-34).

- Abraham, Carlos. 2014. "Raimunda Torres y Quiroga: una desconocida autora de literatura fantástica en la Argentina del siglo XIX". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* II (1): 127-147. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.103>
- — —. 2015. *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- Amícola, José. 2003. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ansolabehere, Pablo. 2003. "Ascasubi y el mal argentino". En *La lucha de los lenguajes 2*, coordinado por Julio Schwartzman. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- — —. 2009. "Preciso es que haya mártires". En *La brújula del extraviado. Una lectura integral de Esteban Echeverría*, coordinado por Alejandra Laera y Martín Kohan. Rosario: Beatriz Viterbo.
- — —. 2011. "Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina". En *Miradas y saberes de lo monstruoso*, coordinado por Nora Domínguez et al. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA.
- — —. 2012. "El sentido de la barbarie". En *Sarmiento 4*, coordinado por Adriana Amante. En *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- — —. 2012. "Amalia y la época del terror". *Polifonia, Revista de estudios hispánicos de la Universidad de Austin Peay* II (1): 120-137.
- Arlt, Roberto. 1999. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada.
- Aumont, Jacques. 1992. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Barón Biza, Raúl. 1949. *El derecho de matar* [1era edición: 1933]. Buenos Aires: Bijou.
- — —. 1998. "Leyes de un silencio" (fragmento). *El banquete 2*. Córdoba: Alción.
- — —. 2013. *El desierto y su semilla* [1era edición: 1998]. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Becerra, Juan José. 2015 "El silencio que habla". En *Todos los mundos posibles. Una geografía de Daniel Guebel*, coordinado por Brigitte Adriaensen y Gonzalo Maier, 141-153. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Boero, María Soledad. 2016. *Trazos impersonales. Jorge Barón Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica*. Córdoba: Eduvim.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Conde De Boeck, Agustín. 2017. *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca*. Buenos Aires: La Docta Ignorancia.
- Cortázar, Julio. 1975. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25, 145-151.
- Cruz, Jorge. 1978. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Eudeba.

- Culleré, Carlos. 2008. *Un oscuro esplendor*. Córdoba: Babel.
- De la Sota, Candelaria. 2012. *El escritor maldito: Raúl Barón Biza*. Buenos Aires: Ediciones B.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 1988. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Demata, Massimiliano. 2006. "Italy and the gothic". *Gothic Studies* VIII (1), 1-8. <https://doi.org/10.7227/GS.8.1.2>
- Duff, Guillermo. 2021. "Facundo como novela gótica". En *El gótico criollo. Un recorrido por el terror, lo siniestro y el mal en la literatura argentina (de Echeverría a Holmberg)*, coordinado por Eva Lencina y Agustín Conde De Boeck. Buenos Aires: La Docta Ignorancia. **[en prensa]**
- Ferrer, Christian. 2016. *Barón Biza. El inmoralista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferrer Plaza, Carlos. 2018. "Imaginario gótico e intencionalidad política en *Amalia*, de José Mármol". *Itinerários – Revista de literatura* 47, 83-99. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.
- Fiedler, Leslie. 1960. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion.
- Fowler, Alastair. 1997. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes* [1 era edición: 1982]. Oxford: Clarendon Press.
- Freud, Sigmund. 1982. *Lo siniestro* [1era edición: 1919]. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Gamero, Carlos. 2015. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Iborra, Juan. 2007. "La representación cultural del sur en la novela gótica inglesa (1764-1820): otredad política y religiosa". Tesis Doctoral. Facultat de Filosofie y Lletres – Universitat Autònoma de Barcelona.
- Gasparini, Sandra. 2003. "En la orilla de enfrente. *Amalia*". En *La lucha de los lenguajes 2*, coordinado por Julio Schwartzman. En *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- — —. 2004. "Cuerpos (federalmente) vestidos de sangre *Amalia* y *Manuela Rosas*, de José Mármol". En *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Giordano, Alberto. 1999. *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue.
- Hughes, William – PUNTER, David – SMITH, Andrew. 2016. *The Encyclopedia of the Gothic*. Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Juárez, Fernanda. 2018. "Prólogo". En *Al rescate de lo bello*, de Jorge Barón Biza. Córdoba: Caballo Negro.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.

- Lacan, Jacques. 1999. "La metáfora Paterna I y II". En *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- — —. 1986. "Deux notes pour l'enfant". *Ornicar. Revue du Champ Feudien* 37, 13-14.
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Levinas, Emmanuel. 2000. *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros.
- Lidoff, Joan. 1979. "Domestic Gothic: The Imagery of Anger, Christina Stead's *The Man Who Loved Children*". *Studies in the Novel* XI (2), 201-215. John Hopkins University Press.
- Link, Daniel. 1998 "Desintegración. Entrevista a Jorge Baron Biza". *Página 30* 105.
- — —. 2001. "Un Edipo demasiado grande". *Suplemento Radar Libros, Página/12*, 16 de septiembre. <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>
- Musitano, Julia. 2017. "El problema del nombre Los casos de Jorge Barón Biza y Julián Herbert". *La palabra* 30, 23-34. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30>
- Pauls, Alan. 2012. "Jorge Barón Biza: el hombre del subsuelo". *Letra Libres*, 4 de agosto. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/jorge-baron-biza-el-hombre-del-subsuelo>
- Punter, David. 1980. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman.
- Punter, David – Byron, Glennis. 2004. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rogers, Geraldine. 2004 "Injertos y colgajos de la memoria. A propósito de *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza". *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, 216-219.
- Rossi, María Julia. 2017. "Las amenazas de una dinastía espuria. Sirvientes que no sirven en Manuel Mujica Lainez". *Cuadernos LIRICO* 16 (Dossier: "Esnobismos"). <https://doi.org/10.4000/lirico.3666>
- Saítta, Sylvia. 1998. "El desierto y su semilla de Jorge Barón Biza o el derecho de escribir". *Entre pasados* 14, 185-196.
- Sorbille, Martín. 2010. *El fantasma de Esteban Echeverría en los orígenes de la modernidad argentina. Escenas y proyecciones sadomasoquistas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- — —. 2015. *El matadero: una pesadilla. En busca del falo perdido con las topologías de Freud, Lacan y Žizek*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Spencer, Kathleen. 1987. "Victorian urban Gothic: the first fantastic literature". En *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, coordinado por G. E. Slusser y E. S. Rabkin. SIU Press.
- — —. 1992. "Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic and the Late Victorian Degeneracy Crisis". *ELH* 59, 197-225.
- Tatián, Diego. 2016. *Contra Córdoba*. Córdoba: Caballo Negro Editora.

Williams, Anne. 1996. *Art of Darkness*. Chicago: The University of Chicago Press.

Agustín Conde De Boeck es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y becario posdoctoral de Conicet. Ha publicado libros y artículos especializados sobre literatura argentina y ficción gótica, entre ellos, *El Monstruo del delirio. Trayectoria y proyecto creador de Alberto Laiseca* (2017), la compilación crítica *Sinfonía para un Monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca* (2019), *H.P. Lovecraft. Vida y obra ilustradas* (2019) y *Vida, obra y milagros de Marcelo Fox* (2021; en co-autoría con Matías H. Raia).

Contacto: josecondeboeck@hotmail.com

Recibido: 04/12/2020

Aceptado: 30/05/2022